

MONDRIAN E DE STIJL: A GEOMETRIA COMO UTOPIA

José Marcos Romão¹

ROMÃO, José Marcos; Mondrian e De Stijl: a geometria como utopia.

Resumo

A geometria, como princípio organizador da sociedade industrial é o fundamento básico da utopia moderna.

Palavras-chave: Neoplasticismo, geometria, utopia.

Abstract

The geometry, as organizing principle of the industrial community is modern utopia's basic justification.

Keywords: Neoplasticism, geometry, utopia.

A compreensão da obra de Mondrian como fenômeno próprio às condições de sua época é fundamental ao seu correto entendimento, pois a percepção do modernismo enquanto amálgama de tendências várias, nos permite compreender com mais clareza as características que fazem da sua obra um dos baluartes da arte moderna, tanto pelo seu caráter instigante e original, quanto pela permanência da sua

¹ Prof. Assistente Ms. do Departamento de Artes e Representação.



atualidade.

O advento da arte moderna dá-se em um momento histórico de profunda instabilidade, decorrente da própria transitoriedade provocada pela transformação da sociedade vitoriana do século XIX na sociedade de massas do século XX.

Portanto, a fratura que claramente visualizamos apondo lado a lado a cultura da segunda metade do século XIX e aquela das duas primeiras décadas do século XX, não estava circunscrita ao domínio da pintura, pelo contrário, atingia todos os domínios das relações humanas.

Assim, podemos enumerar como acontecimentos importantes ocorridos nesse período:

novos insumos tecnológicos à produção mecanizada, como o motor de combustão interna, o motor a diesel e a turbina a vapor;

- novas fontes de energia, como a eletricidade, o óleo e o petróleo;

- novos meios de transporte, como o automóvel, o ônibus a motor e o aeroplano;

- novos meios de comunicação, como o telefone, o gravador e a máquina de escrever;

- novos materiais de construção, como o concreto armado.

Esses avanços eram acompanhados pelo impressionante progresso das ciências, particularmente da física, com a descoberta das propriedades radioativas de certos elementos químicos, como a descoberta dos elétrons e a formulação do modelo do átomo e a publicação da teoria da relatividade.

No campo dos estudos do homem e da sociedade, as descobertas não eram menos impressionantes, particularmente com a publicação dos escritos fundamentais de Freud e Max Weber.

A ocorrência de um número tão grande

de descobertas capitais em um espaço de tempo tão curto, ainda que fora do alcance intelectual da maioria, através da repercussão nas atividades de produção artística configura um período de profundas transformações da sensibilidade e consciência humanas, pois conforme afirma Herbert Read, "o artista podia não ter um conhecimento direto da ciência, mas a ambiente sabedor que se havia gerado influencia decisivamente o artista" (Read, s/d).

E é justamente aí que se localiza a principal diferença entre a cultura do século XIX e a do século XX: a substituição da natureza pela civilização. Este é o dilema com o qual a arte moderna irá se debater, já que se abrigam sob o seu domínio tendências tão díspares como a recorrência à iconografia de culturas primitivas e a apologia da máquina. E se é perfeitamente possível estabelecer-se um paralelo entre os cientistas "rompendo com a visão estabelecida do universo físico e os pintores com a visão aceita da arte como figuração de um mundo exterior" (Bullock, 1989), a dificuldade está em determinar-se, executada a desconstrução, o que foi erigido de permanente em seu lugar.

Eis a questão que, segundo Argan, nos permite melhor compreender a obra de Mondrian, e por extensão, as realizações do grupo De Stijl: como é possível conciliar natureza e civilização, convertendo em simetria o que parece ser uma contradição? A finalidade imediata é a de recompor entre a arte e a indústria o vínculo que unia a arte ao artesanato, pois como tudo é produzido pela indústria, mister se faz projetar para a indústria. Portanto, a racionalidade deve enquadrar todas as ações da vida, desde a cidade em que se vive, a casa em que se mora, a mobília e os utensílios que se empregam e a roupa que se veste.

Para tanto, é preciso um método de construção ou, mais exatamente, de projeto, que deve determinar a forma racional de tudo o que serve à vida. Para os integrantes do grupo De Stijl esse método irá consolidar-se no ortogonalismo, ou seja, na crença em que tudo está submetido ao equilíbrio entre duas forças antagônicas: a horizontal e a vertical.

Esse princípio, aliado ao uso restrito das cores primárias e das não-cores branca, cinza e preta, aplicadas uniformemente em superfícies planas, irá gerar o Neoplasticismo que, enquanto conjunto programático de intenções, irá encontrar sua mais perfeita aplicação nas realizações dos integrantes do De Stijl.

O desenvolvimento estético e programático do De Stijl pode ser decomposto em três fases. A primeira, de 1916 a 1921, é uma fase formativa e essencialmente centrada na Holanda; a segunda fase, de 1921 a 1925, deve ser considerada seu período de maturidade e de disseminação internacional; já a terceira fase, de 1925 a 1931, caracteriza-se como um período de transformação e de desintegração, a qual não será aqui abordada.

Nos anos de 1915 e 1916, Mondrian fixou-se em Laren, onde manteve contatos frequentes com o matemático Dr. Schoenmaekers. Durante esse período, pintou muito pouco, dedicando a maior parte do seu tempo a escrever a base teórica do Neoplasticismo, fato consumado no ensaio intitulado "Neoplasticismo na pintura", publicado entre 1917 e 1918 nos primeiros doze números da revista De Stijl. Por isso mesmo, a primeira fase do De Stijl, de 1916 a 1921, teve como atividade central a polêmica cultural determinada pela disseminação de suas teorias.

No campo pictórico, Mondrian e Van der Leek, seguidos por Van Doesburg,

produzem pinturas que atendiam inteiramente a proposta formulada no De Stijl de uma plástica pura. O ortogonalismo era o princípio que regia a distribuição de áreas coloridas sobre uma superfície neutra, numa clara alusão à importância conferida ao fazer artístico como desvelamento da estrutura do próprio plano pictórico.

É nítida a semelhança de tal atitude com a do designer moderno para quem a forma informa o conteúdo, pois, analogamente, a forma artística é o resultado lógico do imbricamento de intenções objetivas.

É dessa fase, a famosa "Cadeira vermelha e azul" (il. nº 01), desenhada por Gerrit Rietveld. Essa peça de mobiliário proporcionou a primeira oportunidade para uma projeção da estética Neoplástica em três dimensões. Era como se as barras e os planos das composições pictóricas fossem concretizadas como elementos articulados e projetadas no espaço. O uso exclusivo das cores primárias em conjunto com uma armação linear preta, causa profunda impressão nos demais integrantes do De Stijl,



Figura 1

tanto que, as mesmas, acrescidas do branco e do cinza, irão se construir na escala cromática canônica do grupo.

Com esta peça de mobiliário, Rietveld foi, portanto, o primeiro a estabelecer o sistema cromático neoplástico, bem como a apontar inusitadas aplicações para os dogmas do movimento recém-fundado.

Utilizando listéis e tábuas de madeira ligados através de juntas e encaixes, concebe uma estrutura de sustentação que está toda submetida ao sistema de ângulos retos, com exceção dos planos do assento e do encosto, adaptados minimamente à curvas do corpo humano. A estrutura ortogonal, composta de barras de cor preta, sustenta elementos plásticos que aliam ao caráter utilitário o fato de projetarem-se como radiosas superfícies coloridas, substituindo no objeto a ornamentalidade como mero acessório, pela exibição da sua forma intrínseca, evidenciando tratar-se de “uma estrutura de sustentação que desenvolve forças de empuxo proporcionais ao peso” (Argan, 1993).

Essa peça de mobiliário deu origem a uma série de outras peças, todas baseadas nos mesmos princípios, protagonizando uma das mais bem sucedidas aplicações na área do design de princípios originalmente concebidos para as artes plásticas. A interação daí resultante irá atingir seu ápice na construção da casa Schroeder, projetada por Rietveld e construída em 1927, cuja concepção tem nas peças de mobiliário importantes etapas preparatórias, numa clara demonstração que o projeto de um prédio é desenho industrial da mesma forma que o projeto de uma cadeira, ou seja, para os integrantes do De Stijl existia uma identidade construtiva entre ambos que, extrapolando da pintura, deveria abarcar todas as tarefas da vida cotidiana.

Em 1919, Rietveld produz a “Cadeira de Braços”, (il. nº 02). Igualmente concebida a partir de uma estrutura de barras que sustentam superfícies planas, aqui a obediência ao princípio do ortogonalismo só se excetua no pequeno ângulo de inclinação do encosto.

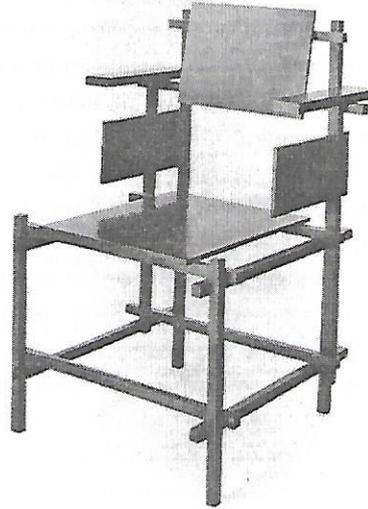


Figura 2

A cor natural da madeira evidencia sua linguagem estrutural, montada a partir de encaixes e juntas. O fato de não recorrer às cores parece indicar em Rietveld a preocupação exclusiva com tais aspectos, como se seu interesse estivesse completamente absorvido pela lógica interna de um método que permitia construir a partir de regras o mais elementares possíveis.

Não há dúvida que dessa constatação se poderia vislumbrar uma verdadeira revolução na produção de bens em níveis industriais. A utopia de uma integração entre as artes plásticas, design e arquitetura, revelava-se cada vez mais possível, o que fica ainda mais patente se compararmos essa cadeira com a pintura de Mondrian intitulada “Composição com planos de cor com contorno cinza”, (il. nº

03), de 1918, entre as quais é possível perceber uma estreita analogia estrutural.

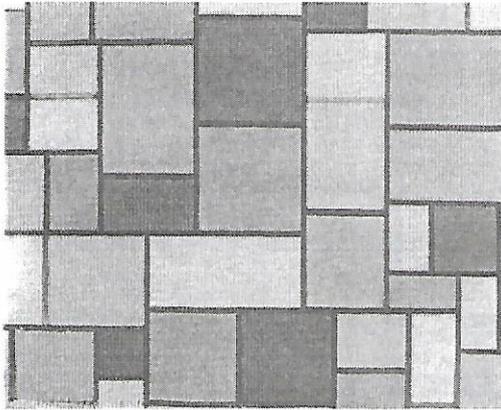


Figura 3

O aspecto estrutural, evidente em ambas, no caso da pintura é ressaltado pelo próprio título, o qual se refere apenas aos elementos plásticos constituintes do quadro, obliterando, portanto, intencionalmente quaisquer interpretações de outra natureza. E tais elementos, da mesma forma que na cadeira, remetem diretamente a princípios de ordem e equilíbrio, em ambas extraídos magistralmente de um conjunto em que a proliferação de elementos poderia incorrer justamente num efeito oposto.

A assimetria dos planos da pintura, é compensada pela sua reunião em blocos que estabelecem entre os mesmos uma unidade compacta, sendo que tais blocos são interligados entre si por prolongamentos de retas que articulam uns aos outros. Temos, portanto, uma unidade composta de ritmos que é extremamente análoga em ambas as obras.

No final de 1921, a composição inicial do De Stijl sofre uma grande alteração, com a saída de vários elementos do grupo, bem como pela dispersão dos outros. Mondrian retorna a Paris, Rietveld instala-se em Utrecht, enquanto que Van

Doesburg, de acordo com sua natural expansividade, dedica-se a divulgar internacionalmente o movimento. E foi graças às atividades internacionais de Van Doesburg que em 1922 o grupo recebe adesões importantes, entre as quais cumpre destacar as de El Lissitzky e Hans Richter, oriundos respectivamente do construtivismo soviético e do dadaísmo vienense.

Do périplo internacional de Van Doesburg resulta um convite, feito por Walter Gropius, para visitar a Bauhaus, o que desencadeará uma verdadeira revolução na escola de Weimar.

Chocado com a orientação expressionista - espiritualista que predominava então na Bauhaus, promovida principalmente por Johannes Itten, Van Doesburg provoca um verdadeiro escândalo, contrapondo à mesma princípios plásticos - construtivos do De Stijl, o que causou grande entusiasmo nos estudantes, a ponto de Gropius ver-se compelido a proibir que os alunos da Bauhaus frequentassem os cursos ministrados por Van Doesburg em ateliê que montara adjacente àquela escola. Tais medidas, entretanto, mostraram-se infrutíferas, pois é inegável a influência provocada pelos princípios do De Stijl sobre os projetos subsequentes da Bauhaus, em função das atividades de Van Doesburg em Weimar entre 1922 e 1923, tendo influenciado o próprio Gropius. Isso fica patente em uma luminária que projetou para seu próprio gabinete de trabalho em 1923, que tem estreita afinidade com o projeto de Rietveld para o escritório do Dr. Hartog, de 1920.

A segunda fase do De Stijl, compreendida entre 1921 e 1925, irá assistir à aplicação dos princípios neoplásticos principalmente na arquitetura, área em que são desenvolvidos importantes projetos, particularmente por Theo Van Doesburg e

Rietveld.

Em 1923, Gerrit Rietveld concebe aquela que é das mais significantes realizações do grupo nesse período, "A Cadeira de Berlim" (il. nº 04). Primeira peça de Rietveld a ser concebida de maneira totalmente assimétrica, pelo rigor na utilização do ângulo reto e pela síntese elementarista que atinge, traduz-se como o mais acabado exemplo da bem sucedida série de atividades do De Stijl.

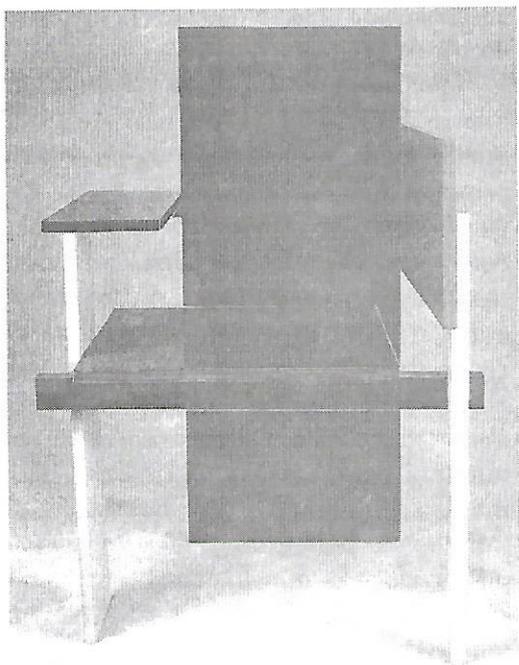


Figura 4

Aqui, mais uma vez Rietveld abandonou o uso das cores, atendo-se unicamente ao uso de cinza. Entretanto, é evidente a similaridade da mesma com "Composição", (il. nº 05), de Mondrian. Em ambas, grandes áreas planas, secundadas por áreas menores, distribuídas em rigorosa assimetria, são sustentadas por poucas barras, de espessuras variáveis. Nas duas, o conjunto, que poderia incorrer no desequilíbrio pela ousadia no uso da

assimetria é harmonizado através de sutis deslocamentos e rigoroso cálculo das medidas.

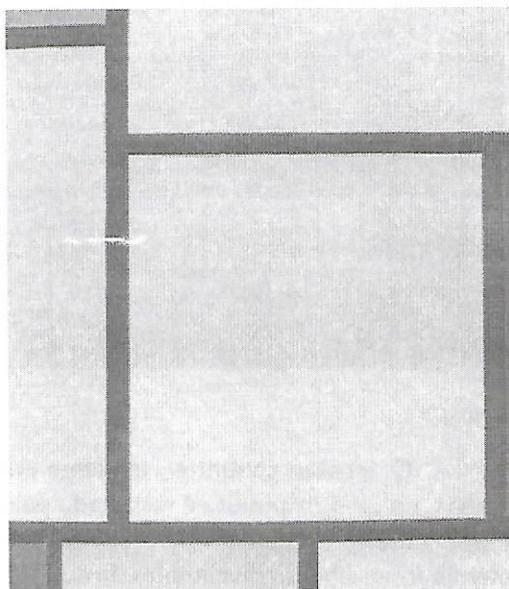


Figura 5

Na obra de Mondrian, faz-se mister evidenciar a barra de cor preta que, na parte inferior da tela a percorre em toda sua extensão. Tendo a sustentá-la duas pequenas faixas de cor, uma amarela e outra cinza azulado, além de uma pequena área azul escuro, é sobre a mesma que se assenta praticamente toda a composição.

Destaca-se, igualmente, a enorme área branca central que, apesar de parecer um quadrado, tem a dimensão vertical um pouco superior à horizontal. O efeito de regularidade, entretanto, é conseguido pela presença da área igualmente branca, situada no alto da composição que, pela contiguidade estabelecida com a área central, induz o olhar a desprezar a diferença das suas dimensões. Com isso Mondrian logra estabelecer a visão de um quadrado injetado de um efeito dinâmico, evitando, portanto, o efeito de repouso que é próprio de tal figura.

Concorre também para o dinamismo da composição o fato da área branca central ser atraída para cima pela área branca contígua, o que é enfatizado pela faculdade de flutuar que lhe é conferida pelo segmentado sobre o qual se apoia que, situado exatamente no meio do seu lado inferior, acha-se suspenso em relação à borda inferior da tela.

Por outro lado, o risco de desequilíbrio em que poderia incorrer a composição pelo excesso de volatilidade da grande área branca central, é sabiamente evitado, pelo acento extremamente estático que há em suas laterais; de um lado, o esquerdo, conferido pela barra que, partindo da barra horizontal inferior, acha-se firmemente ancorada tanto na borda superior quanto na borda esquerda do quadro, nesse caso, apoiada em um pequeno segmento e uma estreita faixa vermelha. Do outro lado, o direito, a grande área branca acha-se igualmente presa, nesse caso, à lateral direita do quadro, pelo prolongamento até sua borda das duas barras que a limitam superior e inferiormente, firmemente unidas entre si por uma estreita faixa azul.

É como se Mondrian domasse o espaço, circunscrevendo-o e libertando-o ao mesmo tempo. Liberta-o, conferindo-lhe autonomia. Submete-o, impondo-lhe um rigor absoluto, numa demonstração incontestada que “de todos os gestos o mais difícil é o que inventa a ordem. E é um gesto similar que é exigido à pintura para existir no meio de um mundo onde justamente toda a ordem parece abolida” (Lourenço, 1981).

Não há dúvida que o mesmo se pode afirmar a respeito da “Cadeira de Berlim”, de Rietveld. Em um mundo dominado pelo frenesi do entre-guerras (os “anos loucos”), a agitação que se reflete na assimetria das suas formas é contida pelo rigor com que se articulam. Assim, o conjunto que é

dominado pela grande superfície que serve de encosto e apoio posterior e pela travessa frontal, ao mesmo tempo em que articula o espaço em torno, comprime-o em seu interior.

A compressão do espaço interior se dá fundamentalmente em função da ilusão de volume produzida pelo espaldar direito que, voltado para dentro, compõe com o encosto e o assento as três faces de um cubo. Isto, entretanto, é quebrado particularmente pelo deslocamento do assento para a esquerda, evitando, portanto, que se forme uma aresta entre o mesmo e o espaldar, ao mesmo tempo em que deixa truncada a aresta que forma com o encosto. Já o deslocamento do assento para a esquerda é magistralmente compensado pelo espaldar esquerdo que, na horizontal, compacta o espaço que ficaria vazio em decorrência da “sobra” do assento, à esquerda.

O efeito de compactação do espaço entre o espaldar esquerdo e o assento é reforçado pelo fato da barra posterior, situada horizontalmente sob o assento, estar fixada à frente da barra que sustenta o espaldar, conferindo-lhe um efeito de recuo, ao contrário do que acontece com o espaldar direito que, tendo o seu suporte fixado à frente da barra horizontal, confere ao mesmo uma ilusão de avanço. É esta projeção para a frente do espaldar direito que compensa a projeção para o lado do espaldar esquerdo, da mesma forma que o espaço vazio entre o espaldar direito e o assento compensa a compacticidade da junção daquele com o encosto.

A harmonia do conjunto, da mesma forma que na obra de Mondrian que analisamos anteriormente, é decorrente, portanto, do jogo sutil entre elementos díspares, como é o caso exemplar do equilíbrio conseguido para o espaldar esquerdo que, sustentado na parte anterior

apenas de um lado, tem o peso da sua parte interna suspensa sustentado pelo prolongamento da barra horizontal posterior sobre a qual se assenta.

O coroamento da fantástica série de realizações de Rietveld segundo os princípios neoplásticos, dar-se-ia com a construção da "Casa Shroeder", (il. nº 06), em 1924, cuja concepção, entretanto derivava diretamente dos seus projetos de design. Segundo Theodore Brown, com a "Cadeira de Berlim", Rietveld tinha "esboçado literalmente o modelo da construção espacial da "Casa

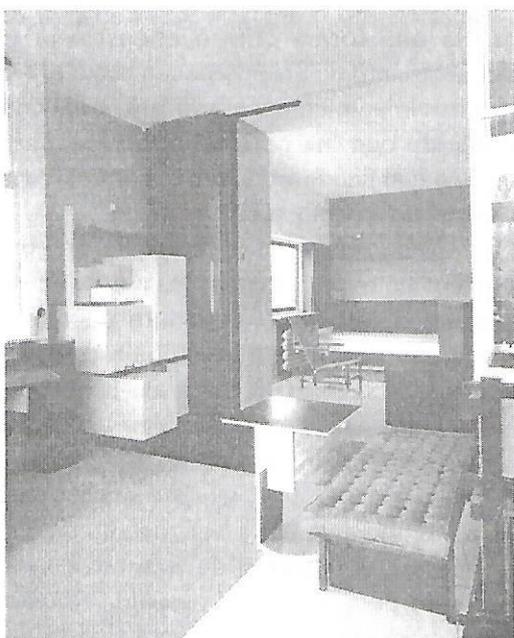


Figura 6

Shroeder" (Brown, 1991).

Pintura, design, arquitetura, portanto, imbricam-se magistralmente em realizações máximas da utopia moderna de construção de um mundo coerente com os princípios gerados pelos próprios meios colocados à disposição do homem, pelos novos materiais e tecnologias, provando-se assim que, da união em torno da idéia de

projeto, era possível "fornecer à sociedade uma condição 'natural' e ao mesmo tempo 'racional' de existência, mas sem deter o desenvolvimento tecnológico, pois o destino natural da sociedade é o progresso" (Argan, 1993).

Referências Bibliográficas

ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna. Cia das Letras, S.P., 1993, 2ª Edição.

BROWN, Theodore. Citado em De Stijl, de Kenneth Frampton, in Conceitos de Arte Moderna, organizado por Mikos Stangos, Jorge Zahar Editor, R.J., 1991.

BULLOCK, Alan: A dupla imagem, in Malconi Brad Bury e James Mc Farlane, Modernismo: Guia Geral. Editora Scwards Ltda., S.P., 1989.

LOURENÇO, Eduardo. O espelho imaginário. Imprensa Nacional, Portugal, 1981.

READ, Herbert. A filosofia da arte moderna. Editora Ulisséia, Portugal, s/data.