

**CENTRO UNIVERSITÁRIO BELAS ARTES DE SÃO PAULO**  
**BACHARELADO EM ARTES VISUAIS, PINTURA, GRAVURA E ESCULTURA**

**PIET MONDRIAN**

Panorama geral

LUIZ HENRIQUE ARDEZZONI

Prof. Dra. SUELI GARCIA

São Paulo

2020

### **Resumo**

Piet Mondrian foi um dos criadores do movimento holandês neoplástico, e um dos nomes mais importantes para a arte abstrata do século XX. O presente artigo visa analisar o contexto social holandês do tempo do artista, e as teorias rítmicas visuais da primeira fase da sua obra, com o objetivo de aprofundar o conhecimento acadêmico sobre o referido artista, conforme material disponível em português.

### **Abstract**

Piet Mondrian was one of the founders of the Dutch art movement neoplasticism, and one of the most important names of abstract art in the XX century. This article aims to analyze the Dutch social context of the artist's time, and the rhythmic visual theories of Mondrian's *oeuvre* first phase, also aiming to deepen the academic knowledge of said artist, as per the material available in Portuguese.

**Palavras-chave – Piet Mondrian, ritmo visual, linha cruz, neoplasticismo, análise crítica**

## Introdução

O presente artigo visa analisar o complexo corpo teórico e prático do pintor holandês Pieter Cornelis Mondriaan, também conhecido como “*Piet Mondrian*” (1872-1944), baseando-se principalmente no catálogo da exposição “*Piet Mondrian: 1872-1944*” do MoMA de Nova Iorque (BOIS, Y. *et al.*, 1995). Em conjunto com esta fonte, exploraremos as teorias de ritmo em Mondrian, de Eiichi Tosaki, da Universidade de Melbourne e outros estudiosos. Em paralelo a essas duas fontes iremos propor uma reflexão sobre o artista, buscando elementos no contexto social do seu país natal, e seguindo por uma bibliografia sucinta para que possamos indicar os principais fatos que influenciaram a sua formação artística.

Construiremos nossa argumentação observando as obras de Mondrian sob o olhar da tradição holandesa, assim como as teorias rítmicas-visuais próprias influenciadas por uma concepção hegeliana-teosófica, objetivando-se uma “beleza universal”. Ao mesmo tempo buscaremos analisar fenômenos e signos da vida cotidiana dentro de um “microcosmo” pictórico que teve origem na sua pesquisa anti-naturalista que resultou na criação de uma arte abstrata.

## Contexto social holandês e Mondrian

O contexto holandês na vida de Mondrian, entre o final do século XIX e começo do XX, uma época de transformações aceleradas. No início do século XIX, havia pouca identificação com grupos nacionais na Holanda, exceto pelo exército e religião. Após a Primeira Guerra Mundial surge uma sociedade civil e a consciência de nação holandesa. (WHINTLE, 2003)

O conceito de *verzuijing*, ou pluralismo vertical, foi um fator circunstancial no desenvolvimento da Holanda, identificado por socialistas acadêmicos na década de 1950, que estavam cansados da divisão social em pilares Católicos, Calvinistas, socialistas e liberais. Somente em 1968 é que a ideia de nação internacional foi reforçada na obra *The Politics of Accommodation* de Arend Lijphart (WHINTLE, 2003)

No início do século XX, a sociedade holandesa era caracterizada por divisões verticais baseadas em religião - romano-católico, ortodoxo-calvinista, socialista e neutro liberal ou ideologia secular - e não por uma divisão horizontal entre estado socioeconômico ou classe. Somente a elite de cada bloco entrava em contato com o mundo fora dessas divisões e

formavam uma segunda característica do sistema: uma superestrutura de aparato estatal formado pela elite política de cada pilar. Tal conceito é o mais aceito como explicação da mente liberal holandesa, considerada mais liberal que o resto do mundo na época, e da natureza liberal do estado holandês (HUIZINGA, 1969).<sup>1</sup> Ao final, o *verzuiling* foi o método holandês para conduzir relações entre a nova nação burguesa e o estado de bem-estar social emergente, e os cidadãos individuais e as tradicionais formas sociais. Assim, no final do século XIX e no começo do XX, a imagem dos holandeses é de uma sociedade segura, limpa, respeitável, trabalhadora, religiosa e altamente moral, o que leva a Holanda a ganhar a reputação no século XX de ser “a nação moral”; fato que ocorre por causa da eficiência do ensino nas Igrejas, os altos níveis de prosperidade e bem-estar social que reduz a marginalidade (HUIZINGA, 1969).

Nesse contexto, encontra-se Piet Mondrian que nasceu em 7 de março de 1872, na cidade de Amesfoort, Holanda. Em 1892, o artista começa seus estudos na Academia Nacional de Belas Artes em Amsterdam (DÜCHTING, 2016). Os autores Janssen e Joosten apontam para rigorosa relação com seu pai, que só permitiu que o artista ingressasse na academia após obter os certificados necessários para se tornar um professor de desenho e obter os meios necessários para seu próprio sustento. Tal fato, segundo os autores, revela a perícia técnica posterior em suas produções (JANSSEN *et* JOOSTEN, 2002).

A Academia Nacional de Belas Artes tinha o foco nas pinturas de gênero e de retratos, o que ia no sentido oposto aos desejos artísticos de Mondrian (JANSSEN *et* JOOSTEN, 2002). Ainda assim, Mondrian procurou obter maestria expressiva em todas as áreas possíveis e enquanto isso investigava artistas modernos e românticos por sua conta (DÜCHTING, 2016). Janssen e Joosten ensinam que tal pesquisa não influenciou imediatamente Mondrian, houve uma primeira impressão, e somente mais para frente iria influenciá-lo de fato.

A exposição de Vicent van Gogh que ocorreu no Museu Stedelijk em 1905 foi “completamente desperdiçada por Mondrian e seus colegas” (JANSSEN *et* JOOSTEN, 2002) por causa da teimosia holandesa em não aceitar a ruptura da tradição holandesa que Van Gogh proporcionou. Eles afirmavam que tal investigação e influência viria de uma exposição das obras de Cézanne e van Gogh em 1909, no Rijksmuseum. Logo após esse evento, os autores Fiore *et al* irá apontar para o começo de seu reconhecimento em 1910, por suas pinturas de paisagens de influência fauvista e neoimpressionista. O autor Susanne Deicher datou tal fama

---

<sup>1</sup> Huizinga afirma que todas as classes sociais da Holanda do século XIX são burguesas em essência, rurais ou não, onde observa-se a moral burguesa protestante e católica e é explicado a ausência de grandes revoluções sociais (HUIZINGA, 1969)

em 1909, chamando o artista de “o expoente da vanguarda na Holanda” (DEICHER, 1995) (FIORE *et al*, 1988).

Em maio de 1911, Mondrian viaja pela primeira vez para Paris como um representante da exposição *Moderne Kunst Kring* no *Stedelijk Museum* com o intuito de criar um fórum no qual o público e os holandeses, em particular, seriam informados dos novos movimentos nas artes visuais (JANSSEN, JOOSTEN 2002). Enquanto Deicher, Fiore *et al* e Düchting irão generalizar e afirmar que Mondrian se mudou da Holanda para Paris no fim de 1911 (DEICHER, 1995) (FIORE *et al*, 1988) (DÜCHTING, 2016).

Janssen e Joosten argumentam que apesar de Mondrian ter o seu nome removido do registro civil da cidade de Amsterdam em 20 de dezembro de 1911, ele foi fiel a tradição e não se mudou para Paris até o ano novo, para celebrar o natal com seu pai (JANSSEN, JOOSTEN 2002). Além disso, eles afirmam que Mondrian, apesar já estar em Paris no início de 1912, tem seu registro oficializado com a polícia em 11 de maio de 1912. Tal chegada a cidade representa a ruptura com os outros movimentos modernos e a aceitação do Cubismo em suas pesquisas pictóricas e produções.

A influência do Cubismo analítico de Picasso nas obras do período de 1912 à 1914 de Mondrian é citada no catálogo do Salão dos Independentes de Março de 1913, menção direta por Appollinaire nas críticas do Salão pela revista *Montjoie!*, que inclusive já observa uma diferenciação entre o cubismo de Picasso e de Mondrian, observação também mencionada por Fiore *et al*. (JANSSEN, JOOSTEN 2002).

Ambos procuravam “quebrar linhas e formas”, contudo Mondrian possuía uma maior influência em desconstruir linhas curvas para formar novas linhas retas. (JANSSEN, JOOSTEN 2002). Hajo Düchting também reconhece a força das linhas, e até reconhece “vidraças coloridas e arcos parisienses” nas pinturas de Mondrian (DÜCHTING, 2016). Deicher questiona sobre a aproximação de certas obras abstratas de Mondrian e as paredes da Estação de Monteparnasse, afirmando que “a pintura moderna não era abstrata, mas se tratava ‘da descoberta de regiões desconhecidas e nunca observadas da realidade’” (DEICHER, 1995)

Deicher afirma que em 1914, Mondrian inovou na sua composição pictórica ao não dividir mais o quadro na parte superior e inferior, assim como não definiu mais um tema (DEICHER, 1995). Essa afirmação é contundente em uma carta de 29 de janeiro de 1914 de Mondrian, na qual ele afirma: “Aparentemente, para mim, é necessário, constantemente quebrar a linha horizontal e a vertical, porque tais eixos não são opostos uns aos outros, e

somente depois disso eles irão começar a representar algo intencional, logo, algo humano”. (JANSSEN *et al*, 2002 - tradução do autor).

Mondrian retorna à Holanda em 1915 e conhece o pintor e teórico erudito em arte, Theo van Doesburg que publica a revista intitulada *De Stijl* em outubro de 1917 (DEICHER, 1995 e FIORE *et al*, 1988). O que ambos procuravam era a sistemática dissolução da personalidade pela produção em si, uma nova relação entre o homem e a realidade onde haveria a abolição das tendências pessoais ou subjetivas pela imutabilidade de uma lógica que poderia ser demonstrada pela geometria. Tal busca era orientada pela procura da expressão do espírito da época, o *Zeitgeist*<sup>2</sup> (TOMASSIONI, 1970).

*Zeitgeist* era um movimento modernista, onde existia a manifestação da união entre o indivíduo e o coletivo, entre as tendências artísticas e as inovações tecnológicas, entre a liberdade e o controle (TOMASSIONI, 1970). O pintor ora em análise também afirma em um manifesto de 1918 que naquele momento existiam duas consciências, uma antiga e uma nova, bem como que a Primeira Guerra Mundial destruiu o mundo antigo, logo uma nova arte, da nova consciência era necessária (FIORE *et al*, 1988).

O historiador de arte G. C. Argan escreve sobre o minimalismo procurado pelo movimento, e que o mínimo era a forma encontrada para a assimilação da arte por todos da sociedade. Assim, o objetivo de Mondrian era abolir o desequilíbrio entre o indivíduo e o todo, uma busca pela “beleza universal” (TOMASSIONI, 1970) (JANSSEN, JOOSTEN 2002)

Sobre as relações do pintor ora em estudo com outros estilos, como o Construtivismo russo, é notável que uma das partes centrais dos desacordos teóricos entre Mondrian e Theo van Doesburg é a influência teoria de El Lissitzky em van Doesburg, principalmente que a “arquitetura colorida” (uma arquitetura influenciada pelo neoplasticismo) é a manifestação concreta do contínuo do tempo-espaço (BLOTKAMP, 2001, pág. 147). Existe ainda uma relação mais direta entre os dois artistas acima referidos, como quando durante a década de 1920, Mondrian que recebia encomendas de design de interiores, realizou o “Salon de Mme B” (BLOTKAMP, 2001, pág. 154), aonde Lissitzky viu diretamente o projeto e ficou desapontado, e realizou um outro projeto que ia diretamente na direção oposta da “repressão dos aspectos temporais e espaciais arquitetônicos” que Mondrian propôs. (BLOTKAMP, 2001, pág. 157). Existem, ainda, relatos históricos da relação entre expoentes do Construtivismo e

Mondrian. Contudo, tais relações estão mais próximas de conflitos teóricos do que positivas como a relação de Theo van Doesburg e o construtivismo.

O estilo então mais conhecido de Mondrian de linhas pretas sobre uma superfície branca com cores primárias, sempre com linhas retas verticais ou horizontais, provavelmente veio do design das vidraças de Theo van Doesburg de 1917, principalmente o primeiro quadro que irá caracterizar internacionalmente o artista, *Composição* de 1921 (DEICHER, 1995 e DÜCHTHING, 2016).

Ao observar tais vidraças, é notável a semelhança. Aparentemente Mondrian faz um recorte da vidraça, em semelhança ao processo de criação de uma colagem. Tomassioni irá criticar o misticismo associado a Mondrian, afirmando que o seu estilo mais conhecido é a “eliminação sistemática da anexada forma e das formas indeterminadas e ambíguas (como a curva e o círculo), e de cores não-primárias(...) as imagens de elementos repetidos de Mondrian representa a amplificação experimental extrema do Cubismo, que passa pelo filtro de exatidão arquitetônica” (TOMASSIONI, 1970).

## 2. Princípios básicos do neoplasticismo

Sobre os princípios neoplásticos, Louis Veen determina no texto “*Principes généraux du Néoplasticisme*” (Princípios gerais do Neoplasticismo), que Mondrian escreveu um texto à Félix Del Marle (1889–1952), editor francês da revista “*Vouloir*”(Lille, Hauts-de-France), que fora primeiramente publicado em dezembro de 1949 (VEEN, 2017). Nele, observa-se os seis princípios:

- (1) Os meios plásticos (*le moyen plastique*) devem ser o plano retangular ou prisma em cores primárias e não-cores (VEEN, 2017). Na arquitetura, o espaço vazio é considerado não-cor e o material pode contar como cor;
- (2) A equivalência dos meios plásticos é necessária. Tamanho e cor podem diferir, mas elas devem ter valor igual. No geral, equilíbrio resulta de grandes superfícies de não-cor ou espaço vazio, e de certas superfícies pequenas de cor ou material;
- (3) A dialética opositiva (*la dualité d’opposition*) é requerida dentre os meios plásticos e dentre a composição;
- (4) o constante equilíbrio é obtido pela relação de posição, e é expresso pela linha reta (o limite dos meios plásticos) em sua principal oposição (retangular);

(5) O equilíbrio, que neutraliza e aniquila os meios de imagem, é possível pelas relações de proporção nos quais eles são colocados e nos quais é criado o *ritmo vital*; e

(6) Toda simetria deve ser excluída. Assim, meios plásticos, pela interpretação de Veen, são: a linha, forma, formato, cor, textura e composição. O meio plástico mais importante seria o plano retangular para Mondrian, pois ele seria universal, compreensível para todos independente do tempo.

As teorias rítmicas visuais, as questões dialéticas, entre muitas das teorias e questões de Mondrian, que serão posteriormente elucidados nesse artigo, estão resumidas nos princípios gerais. Iremos agora explicar de forma mais concisa o que é tal corpo teórico.

### 3. Influências filosóficas em Mondrian

Para Eiichi Tosaki, em seu livro “*Mondrian’s Philosophy of Visual Rythm*”, nos escritos de Mondrian de 1917 frente seguintes, ritmo é uma mensagem codificada em um nível simbólico de interpretação, ou seja, na ausência de uma imagem convencional tradicional manifesta, ritmo se torna uma mensagem “codificada”, “escondida” (TOSAKI, 2017).

Ritmo naturalístico é aquele que possui repetição e fluxo temporal regular, e o ritmo neoplástico, é o oposto disso, o *ritmo estático*, identificado no período de 1917 a 1932, e presente principalmente na fase inicial do neoplasticismo de Mondrian. Tal ritmo é estruturado, pela teoria de arte neoplástica, considerado também como *ritmo visual*, de acordo com a filosofia teosófica-hegeliana que Mondrian fora influenciado, pela música contemporânea, como o jazz, influência ocasionada pelo contato com Jakob van Domsealer, Daniël Ruyneman, Paul Sanders e Nelly van Moorsel (TOSAKI, 2017).

A teoria rítmica de Mondrian é centrada na não-repetição de orientação em “grupo” rítmica, que no primeiro momento é “anti-naturalística” mas depois se torna não-codificada, ou seja, é aparente e mais perto do ritmo naturalístico, na sua segunda fase, que vai de 1932 à sua morte em 1944. O novo ritmo, intitulado de *ritmo dinâmico* pelo próprio artista, pode ser definido como ritmo com métrica (TOSAKI, 2017).<sup>3</sup>

<sup>3</sup> “Métrica” é pela definição de Imogen Hoist, ritmo com medição. Seria uma forma do ouvido humano antecipar batidas contínuas em uma determinada composição musical, ou seja, um ritmo com tempo incluído (UGLIT, 2017).



Não é possível saber quais textos originais de filósofos Mondrian leu em vida, mas segundo Tosaki, ele se utiliza do pensamento de Hegel, Platão, Aristóteles, Goethe, Spinoza, Voltaire, Leibniz, Schopenhauer e Bergson no desenvolvimento de seu pensamento (TOSAKI, 2017).

O historiador e crítico de arte Yve-Alain Bois também argumenta a favor de Hegel e Goethe nos escritos de Mondrian, como Jaffé, Blotkamp e outros (BOIS, 1987). Contudo, a argumentação de Tosaki sobre as influências de Aristóteles, Spinoza, e Voltaire são baseadas em menções de Mondrian em seus escritos e não em leituras mais profundas ou aparições diretas do pensamento de tais filósofos em sua teoria. Ele também afirma que Mondrian pode ter sido indiretamente influenciado graças a Theo van Doesburg (TOSAKI, 2017).

O professor de arte Tosaki também aponta para a relação de Mondrian e G.J.J Bolland, filósofo hegeliano holandês, como a influência direta de Hegel em Mondrian, pois ele cita Bolland três vezes em *“The New Plastic in Painting”* (1917), assim a influência de Hegel em Mondrian se torna indireta. Rasmus Ugilt, em seu artigo *“Hegel and the Rhythm of Logic”*, afirma que Hegel utiliza certas passagens curtas, mas cruciais com o termo ritmo. Ele teria então invocado cinco vezes no final do prefácio de *“Fenomenologia do Espírito”*, e no seu livro *Ciência da Logica* reutiliza esse conceito, aonde ao argumentar sobre o método lógico que segue, um método lógico que possui um sistema lógico circular (ele é ao mesmo tempo a implicação e negação de si, condicional e declaração instantâneos), possui um ritmo lógico simples, próprio (UGLIT, 2017). Por mais que Ugilt tenha afirmado no final do artigo que os estudos sobre ritmo hegeliano ainda estão em seus primórdios, pode-se entender que no geral o ritmo hegeliano está sempre conectado à conceitos lógicos que estão fora do espaço tempo, por isso não segue os ritmos que estamos normalmente acostumados. O ritmo musical, por exemplo, é distintamente temporal, e o ritmo em pontos por exemplo é espacial (UGLIT, 2017). O ritmo hegeliano em outra via, está em um campo totalmente diferente, o campo das condições lógicas e declarações lógicas.

É assim, uma espécie de ritmo “metafísico” que não pode ser experienciado no ritmo empírico, já que não possui movimento cinético. As oposições universal e individual, espírito (homem) e natureza (animal) se manifestam na doutrina neoplástica como cores primárias (vermelho, amarelo, azul) e não-cores (branco, preto, cinza), plano e linha reta, substância e forma, entre outras, e tais oposições são também conectadas a influências da dialética hegeliana no pensamento do artista e seus pares (TOSAKI, 2017). A dialética hegeliana se refere ao

método particular de argumento dialético utilizado pelo filósofo, no qual, parecido com outros métodos dialéticos, se baseia em um processo contraditório entre dois lados opostos, podendo ser entre duas pessoas em um diálogo ou não (STANFORD ENCYCLOPEDIA OF PHILOSOPHY, 2020). Assim, o terceiro princípio geral é uma prova de influência do pensamento hegeliano em Mondrian.

Sobre as influências da teosofia no pensamento de Mondrian, é notável primeiramente entender que tais influências devem ser levadas com cuidado; o artista teve também tal cuidado em separar as suas influências esotéricas e suas teorias e produção. Mondrian se tornou um membro da Sociedade Teosófica em 1909, contudo Tosaki cita que o artista pode ter se envolvido anteriormente, por volta de 1900 (TOSAKI, 2017), apesar de Blonskamp afirmar que isso é especulativo (BLOTKAMP, 2001).- No entanto, pelos termos filosóficos utilizados em seus escritos teóricos, referências à M.M. Blavatsky, referências à “antiga Índia”, Tosaki define que tanto a doutrina teosófica quanto o idealismo Hegeliano influenciaram Mondrian na sua fase inicial, ou seja, pré-1932 (TOSAKI, 2017). Também é notável afirmar que os escritos de Mondrian são conversas em diálogos entre duas pessoas, reafirmando o método dialético hegeliano. Contudo, um caso a ser notado, é até que ponto as influências do filósofo Shoenmaekers existiram ou não.

Em uma carta a Theo van Doesburg em 1918, sobre o artigo “*The New Plastic in Painting*” (1917), Mondrian afirma que retirou tudo do livro “A Doutrina Secreta” de MM Blavatsky e não de Shoenmaekers, sendo que Doesburg anteriormente teria identificado o pensamento do filósofo nos escritos do artista. Mondrian conheceu Shoenmaekers em julho de 1915, pelos seus amigos van Domselaer e Maaie Middelkoop (TOSAKI, 2017). Por volta de 1918, Mondrian pessoalmente cortou todas as relações com Shoenmaekers e afirmou que o mesmo era um “homem horrível”. Entretanto, Tosaki reafirma a existência da influência de Shoenmaekers, mesmo nesse período curto.

Até o presente momento, não foram encontradas provas concretas, como uma carta ou um escrito, com menção direta de Mondrian à Shoenmaekers, a não ser vários autores reafirmando tal relação. Pode-se levantar uma hipótese que pela própria presença de Mondrian em círculos holandeses de teosofia, ele teria sido influenciado indiretamente, pelas discussões teosóficas de algum leitor de Shoenmaekers, e assim, apesar de não existirem menções diretas, existe uma convivência concreta com leitores do teórico.

Pela análise do livro *Het Nieuwe Wereldbeeld*<sup>4</sup>, de Shoenmaekers, é possível concluir que o autor faz conexões entre a arte e a sua doutrina própria teosófica que seriam então atraentes doutrinariamente para um público artístico e teosofista, e suas influências seriam a argumentação a favor da arte em todas as partes da vida e uma conexão entre matemática e arte, argumentações essas que provavelmente influenciaram o neoplasticismo. Contudo, não seria uma influência direta, como o pensamento de Goethe nas cores de Mondrian, mas sim algo como uma das inúmeras outras “faíscas” no pensamento de Mondrian que levaram o mesmo a criar suas teorias.

#### 4. Análise formal e reflexão crítica sobre as obras de Mondrian

No desenvolvimento prático da produção de Mondrian, o primeiro período é entre 1919 até 1932, e o segundo período, a linha dupla e o período de Nova Iorque de 1932 a 1944 (TOSAKI, 2017) (BOIS, Y. *et al.*, 1995). A transição entre o desenvolvimento teórico de Mondrian indica uma mudança no qual ocorre alguns anos antes do que na parte prática. Segundo Tosaki, o desenvolvimento teórico ocorre entre 1917 a 1927, o primeiro estágio do período inicial pictórico, e o segundo período entre 1927 a 1932, qual é o segundo período maduro de pintura. Enfim, os anos de 1932 a 1944 marcam o período de “ritmo dinâmico” (cinético), criado em 1934 e aludindo ao movimento dinâmico natural, e incluem o período de Nova Iorque (1940 a 1944). Em 1934, no artigo (*essay*) “*The True Value of Oppositions in Life and Art*”, ritmo é idêntico ao significado do termo “equilíbrio dinâmico” (*dynamic-equilibrium*). Depois da introdução das pinturas com linha dupla em 1932, o termo “ritmo dinâmico” (*dynamic rhythm*) foi gradualmente introduzido: ele faz um contraste com a concepção de Mondrian de ritmo “estático”, no qual foi utilizado no estágio inicial do Neoplasticismo, que era caracterizado pela luta de concretizar “ritmo estático” (*static rhythm*), reforçar artificialidade e estatisticidade contra o dinamismo natural e ocular (TOSAKI, 2017). Segundo Yve-Alain Bois, o princípio neoplástico é uma reminiscência dialética de Hegel, que Mondrian nomeia como “princípio geral de equivalência plástica”, que não somente envolve a arte plástica mas toda a atividade humana, toda a criação cultural, e que é um dualismo criado para dissolver toda particularidade

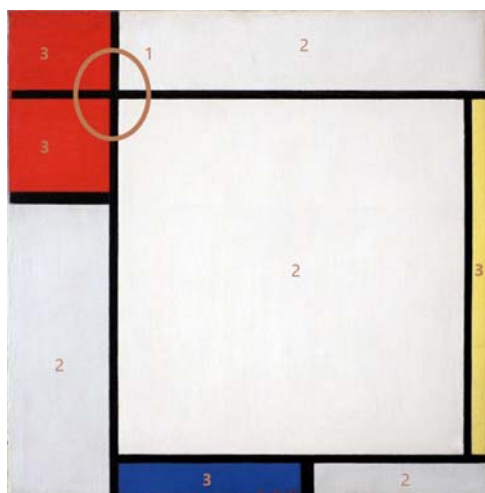
<sup>4</sup> Como não foi encontrada nenhuma tradução do holandês do livro *Het Nieuwe Wereldbeeld*, foi usado o site DeepL, que utiliza uma inteligência artificial de tradução por contexto, no texto obtido da *Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren*, para obter-se uma compreensão preliminar do livro. A tradução completa e o estudo aprofundado de tal livro poderão ser objeto de um estudo futuro.

pelo meio de “oposição equivalente”, pois “tudo que não é duplo é meramente uma ilusão” (BOIS, 1987).

Mondrian pensou em ritmo como algo que flui “por todas as coisas” e como o “fluido da vida”, fluindo pela velha e nova arte. Contudo, o ritmo de Mondrian tem características distintas com teorias de ritmo na filosofia e musicologia. O ritmo interiorizado (na teoria de Mondrian), não possui a repetição característica do ritmo filosófico, não é uma sequência, mas uma unicidade plástica. A individualidade tipicamente manifesta a lei da repetição, que é o ritmo natural (o ritmo naturalístico), como uma lei caracterizada pela simetria. Simetria ou regularidade enfatiza a separabilidade das coisas e então não tem um lugar na expressão plástica do universal como universal, lembrando aqui o sexto princípio geral do neoplasticismo. Para Mondrian, ritmo é uma forma de energia criativa empática (*emphatic form of creative energy*) que é gerada a partir do poder da Natureza (TOSAKI, 2017). É resiliente a mesma, contudo ela também está sempre presente na forma da superfície da tela. Quando Mondrian estabeleceu sua teoria de ritmo neoplástico, ritmo era para ser a expressão do neoplasticismo, este, no entanto, era para funcionar contra a natureza.

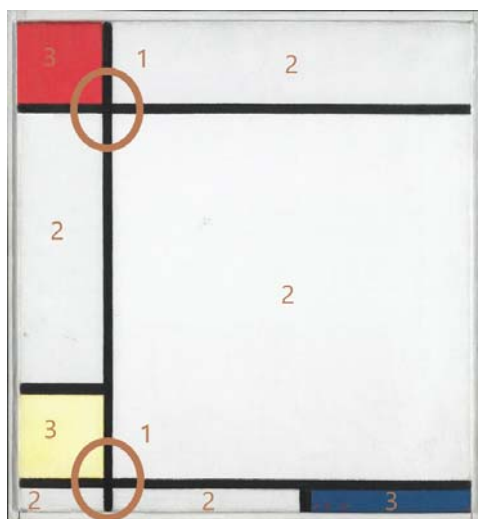
Tosaki argumenta que Mondrian lidou com ritmo em termos da sua função da sua propriedade de “subjetividade”, enquanto o “ritmo interiorizado”, oposto ao “ritmo naturalístico”, é uma busca constante para encontrar “repouso” (oposto de movimento) sem o fator de repetitividade (TOSAKI, 2017). Repouso é visto por Mondrian não como um momento “nulo”, “vazio”. Repouso é uma entidade expressiva em espaço e um ponto na expansão equilibrada que surge da oposição entre a linha horizontal e vertical. Segundo o mesmo, o repouso não é obtido pelas linhas horizontais (enquanto as linhas verticais indicam sua direção), mas em relação com a oposição que o ângulo correto constitui, e aqui o quinto e quarto princípios. Aqui chamamos de linha-cruz tal relação pictórica. Também, que a “força” visual dos quadros de Mondrian é precisamente centrada nas linhas-cruz em seu período inicial. Tal hipótese se baseia no argumento que a linha-cruz é o ponto de equilíbrio estático e que repouso é a perfeição do evento de dois elementos opositivos, ou dois momentos, no qual o movimento está equilibrado e a velocidade é interrompida, sendo o apogeu de tal evento. A vontade fundamental do neoplasticismo inicial é “estaticidade”, ou seja, encontrar tal repouso (TOSAKI, 2017). Bois nomeia o repouso como uma consideração de Mondrian em encontrar um “repouso universal”, com um balanço absoluto, aonde os quadros de Mondrian são, para o artista, uma representação teórica e um modelo microcósmico de um macrocósmico que está

a vir, e então, de 1920 a 1932, tais elementos “universais”, atômicos, são uma matriz aonde todo o movimento é banido (BOIS, 1987):



**Fig 1.** Piet Mondriaan, “Composition with red, yellow and blue”, 1927, óleo sobre tela  
51,1x51,1 cm -

A “linha-cruz”, ou o repouso, está presente no canto superior esquerdo de “*Composition with red, yellow and blue*” (1927), indicado pelo círculo e número 1 na imagem acima. As não-cores, indicadas por pelo número 2, são construídas para equilibrar o espaço pictórico em conjunção com as cores, indicadas pelo número 3. Todo o resto da imagem gira em torno do equilíbrio e da busca pelo equilíbrio estático. Como Mondrian afirma, um dos modos de observar o ritmo neoplástico é uma analogia com a passos voluntários de uma dançarina em velocidades variadas que fogem do ritmo da melodia. O ritmo de Mondrian seria o ritmo diferente da dançarina, e o ritmo naturalístico da natureza seria o ritmo da música. Essa é a interiorização neoplástica de ritmo. Tosaki afirma que o repouso é um fator meta-pictórico que não existe na imagem, mas é criado a partir das operações de relações no mesmo, as operações de equilíbrio de não-cores e cores por retângulos em torno da linha-cruz (TOSAKI, 2017).



**Fig 2.** Piet Mondriaan, “Composition with red, yellow and blue”, 1927, óleo sobre tela, 28x25 cm

Já em “*Composition with red, yellow and blue*” (1927), há a presença de duas “linhas-cruz”, uma no canto superior e outra no inferior. Interessantemente, para obter agora o equilíbrio estático as formas foram modificadas, por ser mais difícil a obtenção de tal equilíbrio, já que agora existem dois pontos de “repouso” visual. O branco foi atenuado, e mais formas cinzas aparecem, enquanto o vermelho é diminuído. Contudo, é complexo olhar tal quadro pela visão de Mondrian: não são quadrados ou formas, são expressões plásticas de conceitos de ritmo visual. Tal argumentação é baseada na teoria de Mondrian, que aliada a visão dialética Hegeliana, aonde “a beleza transcenderia um dia o objeto”, indica também a preocupação da época do artista de estabelecer a arte abstrata, uma arte não naturalística. Tal estabelecimento deriva do termo “composição”. Para Mondrian a composição foi sempre fundamental na pintura e a arte moderna era a expressão da composição em si, que dá o degrau de autonomia para a arte abstrata (BOIS, 1987) (TOSAKI, 2017) (BLOTKAMP, 2001). Contudo, tal abstração e expressão da composição foi derivada do abstrato-realismo tanto de Mondrian (como a abstração dos vitrais de Doensbuerg) quanto do abstrato-realismo cubista. A composição também se torna um princípio fundamental no neoplasticismo, o primeiro princípio, pois pela composição se encontra o equilíbrio estático (na primeira fase, ou seja, 1919-1932) que cria a beleza universal (que é um termo hegeliano, mas também utilizado por Mondrian). Também, tal autonomia do naturalismo, é encontrada por Mondrian com a sua

abolição do ritmo naturalístico pelo ritmo estático neoplástico (ou de equilíbrio dinâmico na fase final). Ao abolir a repetição e sequencialidade, se abole aquilo que existe do real na pintura neoplástica, como o próprio tempo em si, um dos motivos mais essenciais da elucidação do sexto princípio geral.

Contudo, qual é então o motivo das cores nas obras neoplásticas iniciais? Ou seja, o porquê do primeiro e do segundo princípio geral? Para o ritmo ser interiorizado, ou seja, ter um valor positivo, na terminologia hegeliana, ele deve ter um valor de aniquilação, destruição (BOIS, Y. *et al.*, 1995). Bois dá tal valor positivo em 1927, enquanto Tosaki afirma que foi em 1920. E tal valor se dá pelo contraste das cores primárias e o contraste dos planos e linhas, que contribuem para a aniquilação da ilusão de tridimensionalidade e a obtenção de uma imagem “plana”. Tosaki também afirma que tal valor positivo no ritmo estático neoplástico ocorreu pela primeira vez em “*Composition with Yellow, Red, Blue and Gray*” de 1920, onde observa-se a independência da linha preta como um elemento compositivo (TOSAKI, 2017). O objetivo em si é destruir a forma na pintura, usando o ritmo estático. Tal aniquilação é o valor destrutivo no neoplasticismo, a busca pela destruição da “velha” arte de certa forma, mas é um termo mais complexo que, segundo Tosaki, é usado em um contexto Teosófico-hegeliano, aonde é constituído pelo processo de construção de objetividade (o universal, ou o meta-humano) pela destruição da subjetividade (o natural do humano) (TOSAKI, 2017). Para o neoplasticismo, o alvo da aniquilação é a “harmonia velha” que é constituída em espaço pictórico convencional, possuidor da perspectiva, tonalidade das cores e por fim forma e linhas de contorno.

Outro fator, indicado em “*General Principles of Neo-Plasticism*”(1926), Mondrian escreve sobre seis elementos do Neoplasticismo, aonde ele delimita os meios plásticos compositivos. Tais meios plásticos possuem a propriedade de “plano retangular”, cores primárias (azul, vermelho e amarelo) e “não-cores” (branco, preto e cinza). A função das não cores, segundo Tosaki, equivale ao espaço vazio na arquitetura, argumentação baseada na afirmação de 1927 de Mondrian, aonde “Geralmente, equilíbrio implica uma grande área de não-cor ou espaço vazio oposto ao uma pequena área de cor ou material” (TOSAKI, 2017).

O quarto princípio geral funciona tanto para a questão plástica quanto compositiva. As linhas retas são o fator central na expressão de tal princípio, aonde que funcionam como o limite de meios puros plásticos, não como o limite de forma ou espaço. (BOIS, Y. *et al.*, 1995) Lembrando que o neoplasticismo buscava a autonomia do naturalismo da “velha arte”, é compreensível que linhas não representem linhas puramente naturalísticas. Elas também

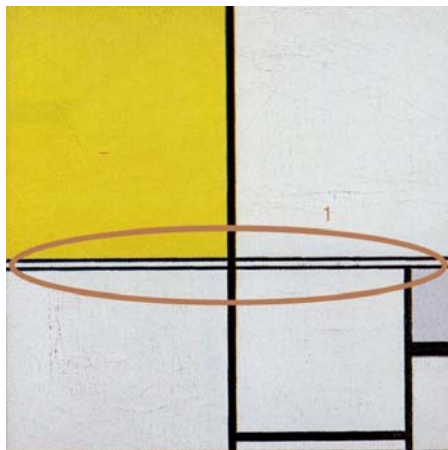
operam pelo princípio de oposição perpendicular, aonde equilibram as relações entre as proporções dos planos, cruzando os planos, as cores primárias e os não planos.

Existe também uma possível leitura social, considerando o contexto holandês, aonde a expressão de tais linhas retas, precisas, com cores puras, é uma reflexão do ator social holandês interiorizado por Mondrian, lembrando a definição da sociedade holandesa por Huizinga no começo do presente artigo. Além do mais, a busca de Mondrian por equilíbrio em seus quadros da primeira fase de certa forma se assemelha ao equilíbrio entre os poderes na sociedade holandesa, o conceito de *verzuiling*.

Por que então Mondrian buscava tal equilíbrio estático? Para o mesmo, a obtenção de uma beleza universal era só possível através da subjetividade a partir da função de ritmo e equilíbrio. Apesar da modificação drástica na transição entre equilíbrio estático e dinâmico, aonde no segundo momento a objetividade para encontrar tal beleza universal, que é baseada na filosofia Teosófica-Hegelianiana, a obtenção da beleza universal era ainda assim um dos objetivos neoplásticos.

A transição entre equilíbrio estático para equilíbrio dinâmico, em 1932, cria um problema na busca da destruição do naturalismo: as linhas duplas abriam lugar para o ritmo naturalístico aparecer no neoplasticismo, com “repetição”, “sequência”, “forma”, “tempo”. Nos escritos pós 1927, Mondrian começa a dar maior valor a linha, e a problemática de criar linhas expressivas com “energia” ou “força” como fatores de movimento dentro do campo pictórico “equilibrado”. Tosaki então indica que, em 1926, Mondrian aparentemente liberou a função de ritmo como fator compositivo aonde então se torna uma força viva que “anima” a produção, tal fato que ocorre, hipoteticamente, por sua produção estar agora em um meio termo entre a subjetividade e a objetividade, (entre o indivíduo e entre o aspecto que pertence ao objeto em si) (TOSAKI, 2017). Ele conclui que, se o ritmo na primeira fase do neoplasticismo estava contido no repouso, na sua segunda fase ele está liberado, ativo. Tal fato ocorre pela nova presença do observador. Mondrian expressa a importância da participação arbitrária do observador na teorização do neoplasticismo em si, que dá vida ao “sentimento consciente do equilíbrio universal em todos nós”, e assim termos como internalização, ou subjetivação são mais implicitamente utilizados na sua segunda fase. As linhas duplas indicam a introdução do fator tempo no neoplasticismo, e também a maior facilidade visual em entender a repetição:

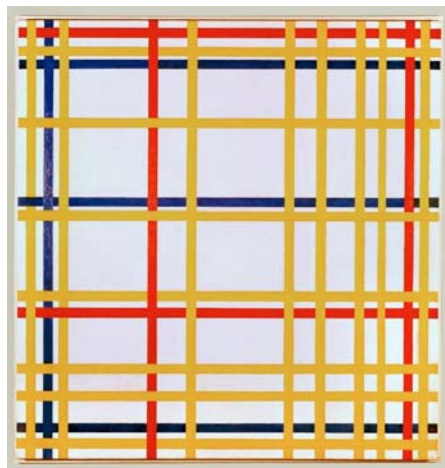




**Fig 3.** Piet Mondriaan “Composition B” datado 1932, óleo sobre tela, 50x50 cm

A crise da introdução de linhas duplas, indicada pelo número 1 na imagem acima, que vão contra o princípio neoplástico de “anti-repetição”, faz Mondrian negar que elas são duplas em si, mas uma linha só, e além do mais, transitar de uma fase teórica para empírica, aonde o ritmo é expresso, mas moderado pela presença do ritmo estático, mais de acordo com a doutrina neoplástica (TOSAKI, 2017). Agora, a linha reta, hipoteticamente, em uma visão metafísica, pode implicar “velocidade”, enquanto que a introdução de linhas duplas introduz um ritmo mais físico e visualmente forte, o ritmo estático (contido e equilibrado em si, “parado”) se torna um ritmo dinâmico (cinético). Lembrando do sexto princípio geral de ausência de simetria, é fácil perceber a grande incongruência teórica que a linha-dupla ocasiona em Mondrian.

O termo equilíbrio dinâmico aparece segundo Tosaki no artigo “*The True Value of Oppositions in Life and Art*” em 1934, enquanto que Bois afirma que foi em meados de 1930 (TOSAKI, 2017) (BOIS, Y. *et al.*, 1995). Tosaki, junto com muitos outros autores, reafirma a importância do jazz e da dança moderna na transição entre os ritmos, e na produção pós 1932. O equilíbrio dinâmico é mais simples de ser visualizado nas suas pinturas de Nova Iorque, do que nas linhas duplas dos pós 1932:



**Fig 4.** Piet Mondriaan “New York City” datado 1942, óleo sobre tela, 119,3x114,2 cm

Nas pinturas nova iorquinas, a linha reta é agora o alvo da destruição: não existem mais as linhas pretas, são substituídos por linhas de cores primárias. Fita comercial colorida foi agora utilizado para tal propósito. A forma e a repetição nas pinturas são reintroduzidas, e também Mondrian cede e afirma que quadrados e retângulos são formas que podem servir como meios de expressão, contudo de certa forma devem ser “contidas” (TOSAKI, 2017). O ritmo aqui se torna muito mais visual e palpável, mas manifestando-se em um sentido naturalístico de ritmo. O tempo modifica a função do repouso, na produção inicial, o repouso era caracterizado em pontos altamente “tensionados” e equilibrados. Na final, não foi mais contida em tais pontos, mas sim expressa. Tal é um fato que indica o poque muitos conseguem enxergar música na produção final de Mondrian e não na sua inicial.

Aqui se observa também a mudança do contexto social de Mondrian: ao mudar-se para Nova Iorque, uma das maiores metrópoles do mundo na época, observa-se a mudança drástica em suas obras. O contexto social americano, muito mais pautado no capitalismo, na dança frenética entre jazz e carros de Nova Iorque, indica também uma possível explicação social para a mudança de fases. A primeira fase, focada no equilíbrio e “pureza (limpeza)” de uma imagem, agora se torna movimentada e “menos pura”, no sentido de possuir muito mais linhas e cores.

### Considerações Finais

O corpo teórico de Piet Mondrian, por mais complexo e de difícil compreensão, revela uma face extremamente profunda de suas obras, que a maior parte dos leitores visuais não tem acesso. As dificuldades em encontrar fontes de língua portuguesa também revelam uma carência acadêmica no assunto. Por mais que mais de um século tenha se passado desde a criação do neoplasticismo, ainda há campos de pesquisa abertos que necessitam uma maior visibilidade, não só no contexto brasileiro, mas também internacional, a ausência de traduções para outras línguas além do holandês da obra de Shoenmaekers é um exemplo.

Formatado: Realce

Assim, pode-se afirmar que as obras de Mondrian no primeiro período de ritmo neoplástico são *expressões holandesas destrutivas de ritmo visual, neoplásticas e universais*. São uma expressão holandesa pela capacidade de suas obras traduzirem o espírito social protestante, seguro e “limpo” da Holanda; destrutivas por causa da abolição do natural e das formas em suas obras, além de romperem com a “velha arte” antecessor do modernismo; rítmicas visualmente por causa do ritmo dinâmico e estático que está presente em todas suas obras pós-1919; neoplásticas por todo o conjunto teórico do neoplasticismo que Mondrian ajuda a formar, desde a publicação em 1917 da revista *De Stijl*; e por fim universais, pela busca da “beleza universal”, o objetivo de Mondrian.

Já as obras de ritmo dinâmico, do segundo período de 1932 a 1944, seriam mais próximas de expressões americanas destrutivas de ritmo dinâmico e universal. Observa-se uma mudança drástica na sua segunda fase, uma negação de boa parte do rígido corpo teórico da primeira, que deriva da mudança do contexto geográfico de Mondrian, a sua vinda para os Estados Unidos da América. O ritmo visual agora é muito mais aparente, e as obras com mais cores e próximas do confuso contexto cosmopolita de Nova Iorque.

Por mais que visualmente a *oeuvre* de Mondrian aparenta ser somente quadrados, a verdade é distante disso.

### Referências

ARCHIVES AT YALE. Piet Mondrian papers. Disponível em: <https://archives.yale.edu/repositories/11/resources/554>. Acesso em: 24 jul. 2019.

BLOTKAMP, Carel. Mondrian: The Art of Destruction. 3. ed. Londres: Realtom Books Ltd, 2001.

BOIS, Y. *et al.* Piet Mondrian: 1872-1944. 1. ed. Canada: Bulfinch Press , 1995.

BOIS, Yve-alain. Mondrian and the Theory of Architecture. Assemblage, Massachusetts, v. 4, n. 1, p. 101-130, out./1987. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/3171039?seq=1>>. Acesso em: 16 jul. 2019.

DEEPL TRANSLATOR. Translator. Disponível em: <https://www.deepl.com/translator> . Acesso em: 12 jun. 2019.

DEICHER, Susanne. Piet Mondrian: Construção sobre o vazio. 2. ed. Munique: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1995.

DIGITALE BIBLIOTHEEK VOOR DE NEDERLANDSE LETTEREN. Het nieuwe wereldbeeld (1915)–M.H.J. Schoenmaekers. Disponível em: [https://www.dbnl.org/tekst/scho003nieu01\\_01/](https://www.dbnl.org/tekst/scho003nieu01_01/). Acesso em: 14 ago. 2019.

DÜCHTING, Hajo. Piet Mondrian. 1. ed. Paris: Könemann, 2016.

FIORE, Angelo. Regards sur la peinture: Mondrian. 75. ed. Paris: Edition Fabbri, 1988.

HUIZINGA, J. H.. Dutch Civilisation in the Seventeenth Century: And other essays. 2. ed. Nova Iorque: Harper & Row, Publishers, Incorporated, 1969.

JAMES, T. H. H. & M. 1986. The New Art – The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian. 3. ed. Boston: G. K. Hall and Co., 1986.

JANSSEN, Hans; JOSSTEN, Joop M.. Mondrian: The Path to Abstraction 1892-1914. 1. ed. Holanda: Zwolle: Waanders Publishers, 2002.

MARXISTS.ORG. Glossary of Terms. Disponível em: <https://www.marxists.org/glossary/terms/o/b.htm> . Acesso em: 19 dez. 2019.

PHILOSOPHY PAGES. The Development of Absolute Idealism. Disponível em: <http://www.philosophypages.com/hy/5k.htm>. Acesso em: 22 jan. 2020.

PIET MONDRIAN. **Catalogue Raisonné**. V + K Publishing / Inmerc [etc.], 1998

PINKARD, Terry P. Hegel's Idealism and Hegel's Logic. eitschrift Für Philosophische Forschung, JSTOR, v. 33, n. 2, p. 210-226, mar./1979. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/20482958?seq=1>>. Acesso em: 14 jan. 2020.

STANFORD ENCYCLOPEDIA OF PHILOSOPHY. Hegel's Dialectics. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/entries/hegel-dialectics/>. Acesso em: 13 jan. 2020.

THE MUSEUM OF MODERN ART. Piet Mondrian: 1872–1944. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/470>. Acesso em: 3 jul. 2019.

TOMASSONI, Italo. Mondrian. 3. ed. Nova Iorque: Crown Publishers, 1970.

TOSAKI, Eiichi. Mondrian's Philosophy of Visual Rhythm: Phenomenology, Wittgenstein, and Eastern thought. 23. ed. Holanda: Springer Science+Business Media, 2017.

UGLIT, Rasmus. Hegel and the Rhythm of Logic. *Journal of the Circle for Lacanian Ideology Critique*, Holanda, v. 10, n. 11, p. 49-62, jan./2017.

VEEN, Louis. Piet Mondrian on the Principles of Neo-Plasticism. *International Journal of Art and Art History*, Holanda, v. 5, n. 2, p. 1-12, dez./2017.

WINTLE, Michael. *An Economic and Social History of the Netherlands, 1800-1920: Demographic, Economic and Social Transition*. 3. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.