Neoplasticismo na pintura e na arquitetura
Neoplasticismo
na pintura e na arquitetura

PIET MONDRIAN

Organização CARLOS A. FERREIRA MARTINS
Tradução JOÃO CARLOS PIJNAPPEL
Esta é uma compilação de ensaios escritos por Piet Mondrian entre 1917 e 1942 para expressar suas teorias artísticas.
SUMÁRIO

PREFÁCIO
A arte contra a natureza:
filosofia, pintura e arquitetura em Mondrian
Carlos Leite Brandão

O NEOPLASTICISMO NA PINTURA [1917] 25

OS GRANDES BULEVARES [1926] 117

A REALIZAÇÃO DO NEOPLASTICISMO
NO FUTURO DISTANTE E NA ARQUITETURA DE HOJE [1922] 127

DEVE A PINTURA SER INFERIOR À ARQUITETURA? [1923] 145

A ARQUITETURA NEOPLÁSTICA DO FUTURO [1925] 151

A CASA — A RUA — A CIDADE [1926] 157

DOIS ESBOÇOS DE ENSAIOS [1942-44] 173

Notas 185
Bibliografia 215
Sobre o autor 223
PREFÁCIO
Não seria continuando a copiar quadros no Rijksmuseum e discutindo apenas com artistas que Mondrian chegaria à abstração geométrica de sua pintura, proposta para suceder ao cubismo. Para isso, também foi fundamental sua reflexão filosófica sobre nossa relação com o mundo urbano, fervilhante, revolto por deslocamentos, sentidos, lugares, culturas, pensamentos conflitantes, em permanente movimento e onde as coisas estão em contínua fragmentação e dissolução umas nas outras, como ele nos descreve em “Os grandes bulevares” (1920).

Sintonizado com o dinamismo e com a lógica da metrópole, com suas máquinas e letreiros, o neoplasticismo figura o espírito daquele que nela trafega e que não mais ordena sua cultura a partir da tradição ou da natureza, mas segundo as perspectivas do “homem da multidão”, de Edgar A. Poe. Esse novo mundo industrial, onde o temperamento circula interminavelmente entre o lógico, o técnico-científico e o artístico, esboça-se nas retas perpendiculares, nos planos retangulares
e nas cores primárias do pintor holandês. Ler seus textos, um século depois, serve-nos para conferir os nascimentos deste homem e deste mundo, abstratos e modernos, dos quais somos filhos. Este prefácio visa a apresentar algumas chaves para essa leitura e para a sua conexão com as fontes da arte, da arquitetura e da cidade modernas.

As árvores pintadas por Mondrian entre 1908 e 1912 demonstram como seu olhar deslocou-se das formas aparentes para a estrutura invariante nelas subjacente. Essa estrutura cifra-se em equações e geometrias desenhadas no espírito do homem e do mundo do século xx. Reduzindo a natureza e os fenômenos, como uma árvore ou a Broadway, a algumas horizontais e verticais e a relações de planos e cores básicas (amarelo, vermelho, azul), Mondrian remete-nos às leis que, avessas ao acaso e às particularidades, nós projetamos para compor a pintura, os edifícios, as cidades e a humanidade.

É o espírito que age sobre ou independente da natureza, e não o contrário, ensina-nos Mondrian em “O neoplasticismo na pintura”, o primeiro e mais denso dos textos que se seguem e publicado em capítulos, de 1917 a 1918, na revista De Stijl, que ele fundara com Theo van Doesburg. Aí se encontram os pressupostos que o levam a romper com a arte figurativa, os quais são semelhantes aos encontrados em Depois do cubismo, manifesto concebido por Ozenfant e Le Corbusier nestes mesmos anos para fundar o purismo e a arquitetura modernista: o antinaturalismo; a composição obediente ao rigor “puro e geométrico” que se eleva acima das contingências; o máximo de clareza e de universalidade, contrapostas à individualidade
e à expressão subjetiva; a conexão com a tecnologia, com a produção industrial em série e com o modo de vida de metrópoles atravessadas por luminosos, veículos rápidos e relações instáveis e imprevisíveis. Sua revolução artística não é exclusivamente estética ou estilística. Ela nasce do diálogo incessante com novos paradigmas morais, éticos e filosóficos e com uma nova visão de mundo alicerçada na ideia de que a essência das coisas não se encontra nelas mesmas, mas nas formas que nosso espírito aplica sobre elas e em que reverberam nossa racionalidade e universalidade, tal como disposto na teoria e na arquitetura de Walter Gropius.

Embora as biografias sublinhem a influência da teosofia em Mondrian, creio que alguns aspectos da filosofia de Hegel definem melhor o caminho assumido pelo pintor a partir da segunda década do século xx. Entendendo a história da arte a partir do conflito entre ideia e matéria, espírito e natureza, Hegel reconhece três momentos principais: a arte simbólica, quando a ideia ainda não tem nitidez e definição suficientes para ser integralmente representada na forma sensible e material; a arte clássica, onde há uma perfeita adequação da representação sensible dada pela arte à ideia a que deve dar forma, ideia esta que se pretende universal e livre de contingências, como os conceitos; a arte romântica, em que a unidade perfeita entre ideia e representação é superada, uma vez que o conteúdo da ideia cresce para o espírito absoluto e não pode mais ser totalmente expresso pela matéria sensible. Neste momento, a manifestação do espírito absoluto levaria a arte a transpor-se para a filosofia e a religião.
Essa transposição da arte não significa o seu fim em geral, mas apenas o de um tipo de arte, a arte figurativa e determinada pela natureza, como bem intui Mondrian. O espírito, ao triunfar, não pode mais se apresentar sob a mimese de formas naturais, devendo reduzi-las a si, abstraí-las e depurá-las, até chegar à verdade e à beleza que lhe são próprias e melhor manifestas por retas, planos retangulares e cores primárias. Sendo universal, esse espírito recusa tanto a arte que se origina das aparências externas quanto a que é pensada como expressão da individualidade e da subjetividade. A arte deste novo espírito volta-se para o geral, tal como a arquitetura modernista diante da tecnologia industrial e das demandas das massas que se multiplicavam nas urbes.

Como na dialética hegeliana, Mondrian considera que tudo se move, inclusive a história e a pintura, a partir de antíteses das quais derivam sínteses e equilíbrios, sempre provisórios. Ao longo de seus textos essas oposições se traduzem como entre espírito e natureza, interior e exterior, horizontal e vertical, masculino e feminino, tempo e espaço, cor e não-cor, abstrato e concreto, dentre outras. Sua busca artístico-filosófica visa construir relações equilibradas, dinâmicas e assimétricas entre tais opostos. Abstrair significa, segundo Mondrian, encontrar a imagem exata e matemática das relações que se encontram veladas na percepção imediata do real. A chave com a qual estabelecer essas relações assenta-se no homem urbano, cada vez mais distante da natureza, e cuja vida, como se lê na abertura de “O neoplasticismo na pintura”, é progressivamente mais abstrata e consciente da sua autonomia.
interior. Do impressionismo ao cubismo, resume Mondrian, "o sentido da visão se desloca cada vez mais para o interior", como em Kandinsky e Picasso. Proporcionando-se com este deslocamento, a nova arte deve ser abstrata e conforme à lógica universal que rege o mundo moderno e nossa relação com ele. Sem transformar o natural em abstrato, sem conferir-lhe a nota da cultura e da razão para depurar a realidade, torna-se impossível reconciliar o espírito com o mundo circundante. A linha reta e masculina que a arte abstrai das curvas naturais, os planos retangulares gerados pelos cruzamentos de horizontais e verticais, e as cores primárias que recebem e dão vida a estes planos são os meios universais com que se constrói a imagem exata das relações puras almejadas pelo pintor e perseguidas também na arquitetura do De Stijl, como a casa Schroeder, de Rietveld (Utrecht, 1924), ou as casas operárias, de Oud (Roterdam, 1925-1927). Ordenados dessa forma, quadros, edifícios e cidades espiritualizam a natureza e figuram relações puras nas quais o espírito moderno pode se reconhecer.

Menos sujeita a condicionantes funcionais e materiais, a pintura parece a Mondrian mais livre para expressar essas relações do que a arquitetura. Contudo, e ao contrário da separação que quer dar-lhes Oud, são artes afins, as quais devem compartilhar os princípios gerais do neoplasticismo e expressar a estrutura e as relações que regem todo o existente. Assim, o mesmo ser humano universal será visado tanto pela Bauhaus e pelo modulor de Le Corbusier como pela pintura e pela escrita de Mondrian. Essa perspectiva coaduna-se com um momento histórico em que se diluem as fronteiras entre nações,
indivíduos e povos: seja pela redução das distâncias sociais e espaciais entre as multidões e culturas diversas aglutinadas nas urbes, seja pelas guerras e novas conformações políticas constituídas nas primeiras décadas do século xx, cumpria encontrar soluções universais para problemas e indivíduos que se tornavam também universais.

A imagem da arte é abstrata porque é no processo da abstração que espírito e natureza, ideia e realidade, se reconciliam. Nessa busca, o universal emerge e faz desaparecer o particular. Só a consciência universal, que sempre avança como acreditava Hegel, leva à arte mais pura, aquela que faz aparecer o absoluto no relativo do tempo e do espaço de nossas contingências e contextos singulares. Para Mondrian, embora todo estilo artístico persiga o núcleo intemporal do espírito, a individualidade e o afã de expressão da subjetividade acabam por desviá-lo. A época moderna e suas massas urbanas e cosmopolitas criaram as condições possíveis para que o artista, lutando contra o que é individual, revele a ordem geral que se mescla às formas concretas particulares. Essa ordem emociona o homem moderno, o qual deseja a harmonia e a imagem pura das relações equilibradas e universais. Sendo antinatural, a ordem da arte, como as equações da ciência e os produtos seriados, sugere uma estrutura invariável e subjacente à mutabilidade e desordem aparente da natureza e das coisas. Essa estrutura é a projeção do espírito humano, que a ordena e proporciona: a natureza e a realidade, o bulevar e o Boogie-Woogie, tornam-se abstratas, assim como o próprio espírito absoluto com o qual se reconciliam. Tal ordem visada por Mondrian é similar
à de *Por uma arquitetura*, em que Le Corbusier unifica todo o edifício com base no traçado regulador definido na ordem da planta e da estrutura. Trata-se de uma ordem que não apenas confere uma estrutura à extensão indefinida do mundo, mas também que regula o fazer do artista e do técnico, “um fazer com método”, ou seja, um projeto.

As cores primárias são adotadas porque são a elas que chegamos depois de depurarmos e reduzirmos as que percebemos na natureza. Ao serem fechadas em planos retangulares como nos quadros do pintor holandês ou em elementos de arquitetura, como na casa Schroeder, surgem como unidades que expressam a si próprias e à trama que as acolhe. Quanto mais reta a linha, ao contrário das curvas que dominam a natureza, mais definida aparece a cor. Ou seja, a pintura abstrata talvez seja a mais concreta de todas: é nela que o elemento fundamental da pintura, a cor, revela-se com maior autonomia. Ao romper com a forma natural, o neoplasticismo confere à cor e à linha reta o papel de protagonistas da pintura. Nele, afirma Mondrian, a forma se suprimiu na cor e a cor se liberou, enfim, do natural.

Mondrian afastou-se da perspectiva e da profundidade pelo mesmo processo de redução da realidade a suas estruturas e relações essenciais. A fotografia reproduz a corporeidade das coisas que vemos, sua plasticidade e volumetria. Cumpre à pintura ir além dela e da nossa visão ordinária. Com o cubismo, aprendemos que esta corporeidade é constituída por uma complexa superposição de planos, a qual pode servir para a pintura criar espaços sem recorrer à perspectiva. Não existe um ponto de vista, esclarecerá o pintor em “A realização do
neoplasticismo no futuro distante e na arquitetura de hoje” (1922), mas vários, os quais estão em todas as partes e em nenhuma delas, como nos múltiplos planos do cubismo. Cum-pre ao pintor, diz ele, aprender a ver a “planaridade” existente na aparência das formas e exagerá-las na sua representação, de modo a fazer da arte uma manifestação da idéia plástica pura. As cores dispostas na trama ortogonal plana, contrastando com o branco, o preto e o cinza, criam diferentes profundidades e valores espaciais. Traduzindo este princípio para a arquite-tura, Mondrian dirá que também esta deverá ser feita com base em planos, os quais exigem a cor para se tornarem realidade viva e tirarem da matéria sua expressão natural, como fará Luís Barragán.

A arte nada representa senão o espírito absoluto e livre, a construir relações, ritmos, proporções e equilíbrios dinâmicos. Quanto mais abstratas e exatas forem suas composições, mais elas corresponderão à essência de nossa vida interior e do cos-mos. Ao contrário do neoclassicismo, essas composições são avessas à repetição e à simetria. Segundo Mondrian, a simetria separa as coisas e não corresponde ao modo com que se dá o equilíbrio do universo e da vida. Esse equilíbrio é feito de tensões e forças que se opõem e interagem, sem nunca se anularem reciprocamente. Tudo só se manifesta diante do seu contrário: a cor primária diante da não-cor do branco e do preto, a parede colorida diante do espaço vazio, o desloca-mento diante do repouso, o espírito diante da natureza. Como na moda e na dança, a cada movimento seguem-se um contra-movimento e um novo desejo de equilíbrio.
Contra uma arte concebida como cega expressão do sentimento e da intuição natural, a “nova plástica” pretende reunir sentimento e emoção, consciência e intuição. Ao seu artista cabe não apenas realizar a obra, mas elaborar o discurso que a justifica, tal como nosso autor ao alongar-se em seus textos e procurar-lhes o máximo de precisão conceitual. Isso obriga-o a tornar sua criação cada vez mais clara e profunda, dialetizando-a com o pensamento e explicando-a para o homem moderno, o qual se pergunta sempre pela razão das coisas, não as aceitando como dadas pelo divino ou pela tradição. É assim que o artista limita sua individualidade, abre-se para o geral e se une ao seu tempo e à cultura universal e urbana que nele se reflete. “Nossa época”, diz Mondrian, “é o grande momento crítico em que a humanidade não se dirige do individual para o universal, mas do universal para o individual.” O homem sem cultura, prossegue, é preso ao sentimento particular, fragmentado entre as várias dimensões da vida moderna, regido pelo gosto e pelo indefinido das aparências, sem vislumbrar sua unidade e sem capacidade para atingir e expressar o abstrato que se oculta sob o natural e sob o cotidiano. Em sua busca de equilibrar os opostos, Mondrian interage arte e ciência, ver e saber, o belo e o verdadeiro. Ele percebe que o conhecimento dá-se sempre “por comparação” e por relações construídas contra a subjetividade, a intuição crua e a sedução do particular e do contingente. Comparar, diz Mondrian ao final de seu “O neoplasticismo na pintura”, é o meio pelo qual o artista manifesta o verdadeiro da forma mais definida possível e, assim, reúne o individual e o universal, o interior e o exterior, o espírito e a natureza.
Nos seus textos, Mondrian revela como as verdades da estética devem se unir às da ciência, da ética e das condições modernas da humanidade. O belo não é aquilo que provoca sentimentos agradáveis, mas a verdade contemplada e entendida como composição equilibrada de opostos construída pelo espírito. Contrapondo-se ao realismo, Mondrian aposta na capacidade de o espírito absoluto criar e operar harmonias que antes só eram pressentidas, de rumar do indefinido das formas sensíveis para o definido do conceito e das relações equilibradas, geométricas e claras. Contrapondo-se ao idealismo e sua noção da arte como intuição de um gênio divinamente inspirado, Mondrian pensa-a no registro da verdade e das relações objetiva e abstratamente fabricadas. Seu Deus — e a conciliação entre arte e religião é algo que o tensiona desde a infância e o devoto calvinismo paterno — é aquele que construiu o mundo com base em relações e leis invariantes que a arte deve descobrir e revelar, de modo a ter do universal uma visão tão clara como as permitidas pela fé e pela ciência. Ao fazer isso, a arte nos prepara para a vida real, também ela feita de forças que se opõem em aparente desordem. Lutando contra o caos e o individualismo, o neoplasticismo visa a uma revolução mais ética do que estética: o belo e o verdadeiro o são para todos.

Para renascerem, as artes têm de romper com a tradição, diz o pintor em “A realização do neoplasticismo no futuro distante e na arquitetura de hoje” e em “Deve a pintura ser inferior à arquitetura?”. Em 1922 e 1923, anos da publicação desses textos na *De Stijl*, as artes lhe parecem divorciadas da vida, reduzidas a meros objetos de divertimento e deleite.
contemplativo. Fazê-las renascer significa conectá-las à existência concreta, formular-lhes um novo conceito de beleza e um propósito ético condizentes com o homem moderno e sua demanda por compatibilizar suas vidas interior e exterior, a arte, a ciência, a técnica e a religião. Diante do desaparecimento do mundo e dos valores inspirados na natureza, e diante da vitalidade cosmopolita das metrópoles, a arte deve abolir a expressão do sentimento individual e tomar o caminho da abstração lógica e universal. Da mesma forma, e ao contrário da artesanialidade e religiosidade subjetivas expressas em Gaudí, por exemplo, a arquitetura deve afastar-se do deleite e do expressionismo e aproximar-se das determinações sociais e técnicas, como em construções funcionais, afinadas com a produção e estética industrial, de baixo custo e de pouca ornamentação, como Oud fizera em Roterdam. Pouco importa a Mondrian se isto representa o fim da arte ou apenas um modo de concebê-la: o que importa é fazer dela um modo de o espírito humano conquistar sua completude e construir a realidade ao seu modo.

Mondrian esforça-se em levar os princípios do neoplasticismo para a arquitetura e todas as demais artes, a serem irmãs dentro destes mesmos princípios: "O neoplasticismo é um todo, e não algo separado", ele afirma. Ao contrário, Oud, seu companheiro no De Stijl, afirmava ser a arquitetura distinta, determinada por questões industriais e funcionais que a separavam das artes e do neoplasticismo. Essa separação significava, para Mondrian, não apenas uma cisão entre formas artísticas, mas também entre o interior e o exterior do ser humano,
entre a arte e a técnica, entre “uma pessoa e suas idéias”. Só ao realizar-se na multiplicidade dos edifícios e da metrópole é que o neoplasticismo poderia providenciar as articulações exigidas pelo homem moderno. E só na medida em que a arquitetura fosse contaminada por uma nova estética, e não somente pelas demandas técnico-funcionais, ela poderia servir à completude do ser humano e à realização do espírito absoluto.

Para Mondrian, nosso ambiente urbano e edificado também deve ser “reduzido” e “abstraiído” pelo espírito e projetado em “escolas da prática” assemelhadas a laboratórios técnicos, como a Bauhaus que Gropius acabara de assumir em 1919, e não em academias que só faziam repetir o existente. Pelas necessidades e requisitos a que deve atender, a arquitetura manteve-se como arte menos subjetiva e menos dependente da natureza. Nela, beleza, técnica e uso — venustas, firmitas e utilitas — se entrelaçam e depuram-se reciprocamente. Pelas mesmas razões, contudo, ela não conseguiu acompanhar a evolução da pintura rumo ao espírito absoluto e livre, necessitando, portanto, de uma estética nova, explícita e consciente, de forma a não ser enfraquecida por idéias impuras, acidentais e incertas. Daí a encruzilhada em que ela se encontra para Mondrian e a necessidade de o neoplasticismo passar a operá-la como, por exemplo, recusando a tradição e a expressão subjetiva e individual; concebendo a beleza como a verdade intrínseca às próprias proporção e organização geral determinadas no projeto arquitetônico, e não como decoração posteriormente aplicada; pensando o espaço como antinatural e composto totalmente de planos, interpretação herdada da pluralidade de pontos de vista do cubismo e
favorecida pelo concreto armado e pela laje plana, como no Pavilhão de Barcelona, de Mies van der Rohe. Mas, e ao contrário de Mies e de muitos modernistas, isto levava-o também a recusar a idéia de que os materiais e princípios construtivos deveriam ser expressos na obra acabada. A velha arquitetura, diz ele, mostrava a construção assim com a pintura mostrava a anatomia. Cumpre ao neoplasticismo liquidar com a natureza na arquitetura, colocando, por exemplo, a cor sobre os planos e sobre os materiais, e enfatizar a nova ordem do mundo e do espírito sobre a ordem da construção. Em “O neoplasticismo na pintura”, Mondrian fizera suas idéias migrarem da filosofia para a pintura. Nesses textos de 1922 e 1923, ele as leva da pintura para a arquitetura e a cidade: em seu ser essencial, diz ele, o arquiteto, o escultor e o pintor realizam tudo em comum e juntam-se em uma só pessoa. Mas não só isso: Mondrian transforma essas idéias em conceitos gerais que não apenas integram as artes entre si, mas também fundem os objetos artísticos e os objetos utilitários, a arte e a técnica, em consonância com o novo design e a Bauhaus.

Em “A casa — a rua — a cidade” (1926), Mondrian avança em suas concepções da sociedade e do seu ambiente. Novamente contrapondo-se a Oud, Mondrian não admite que este ambiente seja definido apenas pelas exigências técnico-funcionais, como as ruas se reduzidas a meros locais de trânsito ou de passeio. Ele deve ser objeto de trabalho e satisfação do espírito, promover a sanidade, a completude e o equilíbrio do ser humano em todas as suas dimensões. Isso significa romper com os ambientes obsoletos e as expressões plásticas do passado e
dar lugar às novas formas do espírito. Essas criações devem pautar-se pelo universal como, por exemplo, pensando a casa como parte de um todo e como elemento estrutural da cidade, e não como refúgio individual ou expressão da personalidade, seja a do arquiteto seja a do morador. A nova “estética cosmopolita” deve basear-se em linhas, cores e relações equilibradas entre os vários elementos construtivos, pois só elas podem gerar a beleza pura e a força universal condizentes com o espírito absoluto, como, por exemplo, equilibrando-se horizontais e verticais, vastos espaços vazios e reduzidas superfícies coloridas, tal como Rietveld acabara de fazer na casa Schroeder, e evitando simetrias, oblíquas e curvas, as quais nos remetem à separação entre as partes e ao modelo da natureza.

Essa é também a estética que comparece em “A arquitectura neoplástica do futuro”, publicado em L’Architecture Vivante (1925): uma estética do espírito em oposição à natureza e que, combinada com a tecnologia mais avançada, deve projetar edifícios, ruas e cidades segundo uma nova expressão plástica e um novo caráter que a simples resolução de necessidades construtivas e funcionais não alcança. Apontando alguns procedimentos para isto, Mondrian ressalta a unidade formada pela casa, a rua e a cidade, conduzidas por um princípio comum que as regula tanto entre si como com os demais objetos artísticos e utilitários e com o espírito humano. Assim como a casa deve ser vista como parte de um todo, também o homem moderno deixou de ser um indivíduo em si mesmo e tornou-se parte de uma sociedade maior dentro da qual, e somente nela, adquire função e sentido.
Em “Dois esboços de ensaio”, Mondrian sintetiza e explicita seu programa: “desestetizar” a arte, fazê-la interagir com a cultura objetiva do seu tempo, responder à universalidade dos problemas apresentados a ela e colocá-la em função da vida humana, suas perspectivas e as necessidades. A arte, tal como entendida em seu tempo, é um conceito do passado e deve “se tornar menos arte”. Isso significa dissociá-la da subjetividade, da relatividade do gosto e das impressões sensíveis, o que a degrada, e conectá-la com a compropensão e com a racionalidade, com as leis constantes e imutáveis que se voltam para o homem universal, tal como pretendido pela Gestalt e pela arquitetura moderna.

É a vida, e não a arte, o que importa. A função da arquitetura é tornar essa vida possível, tornar definido um espaço que em sua natureza é indefinido, apor o espírito e a cultura sobre a natureza. A arquitetura e a arte não são fins em si mesmas: o objetivo, ele nos diz, não são as linhas e planos traçados, mas o ritmo dinâmico da vida, a ser cultivado, a ser compreendido e a ser servido.

Visitar as fontes da arte e da arquitetura modernas não é apenas um exercício de erudição histórica, mas também de construção de uma trama crítica com que avaliar nossa produção recente, dominada pela exacerbação do pathos individualista, e promover uma universalidade mais humana e mais republicana, “onde o belo e o verdadeiro o sejam para todos”. Bem-vindos ao escritor e filósofo Piet Mondrian.

CARLOS LEITE BRANDÃO

[Professor da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais e pesquisador do CNPQ.]
O NEOPLASTICISMO NA PINTURA
[1917]
1. Introdução

Na actualidade, a vida do homem cultivado se afasta pouco a pouco do natural – e se torna cada vez mais uma vida abstrata.

Quanto mais o natural (o exterior) se torna “automatizado”, mais vemos a atenção vital se estabelecer no interior. A vida do homem verdadeiramente moderno não está voltada ao material pelo material, nem é uma vida predominantemente emocional, mas se apresenta como a vida autônoma de um espírito humano cada vez mais consciente.

O homem moderno – mesmo sendo uma unidade de corpo, alma e espírito – apresenta uma consciência modificada: todas as suas manifestações vitais adquirem uma aparência diversa – uma aparência mais definidamente abstrata.

Assim também a arte: ela se manifesta como o produto de um novo dualismo no homem; como produto de uma exterioridade cultivada e uma interioridade mais profunda e
consciente – como pura expressão plástica do espírito humano, ela se manifesta em uma expressão estética pura, em uma aparência abstrata.

O artista verdadeiramente moderno sente conscientemente a abstração da emoção da beleza: conscientemente ele reconhece que a emoção da beleza é cósmica, universal. Este reconhecimento tem como conseqüência uma expressão plástica abstrata – e conduz o artista ao que é exclusivamente universal.

O neoplasticismo não pode, portanto, manifestar-se como uma representação (natural) concreta, a qual – mesmo quando contenha uma visão universal – sempre se refere mais ou menos ao individual, ou, pelo menos, oculta em si o universal.

Ele não pode encobrir-se com o que caracteriza o individual – a forma e a cor naturais –, mas deve vir a exprimir-se na abstração da forma e da cor – na linha reta e na cor primária definida.

Esses meios de expressão plástica universais foram encontrados, na pintura moderna, seguindo o caminho de um coerente processo de abstração da forma e da cor: quando foram encontrados, surgiu, como por si própria, a expressão plástica exata da pura relação – e, com ela, a essência de toda a emoção da beleza plástica.

O neoplasticismo é, portanto, uma relação expressa plasticamente de modo definido no plano estético.

Ela é desenvolvida na pintura pelo artista de hoje como a conseqüência de toda a expressão plástica anterior – e justamente na pintura, porque esta forma de arte é a menos sujeita a vínculos e limitações.
A vida moderna como um todo, com sua tendência à intruspecção, pode refletir-se de modo puro no quadro. É na pintura — na pictórica, não na pintura decorativa — que se interiorizam até a abstração tanto a expressão plástica como os meios de expressão naturalistas.

A pintura decorativa conduziu apenas à generalização da forma e da cor naturais.

E, assim, o sentimento da expressão plástico-estética da relação chegou à clareza na e através da pintura pictórica.

E é a esta pintura, que incorpora em si a arte decorativa (existente), ou, melhor dizendo, que se torna a “verdadeira” arte decorativa, que a livre expressão plástica da pura relação provavelmente se limita, pois, apesar da essência de toda arte ser única, e o sentimento da expressão estética da relação já tentar se manifestar cada vez mais de modo definido em todas as artes, nem toda arte pode representar com a mesma coerência a relação definida.

Apesar de o conteúdo de todas as artes ser o mesmo, as possibilidades de expressão plástica diferem em cada arte. Essas possibilidades devem ser encontradas por cada uma em seu próprio terreno — e a ele permanecerão vinculadas.

Cada arte possui seus próprios meios de expressão: a elaboração desses meios deverá, portanto, ser encontrada por e para cada arte e permanecerá restrita aos seus próprios limites.

Por isso, as possibilidades de uma determinada arte não deverão ser julgadas a partir das possibilidades de uma outra arte, mas pela própria arte e apenas em relação a ela.
Cada arte possui um acento próprio, uma expressão particular: e é graças a isso que a existência das diversas artes é justificável. É a característica da pintura atual pode ser definida como a expressão plástica mais coerente da pura relação. Pois é o privilégio especial da pintura poder expressar livremente a relação, quer dizer, seus meios de expressão permitem (gracias a um processo de elaboração coerentemente desenvolvido) que extremos opostos sejam expressos plasticamente como pura relação pela posição, sem necessitar adquirir forma ou sequer aparência de forma (como na arquitetura) por confinamento.

Na pintura, a dualidade da relação pode ser mostrada por justaposição, o que é impossível na arquitetura ou na escultura. Graças a isso é que a pintura pode ser mais puramente “plástica”.

A livre disposição dos meios de expressão plástica é privilégio particular da pintura: as artes irmãs, a escultura e a arquitetura, são menos livres nesse aspecto. As outras artes são até mesmo menos livres no processo de elaboração dos meios de expressão plástica: a música está sempre vinculada ao som, por mais que este possa ser tensionado em um “tom”; o teatro tem necessidade de sua forma natural, do som e até mesmo da palavra; e a arte da palavra, finalmente, expressa-se pela palavra, que enfatiza fortemente o individual.

A pintura é capaz de uma intensificação e de uma interiorização coerentes dos seus meios de expressão plástica, sem ultrapassar o território dos meios de expressão. O neoplasticismo na pintura permanece sendo pura pintura: os meios de expressão
continuam a ser a forma e a cor — em sua mais profunda interiorização; a linha reta e a cor plana permanecem como os puros meios de expressão da pintura.

Apesar de todas as diferenças de manifestação, toda arte, de uma maneira ou de outra, torna-se, pelo desenvolvimento da cultura do espírito, cada vez mais uma expressão plástica definida de relações equilibradas. A relação equilibrada exprime mais puramente o universal, a harmonia e a unidade, próprias do espírito.

A relação equilibrada é aquela pela qual a unidade, a harmonia e o universal se expressam na diferenciação, na pluralidade, no individual — enfim, no natural. Se nos concentramos na relação equilibrada, podemos, portanto, **ver** unidade no natural. No entanto, a manifestação da unidade só aparece no natural de maneira velada. Apesar de nunca atingir uma expressão exata no natural, toda a aparência, contudo, pode ser reduzida a esta manifestação. A manifestação exata da unidade pode, portanto, expressar-se plasicamente, e deve expressar-se **plasticamente**, pois não é observável na realidade visível.

Enquanto a relação equilibrada se expressa no natural pela **posição, dimensão e valor** das formas e cores naturais, na representação "abstrata" ela se expressa pela **posição, dimensão e valor** da linha reta e da superfície (de cor) retangular.

No natural, podemos observar que toda relação é dominada por uma única relação primordial: aquela entre os opostos.
A expressão plástica abstrata da relação, contudo, exprime esta relação primordial de modo definido através da dualidade da posição, que é reciprocamente ortogonal. Esta relação de posição é a mais equilibrada, pois nela a relação entre os opositos se manifesta em completa harmonia e inclui todas as outras relações.

Se consideramos estes opositos como a manifestação do interior e do exterior, observamos que no neoplasticismo está intacto o vínculo entre o espírito e a vida – e veremos, então, o neoplasticismo não como a negação da vida plena, mas como a conciliação da dualidade de matéria e espírito.

Se podemos chegar a reconhecer, pela contemplação, que a existência de todas as coisas nos é esteticamente definida pela relação equilibrada, então o conceito desta manifestação da unidade já se encontrava embrionariamente presente em nossa consciência, já que esta se trata de uma particularização da consciência universal, que é unidade.

Enquanto a consciência do homem se desenvolve da vagueza até a definição, assim também a sua compreensão da unidade se tornará cada vez mais definida. A consciência avançada de uma era, que atingiu a sua definição (isto é, a consciência que uma época conseguiu atingir – o espírito da época), deverá necessariamente expressar-se de modo definido. Assim também a arte: ela deverá se expressar de modo definido.

Se se considera a unidade “de modo definido”, se a atenção se dirige apenas ao universal, então o particular, o individual desaparecerá da expressão plástica – como a pintura tem demonstrado.
O universal só poderá se expressar puramente quando o individual não obstruir mais o caminho. Só então a consciência universal (a intuição) - a origem de toda arte - poderá se expor diretamente; e surgirá então uma manifestação artística mais pura.

Esta, contudo, não nasce antes da hora. A consciência de uma época define a manifestação artística; a manifestação artística reflete a consciência da época. Só é realmente viva aquela manifestação artística que expressa a atual - a futura - consciência da época.

Se consideramos - no tempo - que a consciência do homem cresce em direção à definição, se a vemos - no tempo - se desenvolver do individual ao universal, então nos parece lógico que o neoplasticismo não poderá jamais retornar à forma - ou à cor naturais. Então nos parece lógico que o crescimento e o desenvolvimento coerentes do plasticismo abstrato deverão prosseguir, até atingir seu ponto culminante.

Um desenvolvimento unilateral, a falta de uma cultura da beleza ou até mesmo a tradição poderão detê-lo temporariamente - mas um plasticismo realmente novo, abstrato, é necessário para o novo homem.

Somente quando o novo espírito da época aparecer de maneira mais generalizada é que o neoplasticismo se tornará uma necessidade mais geral: só então todos os fatores para a sua culminância estarão presentes.

Mesmo assim - a necessidade de uma nova expressão plás-tica já existe, pois a vemos surgir nos artistas de hoje: os princípios do neoplasticismo do futuro já estão nela.
Se o essencial de cada arte, a característica de cada manifestação artística está presente no processo de elaboração dos meios de expressão plástica, podemos ver esses elementos essenciais claramente evidenciados na transformação dos meios de expressão realizada pelo neoplasticismo. Os renovados meios de expressão testemunham uma nova visão. Se o objetivo de toda arte é a expressão da relação, só uma visão mais consciente conduz agora este objetivo a uma manifestação clara – justamente através dos meios de expressão.

Se a única manifestação expressiva pura da arte reside no processo de elaboração adequado dos meios de expressão plástica e em sua aplicação – a composição –, estes meios deverão estar em perfeito acordo com o que eles têm de expressar. Se devem ser uma manifestação direta do universal, então não poderão ser outra coisa senão o universal, isto é, o abstrato.

A composição deixa ao artista a maior liberdade possível para a subjetivação – pelo tempo e na extensão que forem necessários. O ritmo das relações de cor e medida (em determinada proporção e equilíbrio) faz aparecer o absoluto na relativa do espaço e do tempo.

Assim, o neoplasticismo é dualista através da composição. Mediante a exata expressão plástica da relação cósmica, ele é a manifestação direta do universal – e por meio do ritmo, da realidade material da representação plástica, é uma expressão do subjetivo, do individual.

Com isso, ele nos revela um mundo de beleza universal, sem abrir mão do “universalmente humano”.

34
2. O neoplasticismo como estilo

A pintura — que em essência é única e invariável — sempre apareceu em manifestações muito diversas. As manifestações artísticas anteriores — caracterizadas por tantos estilos — distinguem-se entre si apenas por fatores de tempo e lugar, mas em realidade são uma única coisa. Por mais diferentes que sejam em aparência, todas sempre se originaram de uma mesma fonte: do universal, da essência mais profunda de tudo o que existe. Por isso, todos os estilos históricos mostram um anseio comum, que é conseguir expressar o universal.

Assim, todo estilo tem um conteúdo atemporal e uma aparência temporária. Podemos chamar o conteúdo atemporal (universal) de o universal do estilo, e a aparência temporária de característica ou de o individual do estilo. O estilo no qual o individual estiver mais a serviço do universal será o estilo maior: o estilo em que o conteúdo universal aparecer mais definido plasticamente será o estilo mais puro.

Ainda que toda pintura possua um conteúdo atemporal, ela é estritamente uma expressão plástica; ela só apresenta estilo porque este conteúdo de fato se exprime plasticamente.

Na pintura, o estilo deve aparecer: ele não pode ser expresso por meio de nenhum tema ou representação.

O universal do estilo tem de se exprimir através do individual do estilo, isto é, pelo modo de expressão do estilo.

O modo de expressão do estilo pertence à sua época e exprime a relação entre o espírito da época e o universal. Ele
é o que caracteriza uma determinada manifestação artística, o que distingue os estilos históricos.

O universal do estilo, em contrapartida, é eterno, é o que faz de todo estilo um estilo. É a representação do universal que, como também ensina a filosofia, constitui o núcleo do espírito humano, mesmo que lá permaneça velado pela nossa individualidade. O universal não alcança uma definição dentro de nós mais do que aparece definido fora de nós. Ainda que o universal se manifeste como o absoluto por meio da natureza, o absoluto só se expressa plasticamente na natureza oculto ou velado pela cor e forma naturais. Ainda que o universal se exprima plasticamente como o absoluto, na linha pela reta, na cor pelo plano e pelo puro, e na relação pelo equilíbrio, o universal se revela na natureza apenas como uma compulsão ao absoluto — uma tendência para o reto, o plano, o puro, o equilibrado —, e isto por meio da tensão da forma (linha), da planaridade, da intensidade, da pureza da cor e da harmonia natural.

Dar ênfase ao absoluto: é isso o que a arte expressa, é esse o conteúdo universal e individual de toda expressão de estilo. O universal em um estilo torna o absoluto contemplável através do individual do estilo. Como o individual do estilo fornece o modo e a medida em que o absoluto se torna contemplável, ele mostra o estado de espírito da época — e é isto precisamente o que faz um estilo ser apropriado para uma determinada época, o que constitui o valor vital de um estilo.

O individual do estilo, portanto, não pode ser separado do universal do estilo (apresentamos aqui o estilo como dualidade apenas para chegar a uma compreensão clara do seu significado).
A pintura pode expressar o absoluto de duas maneiras: de modo definido, isto é, tal como ele não aparece no exterior a nós; ou veladamente, sob forma e cor naturais, tal como ele se manifesta na natureza. Do primeiro modo, o estilo aparece inteiramente à maneira da arte; do segundo, ele se expressa sempre mais ou menos à maneira da natureza.

À maneira da natureza, sim, pois a natureza também revela estilo. De fato, assim como a arte, ela mostra o universal do estilo por meio do particular, do individual, pois cada coisa manifesta o universal à sua própria maneira. Poderíamos dizer, portanto, que a natureza também mostra o individual do estilo – mas de um modo diferente da arte. Porque, na natureza, o individual do estilo se encontra completamente vinculado ao particular, à aparência natural das coisas; ao passo que, na arte, o individual do estilo deve estar completamente livre disso e vinculado apenas ao tempo e ao lugar. Por isso, a arte pode expressar o estilo plenamente, ao passo que na natureza o estilo geralmente se encontra velado. Para que a arte expresse o estilo completamente, ela deverá se libertar da aparência natural das coisas de tal maneira que estas não sejam mais por ela representadas: ela terá de expressar, portanto, a tensão da forma, a intensidade da cor e a harmonia mostradas pela natureza em uma aparência abstrata.

De uma maneira ou de outra, contudo, a pintura sempre conduz o estilo visível da natureza a uma expressão que emociona o homem: ela sempre converte mais ou menos o estilo da natureza no estilo da Arte. O pintor vê estilo na natureza a tal ponto que é de certo modo conduzido por isso a uma
expressão estilística. O estilo na natureza se une, por assim dizer, à sensibilidade estilística do pintor: por meio da união do estilo exterior com o estilo interior nasce a obra de arte. Desta forma, o estilo mostrado pela natureza atinge, através da pintura, uma tal expressão que se torna (relativamente) perceptível e visível a todos.

O temperamento artístico, a visão estética, reconhece então um estilo: a visão comum, pelo contrário, não o vê nem na arte nem na natureza. A visão comum é a visão do indivíduo que não consegue se elevar além do individual. Enquanto a matéria for vista individualmente, o estilo não poderá ser reconhecido. Assim, a visão comum constitui um obstáculo para toda arte: ela não quer ver nenhum estilo na arte, o que ela deseja é a reprodução detalhada. O artista, em contrapartida, quer e procura um estilo: esta é a sua luta. Através desta sua luta contra o ser-individual no exterior e no interior, contudo, cresce a sua concepção do estilo: cada vez mais conscientemente ele expressa o universal — o universal que, no profundo de sua interioridade, não luta, mas se exprime espontânea e intuitivamente, e se desenvolve com tranquilidade.

O universal no artista faz com que ele reconheça na individualidade que o cerca uma ordem, que se manifesta livre de todo ser-individual. Esta ordem, contudo, é velada. A aparência natural das coisas, na maioria das vezes, amadureceu caprichosamente; embora a realidade exiba uma certa ordem em sua divisão e multiplicidade, em geral esta ordem não surge claramente, mas é forçada a um segundo plano pela complexidade de formas e cores. Ainda que, no natural, esta ordem não seja
logo visível, pelo menos ao olhar despreparado, é contudo esta ordem equilibrada que produz a mais profunda emoção da harmonia no observador. Ora, se a profundidade da emoção depende do grau de harmonia interior, então a ordem equilibrada será percebida na mesma proporção. Quando o observador houver atingido uma certa consciência da harmonia cósmica, ele – isto é, o temperamento artístico – desejará a pura expressão plástica da harmonia, a pura expressão plástica da ordem equilibrada.

Se for artista, então nem mesmo seguirá a ordem da maneira da natureza, mas a expressará à maneira da arte: ele transformará a ordem, tal qual a percebemos visualmente, até as últimas consequências. A ordem equilibrada, limitada pela nossa individualidade e velada no individual, aparecerá então como ela realmente é – ou seja, como ordem universal: a expressão plástica mostrará de modo definido a universalidade do estilo. Nos tempos atuais, contudo, a ordem equilibrada na expressão plástica permanece ainda bastante relativa: o imperfeito não pode refletir o perfeito.

No estilo à maneira da natureza, por sua vez, a ordem está mais ou menos sujeita à aparência da natureza e não pode, portanto, ser expressa exatamente como ordem equilibrada. Na pintura tradicional exigia-se um estilo à maneira da natureza porque este continha a expressão direta do particular, juntamente com a expressão do universal:

Assim, por exemplo, na retratística: um sujeito particular não pode ser expresso sem forma ou cor natural. Tampouco o pode uma paisagem, uma natureza-morta particular – qualquer particularidade.
Como toda característica particular possui um conteúdo particular e provoca uma sensação particular que, expressa por meio da aparência naturalista das coisas, não nos chega com a força da própria realidade, a época moderna tem sido forçada a utilizar outros modos de expressão. Estes modos, contudo, como estilo, só terão vitalidade no futuro na medida em que afirmarem mais definidamente a expressão plástica do universal sobre o individual. Se isso, de fato, acontecer, a expressão plástica precisa do particular deixará de existir. Assim, a expressão plástica à maneira da natureza é a pintura para a aparência particular das coisas, e o estilo à maneira da natureza continuará existindo enquanto a aparência particular continuar a ser exigida na expressão plástica.

Por outro lado, o fato de a coerência do estilo à maneira da arte excluir a aparência particular das coisas na expressão plástica não constitui uma negação das coisas em si mesmas. Isso na verdade exprime o universal – o núcleo de todas as coisas. Assim, representa as coisas acertadamente, de maneira mais completa.

A coerência do estilo à maneira da arte é, por sua vez, produto da experiência de que a expressão plástica na cor e forma naturais é insatisfatória. Do ponto de vista do particular, a representação naturalista permanece sempre aquém da própria aparência das coisas; do ponto de vista do universal, ela permanece sempre individual. Nenhuma arte jamais foi capaz de expressar a força e a grandeza da natureza por imitação: toda verdadeira arte dá ao universal um predomínio maior do que ele aparenta ter na natureza.
Assim teve de aparecer, finalmente, a *exata expressão plástica do universal*. Para que se possa reconhecer essa expressão plástica como estilo, é necessário entender que na arte o estilo é a *interiorização estética de uma expressão plástica*, ao passo que o estilo na natureza se manifesta por exteriorização *plástica*.

Nessa contraposição reside a relação entre a arte e a aparência da natureza. Apenas o que a percepção cotidiana vê como um certo exagero no estilo na natureza é o que, em geral, faz surgir estilos na arte. Na arte antiga eram acentuadas – às vezes exageradas – a tensão da forma (linha), a intensidade e pureza da cor e a harmonia natural. Na nova arte este exagero chegou ao ponto de a forma e a cor se tornarem *elas próprias meios de expressão*. Quando os meios de expressão se libertaram do naturalismo, puderam ser vistos sob a pura luz dos primeiros tempos, e a sujeição à forma e à cor naturais tornou-se evidente. Seguiram-se, então, logo depois, *a ruptura da forma e a definição da cor*. E, assim, o meio de expressão plástica universal foi encontrado.

O neoplasticismo, a coerência do estilo à maneira da arte, tem início quando a forma e a cor são expressas como unidade dentro de um plano retangular. Com este meio universal de expressão plástica, a complexidade da natureza pode ser convertida em *pura expressão plástica da relação definida*.

O neoplasticismo, o estilo do futuro, é a expressão não apenas da interioridade mais profunda, mas também da exterioridade (o natural) *em amadurecimento* no homem. É justamente essa equivalência crescente no grau de desenvolvimento da interioridade e da exterioridade, a relação mais harmoniosa entre
os pólos dessa “dual-idade” indivisível, que poderá produzir o novo estilo. Apenas o naturalismo em amadurecimento no homem pôde superar o natural e se aproximar do abstrato; tornou-se portanto homogêneo com o interior, que é abstrato. Apenas a exterioridade em amadurecimento no homem pôde produzir uma visão abstrata de seu exterior. E assim nasceu a expressão plástica abstrata que, apesar de tudo, é real. Ela é real porque o conteúdo e a aparência das coisas são desvelados: o conteúdo, porque ele é expresso de modo definido; a aparência, porque ela surge do natural e, apesar de tudo, ainda preserva a essência do natural.

Era necessária, pois, a cultura do homem como totalidade para conduzi-lo a um plasticismo onde o real natural fosse interiorizado como uma realidade abstrata.²

Ainda que a cultura do que é natural no homem esteja unida à cultura do seu ser mais interior, nem sempre a primeira segue os passos da última.

Isso explica por que a plástica real-abstrata manifestou-se só agora. De sua manifestação podemos concluir que apenas agora teve início o equilíbrio na relação entre o exterior e o interior do homem, o natural e o espiritual no homem. Esta nova relação deverá fazer surgir um novo estilo. Enquanto o estilo na arte sempre apareceu mais ou menos à maneira da natureza, agora essa tendência está decaindo e dará lugar a uma manifestação pura do estilo à maneira da arte.

Este estilo só pode aparecer como visão estética do universal-levado-à-definição. Como o universal-levado-à-definição
pode se exprimir pela disposição equilibrada do meio de expressão universal agora encontrado, o novo estilo pôde se estabelecer em nossa época.

Uma determinada cultura, um certo estágio de desenvolvimento do universal, só se tornam visíveis em uma época após terem sido amadurecidos e preparados num período anterior por e dentro do indivíduo: o estilo aparece depois de já ter existido por muito tempo. O estilo já é portanto visível mesmo em épocas destituídas de cultura: não é necessário esperar por um período de cultura plenamente desenvolvida para reconhecer estilo no individual. Ainda que nossa época seja carente de cultura (esta entendida como unidade das massas), os princípios de uma cultura já se encontram, todavia, desenvolvidos e expressos no individual: totalmente prontos para se manifestarem como cultura – que se exprimirá, na arte, como o novo estilo.

Em um período destituído de cultura, deve-se reconhecer o estilo do futuro no modo de expressão que seja o reflexo mais direto e claro do universal – mesmo que ele só se manifeste em alguns poucos indivíduos. Em uma época sem cultura, de qualquer forma, uma determinada expressão artística não deve ser vista como o estilo do futuro simplesmente por seu caráter de massa: enquanto a cultura não se tornar universal, a expressão das massas apresentará características anacrônicas. Só em uma época de verdadeira cultura é que se pode esperar uma homogeneidade geral da manifestação da arte.

A nova cultura será a do indivíduo maduro; uma vez maduro, o indivíduo estará aberto para o universal e tenderá cada vez
mais a formar *com ele* uma unidade. Aproxima-se a época em que os indivíduos, em massa, estarão em condições de fazê-lo.

Até agora, os períodos de cultura surgiam quando o universal era despertado nas massas por um indivíduo particular (situlado acima e distante do povo). Iniciados, santos e deuses traziam ao povo, como desde o exterior, o reconhecimento e o sentimento do universal e, com isso, também o conceito de um estilo puro. Quando a força de um desses Universais se extinguia, o sentimento do universal decaía e as massas voltavam a recair na individualidade, até que a força de outros Universais pudesse irromper novamente do exterior. Mas, justamente por causa dessa recaída na individualidade, ela amadurecia dentro do homem como indivíduo, e nele se desenvolvia uma consciência do universal. Assim, na arte, hoje o individual pode expressar-se como o universal-levado-à-definição.

3. O neoplasticismo como pintura real-abstrata. Meios de expressão plástica e composição

O neoplasticismo pode ser chamado abstrato não apenas por ser a expressão direta do universal, mas também porque sua expressão exclui o individual (natural concreto). Podemos chamar de abstrata a exata expressão da relação, em oposição à representação na forma natural, a qual ela *abstrai*.

Se chamamos abstrato o neoplasticismo, surge então a questão de saber se o abstrato pode ser representado visual-
mente. Se ele pode exprimir-se de modo definido, então é ilógico identificá-lo com uma expressão plástica imprecisa – como frequentemente acontece.

Como resultado de uma longa cultura, amadureceu na pintura a noção de que o abstrato – como universal – pode ser expresso plasticamente de modo claro. Por meio da própria cultura da expressão formal pode-se ver que o abstrato – como o matemático – se manifesta efetivamente através de e em todas as coisas, ainda que não de modo definido. Dito de outra forma: a nova pintura chegou por si própria a uma expressão plástica definida do universal que, mesmo velado e oculto, manifesta-se mediante a e na aparência natural das coisas. Por intermédio da própria pintura o artista atingiu a consciência de que a aparência do universal-como-o-matemático é a essência de toda emoção da beleza como expressão estética pura (o artista desenvolveu sua consciência através da prática, mas no sentido profundo ela é a ação do espírito da época para o qual ele dá expressão consciente). Com este aumento de consciência, ele aprendeu a construir aparência por meio da representação plástica precisa do individual – isto é, precisamente por sua abstração cada vez maior. Ele aprendeu a representar exatamente aquilo que é vagamente perceptível na natureza, reduziu e destruiu a concretude aparente (pela simplificação) e, contudo, não fez mais do que levar adiante a concepção de arte até a sua conclusão lógica. Assim, nossa época chegou à pintura real-abstrata. O neoplasticismo é real-abstrato porque se situa entre o abstrato-absoluto e o natural ou real-concreto. Ele não é tão abstrato quanto o pensamento abstrato nem tão real.
quanto a realidade tangível. Ele é uma representação plástica esteticamente viva: a expressão visual na qual cada oposto se converte no outro.

A pintura real-abstrata pode se expressar matemático-esteticamente porque ela possui um meio de expressão exato, matemático, qual seja, a cor-levada-à-definição.

O levar-a-cor-à-definição pressupõe: primeiro, a redução da cor naturalista à cor primária; segundo, a redução da cor ao plano; e, terceiro, a delimitação da cor – de tal maneira que ela apareça como uma unidade de planos retangulares.

A redução à cor primária leva à interiorização visual da matéria, a uma manifestação mais pura da luz. A matéria, a corporeidade (por causa de sua superfície) faz com que vejamos a luz incolor do sol como cor natural. Esta cor surge, assim, tanto da luz como da superfície, da matéria. Assim, a cor natural é interioridade (luz) em sua aparência mais exterior. Reduzir a cor natural à primária transforma a manifestação mais exterior da cor novamente na mais interior. Se, das três cores primárias, o amarelo e o azul são as mais interiores, se o vermelho (o cruzamento do azul e do amarelo – ver Het nieuwe wereldbeeld [A nova imagem do mundo], do Dr. M. Schoenmaekers) é a mais exterior, então uma pintura apenas em amarelo e azul será mais interior do que outra nas três cores primárias.

Contudo, se o futuro próximo ainda está longe dessa interiorização, e como hoje a época da cor natural ainda não foi superada, a pintura real-abstrata dependerá das três cores primárias, complementadas pelo branco, o preto e o cinza.
Na pintura real-abstrata, *cor primária* significa apenas *cor* que atua como *cor básica*. A cor primária, portanto, parece muito relativa – o principal é que *a cor está livre do individual e das sensações individuais e expressa apenas a emoção silenciosa do universal*. As cores primárias na pintura real-abstrata são apresentadas de tal modo que não mais reproduzem o natural, mas ainda assim permanecem reais.

A cor, portanto, não é *alterada* arbitrariamente, mas em completa harmonia com todos os princípios da arte. A cor plasticamente expressa deve sua aparência não apenas à realidade visível mas também à visão do artista: ele a transforma internamente e *interioriza* a exterioridade da cor.

Se a expressão plástica da cor é conseqüência da interação entre sujeito e objeto, e se o subjetivo se desenvolve em direção ao universal, então a cor expressará progressivamente o universal e se manifestará de modo cada vez mais *abstrato*.

Se já é difícil compreender que a expressão por meio de linhas pode ser uma expressão plástica abstrata, mais difícil ainda é reconhecer este fato na intensificação da cor como *cor* (diferente da *cor* como branco e preto, como claro e escuro).

A cor abstrata do neoplasticismo é, portanto, *vazia de sentido* para a visão subjetiva: a cor abstrata omite a expressão individual da emoção – há, ainda, expressão de emoção, mas dominada pelo espírito.

A nova plástica consegue realizar a universalização da cor porque não apenas busca o universal em cada *cor como cor*, mas também as unifica por meio de relações equilibradas. Dessa
forma, o particular de cada cor é eliminado: a cor é *dominada* pela relação.

A cor, tanto na natureza como na arte, sempre é, *em algum grau*, dependente da relação, mas nem sempre é *dominada* por ela. Na expressão naturalista, a cor sempre deixa espaço para a subjetivação do universal; ainda que a cor se torne *tom* através da relação (tonal ou de valor), ela permanece dominante.

Apenas *por meio da exata expressão plástica das relações de cor equilibradas*, a cor pode ser *dominada* e o universal pode surgir de modo definido.

Se a emoção gerada pelas *próprias cores* está ligada ao sentimento e o *reconhecimento consciente da relação*, ao espírito, então o sentimento espiritual – do futuro – levará a relação a um domínio cada vez maior sobre a cor.

Tanto como expressão plástica exata da *cor intensificada* como da relação, o neoplasticismo pode expressar *completa humanidade*, isto é, equilíbrio entre espírito e sentimento. O equilíbrio na expressão plástica, contudo, exige a mais exata técnica. Embora o neoplasticismo *aparentemente* tenha abandonado toda a técnica, esta, na verdade, se tornou tão importante que *as cores precisam ser pintadas no próprio lugar onde a obra será vista*. Só assim o efeito das cores bem como as relações poderão adequar-se, já que elas são interdependentes de toda a arquitetura – que, por sua vez, deve harmonizar-se completamente com a obra.

Em nossa época ainda não totalmente madura para a unificação da arquitetura, o neoplasticismo terá de continuar a se
manifestar como *pintura* — assim poderá influir sobre a expressão plástica real-abstrata do presente. Cada artista deverá procurar seu próprio modo de expressão da cor — adaptando-se à época e ao lugar. Se não levar em conta o ambiente atual, seu trabalho será *desarmonioso* — sempre que não for visto *única e exclusivamente por si só*. Contudo, talvez essa *desarmonia* sirva para que se abram os olhos e se veja o ambiente de hoje — como ele é, fundamentalmente — em todo seu tradicionalismo e arbitrariedade.

4. *Meios de expressão e composição*

A cor natural no neoplasticismo não se intensificou apenas porque foi reduzida à cor primária, mas também porque ela aparece como *plana*.

A contemplação visual ordinária *não* percebe a cor na natureza como plana: ela percebe as coisas (a cor) como *corpo-reidade*, como *curvatura*.

*De fato*, as coisas obtêm sua forma visível de um complexo de *planos* que se expressa plasticamente através da *angularidade*: a forma sempre aparece, mais ou menos, como uma angularidade conflente. Esta angularidade, contudo, *não* é diretamente perceptível; às vezes ela quase *não* existe *visuallymente*, como mostra uma fiel reprodução pictórica ou uma fotografia. O desenvolvimento técnico do pintor e, inclusive, sua formação acadêmica consistem, em grande parte, em *aprender a ver* a planeza na aparência das formas e, consequentemente, na *plástica*, e *exagerá-la* na representação.
A arte moderna segue a antiga ao acentuar o aspecto plano do real-natural, sendo apenas uma manifestação mais coerente da mesma ideia: o conceito de plástica. Após a ênfase na planaridade, teve origem a ruptura com a corporeidade visual das coisas na pintura (Cézanne-Kandinsky, a escola dos cubistas – Picasso). Com isso, o conceito de plástica já começa a tornar-se mais expressivo.

O neoplasticismo, finalmente, é a manifestação desse conceito, a manifestação da ideia estética em si mesma.

Geralmente, portanto, a pintura se exprime plasticamente acentuando a angularidade. O plasticismo é necessário na pintura porque ela expressa espaço. Por expressar espaço em uma superfície plana, ela requer uma plástica diferente da naturalista (que não pode ser percebida em um único plano).

A pintura encontrou este neoplasticismo ao reduzir, na imagem, a corporeidade das coisas a uma composição de planos que dão a ilusão de repousarem sobre um único plano.

Esses planos são, tanto por sua dimensão (linha) como por seus valores (cor), capazes de expressar espaço sem uso da perspectiva visual. Como as dimensões e os valores exprimem pura relação, o espaço é expresso equilibradamente: largura e altura opõem-se sem reduções, e a profundidade é manifestada pela diferença de cor dos planos.

O neoplasticismo expressa a essência do espaço através da relação entre um plano de cor e outro; toda ilusão perspectivista é abolida, e os artifícios pictóricos (como a criação de atmosfera etc.) são excluídos.
Como a cor surge de forma pura, plana e separada, o neoplasticismo expressa diretamente a expansão, isto é, expressa diretamente a causa da aparência espacial. A expansão, uma exteriorização da força ativa primordial, cria o corporal, a forma, por meio de crescimento, adição, construção etc. A forma nasce quando se limita a expansão. Sendo a expansão fundamental (porque a ação tem origem nela), então deverá também ser fundamental para a expressão plástica. Se ela é reconhecida conscientemente como fundamental, deverá ser representada clara e diretamente. Se a época estiver madura para isso, então as limitações do individual deverão ser abolidas na expressão plástica da expansão, pois só então a expansão se exprimirá em toda a sua pureza.

Se na expressão plástica da forma os limites forem estabelecidos por meio de uma linha fechada (contorno), então esta deverá ser tensionada até uma linha reta.

Dessa maneira, o mais exterior (aparência da forma) estará em relação equilibrada com a expressão plástica exata da expansão, que é também sensorialmente perceptível como linha reta.

Assim nasce, por expansão e limitação (os extremos opositos, ver a Introdução), uma relação em posição equilibrada – a relação perpendicular. E, assim, se realiza a expansão sem limitação individual, puramente através das diferenças na cor dos planos e pela relação perpendicular entre linhas ou planos de cor.

A cor não é confinada pela perpendicularidade, apenas delimitada.

Desse modo, no plano retangular, a cor é definida pela terceira vez, agora completamente.
Do mesmo modo que a expressão da cor como *cor plana*, a delimitação retangular da cor nasceu da *tentativa de expressar a planaridade da realidade visível*, tal como pode ser encontrada na arte antiga.

O neoplasticismo *realizou* a antiqüíssima idéia da arte que *é levar a cor à definição*.

É que a arte anterior ao neoplasticismo levou a cor à definição *apenas até certo ponto*: por meio da intensificação, da planaridade, da firmeza do traço ou da delimitação pela linha (contorno). A *forma* era delineada e preenchida pela cor, ou, então, expressada pela cor (Cézanne). Pode-se estimar o valor de uma obra de arte anterior à nossa época pela sua (relativa) definição da cor. Em tempos de intensa vida interior (espiritual), a cor era plana e a linha tensionada. Não obstante, a fim de que a força interior se expressasse plasticamente, a arte deu *firmeza* à cor e *tensão* à linha mesmo em outras épocas, quando a cor era modelada e a linha caprichosa.

A escola de pintura proto-moderna caracterizou-se por expressar resolutamente a linha (contorno) – Van Gogh – e por manter plana a cor – Cézanne. Quando, mais tarde, a cor apareceu como cor e a forma como forma em si mesmas (cubismo etc.), a cor adquiriu uma aparência ainda mais definida. Da exata expressão plástica da forma, da coerência em se levar a cor à definição, nasceu, com a ruptura da forma, a definição *completa* da cor. A ruptura da forma (contorno) não levou a cor à imprecisão ou dissipação, antes permitiu sua definição essencial: a definição do retilíneo.
Vilmos Huszár. Colofon para De Stijl 1, n.1 (out. 1917).
Assim, a cor tornou-se o meio de expressão\textsuperscript{10} do plasticismo real-abstrato, já que a forma (o concreto) foi dissolvida na cor, e a cor foi libertada do natural.

Enquanto este meio de expressão já é em si mesmo universal, uma vez que exprime a relação fundamental de posição e a intensificação da cor, o plasticismo real-abstrato só poderá ser realizado, portanto, mediante a composição. Apenas através da composição torna-se possível e ao mesmo tempo real a exata expressão plástica do espaço.

Se o neoplasticismo é dualista pela composição (ver Introdução), também a composição é dualista. Ela expressa o subjetivo, o individual, por meio do ritmo – formado pelas relações de cor e medida, embora estas se oponham mutuamente e se neutralizem.\textsuperscript{11} E pode expressar também o universal, tanto através das proporções de dimensão e do valor da cor como pela contínua oposição dos próprios meios de expressão.

É justamente essa dualidade da composição que torna a pintura real-abstrata possível.

O próprio meio universal de expressão plástica reapareceria como uma particularidade se não fosse abolido como tal pela composição: sendo nós mesmos individuais, tenderíamos a ver novamente o individual no meio de expressão universal.\textsuperscript{12} Por isso, no neoplasticismo, a composição requer toda a atenção.

Em todas as artes, é por meio da composição (isto é, quando se exclui o ritmo), que não só o universal se expressa de modo
mais ou menos plástico como também o individual é em certa medida eliminado. Embora a composição sempre tenha sido fundamental na pintura, toda a pintura moderna se caracteriza por um novo modo de considerá-la. Na arte moderna, sobretudo no cubismo, a composição ganha destaque e, como consequência, na pintura real-abstrata a própria composição finalmente se expressa. Enquanto na arte antiga a composição só se tornava de fato real se a representação fosse abstraída, na pintura real-abstrata a composição aparece diretamente porque o meio de expressão é verdadeiramente abstrato.

Através desse plasticismo da composição aparecem claramente o ritmo, a proporção e o equilíbrio (que substitui a regularidade ou a simetria). A exatidão com que o neoplasticismo expressa essas leis da harmonia permite alcançar a máxima interiorização possível. A pintura antiga, é verdade, também se apoiou nessas leis, mas sem levá-las a uma clara expressão plástica. Sempre que a arte antiga enfatizou essas leis, tivemos imediatamente uma grande interiorização (a arte da Índia e da China antigas, a arte do antigo Egito e da Assíria, a arte proto-cristã etc.).

Nesta arte, a composição se destaca fortemente, ainda que realizada à maneira da natureza (ver o capítulo anterior).

Já a nova arte não realiza mais as leis da harmonia à maneira da natureza: elas se mostram mais independentes do que se pode ver na natureza. Finalmente, no neoplasticismo, elas aparecem totalmente à maneira da arte.

No neoplasticismo, a lei da proporção leva o artista a realizar as precisas relações de cores e medidas sobre o plano da pintura
única e exclusivamente através do meio de expressão universal — e
não por qualquer artifício pictórico. Ela conduz o ritmo até a
definição: o ritmo natural é eliminado.

O ritmo interiorizado (através da eliminação contínua
resultante da oposição entre posição e medida) não conhece a
repetição que caracteriza o individual: ele não é mais uma série
e, sim, uma unidade expressiva. Desse modo, ele exprime mais
fortemente o ritmo cósmico que flui em todas as coisas.¹³

Se o individual se caracteriza pela lei da repetição, que é
o ritmo natural, ele se distingue também pela simetria que esta
lei manifesta. A simetria, ou regularidade, compartimenta as
coisas como particularidade: por isso ela é excluída da expres-
são plástica do universal pelo universal.

O plasticismo real-abstrato tem de transformar a simetria
em equilíbrio, o que ele faz opondo continuamente posição e
medida; isto é, expressando plasticamente relações que con-
vertem (posição e medida) uma na outra.

5. A racionalidade do neoplasticismo [1]

Ainda que o neoplasticismo se revele na pintura única e exclu-
sivamente por meio da obra efetiva — que não necessita de
nenhuma explicações em palavras —, muitas coisas acerca do neo-
plasticismo podem ser expressas diretamente pela palavra e
esclarecidas pelo raciocínio.

Embora a expressão espontânea da intuição realizada na obra
de arte (em outras palavras, o seu conteúdo espiritual) possa ser
interpretada pela *arte* verbal (ver Introdução) — existe também a palavra *sem arte*, o raciocínio, a explicação lógica, pela qual a *racionalidade* de uma manifestação artística pode ser demonstrada.

Por isso, é possível ao artista de hoje utilizar a palavra para falar *sobre* a sua própria arte.

Atualmente, como o novo no plasticoismo é ainda tão novo e pouco conhecido em geral, é até mesmo necessário que precisamente o *próprio artista* o faça — mais tarde, o filósofo, o cientista, o teólogo e quem quer que seja poderá, *na medida do possível*, complementar e melhorar suas palavras. Mas, hoje, o próprio método de trabalho só é claro e evidente para quem chegou até ele trabalhando.¹⁴

Desenvolvendo-se e atingindo seu ponto mais alto, o novo falará por si próprio e explicará *a si próprio*; contudo, é justo que os leigos peçam explicações sobre a nova forma de arte e é lógico que o *artista*, *após a criação da nova arte*, procuren se tornar *consciente* dela.

Pois *a consciência* na manifestação artística é também uma característica do novo contemporâneo: o artista não é mais um instrumento cego da intuição. Na obra de arte já não domina o *sentimento natural*: ela é a expressão de um *sentimento espiritual* — isto é, *da unidade da razão e do sentimento*. Esse sentimento espiritual, por sua própria natureza, é acessível à racionalidade, o que explica por que é eloqüente por si mesmo e por que, juntamente com a ação do sentimento, a ação do intelecto também se destaque no artista.

Assim, o artista contemporâneo tem um novo campo de trabalho, ou melhor, seu campo de atuação, que antes era
impreciso e atualmente se encontra definido. Ainda que aí a obra de arte se desenvolva quase espontaneamente e fora do artista, ele deve cultivar esse campo – antes e depois do nascimento da obra.

Tendo se tornado consciente das leis de desenvolvimento descobertas, não lhe resta mais que o dever de assumir a defesa destas leis: a consciência fortalece de tal maneira o sentimento intuitivo delas que ele pode descrevê-las com segurança.

Estas leis de desenvolvimento são uma revelação estética da verdade, e é uma característica da verdade que ela possa dar testemunho de si mesma também através da palavra. A verdade se revela por si própria, diz Espinosa; contudo, é pela palavra que o conhecimento da verdade pode ser antecipado e confirmado.

A verdade, portanto, se revela – e nisso reside a beleza da vida, que a verdade seja sempre inconscientemente percebida e cada uma de suas revelações, finalmente, reconhecida – ainda que não pareça ser assim.

Essa é a razão por que o artista, hoje, dá esclarecimentos em torno de sua obra e não a explica.

Esclarecer exige esforço, mas também promove o desenvolvimento próprio. Esclarecer significa ter alcançado, ao longo do caminho, clareza de sentimento e intelecto, trabalhando e pensando sobre o que foi obtido. Esclarecer é ter adquirido consciência, também, pelo conflito entre os pensamentos – pela luta. Assim, esclarecer o plasticismo torna-o indiretamente mais profundo e mais exato.
A primeira coisa a se destacar a respeito do neoplasticismo é sua racionalidade. Pois é, principalmente, sobre a racionalidade de algo que o homem moderno se pergunta. Ele deve ver claramente a racionalidade do neoplasticismo como arte em geral, mas, principalmente, sua racionalidade como uma arte de seu tempo.

Se o neoplasticismo é concebido como expressão estética do universal plastically definido ou como expressão (estética) direta do universal por meio de sua transformação subjetiva (ver Introdução), então ele atende os pré-requisitos básicos de toda arte.

Toda arte é, mais ou menos, expressão estética direta do universal. Este “mais ou menos” implica uma diferença de grau e é precisamente essa diferença (que deriva da transformação subjetiva do universal) que pode elevar o neoplasticismo à manifestação artística mais pura.

A subjetivação do universal é relativa — inclusive na arte. Uma grande ascensão da subjetividade encontra lugar no homem (evolução). Em outras palavras, há um crescimento, uma ampliação da consciência. A subjetividade permanece enquanto tal, mas diminui à medida que a objetividade (universal) se desenvolve no indivíduo. Uma vez dado o grande salto (pense-se em mutação) do subjetivo ao objetivo, do ser-individual ao ser-universal, o subjetivo deixará de existir — antes, porém, mostra-se necessária uma diferença de grau no ser-subjetivo.

Esta diferença de grau, sendo a causa das diferenças na manifestação artística, é o que torna possível que o neoplasticismo seja a mais direta revelação estética do universal, em uma época ainda subjetiva.
Enquanto, por um lado, a subjetivação do universal na arte rebaixa o universal, por outro, ela torna possível a elevação do indivíduo ao universal.

A subjetivação do universal — a obra de arte — pode expressar a consciência da época tanto em sua relação com o universal como com a vida cotidiana, com o indivíduo. No primeiro caso, a arte é verdadeiramente religiosa; no segundo, é profana. O alto grau de desenvolvimento do universal na consciência da época, mesmo como intuição espontânea, pode elevar sua arte além do cotidiano, mas a arte verdadeiramente religiosa o transcende já por sua própria natureza. Pois o universal — ainda que seu germe esteja presente em nós — se acha bem acima de nós, e na mesma altura se encontra essa arte que é a expressão direta do universal. Tal arte, assim como a religião, ao mesmo tempo em que está unida à vida, eleva-se muito acima dela (a vida cotidiana).

Esta unidade e esta separação, por sua vez, são possíveis pela unidade e separação do individual e do universal na consciência da época: a relação equilibrada da inseparável dual-unidade entre exterior e interior no homem (ver cap. 2) pode produzir apenas arte pura, isto é, expressão plástica direta do universal.

Enquanto dominar o individual na consciência da época, a arte permanecerá sujeita à vida (cotidiana) e será, primariamente, a expressão dessa vida.

Quando dominar o universal, contudo, ele permeará a vida a tal ponto que a arte — tão irreal em comparação com essa vida — deixará de existir, e uma nova vida, que realizará de fato o universal, surgirá então em seu lugar.
O universal encontra sua mais pura e mais direta expressão na arte apenas quando há uma relação equilibrada entre o individual e o universal na consciência da época. Pois na expressão plástica o individual pode incorporar o universal: na arte o universal pode tornar-se visível sem ser dominado pelo individual (o ser individual).¹⁶

A arte – mesmo sendo um fim em si mesma – é também, como a religião, um meio pelo qual o universal pode ser conhecido, isto é, contemplado na expressão plástica.

Como a contemplação parte do universal (dentro e fora de nós) e transcende totalmente o individual (contemplação de Schopenhauer), nossa personalidade-como-indivíduo não tem outro mérito que o de um binóculo através do qual o distante torna-se visível.¹⁷

Assim, o artista é apenas o instrumento mais ou menos adequado pelo qual a cultura de um povo (isto é, o estágio de desenvolvimento do universal na consciência da época) se expressa esteticamente – porque todos, na medida em que estejam maduros para isso, fazem parte da consciência da época e, de uma maneira ou de outra, todos a exprimem. Assim, a arte moderna, na qual esta cultura surge totalmente à maneira da arte (ver cap. 2), em última análise, não é outra coisa do que expressão plástica exata de uma cultura interiorizada.

Nesta arte, que se apresenta como estilo, não existe nenhuma expressão particular do indivíduo: a contemplação parte do universal e é colorida e subjetivada pela cultura – quer esta seja em geral aparente ou não (ver cap. 2).¹⁸
É que, no início de um novo período cultural, a consciência da época está escondida atrás de todas as diferenciações da consciência: atrás do passado atrasado e do futuro ainda imaturo. Ela é, contudo, claramente discernível: manifesta-se a si mesma, de fato, como realidade viva.

Para ser realidade viva para o homem atual, a manifestação artística deve ser a pura expressão da nova consciência da época. A arte será realidade viva para o homem atual somente se, pela contemplação, ele puder, por assim dizer, unir-se ao universal que ela expressa\(^{19}\) – mas mesmo nesse caso a manifestação artística ainda não se tornou uma unidade com o seu ser total.\(^{20}\)

Para que uma arte seja discernível como estilo, ela deve estar unida com a totalidade da nossa natureza humana e, portanto, também com o natural em nós (ver cap. 2). Nossa inteira humanidade se expressa na vida e deve refletir-se na arte.

Para interpretar a nova consciência, o neoplasticismo deverá se mostrar homogêneo com todas as suas manifestações na vida.

Poderíamos descrevê-las como real-abstratas?

Seria esta época de realidade material também uma época de realidade abstrata?

Se não podemos considerar as tremendas emoções de hoje como uma tormenta que deverá harmonizar a vida exterior com a – já há muito silenciosamente renascida – vida interior do homem; se não conhecemos a realidade concreta como o oposto do que não aparece concretamente – então esta época não é real-abstrata. Contudo, se podemos detectar a verdadeira
vida através de toda a violência, se vemos o espírito conscientemente abstrato agindo por trás detodas as aparências concretas — então esta época é, de fato, real-abstrata. A vida atual não é mais natural — mas real-abstrata. Que ela assim o seja, é algo que se revela.

Toda a vida moderna tem a característica da vida real-abstrata: toda a sua exteriorização expressa o espírito abstrato.

Embora o homem cultivado e verdadeiramente moderno viva em meio à realidade concreta, seu espírito transforma essa realidade em abstrações; sua própria vida se prolonga no abstrato — de tal maneira que ele renovadamente realiza essa abstração.

Também o artista faz isso: desse modo, ele cria a arte real-abstrata.

A despeito de toda oposição exterior, a verdadeira vida do homem de hoje mostra o aprofundamento da reflexão que é testemunho da cultura. Mostra que a consciência de sua época alcançou maior definição, e que o universal pode ser visto e conhecido com maior clareza.

A vida, que é cada vez mais abstrata e, contudo, permanece real, expressa-se em todas as áreas. A máquina substitui cada vez mais a força natural. Na moda, podemos ver a típica tensão da forma e a interiorização da cor — que são signos do afastamento da natureza.

Na dança moderna (steps, boston, tango etc.), pode-se observar esta mesma tensão: a linha curva das danças antigas (valsa etc.) cede lugar à linha reta, ao passo que cada movimento é imediatamente neutralizado por um contramovimento — sinal
de uma busca pelo equilíbrio. Esta tendência também pode ser vista surgindo fortemente na *vida social*: a autocracia e o imperialismo, com seu poder (natural) do mais forte, estão a ponto de cair — onde ainda não caíram — e dar lugar ao poder (espiritual) do direito.

Da mesma forma, a consciência da época se manifesta fortemente na *lógica*, assim como na *ciência* e na *religião*. Já há muito que a transmissão velada da sabedoria deu lugar à sabedoria da razão pura. O conhecimento mostra uma exatidão cada vez maior. A velha religião, com seus mistérios e dogmas, é posta de lado pela relação clara com o universal, possibilitada pelo conhecimento puro desse universal — na extensão em que ele se deixa conhecer.

Vemos, pois, um mesmo conceito apresentar-se em todas as manifestações da vida — um conceito que se encontra formulado no *pensamento lógico*.

Já muito antes que o novo se revelasse de modo definido na vida e na arte, o pensamento lógico mostrava claramente uma antiga verdade, a saber, que o *existente só se expressa ou se torna conhecido através do seu oposto*.

Nesta verdade encontramos que o *visível, o naturalmente concreto*, se torna conhecido não pela natureza visível mas por seu oposto, o que significa que a *realidade visível só pode atingir a consciência da época atual através do plasticismo real-abstrato*. 

Aparentemente, é pouco moderno apelar para uma antiga verdade para elucidar a racionalidade de uma nova. Mas apenas aparentemente, pois o novo não é mais que uma nova manifestação da verdade universal, que é imutável (ver cap. 2).

Essa verdade, que tem sido válida em todas as épocas, já era formulada na Antigüidade de diversas maneiras e, entre essas expressões de sabedoria, há uma que descreve perfeitamente o verdadeiro significado da arte: o melhor modo de conhecer os opositos é através dos seus opositos. Todos sabem que, por assim dizer, nada no mundo é imaginável em e por si próprio, mas é julgado pela comparação com seu oposto (Philo de Alexandria; Bolland, Zuivere Rede [Razão pura]). Só agora, com o amadurecimento da consciência da época e o crescente equilíbrio da relação entre o interior e o exterior, entre o espiritual e o natural, pôde o artista, pelo caminho da arte (isto é, o do exterior), chegar conscientemente ao reconhecimento dessa antiga verdade, que já há muito reaparecera através do pensamento lógico (Hegel).23

A arte — como uma das manifestações da verdade — sempre expressou a verdade da oposição, mas apenas nesta época realizou-a na criação. Temos que reconhecer, pois, a separação entre a nova e a velha pintura quando vemos que a pintura naturalista revelava a verdade de maneira velada e desequilibrada, ao passo que o neoplasticismo expressa-a com definição e equilíbrio.

Toda pintura sempre transformou o visível (do qual ela parte) em uma beleza que comove o homem ao levar a uma expressão plástica no âmbito do natural também o oposto do
visível. Mas nem toda pintura expressou esse oposto em relação equilibrada com o natural.

É claro que o oposto da expressão plástica do concreto natural não pode ser a máxima abstração-de-pensamento (ver cap. 3) e que o oposto da expressão plástica do mais exterior também não pode ser o mais interior. Ele aparece na natureza, por meio do natural (mais exterior), como relação de posição, dimensão e valor (ver Introdução) — como expressão plástica da relação, que por si própria não é nada e, contudo, se apresenta como o núcleo plástico de todas as coisas.

A relação, indefinida na natureza e, contudo, inerentemente exata e abstrata, só pode ser expressa puramente, em conformidade com seu caráter, através de um meio de expressão plástica exato e abstrato. Só então a ação recíproca dos opostos — interioridade e exterioridade — atinge uma expressão equilibrada.

A manifestação mais exterior das coisas, o natural, vela a exteriorização pura e direta do interior (universal), ou seja, a relação exata. Esta última só chega a uma clara expressão plástica por uma exterioridade que, embora não sendo exatamente o extremo oposto do natural, é suficientemente livre de limitações (individuais) para expressar puramente tanto a exteriorização direta do mais interior como a essência do mais exterior.

A relação exata só chega a se expressar plasticamente pela abstração da forma e cor naturais — na cor levada à definição (ver caps. 3 e 4). Esse meio de expressão plástica universal dissolve o natural na expressão plástica: o natural se cristaliza na relação exata que, vice-versa, deve ser vista como interioridade cristalizada.
Assim, tanto o mais exterior como o mais interior se anulam na expressão plástica da relação exata, e os dois opostos são expressos plasicamente como unidade, em uma única aparência exterior.

Se enxergamos essa unidade, então ficará evidente para nós também a unidade do plasticismo real-abstrato com a realidade visível; e veremos, assim, este plasticismo não como uma disposição despropositada de planos de cor e linhas, mas como uma equilibrada expressão plástica de homem e natureza, interioridade e exterioridade, em seu significado mais profundo, mais belo e eterno. A antiga sabedoria expressava a relação primordial da interioridade e da exterioridade por meio da cruz. Nem este nem qualquer outro símbolo poderá ser o meio de expressão plástica da pintura real-abstrata: o símbolo, por um lado, constitui uma nova limitação e, por outro, é demasiado absoluto.

Na passagem do naturalismo para a pintura real-abstrata, a arte realizou a lei dos opostos. Toda a pintura naturalista serviu a essa evolução de uma expressão plástica do natural até a expressão plástica do abstrato e, com isso, até a expressão plástica equilibrada dos extremos opostos (ver Introdução).  

Na evolução da pintura através dos tempos, vemos que, inicialmente, o meio de expressão plástica não estava em conformidade com a lei dos opostos, pois o (mais) exterior era expresso pelo (mais) exterior; em seguida, inicia-se a destruição gradual do naturalismo na expressão plástica e, finalmente, vemos o meio de expressão plástica (universal) completamente em conformidade com aquela lei.

A verdade contida na lei dos opostos se manifesta no espaço e no tempo: no tempo, o interior (no homem) cresce
através do exterior [no homem e fora do homem (o espaço)]; no tempo, o conceito de espaço mais exterior se torna um conceito mais interior; no tempo, o oposto se torna conhecido por meio de seu oposto.28

Se reconhecemos, portanto, a necessidade da pintura naturalista (como preparação para a real-abstrata), então não podemos acusá-la de erro – nenhuma arte, nenhum verdadeiro artista, jamais errou: o universal (a origem de toda arte) não erra. O universal é independente do tempo: ele se mani-
ifesta (do ponto de vista objetivo) em conformidade com a lei dos opostos.

E agora a pintura alcançou o que sempre foi a sua essên-
cia, mas nunca chegara a uma clara exteriorização: a realização plástica da unidade da ação recíproca dos opostos. Assim como a expressão plástica da pintura real-abstrata não é abstrata no sen-
tido ordinário (científico, intelectual?) do termo, tampouco a expressão plástica da relação na pintura real-abstrata é, nesse mes-
mo sentido, o oposto da expressão natural. Pois a exata expres-
são plástica da relação também é uma exterioridade e, portanto, como tal, ainda faz parte do exterior. Ela é, como o menos exterior, o contrário ou a antítese do mais exterior (a aparência natural).

Se vemos, contudo, a exata expressão plástica da relação como representação direta do interior (universal), então ela fará parte (exteriorizada) do interior, e será como tal o oposto plástico do natural.

Para poder entender o neoplasticismo é necessário conside-
rar a exata expressão plástica da relação como o oposto (exterior-
izado) do plasticismo natural. E isso é possível porque o interior,
que não é visível no natural, não obstante toma forma na expressão plástica. (Assim, por exemplo, o raio, que é interior e não efetivamente visível, é uma linha vertical na expressão plástica.)

Partindo do visível: no neoplasticismo o espaço é expresso não pela plástica natural, mas pela plástica (abstrata) do plano; o movimento, por sua união com o contramovimento; a cor natural pela cor plana e levada à definição; e a linha caprichosamente curva pela linha reta. Assim, o relativo é expresso plasticamente pelo definido (uma exteriorização direta do absoluto). Partindo do não-visível, do interior: a expansão se exprime por uma (nova) expressão do espaço; a tranquilidade pelo movimento equilibrado; e a luz pela cor plana pura. Assim, vemos mais uma vez, no neoplasticismo, o absoluto se manifestar através do relativo (na composição e nos meios de expressão universal).

Ainda que a lei dos opostos tenha se manifestado em cada época, o homem de hoje, cultivado e verdadeiramente moderno (ver Introdução), se caracteriza pela consciência da verdade dessa lei: por buscar ele próprio realizá-la. Por ver de maneira pura o exterior, o artista atual aprende a expressar de maneira pura o interior. Por enxergar o universal no exterior, ele aprende a expressá-lo plasticamente, obscurecendo-o tão pouco quanto possível com seu eu (individual).

Assim, ele aprende a ver que o aparentemente não-belo é na verdade belo, que a beleza exterior não é a mais elevada beleza. Ele aprende a ver isso após ter cultivado o natural. É uma marca do homem não cultivado, do homem preso ao individual, buscar o bem e o belo mais elevados naquilo que lhe parece bom e belo. Isso se deve ao desequilíbrio entre a
interioridade e a exterioridade, entre o espírito e a natureza. E esse desequilíbrio constitui um obstáculo para o bom entendimento do neoplasticismo: enquanto a consciência da época não conhecer o equilíbrio entre exterioridade e interioridade, uma expressão plástica da relação equilibrada não poderá existir como estilo.

Para se apreciar completamente o neoplasticismo, é necessário entender algo sobre a essência e a interação entre o exterior e o interior (dentro e fora de nós), pois só então poderemos compreender como a exterioridade e a interioridade podem expressar-se plasticamente como uma unidade de dualidade equivalente.

7. Do natural ao abstrato, isto é, do indefinido ao definido [i]

A ação recíproca dos dois opostos, interioridade e exterioridade (espírito e natureza), pode fazer a vida – e, portanto, a arte – parecer uma constante recorrência (sob diferentes formas) do mesmo, como uma contínua repetição.

Tal maneira de ver a vida e a arte impede o desenvolvimento, pois exclui qualquer idéia de crescimento no sentido de evolução, e portanto de um desenvolvimento ascendent. Se não nega a mudança na vida e na arte, ela nega contudo a marcha permanente desde o natural: o crescimento até a abstração. E é justamente a firme crença (baseada na contemplação) no desenvolvimento ascendent do espírito através da maturação do natural no homem que é necessária para se enxergar de maneira pura a vida e a arte.
O bom entendimento do *significado* do interior e do exterior, do espírito e da natureza, contudo, nos faz ver nessa *constante recorrência do mesmo* a manifestação de uma única coisa: o *interior universal*, que, embora perfeito, atinge seu ponto mais alto no homem justamente pela ação recíproca da natureza e do espírito. Ele nos faz conservar a esperança de *desenvolvimento do espírito humano*, ainda que cada estágio de desenvolvimento desse espírito sempre naufrague no exterior. E, inversamente, ele não permite duvidar da preservação do exterior (físico e natural no homem), pois este é mantido intacto justamente pelo espírito humano. Mesmo que se torne menos elementar, ele se mantém suficientemente forte para estabelecer uma relação equilibrada com a vida espiritual do homem.

O bom entendimento da *essência* do espírito e da natureza no homem faz com que *vejamos* a vida e a arte como um permanente sacrifício da interioridade à exterioridade e da exterioridade à interioridade,35 mas ele nos leva também a reconhecer que esse processo está a serviço do interior e é o único capaz de ampliar o *interior individual do homem (o espírito humano)* até o *interior universal*.36

Assim, a compreensão da oposição entre espírito e natureza no homem nos faz ver que estes formam continuamente uma *nova unidade* – que reflete, a cada vez, a *unidade original*,37 a partir da qual os opostos natureza e espírito se revelam – no tempo – como dualidade.

A observação pura nos mostra essa unidade original como a *força permanente*38 em todas as coisas: *ela nos faz ter consciência de que esta força é o que todas as coisas têm em comum*. Esse mais pro-
fundo elemento universal foi designado por Aristóteles como a substância, como aquilo que é, como a coisa-em-si-mesma, como aquilo que subsiste em si mesmo independentemente dos acidentes de tamanho, forma e qualidade que constituem apenas a exterioridade pela qual a substância se manifesta. É exclusivamente a substância que se converte naquilo que a exterioridade é para nós.

Se a substância é a força permanente, então a expressão direta do universal (isto é, a manifestação direta da substância) não apenas é justificada, mas exigida. Pois o valioso é a força permanente.

Na natureza, as casualidades da substância — tamanho, forma, qualidade — não podem faltar, já que a substância não é diretamente perceptível sensorialmente. Na natureza é necessária a forma (corporeidade): para nós, na natureza, tudo existe pela forma, que se expressa por meio da cor (natural). Assim, a natureza nos leva à ilusão de que também na arte a forma é necessária: a natureza nos faz esquecer de que a substância se expressa de fato através do universal, que se manifesta por meio da forma e da cor.

Na arte, temos na expressão direta desse universal (a expressão plástica da relação equilibrada; ver os capítulos anteriores), uma manifestação não corpórea e portanto livre do elemento temporal, que obscurece o eterno. Apesar de não ter forma, essa manifestação ainda assim pode ser expressa plasticamente. Na arte, portanto, as casualidades da substância podem faltar: elas devem permanecer fora da expressão plástica, se se trata de obter a pura expressão do universal, isto é, da substância.39

Corretamente entendida, a ação recíproca dos opostos, interioridade e exterioridade, permite que vejamos a vida e a
arte como recorrências do mesmo em graus de crescimento, por um lado, e de declínio, por outro.

Para poder compreender essa verdade geral, é necessário estender nossa observação a períodos de tempo muito longos: é preciso retroceder muito no passado e ver muito adiante no futuro; na verdade, não devemos pensar que a vida termina ou começa com este nosso universo. Mas como, neste mundo material, o físico não muda significativamente uma vez amadurecido, e desde que o espírito se desenvolve apenas no homem, temos que nos limitar ao homem e constatar apenas nele a evolução do espírito (isto é, o desenvolvimento da consciência).

O desenvolvimento da consciência cria uma forma após outra — tanto na vida como na arte. Na evolução da forma, a arte pode anteceder a vida a tal ponto que suas formas se tornam aparência e o natural se torna abstrato. Quando o natural amadurece na consciência, quando o interior individual do homem começa a se desenvolver plenamente e sua universalidade inerente vai se tornando mais definidamente consciente, então, a consciência evolui do natural até o abstrato e a manifestação artística deverá necessariamente tornar-se abstrata. Quando a consciência individual se amplia até o universal, o natural — ainda que não se altere na natureza — se altera para o homem. O artista já não se satisfaz com o mais exterior como meio de expressão: ele tem necessidade de um meio-de-expressão-universal. Ele obtém isso interiorizando a forma e a cor — em conformidade com a interiorização da consciência. Ao fazer isso, ele reconduz o natural ao abstrato e expressa conscientemente o oposto ao natural — na medida em que ele
se deixa expressar plasticamente. No *plasticismo real-abstrato, o homem encontra o contrário do natural que pode levá-lo a conhecer o natural e chegar, assim, ao conhecimento do espírito.* Dessa maneira, a arte se torna verdadeiramente *religiosa.*

8. Do natural ao abstrato, isto é, do indefinido ao definido [II]

Se vemos a tendência ao plasticismo abstrato na pintura moderna como causada *pelo desenvolvimento da consciência da época em direção ao abstrato,* então o esforço dos modernos em geral e da pintura real-abstrata em particular já não será mais para nós uma * decadência da pintura,* e teremos que reconhecer que deste esforço *deverá resultar o nascimento de um novo estilo.*

Se a pintura moderna demonstra, em geral, uma busca contínua, intensa e cada vez mais acelerada para a *libertação do individual* — que no neoplasticismo está se tornando *uma clara expressão do universal* —, então nisso ela é *uma expressão da época atual,* embora esteja adiante de seu tempo.

Nossa época atingiu o ponto mais alto do individualismo: o indivíduo amadurecido pode agora encontrar-se cada vez mais em equilíbrio com o universal. Quando esse equilíbrio de fato for *atingido* pela consciência da época, ele também será claramente expresso em cada aspecto da vida, tal como já se exprime agora *abstratamente* no neoplasticismo.

A evolução do natural até o abstrato faz com que o homem veja o primeiro de uma maneira totalmente diferente: ele pode inconscientemente rejeitar o *individual no natural,* mas isso não
o faz negar o natural (ver cap. anterior). Ainda que elimine a aparência mais exterior do natural na sua expressão plástica, o natural permanece, para o homem, justamente aquilo pelo qual o universal ganha vida dentro dele.45

Reduzindo-o ao abstrato na expressão plástica, o homem o exprime em toda sua plenitude, já que tanto o interior quanto o exterior chegam a uma manifestação expressiva (ver caps. anteriores). Assim, ele exibe as características do homem verdadeiramente moderno, que vê o exterior como interioridade e penetra o interior pela exterioridade.

Anteriormente, via-se ou o interior ou o exterior: isso dividia o mundo em profanos e (os assim chamados) crentes. O homem da época atual, contudo, é capaz de ver o exterior em relação equilibrada com o interior e vice-versa: ele é capaz de conhecer tanto um quanto o outro por meio da relação. É justamente por isso que o homem verdadeiramente moderno vê as coisas em seu todo e aceita a vida em sua totalidade: e justamente por isso ele vê a natureza e o espírito, o mundo e a fé, a arte e a religião – o homem e Deus, como unidade.

A evolução da consciência faz o belo evoluir até o verdadeiro. Podemos dizer que o belo é o verdadeiro visto de maneira esteticamente subjetiva.46 Se a beleza é uma verdade subjetivada, então a arte se anularia quando o subjetivo nela se anulasse completamente. Igualmente se anularia o conceito de expressão plástica, já que a própria expressão pressupõe automaticamente a subjetivação (e portanto a beleza).

A expressão plástica do puramente objetivo (a verdade) é uma outra beleza: uma beleza que supera a arte.47 O verdadeiro
que aparece subjetivado na arte é o *universal*. Este verdadeiro é, portanto, o verdadeiro *para todo o mundo*, ao contrário do verdadeiro que, como todo empenho puro, é o verdadeiro (o caminho) para cada indivíduo *em si*. Como o neoplasticismo leva o verdadeiro-como-universal a uma expressão definida, ele pode existir como *estilo*, como *generalidade*. Esse *universal* (o verdadeiro) deve ser enfatizado na arte, se esta quiser expressar o belo-como-verdadeiro.

O belo é o verdadeiro contemplável. E o verdadeiro é a multiplicidade de opostos; se quisermos achar o verdadeiro no belo, então é preciso descobri-lo como multiplicidade de opostos. Encontramos o belo *em si* como multiplicidade do que é lingüística ou matematicamente exprimível nas relações quantitativas (Bolland, Zuivere rede [Razão pura]). No neoplasticismo, são justamente as relações quantitativas (de linha e cor) que aparecem de modo puro: nele a beleza consiste na expressão plástica equilibrada e equivalente dos opostos, interioridade e exterioridade.

O conceito de beleza é um conceito relacional, um conceito de relações estéticas, de relações perceptivelmente conformes e sensivelmente satisfatórias, e não, portanto, um conceito do que é simplesmente lingüística ou matematicamente exprimível, mas do que é mensurável em uma diversidade de relações ou proporções etc. (Bolland, Zuivere rede).

Assim, vemos que o pensamento racional está em conformidade com o verdadeiro objetivo da nova pintura — quer o pensamento racional reconheça isso ou não. E vemos, também, que nem o pensamento racional nem a pintura de hoje desejam o belo pelos belos sentimentos que ele possa suscitar, mas o belo *como o verdadeiro*, isto é, a expressão plástica da pura relação (estética) — (ver Introdução).
Embora o neoplasticismo enfatize fortemente a verdade, ele continua a expressar a beleza. Assim, ele permanece, como toda arte, ainda relativo e, de certa maneira, arbitrário: se ele pudesse, se tornaria tão absoluto quanto permitisse o meio de expressão universal, ultrapassaria o limite da arte e passaria para o terreno da verdade.⁴⁸

O neoplasticismo expressa o belo como o verdadeiro⁴⁹ através do absoluto em seu meio de expressão; ele exprime o verdadeiro como o belo (isto é, relativizado pelo belo) através do ritmo da composição e da relatividade com que faz aparecer o meio de expressão plástica (ver cap. 4).

A arte permanece relativa, ainda que a consciência da época se eleve cada vez mais até o universal e que do universal derive a intuição, fonte de toda a arte. Porque une a interioridade e a exterioridade, o artista permanece sempre um ser humano, e, portanto, não pode colocar-se totalmente acima do subjetivo.⁵⁰

O homem adulto não possui mais a visão objetiva da criança. As crianças e os povos primitivos⁵¹ ainda objetivam sua interioridade (seu inconsciente) de maneira pura, mas falta-lhes a consciência do adulto, porque lhes falta cultura. Através de seu inconsciente, exprimem intuitivamente o que é geral, mas não o abstrato (referido neste capítulo como o universal, isto é, a manifestação mais profunda de todas as coisas).⁵²

O belo como o verdadeiro, portanto, não pode ser expresso de modo definido pelo natural: a forma e a cor naturais limitam a expressão ao individual e ocultam o verdadeiro em tal medida que este só pode se manifestar vagamente.
Do ponto de vista plástico, a forma e a cor naturais vinculam a expressão ao individual e impedem uma visão pura do universal. Nossos sentimentos e pensamentos particulares (que se baseiam em experiências particulares) também se associam ao que vemos. Ainda que o observador determine parcialmente a impressão do que vê, é contudo o que é visto que manifesta algo definido por meio da forma de sua aparência. Até as formas mais perfeitas e mais gerais, as geométricas, manifestam algo definido. Eliminar tanto quanto possível este definido (o individual) na expressão plástica é a tarefa da arte, é o que constitui toda expressão de estilo (ver cap. 2).

A arte é, portanto, um campo de combate contra o individual. Também na vida e na natureza visível há luta entre o universal e o individual, embora – no tempo – o universal permaneça mais estreitamente unido ao individual na vida exterior do que na vida abstrata, da qual a arte é a manifestação expressiva. A associação do universal (na medida em que ele esteja desenvolvido no homem) ao individual (na medida em que ele esteja amadurecido no homem) dá origem ao trágico: a luta entre um e outro constitui a tragédia da vida. Essa luta surge pela desigualdade na aparência da dualidade, através da qual a unidade – no espaço e no tempo – se revela. O trágico existe tanto na vida interior quanto na exterior.

Se a tragédia maior reside na própria dualidade (desigual) de espírito e natureza, na vida exterior o trágico também existe. Em razão de uma relação mútua desequilibrada, há tragédia entre o masculino e o feminino, e entre a sociedade e o indivíduo.
A causa do trágico é a associação prematura entre os opostos. E, contudo, é apenas pela associação contínua (repetida) dos opostos que o novo – o progresso – é possível, já que a nova forma nasce da união dos opostos (ver cap. 7).

Assim, a expressão plástica da relação pura (exata) é possível apenas quando no homem o natural se une ao espiritual que há nele; por meio desse processo transforma-se a visão do natural, que se torna abstrata.

Se o trágico só pode ser eliminado pela unificação (final), na vida exterior isso é ainda muito mais difícil que na vida abstrata. Na arte, a unidade dos opostos pode ser realizada abstratamente: é por isso que a arte precede a vida real. A vida real deve esperar pela equivalência entre os opostos para alcançar a unidade. Por “equivalência” entenda-se a equivalência de opostos (relativamente) puros. Só após chegar a essa equivalência dos opostos é que um se desenvolverá até o outro e alcançará realmente uma unidade essencial. O neoplasticismo é, adiantado de seu tempo, a manifestação expressiva do ponto crítico de virada do desenvolvimento humano – da era da equivalência dos opostos. Quando essa época de fato chegar, a arte se converterá na vida real.

Antes desse momento, mesmo na arte, o universal ainda continuará a ser dominado pelo individual (subjetivo) – mesmo que já expresse (pela intuição) uma equivalência. Se agora o belo é o verdadeiro (o universal) visto subjetivamente (ver anteriormente), então o belo deverá sempre expressar o trágico. E se o verdadeiro (como o universal) é objetivo, então o verdadeiro tem que estar livre do trágico. Ainda que a visão
subjetiva no neoplasticismo tenha sido reduzida ao mínimo, ela se mantém subjetiva em alguma medida e, portanto, continua destinada ainda a exprimir algo do trágico (ela o expressa através do ritmo da composição etc.; ver anteriormente).

Vivenciamos o belo e, portanto, o trágico, através do sentimento, mas de fato ele também se manifesta por meio da expressão plástica. Por isso o espírito humano, que tende a uma manifestação plástico-estética, procura uma manifestação visível liberta do trágico.\(^5\)

O espírito humano busca, pois, o verdadeiro (que está livre do trágico), mas no belo ele o encontra sempre relativizado, portanto mais ou menos trágico. A arte, contudo, conduz, pelo caminho do belo, até o verdadeiro, até a aparência livre do trágico. A arte tem a intenção de expressar a libertação total do trágico; a manifestação artística, a expressão plástica, produzida por e para a humanidade, permanece, contudo, aquém da intenção da arte. A extensão deste aquém depende da cultura, isto é, do estágio de desenvolvimento do universal nas massas. A cultura determina, portanto, em que medida o individual será, de fato, anulado no plasticismo.

Enquanto a manifestação artística utilizar a aparência natural das coisas como meio de expressão, ela acentuará enfaticamente o trágico. Enquanto o estilo à maneira da arte tiver como conseqüência uma atenuação do trágico (ver cap. 2), o estilo à maneira da natureza o intensificará ao extremo. Por mais que a pintura naturalista procure abolir o individual por meio da relação equilibrada, a aparência natural das coisas continuará (por intermédio da forma) expressando uma limitação e, com isso, a luta do interior pela liberdade – a luta entre
expansão e limitação. O trágico adere a toda forma e cor naturais porque o impulso à liberdade se exprime na tensão da linha e na intensidade da cor como tendência contra uma propensão oposta mais forte. Somente quando a tensão da linha realizar-se na linha reta e a intensidade da cor natural aprofundar-se até a pura cor plana será possível reduzir ao mínimo a expressão do trágico.

A cultura, então, opõe-se (mais ou menos) à natureza, como o universal opõe-se ao individual.

O natural – no tempo – está em oposição ao espiritual; do ponto de vista plástico, a aparência da natureza é oposta ao espírito humano. A primeira age sobre este último através do sentimento e, por isso, o sentimento permanecerá subordinado à natureza até que o espírito humano se torne mais consciente. Só então o sentimento se aprofundará até tornar-se sentimento espiritual (ver cap. 5) e será capaz de representar de modo puro o exterior. Então, no interior da consciência, o exterior entrará em harmonia com o interior e vice-versa – e poderá elevar-se, portanto, acima do trágico.

Quando o sentimento (natural) é dominante na expressão plástica, a obra de arte exprime enfaticamente o trágico. Assim, ela exprime esse trágico sempre que sublinha a dor ou a alegria, como vemos na arte de Van Gogh.

A cultura transforma o sentimento e, com isso, a natureza: ela conduz à unidade entre espírito e natureza.

O natural, o visível em geral, na medida em que não foi transformado (no universal) pelo espírito humano, exprime, portanto, o trágico. O trágico no natural manifesta-se plasticamente pela corporeidade que, por sua vez, exprime-se através
da forma e cor naturais, da curva, do plasticismo natural, da arbitrariedade e irregularidade da superfície (ver cap. 4).

A *atmosfera*, na qual o corpóreo nos aparece, ofusca os planos que o constituem, acentuando, assim, a manifestação do trágico. Mas mesmo quando o corpóreo aparece claramente na expressão plástica, mesmo quando é interiorizado por uma tensão exagerada da linha natural e quando, em virtude do uso plano da cor etc., é parcialmente abolido, o visível ainda exprime o trágico por meio da forma, da posição e da medida.⁵⁶

Assim, a expressão plástica na aparência natural das coisas — tanto quanto a própria natureza visível — é sempre trágica.⁵⁷

Como quer que a dualidade de interioridade e exterioridade se manifeste — como natureza e espírito, como o homem contra o homem, como o masculino e o feminino ou, na arte, como expressão plástica e conteúdo figurativo — enquanto um total equilíbrio não for obtido e, assim, recuperar-se a unidade, ela permanecerá trágica. Na arte a dualidade *requer uma aparência equivalente* (ver cap. 6) para que o artista possa eliminar a expressão trágica (tanto quanto possível).

É apenas por meio da *unidade*, na *expressão de conteúdo e aparência* (ver cap. 6) que o trágico desaparece no plasticismo. Esta unidade é atingida pela expressão plástica *exata e equilibrada* da relação. A expressão plástica *exata* da relação (realizada através do meio de expressão universal, portanto) é necessária porque a expressão da relação com forma e cor naturais continua a exprimir o trágico; e a expressão plástica *equilibrada* é exigida porque apenas o equilíbrio na posição e na medida (do meio de expressão universal) pode minimizar o trágico.⁵⁸
Toda pintura tem procurado chegar a uma manifestação plasticamente expressiva do universal, mas nem sempre atingiu isso na mesma medida. Toda pintura tem se esforçado por anular o individual na expressão plástica, mas nem sempre realizou isso na mesma medida.

A expressão desequilibrada do universal e do individual deu origem à expressão plástica do trágico em toda a pintura. A pintura naturalista apresenta a mais acentuada expressão do trágico, enquanto o neoplasticismo já está quase livre dela.

Se a eliminação do trágico é o objetivo da vida, então é ilógico opor-se ao neoplasticismo.

E é ilógico, então, que se continue a reclamar uma expressão plástica da \textit{forma} na pintura – e ainda por cima da forma \textit{naturalista} – alegando que (como se costuma dizer) “é só através dela que o espírito pode ser expresso”.

Ao contrário, quando examinamos a evolução da expressão plástica da relação na pintura, é difícil supor que essa pintura em evolução possa algum dia retroceder à expressão da forma, que encobre a expressão plástica da relação.

9. Do natural ao abstrato, isto é, do indefinido ao definido [111]

A expressão plástica abstrata, tal como ela aparece na pintura real-abstrata (como plasticismo da \textit{vida real-abstrata}) é, por um lado, apenas uma visão diferente do natural e, por outro, a expressão plástica do universal de modo definido. Também a própria \textit{vida real-abstrata}, por um lado, é apenas
outro estágio da vida natural e, por outro, a vida consciencialmente espiritual.

A vida real-abstrata, que experimenta de fato, isto é, abstratamente, a vida em sua plenitude e, portanto, realiza (seja como for) essa experiência (ver cap. 5), quase não é percebida hoje em meio à vida intelectual-abstrata e à vida exterior. Em geral, a vida hoje ainda é direcionada para o exterior: a vida exterior atual permanece na superfície da vida, enquanto a vida real-abstrata vivencia o exterior (individual) universalmente (abstratamente), isto é, em sua essência. Por sua própria natureza, portanto, a vida real-abstrata realiza-se a si mesma como representação universal – seja de que modo for. Ela se manifestou como tal na pintura real-abstrata e, assim, nessa pintura, as características desta vida se tornaram evidentes.⁵⁹

A pintura real-abstrata revela a experiência abstrata da vida plena e total pela interiorização do natural na expressão plástica, até torná-lo verdadeiramente abstrato, isto é, definido, usando a composição equilibrada; ela realiza essa vivência através do ritmo da composição e da relatividade com que se manifesta o abstrato (ver capítulos anteriores).

Ela expressa a natureza interiorizada na dualidade que é a essência do natural (isto é, matéria e espírito); ela exprime a unidade desta dualidade através da sua composição equilibrada. E, assim, ela expressa a individualidade natural presente no homem em equilíbrio com a sua espiritualidade, o universal.
A pintura real-abstrata exprime, portanto, na unidade, a natureza e a espiritualidade purificadas. Vemos nesta pintura que o caminho do natural ao abstrato é o caminho do natural (exterior) impuro ao natural puro (interior) e do espiritual impuro ao espiritual puro (universal). Vemos, além disso, que, embora essa dualidade contenha a unidade, ela permanece — no tempo — relativa e é uma dualidade muito distinta. Vemos os elementos da dualidade na posição perpendicular em oposição recíproca: vemos a dualidade do ângulo reto como a dos opositos: o elemento natural (feminino) e o espiritual (masculino).  

Assim vemos que, como a dualidade contém dois elementos distintos, a unidade desta dualidade só pode realizar-se através de uma igual manifestação dos elementos, isto é, pelo grau equivalente de pureza com que os dois se opõem.

Como no tempo não pode haver nenhuma igualdade como elemento, é preciso buscar a unidade (o equilíbrio) no tempo (na vida também) através da manifestação dos elementos, isto é, na naturalidade e na espiritualidade (relativamente) puras. Contudo, como os elementos — no tempo — se transformam alternadamente na unidade (final) — em outras palavras, como os elementos evoluem —, a igualdade de sua manifestação no tempo permanece sempre muito relativa. A unidade só pode realmente persistir se os elementos continuam a se transformar todos na mesma medida.

A pintura real-abstrata, contudo, mostra que, por mais difícil que seja realizá-la na vida, deve-se buscar a unidade através da purificação dos elementos natureza e espírito.
No tempo, estes elementos se encontram impuros no inconsciente: apenas por meio da consciência podem reencontrar a pureza. Portanto, se o novo espírito da época se caracteriza por uma maior consciência, ele deverá refletir mais puramente os elementos.

Assim, a nova vida pode trazer mais equilíbrio aos elementos natureza e espírito, e será, então, possível criar maior unidade no estado, na sociedade e em todos os aspectos da vida. Para isso, é necessário apenas que a nova consciência da época possa se desenvolver livremente: que ela elimine a consciência antiquada e a dominação do individual, do elemento natural (feminino), que ela se liberte da tradição e dos dogmas e comece a ver apenas elementos e relações puras (ver cap. 6). Enquanto a antiga consciência da época continuar a exercer sua influência, as nações deverão continuar a se destruir umas às outras – e deverá haver luta e sofrimento: apenas a manifestação pura dos elementos (em relação equilibrada) pode diminuir o trágico na vida e na arte (ver cap. anterior).

Para que a vida exterior chegue à unidade, ela deverá evoluir até a vida real-abstrata. Esta vida constitui atualmente o período de transição da época antiga para a nova. A vida real-abstrata já não é mais uma vida excludivamente natural e, contudo, ela não é antinatural. Tampouco ela é uma vida excludivamente espiritual, embora seu conteúdo seja espiritual. É o estágio da reflexão realizadora, após um período de excessivo apego ao natural e de tendência demasiado prematura ao espiritual. A vida real-abstrata não é encontrada excludivamente na arte,
na ciência ou na religião — ela também pode ser vivenciada em qualquer das atividades da vida.

Como na vida real-abstrata pode realizar-se o equilíbrio entre natureza e espírito, ela pode ser o estágio da vida em que o homem pode ser ele-mesmo — em que ele pode ser homem equilibrado e completo, tanto em sua própria dualidade quanto em relação à vida à sua volta. Contudo, ele vê e vivencia esta vida abstratamente e, portanto, não está preso às suas limitações.

A vida real-abstrata é a vida do homem verdadeiramente moderno (ver Introdução), através da qual a nova consciência da época pode se manifestar. O homem verdadeiramente moderno vivencia conscientemente o significado mais profundo do individual: ele é o indivíduo maduro. Desde que ele vê o individual-como-universal, ele luta contra o individual-como-individual. Triunfante sobre o individual exterior, ele é portanto o indivíduo independente — a personalidade consciente.

Se a pintura real-abstrata é uma manifestação da vida real-abstrata, esta vida pode se sustentar apoiando-se nas verdades trazidas à luz por essa pintura. Essas verdades são antiqüíssimas, mas somente agora foi possível chegar à sua exata realização (ver cap. 6). Se nos convencermos dessas verdades através da observação, elas deixarão de ser dogmas para nós, assim como não são mais dogmas para os que desenvolveram o neoplasticismo a partir da pintura naturalista. Para estes, elas são verdades irrefutáveis: verdades das quais eles se tornaram conscientes através do trabalho. Para eles, estas verdades nunca
poderão constituir *dogmas preconcebidos*, pois chegaram a elas *sempre por meio da conclusão*.

Assim, a pintura real-abstrata demonstra que, *para existir equilíbrio e, portanto, unidade na vida*, é necessário que o espíritual apareça de modo definido e que o natural esteja realmente tão interiorizado que revele sua pura essência.

A vida exterior deve ser interiorizada *até o abstrato*: só então ela poderá se unir à vida interior, que é abstrata, que é do espírito, que é universal. E isso é possível, já que a própria vida transforma o natural no homem em naturalidade (relativamente) *pura* e libera o espíritual (o universal) que há nele depurando-o do individual — transformando-o, portanto, em espiritualidade (relativamente) *pura*.  

Apenas a naturalidade e a espiritualidade purificadas podem realizar a relação pura dos extremos: apenas a dualidade purificada pode tornar a vida permanentemente harmônica. E, assim, a dualidade humana evolui para a unidade.

Para *conhecer* a unidade, devemos *reconhecer*, em toda vida, a dualidade. Pois quem vê a unidade — no tempo — como *fenômeno singular* — encara-a ainda de modo vago e indefinido. Vendo a unidade como dualidade podemos perceber de que modo a unidade (isto é, o equilíbrio) se realiza. O neoplasticismo, portanto, não é a manifestação de uma concepção dualística da vida, pelo contrário: ela é a expressão de um *sentimento de unidade maduro e consciente*, que constitui o fundamento da nova consciência da época.

Ao vermos a dualidade no homem, distinguimos não apenas a vida do espírito e a vida natural, mas também a *vida da*
alma — ainda que todas elas se interpenetrem. A vida da alma tem, por um lado, afinidade com o natural e, por outro, com o espiritual: ela age através do sentimento e do intelecto. Na medida em que o natural domina a vida da alma, temos a vida sentimental exterior; na medida em que prevalece o espiritual, temos a vida sentimental profunda ou espiritual. A vida real-abstracta é a vida profunda da alma, que se une à vida do espírito mas ainda é colorida pelas características da alma.

Toda vida tem a sua exteriorização, pela qual ela se torna conhecida e, reciprocamente, pela qual ela existe. A vida real-abstracta encontra uma exteriorização abstrata na pintura real-abstracta, mas deve ainda encontrar uma exteriorização tangível. A vida (superficialmente) abstracta da sociedade atual tem a sua própria exteriorização: esta constitui, por um lado, o terreno apropriado para o desenvolvimento da vida real-abstracta e, por outro lado, ela é precisamente o que impede a sua exteriorização pura. A vida social e cultural encontra a sua mais completa exteriorização na metrópole. A pintura real-abstracta se desenvolveu, portanto, sob a influência da vida cultural plenamente moderna da metrópole: logicamente, a imatura vida natural não poderia produzir essa arte.

Se o homem amadurece através da ação do exterior sobre a sua interiorioridade, então, o ambiente deve ter grande importância para ele. O temperamento artístico é particularmente sensível ao impacto da exteriorização visual da vida. É através dela que o temperamento artístico conhece a vida e, com isso, a verdade: ele transforma constantemente a exteriorização visual (no abstrato) — chegando cada vez mais perto da
verdade. O artista plástico realiza o que percebe visualmente: ele destrói constantemente essa visão e realiza a verdade de modo cada vez mais puro. Ele vive da percepção, seja interior seja exterior. Por isso, por natureza e graças à sua atividade, ele é capaz de evoluir até o abstrato. E, assim, a pintura pode alcançar na expressão plástica o que a nova consciência da época ainda deve realizar na vida exterior.

10. Do natural ao abstrato, isto é, do indefinido ao definido [iv]

A transição do natural ao abstrato pode ser encarada como progresso ou retrocesso, conforme se considere a natureza ou o espírito como a meta final da evolução. Assim, se pode dizer com Voltaire e com outros que o homem se aperfeiçoa à medida que se afasta da natureza, ou se pode considerar, ao contrário, a evolução em direção ao abstrato como uma degeneração. É compreensível que se considere o abstrato como anormal quando não se consegue discernir a unidade da natureza e do espírito e quando não se compreende que o espírito não exclui (no tempo) a natureza mas, antes, de fato, só pode ser realizado através dela (ver capítulos anteriores).

O neoplasticismo mostra muito claramente que o espírito abstrato leva ambos em conta, a natureza e o espírito: que a unidade de ambos é o ideal proposto por aqueles em quem se desenvolve a nova consciência da época.

O conceito de unidade implícito na nova consciência da época e enfatizado pelo neoplasticismo, contudo, não é com-
prendido pelas massas, que não conseguem ver a natureza em sua totalidade (ver capítulo anterior). As massas não conside-ram o natural como a manifestação mais exterior do espírito, como a união do espírito e da natureza.

Se a característica da nova consciência da época é a visão defi-nida da unidade da natureza e do espírito, isto se manifesta em grupos – e estes grupos são formados em torno de indivíduos. Geralmente, o desenvolvimento da consciência é alcançado por grupos – e mesmo dentro deles podem ser notadas diferen-
cas no grau de desenvolvimento dessa consciência. Os grupos seguem cada qual o seu caminho, apoiando-se ou combatendo-
se mutuamente, ainda que consciente ou inconscientemente persigam todos o mesmo objetivo.

Também dentro dos grupos existem diversos caminhos e, com isso, o desenvolvimento geral é assegurado, embora
muitas vezes seja inevitável a incompreensão mútua. Como é difícil se chegar a uma orientação em virtude das diferenças de temperamento e experiência dos vários indivíduos – mesmo em um grupo com um desenvolvimento de consciência rela-
tivamente igual –, praticamente não se poderia chegar a uma concepção geral de arte se não fosse possível obter um conhe-
cimento razoável do que já foi alcançado pela arte. Qualquer um que esteja relativamente em sintonia com isso – mesmo
não sendo artista – terá mais ou menos as mesmas capacidades estéticas e trará em si o potencial de compreender a arte.

O desenvolvimento da própria capacidade plástica, em outras palavras, da visão plástica pura, isto é, abstrata, abre a
possibilidade de que todo o grupo siga um único caminho, apesar das diferenças de vida.

E, então, a unidade geral da vida e da arte não será mais um ideal inatingível.

Antigamente, todos seguiam um único caminho porque – em cada determinado período cultural – dominava uma única religião. Atualmente, a representação divina não se encontra mais fora do homem: o indivíduo maduro avança universalmente (ver capítulo anterior). Se ele for capaz de ver o universal com maior definição, então será capaz de uma visão puramente plástica. Assim, a nova época se distinguirá das outras por conhecer a percepção consciente, que se realizará espontaneamente em tudo como o universal.

Se a manifestação artística revela o universal claramente, então ela poderá existir como arte universal.

A visão plástica não se limita à arte: ela sonda a fundo todas as manifestações da vida – assim, a unidade geral da vida torna-se possível. A visão puramente plástica leva ao conceito de estrutura que está na base de tudo o que existe: ela permite ver as relações puras. Portanto, a nova consciência da época é baseada nas relações elementares que se encontram veladas na natureza mas que são contudo visíveis. Se a visão interiorizada, plástica, é o conteúdo da nova consciência da época, então ela deverá revelar-se cada vez mais, porque a consciência se desenvolve no homem e, com isso, elimina automaticamente todos os obstáculos, como a tradição etc.
Assim, podemos esperar com certeza, no futuro, mais unidade na manifestação artística — e uma unidade da expressão plástica abstrata que, contudo, é real.

A expressão plástica real-abstrata evoluiu a partir e através da expressão plástica naturalista: esta derivou diretamente de uma arte que ainda pertencia à geração precedente. O artista de hoje cumpriu a árdua tarefa de construir um modo de expressão para a próxima geração após destruir o das gerações anteriores. O artista do futuro não necessitará seguir o caminho da liberação gradual da forma e cor naturais: este caminho já foi percorrido antes dele; ele encontrará o meio de expressão pronto — e deverá apenas levá-lo ao ponto mais alto. A linha e a cor como-meios-de-expressão-plástica-em-si-próprios, isto é, livres de significado individual, se encontram à sua disposição para levar o universal a uma expressão definida.

O artista do futuro, portanto, poderá partir cada vez mais do universal, enquanto o artista de hoje deve partir do natural (individual). Assim, esta época pode ser considerada como o grande momento em que a humanidade não se dirige mais do individual ao universal, mas do universal ao individual, para realizar este universal — pois o individual só se torna de fato real quando é convertido no universal.

Se partir de fato do universal, a manifestação artística deverá necessariamente ser abstrata. Enquanto continuar a partir do individual, a manifestação artística apenas se aproximará da expressão plástica abstrata e poderá até recair, de tempos em tempos, em um relativo naturalismo — como historicamente também se pode constatar. Também o homem vive
alternadamente no universal e no individual, enquanto sua individualidade não amadurece. Só agora sua vida poderá ser uma progressão contínua, assim como é um contínuo progresso a vida – aquela que não vemos –; e só agora a manifestação artística poderá tornar-se permanentemente abstrata.

A pintura passou do natural ao abstrato desenvolvendo-se da expressão plástica naturalista (não livre) à expressão plástica livre (abstrata). Pouco a pouco, a pintura livre se afastou da aparência natural das coisas; aos poucos, por abstrair a forma e a cor naturais, ela chegou à sua conseqüência lógica: a expressão plástica abstrata. E agora já podemos constatar que os primeiros esforços da pintura livre como manifestação artística estabelecida foram reconhecidos. Sua conseqüência extrema – a expressão plástica real-estrutura – hoje ainda é pouco reconhecida em geral como pintura – mas como isso poderia ser possível em um tempo em que o velho ainda perdura e o novo ainda é tão pouco conhecido?

A pintura livre se tornou possível pela vitalidade incomum da vida moderna, que possuía a força para romper com a forma. Como a simples destruição não é possível, a vida moderna construiu o novo: a expressão plástica da relação pura e equilibrada. A pintura livre pôde se desenvolver porque esta época foi capaz de reconhecer que todo modo de expressão pelo qual a vida se manifesta – inclusive na arte – é bom e justificado; que todas as manifestações da vida real são plenamente motivadas, mesmo em sua incompletude. E com razão, porque o homem segue espontaneamente o caminho reto, o caminho do progresso. Na arte também: o artista é sempre um puro reflexo da nova consciência da época.
Todo artista é, por assim dizer, a conseqüência de um outro antes dele, que ele, então, completa. Se, nos dias de hoje, o artista dá às massas a impressão de falar por enigmas, quando o espírito da época envolve a obra de arte em uma aparência até agora pouco familiar, isto ainda é completamente justificado.

Até a era moderna, o meio de expressão plástica de toda pintura era antes a aparência natural das coisas do que a forma e cor naturais. Decerto, essa aparência natural era elaborada pelo senso de estilo predominante, mas sempre de tal maneira que a natureza continuasse reconhecível. Por isso é compreensível o estranhamento e até mesmo a indignação geral, quando na nova época se começou a utilizar a forma e a cor de maneira autônoma e a aparência natural da coisas tornou-se irreconhecível. Enfrentou-se o fato de se ter que aceitar uma outra visão. Uma visão mais consciente, pois a visão da forma e da cor como meios de expressão plástica por-si-próprias era o resultado da visão consciente daquilo que até então fora percebido de modo inconsciente, isto é, que não são as próprias coisas que criam a beleza na obra de arte, mas as relações de linha e cor (Cézanne). Apesar de a nova época envolver uma consciência maior, a nova visão só foi aceita muito lentamente — tão arraigada ainda se encontrava a visão naturalista das coisas.

A transformação sempre mais radical da forma e da cor tornou toda a nova expressão da pintura moderna cada vez mais incompreensível para a sensibilidade tradicional.

Os impressionistas já começavam a se afastar da aparência-visual-comum das coisas. Os neo-impressionistas os seguiram
— e foram superados pelos pinturistas e divisionistas no abandono da visão "normal". Era como se o sentido da visão se interiorizasse cada vez mais.

Quando a pintura se libertou de uma vez por todas da expressão plástica por imitação fiel da natureza, ela automaticamente veio a se tornar ainda mais livre. Ela havia se liberado em certa medida da cor natural — e um pouco também da forma natural: agora deveria *romper* com a cor e a forma naturais. Isto foi alcançado no expressionismo (cubismo, orfismo etc.). E, finalmente, seguiu-se a dissolução da forma na linha reta e da cor natural na cor plana e pura (pintura real-abstrata).

A tendência para a linha reta e para a cor plana, básica (primária) pode ser encontrada em toda a pintura moderna. Pouco antes do cubismo, vemos surgir os grandes contornos, tão pronunciados quanto possível — e, em seu interior, as cores intensas e planas (Van Gogh, entre outros). Com isso, alterou-se também a técnica da pintura: a obra de arte adquiriu um aspecto totalmente diferente, embora o impulso interior viesse da mesma fonte. A expressão plástica naturalista se tornou cada vez mais intensificada, isto é, a forma se tornou mais tensa e a cor mais acentuada. A arte dessa época também mostrava às vezes mais afinidade com a arte holandesa e flamenga antigas, com a arte renascentista, como a de Mantegna, com a arte proto-cristã em geral, com a arte asiática antiga ou com a arte indiana do que com a arte que imediatamente a precedia.\(^7\) Na arte dos antigos, contudo, a intensificação era bem mais profunda. Mas a era moderna logo abandonou o antigo
método de intensificação do natural e se voltou mais para o lado decorativo. Ao mesmo tempo, os conceitos já estabelecidos por Cézanne (que todo o visível tem um fundamento geométrico o qual, na pintura, não consiste em nada além do contraste de cores) foram cada vez mais enfatizados e prepararam o caminho para o cubismo. A expressão cubista não é mais uma expressão plástica naturalista: ela busca certamente a plástica, sobretudo os valores plásticos, mas de modo totalmente diferente. O cubismo ainda expressa plasticamente o particular, mas não na aparência tradicional-perspectivista. Ele interrompe a forma, suprime-a parcialmente e introduz outras formas e linhas: chega inclusive a introduzir a linha reta onde ela não está presente no que é visto. O cubismo leva a forma a uma expressão mais definida, mais própria: ele já expressa a composição e a relação muito mais diretamente que a velha arte. Assim, o cubismo torna a obra de arte de fato uma manifestação que nasce do espírito humano e que está, portanto, unida ao homem.

O cubismo quebrou a linha fechada, o contorno que delimitava o individual, mas, com isso, ele expressa também a ruptura, falta-lhe a unidade pura. Se ele alcança maior unidade do que a velha arte porque a composição é expressa de maneira pronunciada, perde em unidade pela fragmentação da forma da aparência das coisas. As coisas, porém, continuam a valer como coisas, apesar da fragmentação de sua forma.

A ruptura da forma deve ser substituída pela interiorização da forma na linha reta.
Contudo, a pintura real-abstrata teve de chegar a isso pelo caminho já percorrido pelo cubismo: pela abstração da forma natural.

O caminho da abstração total ou parcial foi seguido por toda a escola do cubismo, ainda que de maneiras muito diversas. Ao expressar formas (abstraídas) mais ou menos iguais entre si (a linha curva fortemente tensionada) dispostas em uma ordem rítmica, a escola cubista mostrava-se a mais preparada para o neoplasticismo (Léger). A linha fortemente tensionada tinha apenas de tensionar-se ainda mais — até tornar-se reta (é lógico que essa tensão em direção ao reto resultaria também em uma composição mais equilibrada).

Além do cubismo existiram ainda muitas manifestações que se expressavam mais ou menos exclusivamente pela linha e pela cor (algumas partindo apenas da cor), livres da forma da aparência natural.

E, assim, por ver o natural cada vez mais puramente, a pintura chegou a uma expressão plástica do abstrato: pela expressão plástica do visível ela chegou à expressão plástica definida do que se manifesta através do visível — a pura relação.

11. A natureza e o espírito como os elementos feminino e masculino [final]

Os extremos opostos que encontram sua expressão plástica na pintura real-abstrata (ver Introdução) podem ser considerados como exterioridade e interioridade, como natureza e
espírito, mas também como os elementos feminino e masculino. E, também no que diz respeito à arte, é de interesse considerar a dualidade existente em toda a vida como tal, já que essa dualidade é percebida do ponto de vista da própria vida e, portanto, se distingue claramente a unidade entre vida e arte em nós. Inversamente, através de sua expressão plástica, é revivido em nós o conceito dos elementos feminino e masculino, tal como se revelam na vida. Tudo o que se torna perceptível acerca de exterioridade e interioridade na manifestação plástica (no neoplasticismo) clarifica também a relação e a significação dos elementos feminino e masculino – também na vida.

Se o neoplasticismo exprime definidamente o conteúdo da nova consciência da época (o maior equilíbrio na dualidade de toda a vida), também aparece de modo definido o que torna possível este equilíbrio na vida: ele mostra de que maneira o elemento feminino deve relacionar-se com o elemento masculino e vice-versa e, inversamente, que aparência esses elementos devem assumir.

No meio de expressão e na composição (ver caps. 3 e 4) do neoplasticismo, vemos o elemento masculino representado naquilo que expressa o universal e o interior, e o elemento feminino naquilo que exprime o individual e o exterior. Vemos, no neoplasticismo, que a relação equilibrada é alcançada pela interiorização do individual e pela definição do universal, isto é, pelo aprofundamento do natural (feminino) e pelo realce do espiritual (masculino).

Se a expressão plástica da relação equilibrada é a mais pura manifestação de harmonia, então esta manifestação de
harmonia consiste na interiorização do feminino e na definição do masculino. Se consideramos os elementos feminino e masculino como as duas forças unidas que determinam a vida, o neoplasticismo mostra que essas forças — ambas exteriorizadas como são — só podem revelar sua unidade original na vida e, assim, trazer à luz de modo definido a harmonia interior de toda a vida através da interiorização. Ele demonstrará que apenas o elemento feminino e o masculino purificados podem empreender esta ação em todas as relações da vida.  

O elemento feminino purificado, então, é certamente o elemento feminino interiorizado, mas ele permanece feminino, isto é, não se converte nunca — no tempo — no masculino (ver cap. 9). Ele é apenas privado do seu aspecto mais exterior ou, melhor dizendo, o feminino mais exterior é cristalizado em uma feminilidade mais pura.  

O elemento masculino purificado, por sua vez, é o elemento masculino livre da influência dominante da exteriorização, isto é, do elemento feminino.

A exteriorização, portanto, é aquilo que diminui a pureza tanto do elemento feminino quanto do elemento masculino.

A exteriorização é necessária para o desenvolvimento do interior, mas a exteriorização mais aparente tende cada vez mais a desaparecer à medida que o interior se torna mais definido. À medida que o masculino se desenvolve no homem, se aprofunda nele o feminino e vice-versa.

O elemento feminino, contudo, permanece sendo, em essência, exterioridade. Por isso, ele só pode alcançar seu mais alto valor por meio da cultura do exterior.
Se considerarmos, na expressão plástica, a feminilidade purificada como exterioridade purificada, então se torna evidente que ela não pode — no tempo — se converter em interioridade, apesar da interiorização. A interiorização do elemento feminino torna-se plasticamente perceptível no neoplasticismo pelo aprofundamento da cor natural e a absolutização da forma — ela é, portanto, o domínio e o tensionamento do caprichoso e a definição do instável, do vago. Assim como a cor natural profunda e a linha natural levada a uma tensão absoluta permanecem exterioridade apesar de seu aprofundamento, o elemento feminino interiorizado também permanece como exterioridade apesar de sua interiorização.

É importante reconhecer isso, pois só assim — como exterioridade — o elemento feminino poderá opor-se ao elemento masculino e unir-se a ele.

O elemento masculino, por outro lado, apesar de sua exteriorização, permanece como interioridade. O masculino mais purificado é o que se aproxima mais do interior; o feminino mais purificado é justamente o que mostra menos o exterior. Assim, o interior se exprime de modo mais puro através do feminino e do masculino mais purificados.

Para que o elemento feminino possa atingir seu ápice dentro de nós é preciso, portanto, que o exterior em nós seja cultivado. Quem o cultiva é o elemento masculino que, ao fazê-lo, cultiva a si próprio; e morre realizando-se, a cada vez, no exterior (ver cap. 7, nota 36, pág. 194). Assim, a cultura do exterior segue par a par com a do interior.

Agora que a consciência da época atingiu um amadurecimento maior, é chegado o momento de uma cultura mais
equilibrada do exterior e do interior. Ao longo dos séculos, deu-se atenção alternadamente à cultura do exterior e à do interior. A primeira manifestou-se na pintura puramente realista, a segunda na pintura idealista e no romantismo. Se sempre nos tivéssemos limitado à cultura do exterior, a evolução certamente teria necessitado percorrer um caminho maior, ao passo que, inversamente, o universal nunca teria atingido sua realização definitiva (ver cap. 6, nota 26, pág. 192).

Não é possível se cultivar exclusivamente o interior — um tal procedimento sempre se mostra infrutífero. Pode-mos ver isso em grande parte da assim chamada vida social e religiosa. A verdadeira vida coletiva (social) contém em si, em primeiro lugar, a cultura do exterior, mas inclui também a cultura do interior. Isto significa que o exterior está envolvido em um contínuo processo cultural, isto é, que esta vida não se direciona ao exterior pelo material, mas vê isso apenas como um meio de desenvolvimento. O verdadeiro socialismo, portanto, significa equilíbrio entre cultura do interior e cultura do exterior.

Assim como na sociedade, a manifestação artística também é uma exterioridade que deve ser cultivada, ou melhor, que se cultiva a si própria e, portanto, a única coisa necessária é não fazer oposição a essa cultura. Do mesmo modo que na vida o feminino exterior evolui até a feminilidade purificada, a manifestação artística evolui da expressão plástica naturalista até a real-abstrata. Mas quem se direciona apenas à cultura do interior é levado inevitavelmente a ignorar a evolução da arte — e isso é sinal de que se vive a vida só pela metade.85
A vida exterior, no entanto, compõe o homem a fazer parte da cultura – e isso é o que nos reconcilia com a vida.\textsuperscript{86}

Tal como o elemento feminino – no ser humano – se torna mais puro pela \textit{interiorização}, ele também se torna mais puro ao desenvolver-se \textit{em direção ao} elemento masculino, no sentido de que \textit{se confronta mais livremente com o elemento masculino}. E, assim como o elemento masculino – no ser humano – se torna mais puro pela \textit{interiorização}, ele também se torna mais puro ao voltar-se para o elemento feminino, no sentido de que \textit{ele se confronta mais livremente com o elemento feminino}. Esta maior liberdade dos elementos gera uma nova visão da natureza. O neoplasticismo manifesta esta visão através da dualidade da posição perpendicular no meio de expressão. (Na pintura naturalista se fundem – na forma – os elementos feminino e masculino).

E assim tem origem, pela ação recíproca dos opostos, uma nova unidade de ordem superior: a feminilidade e a masculinidade purificadas (ver cap. 7).

Se, na passagem do feminino ao masculino, o feminino exterior permanece \textit{feminilidade} profunda, não obstante a assimilação do masculino, isso pode acontecer porque o masculino – o espírito – é puro. Ele se torna impuro apenas pela assimilação da masculinidade \textit{exterior}, isto é, a masculinidade velada pela \textit{exterioridade} feminina. Analogamente, o masculino não é velado pela união com a feminilidade purificada, mas apenas pela união com o feminino exterior.\textsuperscript{87}

A masculinidade purificada pode ser vista \textit{plasticamente} como, por assim dizer, \textit{exterioridade abstrata}\textsuperscript{88} – pois se aproxima
ao máximo do interior, que não se manifesta exteriormente. A exterioridade abstrata é a interioridade levada à definição, equivalente à exterioridade mais absoluta (ver cap. 6). A masculinidade perturbada, pelo contrário, manifesta-se realmente como feminilidade exterior.

O masculino só é completamente puro quando ele se realiza através da feminilidade aprofundada. Consequentemente, se esta é abstrata, então, a realização do masculino somente no abstrato poderá ser completamente pura.

Os elementos feminino e masculino, natureza e espírito, só chegam à sua manifestação pura, à verdadeira unidade, no abstrato. Esta é – relativamente – alcançável na vida real-abstrata, que se exprime – relativamente – na pintura real-abstrata. Relativamente, porque, na vida, o tempo sempre perturba o equilíbrio total e, na arte, o ritmo relativiza a pura expressão plástica da relação.

O equilíbrio perfeito, a perfeita unidade, só chega a uma expressão definida através do elemento feminino e do elemento masculino purificados, já que apenas então essa dualidade se revela segundo o seu caráter equivalente e na completa opo-
sição de seus elementos. Quando a unidade – como ocorre no aspecto natural das coisas – se manifesta como unidade fechada (isto é, como forma), então, ela pode ser intuída (ver cap. 9). Assim como no visível existe uma harmonia natural (ver cap. 2), também existe na vida harmonia entre natureza e espírito. Entre os elementos feminino e masculino, porém, ela é oprimida pelo individual.

A harmonia natural é apenas a manifestação mais exter-
rior da pura relação equilibrada. Esta não encontra expressão
no visível (a natureza), porque nele tanto o elemento puramente feminino como o elemento puramente masculino só se manifestam de maneira muito velada. A harmonia, contudo, existe – justamente por ambos os elementos estarem velados de maneira relativamente equivalente. Já que no natural o elemento feminino (como exterioridade) encontra a mais forte expressão plástica, a harmonia é mais sentida do que vista. A arte, então, assume a tarefa de levar a harmonia sentida a uma expressão mais ou menos direta.

Também na vida é possível a harmonia entre o feminino não purificado e o elemento masculino perturbado – precisamente em virtude de seu (relativamente) equivalente grau de impureza. A desarmonia surge, com a purificação dos elementos, por causa da diferença no grau de impureza (ver cap. 9).

Como a harmonia, tanto no visível (a natureza) como na vida (exterior) é muito relativa, ela compõe o homem a levá-la a uma manifestação invariável e definida – seja como for. Assim, na pintura real-abstrata, ela chegou a uma manifestação definida como pura relação equilibrada.

Se por um lado a nova consciência da época se caracteriza pelo início do amadurecimento do natural e do individual (ver cap. 2), ela também se caracteriza pelo desenvolvimento do elemento feminino. E se, por outro lado, a nova consciência da época se distingue pela maior definição do universal (ver Introdução), isto significa que o elemento masculino na consciência age de fato como espírito, como o universal. Portanto, na nova consciência da época há, na verdade, uma unidade de
desenvolvimento que tem de ser realizada. E nesta época, contudo, o universal ainda se manifesta pouco no elemento masculino, tão pouco como o individual se manifesta no elemento feminino de modo amadurecido. A antiga consciência da época ainda exerce sua influência: ela insiste em mostrarse, mesmo agora que já existe a nova.  

Ao examinarmos historicamente as manifestações artísticas, vemos mais claramente que a antiga consciência da época continha em si, além do masculino mais ou menos perturbado, a dominação do feminino (imaturo) exterior. Podemos ver isto tanto na própria expressão plástica quanto na representação (o tema). Na pintura naturalista a própria expressão plástica era predominantemente feminina e exterior, porque a cor natural e a linha caprichosa, flexível, curva, eram utilizadas como meio de expressão. (Apenas em períodos de intensa vida espiritual, inspirada de fora [ver cap. 2], a cor era mais plana e mais primária, a linha mais tensionada, a composição mais equilibrada.) Na representação (sempre feminina por sua natureza) era a própria mulher que assumia um lugar importante, a mulher era constantemente a portadora da ideia de beleza – e a expressão da mulher se alterava apenas conforme o espírito dominante da época. Assim vemos, por exemplo, a mulher representada como beleza mundana ou como madona. Ainda que a representação da mulher seja típica, não é isso, no entanto, que faz a representação expressar feminilidade exterior: toda representação, seja de que tipo for, a representação de toda a natureza, como paisagens, interiores,
natureza morta etc. pode ser definida como arte predominantemente feminina. Se, em defesa da pintura naturalista, argumentarmos que o interior (elemento masculino) encontra sua expressão justamente através do feminino, isso seria, em nossa época, uma verdade mal aplicada (ver cap. 6). A pura visão plástica (ver cap. 11) nos leva a reconhecer que o interior (o elemento masculino) nunca pode ser expresso puramente quando se encontra velado pelo feminino (como na aparência natural das coisas). O feminino exterior pode animar o masculino em nosso espírito, mas, uma vez purificado, o masculino expressará o feminino exterior como feminilidade purificada. Como o elemento masculino não se apresenta de modo definido no feminino exterior, é necessário que, na expressão plástica, este último (a aparência natural das coisas) seja eliminado e substituído pela expressão plástica do feminino profundo e do masculino levado-à-definição.

Enquanto dominar o elemento feminino, o elemento masculino ainda não terá chegado à definição; só pela indefinição do masculino é possível que o feminino domine. Na pintura, o predomínio do feminino foi eliminado quando o elemento masculino chegou a uma definição maior na consciência da época. Então mudou a manifestação artística: a representação desapareceu e a própria expressão plástica se tornou cada vez mais equilibradamente masculino-feminina.
O definido e o indefinido
[ADENDO AO NEOPLASTICISMO NA PINTURA]

O definido é para nós positivo, absoluto, na medida em que possamos considerá-lo objetivamente. Só objetivamente podemos falar do definido (que é portanto universal: o universal). Subjetivamente, conhecemos diversas definições (que são então mais ou menos individuais).

Se o universal – fora do tempo – é o definido, então o individual, no qual e através do qual o universal se manifesta – no tempo –, tem de ser o indefinido, assim como a sua visão.

O indefinido parece – no tempo – definido, o definido parece – no tempo – indefinido. Sempre subjetivamos mais ou menos um definido (ver cap. 8) e esta subjetivação é, para nós, o definido. Percebemos – no tempo – um definido em diferentes graus de clareza e cada um desses graus é – temporariamente – definido para nós. À medida que amadurece o individual e predomina o universal em nós, desenvolvem-se nossas diversas definições individuais em direção a um definido.

Uma definição (individual) não tem – no tempo – maior ou menor valor que outra: cada definição (individual) é – temporariamente – a verdadeira para nós. Mas, precisamente por isso, cada definição (individual) subsequente aniquila a anterior e o grau de clareza com que vemos – no tempo – um definido não é arbitrário: isto que para nós é definido, varia conforme o tempo.92

Visto individualmente, o definido (único) parece vago e o indefinido real.93 No tempo, o definido é abstrato e o indefinido concreto.
Visto objetivamente (tanto quanto seja possível) — no tempo — o (único) definido é *real-abstrato* (ver cap. 3).

Dependendo da natureza de nossa consciência, o *definido* para nós será o objetivo ou o subjetivo, o universal ou o individual, o abstrato ou o concreto. Assim, *nossa vida e também nossa manifestação artística dependem da nossa concepção do definido.*

O *definido* — em geral — exige *definição e clareza*, isto é, ele deve ser levado a uma expressão clara para que apareça *como o definido*. Segundo esta exigência, a arte se expressa com maior ou menor clareza conforme exprima o (único) definido ou aquilo em que o (único) definido se manifesta.

Na arte, o relativamente definido deve se *exprimir com clareza*, isto é, a maior ou menor definição em que o (único) definido encontra sua expressão.

Cada época expressou com clareza sua (relativa) definição — e, através desta, (mais ou menos) o (único) definido. Esta é a força da manifestação artística. Todas as artes *buscaram* uma expressão clara do definido único: através do turvo *se mostrava uma certa definição.*

Se essa definição pode ser *indicada* ao expressar o indefinido (concreto), deve encontrar nele uma *manifestação plástica*. A definição parece ainda como o invariável e esse invariável é justamente uma relação equilibrada.

Onde quer que o indefinido (concreto) se expresse plasticamente através da *corporeidade*, aquilo através do qual o (único) definido se expressa plasticamente na relação equilibrada de posição, medida e valor da cor e do plano (linha).
É apenas através da relação equilibrada que se exprime efetivamente (ainda que de modo velado) no visível que experimentamos a (mais profunda) emoção da beleza; é o plasticismo, o levar-à-definição esta relação que faz toda arte ser arte.  

Na pintura naturalista, portanto, as coisas podem ser expressas plasticamente tanto de modo vago como claramente, o essencial é apenas que a relação equilibrada seja levada à definição. Assim, em Thijs Maris,100 o vago não é mera imprecisão: as coisas aparecem vagamente, mas isso é levado até uma certa definição. Similarmente, em Jan Steen,101 a expressão plástica com definição das coisas não é uma mera expressão plástica da sua aparência visual: ele leva a corporeidade das coisas (ver cap. 4) até uma certa definição.

Na arte, o definido, (isto é, o que é definido na expressão plástica) é – consciente ou inconscientemente – o definido objetivamente: a expressão da relação é sempre a principal, não a expressão das coisas.

E a emoção da beleza é forte na medida em que a relação é expressa definidamente; e profunda, na medida em que esta expressão plástica é equilibrada.

Em sua cultura, a pintura levou esta verdade até as últimas conseqüências: ela chegou finalmente à expressão plástica da pura relação. Pura relação (ver Introdução) não significa obviamente – na pintura – relação e nada mais, pois desse modo a expressão plástica não seria mais “arte”. A expressão plástica da relação deve seguir todas as exigências estéticas, se quiser ser “arte” de fato – e suscitar em nós o momento estético.

Por ter evoluído até a expressão plástica da pura relação (estética) – neste sentido –, a pintura amadureceu o suficiente
para poder juntar-se à arquitetura. Esta, por sua natureza (expressão plástica matemático-estética da relação), esteve sempre bem acima das artes irmãs. Ainda que ela nem sempre tenha interpretado esta sua natureza de maneira consciente e sua manifestação tenha sido conseqüência da necessidade e das exigências da prática, já antigamente ela se encontrava muito acima do naturalismo da escultura e da pintura.¹⁰²

Até o presente momento, a escultura só conhece o tensionamento da forma (Archipenko); apenas a pintura (o neoplasticismo) trouxe para o primeiro plano a expressão plástica da pura relação.

Com isto, esta pintura não se tornou um suplemento da arquitetura: ela não é construtiva,¹⁰³ como a arquitetura. Construindo sem ser construtivo e livre em sua expressão plástica da expansão, o neoplasticismo pode ser a expressão mais equilibrada da pura relação. A arquitetura sempre pressupõe um confinamento:¹⁰⁴ a obra arquitetônica se coloca como coisa em relação ao espaço (as construções em grande escala desfazem isso em certa medida). A arquitetura, por seu caráter construtivo e sua sujeição às exigências dos materiais, tampouco pode manter tão coerentemente como a pintura os contrastes de posição, dimensão e cor (valor) que se eliminam contínua e reciprocamente.

Se o definido exige definição,¹⁰⁵ então, na arte, a expressão plástica da relação deve ser levada à definição. Na pintura, isto ocorre através da definição da própria cor e dos planos de cor (ver caps. 3 e 4). Essa operação consiste em neutralizar a fusão das
cores, em se estabelecer um *limite* — seja como for, através do contraste de planos (valor) ou pela linha. A *linha* pode ser considerada *uma definição dos planos (de cor)* e, por isso, é tão importante em toda a pintura. A expressão plástica, no entanto, é criada pelos planos e é por isso que Cézanne pode dizer que a pintura se resume a contrastes de cor. Contudo, também podemos considerar a expressão plástica do ponto de vista da linha: os planos em agudo contraste formam linhas. Na pintura naturalista se chega assim ao conceito de “forma” — e pode-se dizer da cor levada à definição (com Gauguin, entre outros) que a criação da *forma* é o essencial na pintura. A *forma* — nesse sentido — é o que define a cor: quanto mais tensa é a forma, mais definida será a cor. Se a forma é expressa pela linha, então a linha mais tensa é a que definirá mais fortemente a cor: quando a linha tornar-se linha reta, ela poderá levar ao máximo a cor à definição. A *execução persistente e conseqüente da definição da cor* nos conduz, portanto, ao abandono do caprichoso, do natural.106

A acentuação da expressão plástica da relação levou-a a uma intensificação exagerada, a uma abstração do natural (pontilhismo, divisionismo, expressionismo, cubismo) e, finalmente, à expressão plástica de *pura relação* (neoplasticismo). Se vemos a expressão plástica da pura relação se desenvolver lentamente desde a pintura naturalista nas sucessivas *escolas*, também vemos seu desenvolvimento na evolução dos fundadores do neoplasticismo. Vemos sua luta como um esforço para libertar-se do indefinido (o aspecto visual das coisas) e
chegar à expressão plástica pura do definido (relação equilibra
dada). Enquanto ainda exprimiam o indefinido, já os vemos
atraídos por aquele aspecto da natureza através do qual o
definido (a relação equilibrada) aparece em definição naquilo
em que a relação é velada – e assim acentua (visualmente)
esta relação. Terá sido por acaso que eles tenham encontrado
um tema adequado para expressar o sentido da expressão
plástica definida da relação na vista reduzida (não perspecti-
vada) de uma casa de camponeses, com sua matemática divi-
são de planos (grandes portas e disposição de janelas) e suas
cores (básicas) primárias? Foi por acaso que demonstraram
interesse pelo retilíneo e que, sem hesitar – para exasperação
da visão ordinária –, ousaram expressar plasticamente um
bosque por meio de alguns poucos troncos verticais? E será
de se admirar que, quando aqueles troncos foram abstraídos
em linhas e planos, chegaram espontaneamente a expressar
a horizontal – praticamente invisível na natureza – com a
qual equilibraram a vertical? E também que, em sua com-
posição linear rítmica do mar horizontal dominante, nova-
mente expressaram plasticamente a – invisível – vertical em
contraste proporcional? E terão feito com isso algo mais do
que exagerar o que toda pintura sempre fez? Será ainda arbi-
trário que eles se emocionassem mais com a árvore desfolha-
da, com sua pronunciada articulação de linhas (planos), do
que com o arvoredo envolto em folhagem, no qual a relação
é freqüentemente ofuscada? E é de se surpreender que eles,
ja no âmbito de sua expressão plástica, abstraíssem ainda
mais a aparência natural para poder expressar a relação de
maneira mais explícita? E que assim tenha se originado uma composição mais matemática do que naturalista? Finalmente, terá sido arbitrário que eles, após abstraírem tudo o que era caprichoso, também tenham abstraído toda curvatura e chegado à expressão plástica mais invariável, mais definida da relação equilibrada, isto é, à composição dos planos retangulares?

A arte precisava se libertar (na expressão plástica) do indefinido (natural) para chegar de fato a uma expressão clara do definido. Passando pelo cubismo, isso foi alcançado no neoplasticismo. O que é intuitivamente visto e sentido pelo observador sensível – e se torna claro para ele através do pensamento lógico. E na prática se torna convincente quando comparamos o neoplasticismo com outras formas de pintura.

A comparação é também o recurso de verificação que todo artista, consciente ou inconscientemente, utiliza e pelo qual ele aprende a manifestar o verdadeiro (para ele) o mais definidamente possível. Ele compara cada nova obra com a anterior, de sua própria produção tanto quanto a de outros. Ele compara o próprio trabalho com a natureza, assim como com outra arte. Essa comparação é um exercício de sua visão das relações e leva o artista a ver e comparar os opostos: o individual e o universal. Por ver a relação desta dualidade de maneira sempre mais pura, ele encontra um modo de expressão cada vez mais puro. E, assim, é lógico que tenha surgido o neoplasticismo.

*A divisão em partes e os subtópicos deste texto acompanharam a divisão em artigos conforme foram publicados nos vários números da revista De Stijl [N.E.]
OS GRANDES BULEVARES
[1920]


R-r-r-r-ru-uh. Ploc... Imagens são limitações. Múltiplas imagens, variadas limitações. Aniquilamento de imagens e limitações por meio da pluralidade de imagens. As limitações
ocultam a verdade. O enigma: onde está a verdade de verdade? As limitações têm a mesma relatividade das imagens, e do tempo e do espaço. Depois de hoje, outros dias e outras imagens virão, e este bulevar não é o único. A sucessão de dias forma séculos, e o avião aboliu as distâncias. Tempo e espaço se movem: o relativo se move e o que se move é relativo. Ano após ano, a moda transforma os bulevares parisienses. Cada época tem sua expressão. Embora o homem ainda seja o homem, e arte ainda seja arte — vejo que a expressão da arte está mudando. Tudo que é temporal se move; tudo que se move é relativo ao tempo. A separação é dolorosa. Tudo o que é movente se mexe e se modifica nesse movimento, no tempo. As vitrines mudam mais rápido que as lojas, e observo que a arquitetura fica para trás. Por que uma pedra é tão dura e uma carteira tão pequena? No entanto, até o estado de imobilidade varia para o homem que está num carro e o pedestre que caminha devagar. Até a imobilidade é relativa. Tudo que existe no bulevar se move. Move-se, para criar e aniquilar. Todo e qualquer indivíduo cria: afinal, quem ousaria aniquilar a si mesmo repetidamente? No bulevar, uma coisa aniquila a outra visualmente. Em ritmo lento ou acelerado. A mudança rápida do que é particular quebra a tensão sensual. A relação se estabelece por meio da multiplicidade. O movimento rápido quebra a unidade das massas e de todas as distinções. Abolir o particular é alcançar a unidade, dizem os filósofos.

A cabeça de um negro, o véu da viúva, os sapatos da parisiense, as pernas do soldado, a roda da carroça, os tornozelos da parisiense, um trecho de calçada, parte de um homem
gado, o cabo de uma bengala, um pedaço de jornal, a base
de um poste, uma pena vermelha... só vejo fragmentos do par-
ticular. Juntos, esses fragmentos compõem uma outra reali-
dade que confunde nossa habitual concepção do real. Juntos,
esses pedaços formam uma unidade de imagens quebradas que
percebemos automaticamente. Uma parisienne. Será que todo
mundo vê imagens “quebradas” e apreende esses fragmentos
de forma “automática”? Do ponto de vista plástico, tudo se fun-
de numa única imagem de cor e forma. A imagem representa
algo na imaginação: a cor e a forma, por si sóis, criam a ima-
gem de algo: o quê? Onde está a verdade, de verdade? O par-
ticular desaparece na imagem plástica; será que também o faz
na sociedade? A imagem plástica pode estar bem na nossa fren-
te. Um estudante espera uma garota. Longa espera. O tempo
passa lentamente. Como gira depressa a roda daquele carro!
É redonda para poder girar ou gira porque é redonda? Há coi-
sas redondas e coisas retas passando na avenida, movendo-se.
O dinheiro é redondo e a Terra é redonda. Tanto quanto era
redonda a serpente do Paraíso. O tampo da mesa que está na
minha frente é redondo, mas não o vejo girar. A roda do auto-
móvel é redonda, esférica, e os raios que estão nela são retos.
O reto está no redondo.

Em todos os lugares? O redondo faz o reto mexer-se, o
que é reto move o redondo. O exterior e o interior: ambos
são necessários. A roda gira rapidamente: não vejo seus raios.
Tampouco vejo o motor que movimenta o carro. A roda gira e
seu eixo permanece parado. Será porque o eixo é imóvel? Será
que o interior, visto de fora, está sempre parado? Souscrivez à


Tudo o que está aqui no bulevar é de real importância, tudo aqui é necessidade. O luxo também é necessidade. O padeiro acha que é um escândalo o governo ter dobrado o preço do pão, mas não o dos ingressos para os salões de baile. Ele ainda não compreende o movimento como uma totalidade; não compreende o bulevar. O bulevar é o movimento das pessoas cultivadas. O movimento dos pãezinhos é, de novo, outra coisa. Quem sabe o padeiro não está tendo aulas com Raymond Duncan e deteste o tango. Fuuuuu.... O particular me arrebata: isto é o bulevar. Vejo agora uma mulher numa carroça de burros. Nem sempre se pode ver todas as coisas em sua totalidade — ou será que eu devia ver as particularidades também “como um todo”? Mas, pelo menos, não consigo ver a mulher e a carroça como estranhos ao bulevar. Barcos rebocadores movem-se lentamente. A tradição é forte e nem todas as carteiras são igualmente grandes. O capitão. Sua cabeça ainda é a de um soldado, mas sua roupa mudou desde que acabou a guerra. Acabo de ler que as funerárias locais estão exigindo um traje mais apropriado aos novos tempos. A natureza é mais
transforma o homem e o homem transforma a natureza. Disso decorre a palavra “arte”. No bulevar, já existe muito “artifício”, mas ainda não se trata de “arte”.

[“Les Grands boulevards” (De groote boulevards). *De nieuwe Amsterdammer* (Amsterdam), 27 mar. 1920, n. 4-5; 3 abr. 1920, n. 5. Traduzido por Vera Pereira da versão publicada em Harry Holtzman e Martins S. James, op. cit., ver Bibliografia.]
A REALIZAÇÃO DO NEOPLASTICISMO
NO FUTURO DISTANTE E
NA ARQUITETURA DE HOJE
[1922]

(arquitetura entendida como todo o nosso ambiente [não-natural])
Cornelis van Eesteren e Theo van Doesburg. Projeto para uma residência particular, 1923.
Gradualmente, vemos a “arquitetura” se converter em “construção” e o “artesanato artístico” se perder pouco a pouco na “produção industrial”. A “escultura” torna-se sobretudo “decoração” ou se transforma em utensílios e objetos de luxo. A “arte dramática” é posta de lado pelo cinema e o teatro de variedades; a “música” cede lugar à música dançante, ao gramofone; a “pintura” ao cinema, à fotografia, à reprodução e assim por diante. A “literatura”, por sua natureza, já foi em grande parte convertida em “utilidade prática” (a ciência, o jornalismo etc.) e segue crescentemente essa tendência. Como “poesia”, ela se torna cada vez mais ridícula. Apesar de tudo, as artes seguem em frente e anseiam por renovação. O caminho de sua renovação, contudo, é também o de sua destruição. Evoluir é romper com a tradição – a “arte” (no sentido tradicional) se encontra no processo de progressiva dissolução, como já é evidente na pintura
(no neoplasticismo). Ao mesmo tempo, vemos a vida exterior se tornar cada vez mais plena, mais diversificada. O tráfego intenso, o esporte, a produção e a reprodução industriais etc. são os meios para isso. Sentimos a limitação da “vida” despendida criando arte, enquanto o mundo todo acontece em torno de nós. Cada vez mais, a vida demanda nossa atenção — mas perma-
nece predominantemente materialista. A arte “vulgariza-se” cada vez mais. A “obra de arte” é vista como valor material, que sobe ou desce conforme o comércio. A sociedade se opõe cada vez mais à vida intelectual e à sentimental — ou as coloca a seu serviço. Da mesma maneira, ela também se opõe à arte. E, con-
tudo, este ser-físico dominante só pode mesmo perceber o curso da vida e da arte como uma degeneração — pois para a sociedade de hoje a vida sentimental é o seu florescimento, o intelecto a sua força, a obra de arte a sua expressão ideal. Tanto o ambiente quanto a vida se mostram inferiores por sua incompletude e seu áspero utilitarismo. Assim sendo, a arte é o refúgio — é nela que se buscam a beleza e a harmonia não encontradas na vida e no meio ambiente. Dessa maneira, a beleza e a harmonia, definidas como arte, postas à parte da vida e do ambiente, se tornaram um “ideal” — inatingível. Com isso, o “eu” ganhou carta branca para entregar-se ao ócio e a fantasias de autocontemplação, autocomprazendo-se na auto-
reprodução: criando uma beleza à sua própria imagem. A verda-
deira vida, assim como a verdadeira beleza, perdeu o foco da atenção. Tudo isso foi inevitável e necessário. Assim, a própria arte e a própria vida se libertaram. Tempo é evolução, embora o “eu” faça também desta um “ideal” — inalcançável.
Hoje as massas lamentam a decadência da arte, embora sejam elas próprias que a opríem. O ser-físico dominante conserva todo o seu ser, ou pelo menos tenta fazê-lo: ele se opõe à evolução inevitável — ainda que seja ele próprio quem a realize.

Todavia, tanto a arte como a realidade em torno de nós podem fazer com que este acontecimento seja visto justamente como a aproximação de uma nova vida — da derradeira libertação humana. Porque, se por um lado a arte surge pelo florescimento do ser-físico dominante (o “sentimento”), por outro lado (no fundo) ela é apenas expressão plástica da harmonia. Produto do trágico da vida — originado pela dominação do físico (natural) dentro e em torno de nós —, ela interpreta o estado ainda imperfeito do nosso “ser” mais profundo; o qual procura (como “intuição”) eliminar o abismo (que jamais poderá ser superado totalmente enquanto durar o mundo) que o separa da matéria-enquanto-natureza — e converter a desarmonia em harmonia. A liberdade da arte “permite” a realização da harmonia, ainda que o ser-físico dominante não possa expressá-la ou alcançá-la. A evolução da arte pressupõe, de fato, chegar a uma expressão plástica pura da harmonia; apenas exteriormente a arte se apresentou como expressão de sentimento individual que se reduz a si própria (no tempo). Assim, a arte é a expressão plástica de e (involuntariamente) também o meio para a evolução da matéria: a obtenção de um equilíbrio entre a natureza e a não-natureza — dentro e em torno de nós. A arte permanecerá sendo expressão e meio até que este equilíbrio seja (relativamente) alcançado. Então ela terá cumprido sua tarefa e a harmonia se realizará na exterioridade à nossa volta tanto quanto na vida exterior. A dominação do trágico na vida terá terminado.
O “artista” será absorvido pelo *ser humano total*. O “não-artista” será seu igual: ele estará igualmente permeado pela beleza. O talento levará um a se ocupar com o estético, o outro com a ciência, um terceiro com alguma outra coisa — como “profissões”, que constituirão partes *equivalentes* do todo. A arquitetura, a escultura, a pintura e o artesanato artístico se converterão então em *arquitetura*, isto é, em nosso **meio ambiente**. As artes menos “materiais” se realizarão na vida. A música (como “arte”) terá então terminado: a beleza do som em torno de nós — purificado, ordenado, ajustado em (nova) harmonia — já será satisfatória. A literatura, como “arte”, também não terá mais razão de existir — ela se reduzirá a *pura e simples utilidade e beleza* (sem roupagem lírica). O teatro, a dança etc. deixarão de existir juntamente com a “expressão plástica” do trágico dominante e da harmonia — pois o próprio *movimento da vida* será então harmônico.

E, contudo, esta imagem do futuro não pressupõe uma rigidez maior da vida, pelo contrário. A beleza jamais perderá nada por *intensificar-se*. Ela será apenas uma beleza *diferente* da que atualmente conhecemos — uma beleza difícil de conceber e que só imperfeitamente pode ser descrita. Mesmo a “obra de arte” neoplástica (que permanece em certa medida individual) ainda expressa de modo imperfeito esta — sua própria — realização. Ela não pode exprimir diretamente a liberdade e a plenitude da vida futura. A *concepção neoplástica se mostrará muito mais amplamente em sua realização futura do que na arte*. Assim como os contornos da figura humana não se deixarão oprimir pela vestimenta, há detalhes

Será a vida plena impossibilitada, também neste futuro distante, pelas massas subdesenvolvidas? Isso não tem nenhuma importância: a evolução segue seu curso e é com ela apenas que precisamos contar.

Ao longo dos séculos, a arte foi o sucedâneo que conciliou o ser humano com a vida exterior. A beleza “plasticamente expressa” mantém viva a crença na beleza “real”. Por meio dela, a beleza é vivenciada contemplativamente – ainda que de maneira limitada e num âmbito restrito. Se a “crença” exige uma abstração sobre-humana da vida em harmonia, se a ciência só pode mostrar racionalmente a harmonia, a arte nos faz vivenciá-la em todo o nosso ser. Ela pode nos infundir a beleza até que esta esteja unida a nós. E então realizamos a beleza em
tudo: a exterioridade-aos-nosso-redor alcança uma relação equiva-
lente com o ser-humano.

A matéria-fora-de-nós é então elaborada pouco a pouco
nessa direção. Esta “elaboração” é necessária. Tanto a reali-
de em torno de nós como a arte mostram que, para atingir a
verdadeira harmonia, não basta que apenas o ser-humano ama-
dureça. (A harmonia, então, é apenas uma idéia. Justamente
por ter “amadurecido”, o indivíduo superou a harmonia natu-
ral: ele precisa criar uma nova harmonia.) A realidade, tanto
quanto a arte, nos faz ver que também a exterioridade na qual
vivemos deve ser reduzida e, tanto quanto possível, absolutizada
para que possa se harmonizar com o ser-humano pleno (isto é,
exterioridade reduzida e interioridade pronunciada). Assim
constrói-se um novo conceito de beleza, uma nova estética.

Na realidade que nos cerca, vemos o natural dominante
desaparecer progressivamente, por necessidade. O caprichoso
da natureza rural se enrijece na metrópole. Vemos a matéria
natural nas máquinas, os meios de transporte etc. harmoni-
zarem-se cada vez mais com o indivíduo, que lentamente ama-
durece. Justamente em virtude da concentração do material, a
vida exterior está a caminho de superar sua opressão. A coerção
da matéria aniquila o que é o sentimental no “eu”. Assim ocorre
o processo de purificação desse eu – que também é o intérprete
da arte. Só depois disso poderá existir a relação equivalente, o
equilíbrio – a pura harmonia, portanto.

Também a arte evoluiu do natural ao abstrato; de uma
predominante manifestação do “sentimento” até a pura expres-
são plástica da harmonia. Sendo “arte”, ela pode, inclusive,
adiantar-se à realidade em torno de nós. A pintura (a arte mais livre) precedeu as outras artes, com a mais pura expressão plástica. A literatura, a música, a arquitetura e a escultura atuaram em seguida quase ao mesmo tempo. O futurismo, o cubismo e o dadaísmo purificaram de diversas maneiras e reduziram a emoção individual, o "sentimento" e a dominação do "eu". O primeiro golpe foi dado pelo futurismo (ver F.T. Marinetti: Les Mots en liberté futuristes). Assim, a arte, como expressão plástica do eu, foi progressivamente demolida. O dadaísmo conserva-se nesse propósito de "demolição da arte". O cubismo reduziu a aparência natural na expressão plástica e preparou, assim, o terreno para a pura expressão do neoplasticismo. Nele, aprofundou-se a visão da matéria: a plástica da forma foi eliminada.

Na época atual, o que foi conquistado pela arte ainda deve limitar-se a ela. A exterioridade à nossa volta ainda não pode se realizar como pura expressão plástica da harmonia. A primazia que um dia pertenceu à religião é, hoje, prerrogativa da arte. No fundo, a religião implicava a elaboração do natural — na prática, ela sempre buscou harmonizar o homem na e com a natureza, isto é, com a natureza não-transformada. O mesmo ocorreu, em geral, com a teosofia e a antroposofia, que — embora conheçam o símbolo primordial da equivalência — nunca chegaram a vivenciar a relação equivalente, a harmonia real, plenamente humana.

A arte, ao contrário, buscou essa harmonia na prática. Ela interiorizou cada vez mais o natural em torno de nós até que, ao chegar ao neoplasticismo, o natural não fosse mais
efetivamente dominante. Essa expressão plástica da equivalência é que poderá preparar o ser humano pleno e constituir o fim da “arte”.

A arte se encontra parcialmente em demolição – mas seu fim agora seria prematuro. Já que sua reconstrução como vida ainda não é possível, uma nova arte se faz necessária, mas com o velho material não se pode construir o novo. Assim, até os mais avançados expoentes do futurismo e do cubismo reincidem mais ou menos no velho, ou não se libertam dele. As grandes verdades que proclamaram não se realizam em sua arte. É como se sentissem medo de suas próprias consequências. O novo mostra não estar amadurecido naqueles que o lançaram. No entanto, já teve lugar o grande começo. A partir dele a conseqüência pura manifestou-se, apesar de tudo. O neoplasticismo nasceu deste novo movimento: uma arte totalmente outra – uma nova plástica. Como arte purificada, ele mostra claramente as leis de validade geral que constituem o fundamento para a construção da nova realidade. E um conceito com validade geral deve estar bem fundamentado para que “o velho” possa desaparecer e “o novo” surgir. Deve basear-se no sentimento e na inteligência. Foi também por isso que, já há alguns anos, Theo van Doesburg deu à luz a *De Stijl*. Não com a intenção de utilizar este órgão para “impor um estilo”, mas para que se pudesse reconhecer e divulgar em conjunto o que no futuro terá validade geral no caminho do novo.
Depois da pintura, a concepção neoplasticista manifestou-se na escultura (as composições prismáticas de Vantongerloo). Uns poucos arquitetos aderiram à “nova plástica” e, procurando traduzi-la na prática, adotaram teoricamente o mesmo caminho. Alguns estavam realmente convencidos da *necessidade* de uma nova arquitetura “que transforme em realidade todo o progresso espiritual, social e técnico que nossa época oferece” (palestra de J.J.P. Oud, fevereiro de 1921). O fato de que as cabeças mais progressistas de fora do movimento estejam seguindo a mesma direção – embora sem obter a mesma “consequência” – é um ponto a favor do neoplasticismo. A “consequência” do neoplasticismo é desanimadora. Há dúvidas sobre a possibilidade de a ideia neoplasticista conseguir ser realizada-como-arquitetura nos dias de hoje: há “criação”, mas sem *convicção*.

O arquiteto de hoje sobrevive no nível da “construção prática” – do qual a arte é excluída. Por isso, quando ele é de algum modo sensível ao neoplasticismo, espera realizá-lo nesse tipo de construção. Mas não leva em conta o fato de que ele tem de ser criado primeiro como “obra de arte”, porque seu conteúdo não é completamente percebido ou compreendido. O neoplasticismo só pode realizar-se como “nossso ambiente” na qualidade de “obra de arte”.

Na época atual, uma obra de arte não pode fazer outra coisa senão manter-se isolada. De fato, o neoplasticismo só se realiza plenamente na multiplicidade de edifícios, como *cidade*.
Mas não há razão alguma para rejeitá-lo simplesmente porque não pode transformar-se hoje em realidade. Até a pintura neoplasticista tem de manter-se isolada – o que não faz dela, em decorrência, uma obra individual, já que é determinada por sua plástica.

O exercício atual da arquitetura geralmente não é livre, como é necessário para o neoplasticismo. Liberdade, hoje, só se encontra por ação de indivíduos ou grupos que detêm o poder material. Ficamos por isso limitados ao edifício isolado – que se afirma em contraposição ao seu ambiente, à natureza, à construção tradicional ou heterogênea. Mas a arquitetura é uma “expressão plástica”, um mundo em si mesma, e por isso capaz de materializar a idéia neoplastica. Logo, é preciso que o neoplasticista abstraia o ambiente, pois ele sabe que a harmonia só pode efetivar-se por meio da equivalência; para ele, qualquer harmonia entre a natureza e as construções dos homens é uma fantasia irreal, impura.

No entanto, mesmo como uma “obra de arte”, a arquitetura neoplasticista só pode realizar-se em determinadas condições. Além da liberdade, ela exige um tipo de preparação que é impossível obter com a prática normal da construção. Se os fundadores do neoplasticismo na pintura lograram expressar a “nova” plástica à custa de muito sacrifício, fazê-lo na arquitetura usual de hoje em dia é praticamente impossível.

Nas circunstâncias atuais, a execução de uma obra em que cada detalhe tem de ser inventado e elaborado sai cara demais ou é impossível. A absoluta liberdade de experimentação continuada é indispensável para se chegar ao nível da arte. Como se pode-
ria chegar a tanto com as complexas limitações impostas pela construção convencional em nossa sociedade? Em primeiro lugar, é preciso vontade e poder para realizar a idéia neoplástica. É necessário fundar uma escola que preencha todos os requisitos da pesquisa. E também um laboratório técnico especialmente projetado para tal fim. Nada disso é impossível; essas condições existem hoje, mas são acadêmicas — supérfluas, porque meramente reproduzem o que já existe. Hoje, o arquiteto é obrigado a criar uma "obra de arte" às pressas e em condições restritivas, e só pode desenvolvê-la no papel.

Como ele poderia resolver cada problema a priori? Fazer uma maquete de gesso não serve como estudo para um projeto de interiores; além disso, não há tempo nem dinheiro para construir uma maquete em escala grande de metal ou madeira. O tempo tornará possível o que deveríamos ser capazes de fazer hoje. O trabalho longo e diversificado de pesquisa acabará gerando a obra de arte cem por cento neoplástica na arquitetura.

"Construção" e "decoração", tal como praticadas atualmente, são acomodações entre a "função", de um lado, e a "idéia estética" ou "plástica", de outro lado. Isso se deve unicamente às circunstâncias: nas condições previamente mencionadas, é possível combiná-las.

Utilidade e beleza purificam-se reciprocamente na arquitetura. É por isso que a arquitetura, embora subordinada a outras limitações, tem sido, ao longo das épocas, o principal veículo do "estilo". Pressionada pelas circunstâncias — pelas condições dos materiais, da tecnologia, da função e da finalidade —, a
arquitetura não era o campo mais apropriado para a expressão do “sentimento”. Por isso, ela conservou uma grande objetividade (conhecida como “monumentalidade”). No entanto, exatamente por esse motivo, não pôde desenvolver-se tão rapidamente quanto as artes mais livres.

De fato, a utilidade ou a finalidade afetam a beleza arquitetônica: assim há uma diferença entre a beleza de uma fábrica e de uma casa. A função pode inclusive limitar a beleza: certos objetos utilitários (como instalações e máquinas fábricas, ou os automóveis) exigem uma forma redonda, embora a forma “reta” expresse a beleza mais profunda. Nesses casos, o redondo geralmente toma a forma do círculo puro, que está distante de uma naturalidade caprichosa. Apesar disso, a arquitetura em si pode dominar o todo; certa “relatividade”, porém, sempre subsiste.

A crença habitual de que a arquitetura lida apenas com a tridimensionalidade “plástica” ajuda a explicar por que a expressão “plana” do neoplasticismo é considerada impossível no trabalho arquitetônico. Mas a idéia de que a arquitetura deve ser uma forma-expressão é uma visão tradicional. Corresponde à visão do passado (perspectiva) que o neoplasticismo abole (ver “Neoplasticismo”, 1926). Essa nova visão (mesmo antes do neoplasticismo) não se origina de um ponto de vista fixo: seu ponto de vista está em qualquer lugar e não se restringe a uma única posição. Não é limitado pelo tempo e pelo espaço (de acordo com a Teoria da Relatividade). Na prática, sua posição é frontal ao plano (a possibilidade mais extrema de intensificação plástica). Assim, a nova concepção encara a arquitetura como uma multiplicidade de planos: mais uma vez, o plano. Desse modo,
a multiplicidade se organiza (abstratamente) numa imagem plana. Ao mesmo tempo, a prática exige uma solução estética-visual (por meio da composição etc.) que permanece relativa, em função da relatividade de nosso movimento físico.

Como plástica-planar, a arquitetura neoplasticista exige a presença da cor, sem a qual o plano não pode ser uma realidade viva para nós. A cor também é necessária para reduzir o aspecto naturalista dos materiais: as cores puras, planas e definidas (isto é, rigorosamente definidas e não misturadas), básicas ou primárias do neoplasticismo, e seu oposto, a não-cor (branco, preto e cinza). A cor sustenta ou mata a arquitetura, segundo a necessidade. Ela se aplica por extensão a toda a arquitetura, aos equipamentos, mobiliário etc. Assim, uma anuila a outra dentro do todo. Mas isso também nos põe em conflito com a concepção tradicional da “pureza estrutural”. Ainda vigora a ideia de que é preciso “revelar” a estrutura. Mas a tecnologia moderna tem representado um golpe fatal para essa noção. O que era defensável numa construção de tijolos, por exemplo, não o é mais para o concreto. Se a concepção plástica exige que a estrutura seja neutralizada plasticamente, é preciso descobrir uma maneira de satisfazer ao mesmo tempo as exigências da estrutura e da plástica. A arquitetura neoplasticista reclama a presença não só de um artista, mas de um genuíno neoplasticista. É necessário resolver todos os problemas de um modo genuinamente neoplasticista. A beleza neoplasticista difere da beleza morfoplástica,\textsuperscript{1} assim como a harmonia neoplasticista é diferente, e para o observador convencional parece ser uma não harmonia (ver “Neoplasticismo”, 1920).
Outra beleza vem se manifestando fora dos nossos meios, independentemente do neoplasticismo. A “moda” no vestir, por exemplo, evidencia uma eliminação da estrutura natural e a transformação da forma natural: *uma aniquilação da natureza* que não prejudica a beleza, mas *a transforma*. A *pureza estrutural* e *estética* se funde hoje de *uma nova maneira*. Isso também se verifica *na arte*. Enquanto a expressão naturalista exigia representar a anatomia (estrutura), não há lugar para isso na nova arte. A arquitetura neoplástica aproveitará as últimas invenções tecnológicas sem perda para a concepção plástica. Arte e tecnologia são inseparáveis; quanto maior for o desenvolvimento técnico, mais pura e perfeita se torna a arte neoplasticista. Pois se a construção de tijolos exigia a abóbada curva para fechar o espaço, o concreto armado deu origem à cobertura plana. A construção que usa o aço também oferece muitas possibilidades. Será que o custo vai atrapalhar a expansão do neoplasticismo na arquitetura? O custo poderia ser muito mais baixo se fossem feitas pesquisas nos institutos especializados que acabamos de mencionar. Imagino quanta despesa se pouparia em adornos e relevos! O custo é, sem dúvida, um dos principais motivos que explicam por que a nova arquitetura continuará por algum tempo limitada à “obra de arte”. Contudo, *muitos aspectos da concepção neoplástica já podem ser introduzidos na construção atual.*

O ornamento já está muito reduzido na arquitetura moderna avançada, de modo que não é surpresa alguma que o neoplasticismo o *exclua* completamente. Nessa arquitetura, a beleza não é mais “um acessório”, ela está na arquitetura em
si mesma. O “ornamental” tornou-se mais profundo. A escultura também penetrou profundamente no design de interiores (mobiliário etc.). Os objetos utilitários se tornam belos por sua forma básica, isto é, em si mesmos. E no entanto, eles não são nada em si mesmos: tornam-se parte da arquitetura por sua forma e cor.

No ambiente interior, o espaço vazio é determinado pelo chamado “mobiliário”, o qual, por sua vez, está relacionado com a articulação espacial da sala, pois ambos são criados simultaneamente. A posição de um armário é tão importante quanto sua forma e cor, e estas são tão importantes quanto o desenho do espaço. Arquiteto, escultor e pintor encontram sua identidade essencial na colaboração, ou estão unidos numa só pessoa.

A ideia neoplasticista de que os objetos utilitários devem fundir-se no todo e neutralizarem um ao outro é totalmente contrária a certas tendências modernas que elevam tais objetos a itens de “arte decorativa”, com a finalidade de criar uma “arte social”, de “trazer a arte para a vida”. Isso significa, no entanto, um mero retorno a fazer “pinturas” e “esculturas” — mas de maneira impura, porque a arte necessita de liberdade. Esse tipo de tendência jamais conseguirá “renovar” nosso ambiente. A atenção se dispersa nos detalhes. Tentativas desse tipo são igualmente prejudiciais para a pintura pura quando adaptam elementos plásticos puros, já que empregam a pintura de modo decorativo no lugar em que ela deveria ser puramente plástica. O neoplasticismo parece apropriado para a decoração (devido à sua planaridade), mas a verdade é que o “decorativo” não tem lugar algum na concepção neoplasticista.
Arquitetura e escultura têm sido discutidas do ponto de vista da pintura: isso é possível porque elas formam uma **uni-dade** na arquitetura. Além disso, a estética neoplástica teve origem na pintura, mas depois de formulado o **conceito passou a ser válido para todas as artes**.

[“De realiseering van het neo-plasticisme in verre toekomst en in de huidige architectuur”. *De Stijl* 5, n. 3 (mar. 1922): 41-47; n. 5 (maio 1922): 65-71.]
DEVE A PINTURA SER INFERIOR À ARQUITETURA?

[1923]
Instalação no ateliê de Mondrian em Paris mostrando as pinturas que seriam enviadas à exposição da RBS em Amsterdam, em novembro de 1929: Composição n. II; Composição grande com vermelho, azul e amarelo; Composição n. IV.
Nos dias de hoje, em que tudo começa a se concentrar na vida prática, vemos como conseqüência disso a pintura ser considerada por muitos como um “jogo”, uma “fantasia”. Comparada à arquitetura, à qual se atribui uma importância prática, “social”, ela não passa de mera “amenidade da vida”. Essa opinião é bastante generalizada; no dicionário Larousse encontra-se sob o verbete agrément [deleite, amenidade]: “arts d’agrément: la musique, la peinture, la danse, l’équitation, l’escrime” [“artes recreativas: a música, a pintura, a dança, a equitação, a esgrima”]. Essa desconsideração pelo aspecto “plasticamente expressivo” da pintura talvez seja conseqüência lógica do mascaramento do puramente expressivo. Uma reação, portanto, ao mau uso da arte.

A deturpação do puramente expressivo pela forma ou pelo ritmo caprichoso faz da “arte” um “jogo”. A beleza “lírica” (isto é, cantante ou descritiva) daí resultante é um jogo. O lirismo é uma reminiscência da infância da humanidade, de um tempo em que se conhecia a lira, mas não a eletricidade.
Enquanto a lírica for mantida na pintura, esta permanecerá um mero jogo — tanto para aqueles que desejam ou necessitam escolher a “praticidade” quanto para os que anseiam pelo “puramente expressivo” na arte. Os primeiros “desejam” o jogo, a fantasia, para além da praticidade árida e tediosa. Os últimos permanecem impassíveis perante o jogo caprichoso da arte. Já não terá chegado o momento, contudo, em que aqueles que buscam o jogo e a fantasia na arte possam encontrá-los no cinema etc., caso não possam vê-los ou tê-los na própria vida? Em que a arte possa se tornar “pura” arte? Em nossa época, a arquitetura, embora não seja vista como “jogo”, também não passa, por outro lado, de mera comodidade da vida. Em geral, a arquitetura se mostra como a manifestação prática e a pintura como a manifestação ideal da subjetividade humana, em lugar da expressão da emoção plástica. A emoção plástica é atualmente secundária e não primária — assim como na arte antiga — visto que toda plástica da forma prevalece sobre o puramente expressivo. O puramente expressivo não é uma reprodução da vida. É o seu oposto. Ele é o invariável, o absoluto, em oposição ao caprichoso, ao mutável. O absoluto se expressa plastica mente pela retidão. A pintura e a escultura são, de acordo com a nova estética, a realização conseqüente de uma composição da retidão em oposição autoneutralizante, portanto uma múltipla dualidade da posição perpendicular invariável.

Uma nova estética e uma nova arte são necessárias como preparação para a realização universal da beleza.

A arquitetura se purificou na construção prática pela influência de novas exigências, técnicas e materiais. A neces-
sidade sempre conduz a uma expressão plástica de equilíbrio mais pura, a uma beleza mais pura, portanto. Contudo, na ausência de uma nova concepção estética, isso permanece casual, incerto – ou é perdido em conseqüência de idéias impuras, pela concentração em circunstâncias incidentais.

A nova estética para a arquitetura é a da nova pintura. E a arquitetura em via de se purificar está preparada para alcançar as mesmas realizações que a pintura alcançou no neoplasticismo, após passar pelo processo de purificação do futurismo e do cubismo. Por meio da unidade da nova estética, a arquitetura e a pintura poderão constituir uma única arte e se integrar mutuamente.

[“Moet de schilderkunst minderwaardig zijn aan de bouwkunst?”. De Stijl 6, n. 5 (1923): 62-64.]
A ARQUITETURA NEOPLÁSTICA DO FUTURO
[1925]
Nosso ambiente material não pode efetivar-se atualmente como *pura expressão plástica*: ele não consegue alcançar a idéia neoplástica. Atualmente, a obra de arte, por ser “livre”, é necessária para satisfazer nosso senso estético, mas, no futuro, a nova beleza também se manifestará *fora da arte*.

Hoje em dia, a primazia deve caber à *estética descoberta e estabelecida pela arte*. A verdadeira beleza plástica não pode ser alcançada pela mera observância dos requisitos da utilidade, dos materiais, da construção etc.

Considerando-se que o arquiteto hoje não é um artista, ele não pode criar a nova beleza, a qual somente se efetivará pela colaboração entre o artista e o engenheiro, responsável pelos aspectos técnicos. É fundamental que a estética seja o ponto de partida, mas não a estética tradicional, que levou à decadência da arquitetura, e sim a nova estética, que resultou da evolução da arte. Essa nova estética suprime as velhas leis da harmonia natural, da simetria, da composição clássica. Ela institui a *plástica pura*.
Para atingir a pura beleza plástica, temos que construir esteticamente relações puras equilibradas mediante o uso de meios expressivos puros. Podemos alcançar esse resultando respeitando todas as possíveis exigências de nossa época. Todas as questões técnicas e utilitárias podem ser resolvidas em perfeita harmonia com a visão plástica. Esses dois pontos de vista são sempre complementares.

Se, ao contrário, começamos pelo atendimento às exigências técnicas e de utilidade, estamos pondo em risco toda e qualquer chance de êxito, porque a inteligência obscurece nossa intuição. É por isso que a arquitetura atual vem tateando em todas as direções. Do ponto de vista da plástica pura, a construção arquitetônica ora progride, ora regride. A arquitetura de hoje já vem se purificando e simplificando, mas só raramente consegue chegar à pura expressão plástica.

É o equilíbrio da relação entre linhas e planos ortogonais que criam a nova beleza. Quando as linhas horizontais ou os planos verticais dominam isoladamente a expressão, o trágico recuperaria ascendência.

Na pintura, o neoplasticismo, que nasceu das idéias cubistas e futuristas, baseia-se na grande lei que revelou: a das relações puras equilibradas. A arquitetura do futuro não terá dificuldades para seguir essas mesmas diretrizes, como uns poucos arquitetos já demonstraram. E mais, a nova arquitetura não excluirá a cor ou a tratará como mero “acessório”. A cor estará na essência da própria arquitetura.

É importante assinalar, porém, que para o neoplasticismo o termo “equilíbrio” tem um significado completamente dife-
rente do equilíbrio da estética tradicional. A harmonia neoplástica origina-se de oposições constantes. Logo, a harmonia do neoplasticismo não é a harmonia tradicional, mas a harmonia universal, que, pela ótica do passado, aparenta ser desarmonia.

É compreensível que, inicialmente, a aplicação da estética neoplástica à arquitetura desperte resistências. Por um lado, a ideia arraigada de que a arquitetura sempre deve lidar com a tridimensionalidade talvez faça com que a plástica planar do neoplasticismo pareça impraticável. No entanto, a arquitetura morfolástica é um conceito tradicionalista: é a visão perspectiva do passado. A nova visão (abstrata) não parte de um ponto determinado; seus pontos de vista estão por toda parte, não privilegiam um lugar fixo. A nova visão pressupõe independência de tempo e lugar. Na prática, seu ponto de vista está sempre na frente do plano: a possibilidade decisiva do aprofundamento plástico. Por esse motivo, a obra de arquitetura apresenta-se como uma multiplicidade de planos e não de prismas, como na “construção volumétrica”. Por outro lado, não há o menor perigo de cair na “arquitetura de fachada”; a ubiquidade dos pontos de vista impede esse erro. Sendo exclusivamente abstrata, essa pluralidade de planos se torna uma imagem plana.

Surgem também resistências à concepção neoplástica da cor. Mas como expressão plástica “planar”, a arquitetura neoplástica exige necessariamente a cor, sem a qual o plano não pode ser uma realidade viva. A cor também é necessária para anular a aparência natural dos materiais. As cores neoplásticas — que são puras, planas, definidas, primárias e básicas (vermelho, amarelo, azul) — opõem-se às “não-cores” (branco, preto, cinza).
Conforme a pintura já demonstrou, uma área mínima de cor é muitas vezes suficiente para criar relações equilibradas com a não-cores. Não é preciso ter medo da confusão gerada por um excesso de cores. A dificuldade está em encontrar um verdadeiro equilíbrio estético.

A CASA — A RUA — A CIDADE
[1926]
Tanto no passado como nos dias atuais, a casa tem sido um verdadeiro “refúgio” para o homem! Mas não há nenhuma equivalência entre a casa e a rua, e portanto nenhuma harmonia nem unidade na cidade. Em parte isto se deve ao clima e, em parte, à falta de igualdade entre os diversos indivíduos. Em virtude da desigualdade entre os homens, eles desenvolvem a tendência natural de evitar uns aos outros. Mas a causa de toda a desarmonia pode ser encontrada no próprio indivíduo: enquanto o homem permanecer, como agora, na massa, ele não estará em condições de criar harmonia em seu meio ambiente.

Nos primeiros tempos, a vida coletiva era mais viável devido à maior igualdade da multidão. O povo era separado dos indivíduos mais instruídos (reis, sacerdotes). Buscava-se, então, na residência apenas um abrigo contra os transtornos do clima e vivia-se, de preferência, do lado de fora. No curso da civilização, esta situação se alterou com o instinto natural e lógico de perceber-se a si mesmo com um indivíduo:
consequentemente, uma vida realmente coletiva deixou de ser possível. Assim, o homem preocupou-se cada vez mais com a residência e o “exterior” converteu-se no lugar do trânsito (a rua) ou no espaço onde respirar ar fresco (o parque). Tudo isso em perfeita concordância com o progresso da humanidade e o desenvolvimento do indivíduo, de modo que este pudesse se aprofundar por meio da concentração em si mesmo, sem ser incomodado ou impedido pelos outros.

Por essas razões, mesmo nos dias de hoje, o homem precisa ser individualista, enquanto busca o universal e o desenvolve em si. Desgarremo-nos, pois, da massa.

Sempre combati o individualismo no homem e procurei mostrar o valor de uma visão universal; não se deve concluir, contudo, que eu seja por isso a favor do coletivismo generalizado nos tempos atuais. O coletivismo, em sentido amplo, é para o futuro. Felizmente, até mesmo um único indivíduo é capaz da visão universal. Nos dias de hoje há até mesmo grupos com espírito universal que poderiam viver coletivamente se, entre outras coisas, não estivessem separados pela distância. Das massas, contudo, não se deve esperar nada atualmente.

Hoje em dia tudo deve surgir a partir do indivíduo e, neste sentido, aplaudo o que disse Marinetti: “Viva a desigualdade! Aumentem-se as diferenças humanas. Desencadeie-se e intensifique-se sobretudo a originalidade humana. Faça-se diferente, façan-se com mérito, desproporcione-se cada coisa”.

Quanto mais amadurece o homem, mais ele próprio se torna “criador”, e tanto mais ele se opõe à natureza e àqueles que ainda são dominados por ela.
Ele passa a criar seu próprio meio ambiente ou a escolher-lo. Ele não lamentará, portanto, a falta da natureza, como faz a multidão, que, de má vontade, é forçada a abandoná-la.

Ele não tentará mais proteger as ruas e parques das cidades, torná-los mais higiénicos ou enfeitá-los com árvores e flores. Ele fará cidades que serão higiénicas e limpas por uma contraposição equilibrada de edifícios, construções e espaços vazios. E ficará tão contente do lado de dentro quanto do lado de fora.

Em nossa época, infelizmente, não há muito o que “criar” e se é obrigado a viver em meio à manifestação plasticamente expressiva do passado. Os indivíduos e os grupos que se libertam do passado sofrem com essa manifestação deprimente e perene. Eles encontraram um novo mundo que, no entanto, ainda não se concretizou. Da mesma forma, a realização de suas idéias é obtida com sofrimento e não lhes resta mais nada a fazer do que mostrá-las – e criar tanto quanto as massas atrasadas permitam. Estas vivem de preferência no passado – e como elas detêm o poder e as construções materiais são caras e duradouras, uma renovação geral não é atualmente possível. Contudo, seja pela força da criação nova, individual, seja pelas novas exigências da vida, chegará inevitavelmente a hora da morte para a velha arquitetura.

Para se chegar à criação da nova cidade, será preciso primeiro criar a nova residência. O neoplasticismo, no entanto, não considera a residência um lugar para se isolar ou onde buscar refúgio, mas como uma parte do todo: um elemento construtivo da cidade. E vê como a grande dificuldade da atualidade
o fato de que no momento a cidade não pode ser mudada, em contraste com a possibilidade de renovação da residência. Necessitamos de força e coragem para ousar atravessar um período de desarmonia. E é justamente por temor à desarmonia e por adaptação ao passado que atualmente não se progride. É preciso não se adaptar, mas, sim, “criar”.

O homem deve tratar a residência hoje de maneira totalmente diferente da anterior. Enquanto o homem se deixar dominar por sua individualidade transitória, ele procurará cultivar seu eu individual, em lugar de sua verdadeira essência. Foi assim que, no passado, a residência se tornou o lugar para cultivo do “eu” pessoal; como resultado, isso se refletiu na expressão plástica da residência. A concentração no próprio “eu”, o “eu” exterior, durante todo esse período até os dias de hoje, foi fatídica.

Se quisermos que nosso meio ambiente material seja de uma beleza pura, saudável e atenda real e diretamente às exigências para a sua utilidade, portanto, é necessário que ele não reflita mais os sentimentos egoístas de nossa insignificante personalidade — e até mesmo que não seja mais uma expressão lírica, mas, sim, puramente plástica.

Isso para não falar dos movimentos puramente espirituais: entre os movimentos baseados na expressão plástica, o futurismo é uma das mais belas tentativas de diminuir o lirismo naturalista do passado (leia-se Les Mois en liberté, de Marinetti). Da mesma maneira, os movimentos cubista, purista e sobretudo construtivista explicitam a ideia do eu universal. Contudo, foi só o neoplasticismo que substituiu a lírica pela pura expressão plástica. Esta arte, através do ritmo aprofundado mas alterna-
do das puras relações e de um meio de expressão quase matemático, consegue ser quase “sobre-humana” e universal. E isso já é possível em nossos dias, porque a arte se adianta à vida. A arte neoplasticista perde algo de sua sobre-humanidade à medida que se realiza na vida através de nosso meio ambiente material, mas retém dela o suficiente, no entanto, para, entre outras coisas, levar o indivíduo a não sentir mais sua “minúscula personalidade” e para conduzi-lo ao longo do caminho da beleza até o conceito universal.

Atualmente há os que têm medo da idéia da “beleza” porque no passado ela foi separada da vida pelo estabelecimento de uma estética convencional. Isto prejudicou a pura beleza da construção. É muito natural que se tente construir partindo-se apenas da organização e da finalidade do que se quer construir. Mas o homem se perde rapidamente ao seguir a organização naturalista e, em conseqüência, falta equilíbrio às relações. A arquitetura atual mostra isso claramente. Precisamos portanto de uma nova estética, baseada na pura relação da linha e da cor puras – pois apenas através da pura relação de elementos construtivos puros é que se chega à pura beleza.

A beleza atualmente não é apenas “necessária”, mas é também o único meio que manifesta puramente a força universal que existe em todas as coisas. Ela é idêntica ao que, no passado, nos era ocultamente revelado sob o nome de “o divino” e que para nós, pobres mortais, é indispensável para vivermos e encontrarmos o equilíbrio – pois as coisas em si próprias se opõem ao homem e a matéria mais exterior nos é adversa.
Através da pintura neoplasticista, teve origem uma nova estética – e quando, libertando-se da tradição, o espírito da época puder ser realizado na decoração de um interior, e às vezes de um prédio inteiro, será possível então detectar aí as novas leis encontradas. Essas leis deitam por terra os conceitos da antiga arquitetura que, por meio das exigências dos novos materiais etc, e graças às ousadas tentativas de diversos arquitectos, já foram em grande parte purificados e simplificados.

Enquanto o caráter da rua, principalmente nas grandes cidades, já é transformado pela luz artificial (a luz em geral e a dos anúncios), por cartazes coloridos, por vitrinas bem decoradas de lojas, por construções de cunho prático etc, o interior da residência demanda um esforço particular e progressista.

Para superar a influência ainda viva do passado, sobretudo, é preciso se concentrar na expressão plástica da residência – da casa e dos cômodos, portanto. Deixo aos engenheiros a preocupação com a técnica da construção. Nos dias de hoje, não vejo nenhuma possibilidade de se chegar a uma pura expressão "plástica" apenas seguindo a organização do que se vai construir, ocupando-se exclusivamente com a utilidade. Nossa intuição ainda não se desenvolveu suficientemente para tanto e ainda se encontra muito sobrecarregada com o passado. Por esse caminho, se já nos é bastante difícil expressar o equilíbrio da contraposição em edifícios muito simples, em edifícios complexos nos perdemos ainda mais rapidamente. Por exemplo, a utilidade com frequência exige a repetição à maneira da natureza (como nas residências de trabalhadores) e vemos nisso então um dos casos em que o arquiteto tem necessidade do conceito
de expressão plástica e de como se contrapor plasticamente àquilo que o propósito prático parece indicar – pois existem sempre possibilidades de soluções construtivas de maneira que tanto o propósito prático quanto o aspecto estético sejam satisfeitos. A ideia puramente plástica e lógica está sempre em concordância com as exigências práticas, já que tanto aquela como estas são apenas uma questão de equilíbrio.

Nossa época, isto é, o futuro, exige o puro equilíbrio, e só há um caminho para alcançá-lo. Existem infinitas maneiras de se expressar a beleza, mas a pura beleza, a expressão plástica de puro equilíbrio, mostra-se apenas através de meios puros de expressão plástica. É uma das leis mais importantes do neoplasticismo para a construção da casa, da rua e, portanto, da cidade. Mas apenas os meios puros de expressão plástica não bastam para produzir a expressão neoplasticista: eles devem ser compostos de tal maneira que percam sua individualidade e, por meio de uma contraposição neutralizante e aniquiladora, formem uma unidade inseparável.

1. O meio de expressão plástica deve ser o plano retangular ou o prisma, em uma cor primária (vermelho, azul ou amarelo) ou em uma não-cor (branco, preto ou cinza). Na arquitetura, o espaço vazio vale como não-cor. A matéria desnaturalizada pode ser considerada como cor.

2. É necessária a equivalência em dimensão e cor dos meios de expressão plástica. Se forem diferentes em dimensão e cor, devem ter um mesmo valor. Em geral, o equilíbrio indicado para uma grande superfície de não-cor ou espaço vazio é uma pequena superfície de cor ou matéria.
3. A dualidade contraposta no meio de expressão plástica é igualmente exigida na composição.

4. O equilíbrio invariável é atingido por meio da relação da posição e é expresso plasticamente pela linha reta (delimitação do meio puro de expressão plástica) em sua contraposição principal, isto é, perpendicular.

5. O equilíbrio, que neutraliza e anula os meios puros de expressão plástica, surge através das relações de proporção, na qual aqueles meios estão dispostos e realizam o ritmo vivo.

6. A repetição natural (a simetria) deve ser excluída.

Eis aqui as seis leis do neoplasticismo, que definem o puro meio de expressão plástica e a sua utilização.

Observação sobre a quarta lei: na arquitetura, a expressão plástica do equilíbrio cósmico mostra-se através de planos e linhas verticais e horizontais. É justamente isso que a diferença da natureza original, na qual estes planos e linhas se confundem na forma. A pintura neoplasticista chegou à expressão plástica do equilíbrio cósmico de maneira equivalente, por meio da abstração da aparência natural das coisas e não por ter copiado a arquitetura. Daí ela se dar tão bem com a arquitetura e daí o seu equilíbrio invariável. Da mesma maneira, ela também se opõe à pintura antiga, que quase nunca expressou plasticamente a linha vertical e a horizontal. Embora a pintura antiga privilegie a linha curva, as grandes linhas da composição são traçadas obliquamente. É quase a totalidade da arquitetura antiga também oculta a vertical e a horizontal por meio de linhas oblíquas.

É de se admirar, portanto, que há pouco tempo o neoplasticismo tenha sido acusado de ser clássico por seguir — ainda
que de maneira abstrata – a aparência natural. O neoplasticismo só é clássico porque ele é a verdadeira e pura expressão plástica do equilíbrio cósmico, do qual não podemos nos desembaraçar, enquanto formos "seres humanos". Contudo, à primeira vista, existem alguns argumentos que parecem sustentar essa acusação. É necessária, portanto, uma explicação, principalmente porque uma eventual aplicação das linhas oblíquas na nova expressão plástica da cor na arquitetura destruiria a unidade neoplasticista da arquitetura e da pintura.

Com base em uma idéia errônea sobre a vertical e a horizontal, foi dito que a nova pintura deve se contrapor à nova arquitetura. Mas será que há muita lógica nisso? Se a idéia da nova pintura se opôe à da nova arquitetura, em que consiste então a renovação da arquitetura? Esta última só pode se renovar de maneira igual e homogênea à da pintura: a unidade das artes assim o exige.

Devemos notar, contudo, que na arte neoplasticista a questão essencial não é a da vertical ou da horizontal, mas a da posição perpendicular e, portanto, da relação assim obtida – pois é essa relação que expressa plasmaticamente o imutável em oposição à natureza mutável. Podemos, portanto, fazer coisas muito bonitas quando dispomos obliquamente a relação. O oblíquo é naturalmente "relativo" e dependente do nosso posicionamento ou do lugar das coisas. Contudo, apesar de todas as verdades da doutrina relativista, o olho humano ainda não se libertou do corpo! A visão se encontra intimamente conectada à nossa postura normal. No espírito é possível um deslocamento mais livre. Por causa disso, a arte neoplasticista
vê o edifício não como “corpo” mas como “plano” (os diversos planos são vistos como simultâneos). Enquanto “seres humanos”, contudo, precisamos levar em conta o equilíbrio humano (que também é o cósmico), ainda que o novo espírito da época inclua uma nova visão. Não é derrubando este equilíbrio que criaremos “o novo”, pelo menos não em nossa época.

A expressão plástica é determinada pelo nosso equilíbrio espiritual e físico.

A expressão plástica naturalista e caprichosa da linha oblíqua não pode ser negada. E esta expressão desequilibrada não se deixa neutralizar pela oposição de uma outra linha. Embora isso produza uma expressão de estabilidade, a expressão plástica permanece sendo a de um movimento exterior, portanto a da aparência natural das coisas. Vemos aqui aonde a busca superficial de uma nova expressão plástica pode nos levar. Sem querer, retornamos à natureza!

Em contrapartida, a expressão plástica das linhas verticais e horizontais em sua relação é de força e tranquilidade interior. Ainda que essas linhas reunidas em cruz mais uma vez representem uma forma (embora de maneira abstrata), elas se encontram em oposição real na composição neoplasticista, o que anula qualquer forma. Elas expressam plasticamente, com isso, o movimento interior da vida amadurecida — e isso através de um ritmo aprofundado, produto das relações e medidas. Como a oposição à natureza só pode ser alcançada através dessas relações, é nelas e somente nelas que devemos buscar a culminância do neoplasticismo.
Observação geral

Como a desnaturalização é o ponto mais importante da evolução humana, ela também o é na arte neoplasticista. A importância desta arte é ter mostrado plasticamente a necessidade da desnaturalização. A pintura neoplasticista desnaturalizou tanto o meio de expressão plástica como a sua composição. É por isso que ela é, de fato, uma pintura abstrata. Desnaturizar é abstrair. A desnaturalização ocorre conscientemente e inconscientemente. Um exemplo da última pode ser observado no progresso da moda: não vemos apenas a forma da vestimenta se tornar mais pura, mas também se opor à forma natural. E a maquiagem mostra uma aversão à pele natural.

Na arquitetura a matéria é desnaturalizada de diversas maneiras e a técnica encontrará ainda outros meios para isso.

A rudeza, a aspereza (aspecto da matéria natural), deve ser retirada da matéria. Assim:

1. A superfície da matéria deve ser lisa e polida, o que alivia igualmente a aparência de peso da matéria. Eis aqui um dos exemplos em que a arte neoplasticista acompanha as exigências práticas: a higiene também requer superfícies lisas.


3. Não é apenas a matéria-como-meio-de-expressão-plástica (elemento construtivo) que deve ser desnaturalizada — a composição arquitetônica também. A estrutura natural deve ser anulada através de uma oposição neutralizante.
A aplicação dessas leis eliminará a expressão trágica da casa, da rua e da cidade. A alegria, moral e física – a da saúde, portanto –, se espalhará através da oposição equilibrada das relações de medida e cor, matéria e espaço, que são apoiadas pelas relações de posição. Com um pouco de boa vontade, não será tão impossível se criar um paraíso terrestre. Isso não poderá ser feito em um dia, mas, se concentrarmos nossas forças sem levar em conta o tempo, não apenas chegaremos a isso como desde já viveremos no paraíso – pois o espírito abstrato não é incomodado pelo passado, que ainda se mostra por toda parte: ele vê apenas o que o futuro manifesta e constrói o paraíso terrestre de maneira abstrata, enquanto colecciona todas as manifestações do futuro; em suas criações ele as realiza e transforma, sem as destruir.

Que a aplicação das leis do neoplasticismo na arquitetura é o caminho para o progresso é um fato confirmado pela própria realidade em desenvolvimento, que surge única e exclusivamente pela força da necessidade (isto é, das novas exigências da vida, dos novos materiais etc.). Aquilo que do ponto de vista da técnica e da construção é o mais avançado é justamente o que mais se aproxima do neoplasticismo. O neoplasticista se sente mais em casa no metrô do que na Notre-Dame e prefere a Torre Eiffel ao Mont-Blanc.

Neste artigo tratei de “idéias” e suas exteriorizações com base em leis fundamentais. Sei muito bem que a vida exterior está sempre em mudança: o tráfego aéreo, por exemplo, pode obrigar a uma construção totalmente diferente dos edifícios. Mas isso tudo em nada alterará essas leis da expressão plástica que acabo
de estabelecer – ao contrário, elas são cada vez mais confirmadas, a ponto de se manifestarem nas construções mais avançadas. Tratei muito pouco dos detalhes da execução, pois as novas exigências da vida alterarão todos esses pormenores; portanto, eles não são de grande importância – mas o novo conceito é tudo.

Repito: a casa não deve mais ser fechada e separada em sua expressão plástica. A rua menos ainda. Embora tenham funções diferentes, elas devem formar uma unidade. Para se chegar a isso, não devemos mais considerar a residência como uma “caixa”. A ideia de “lar” (home, sweet home) deve ser abandonada. Assim como a ideia convencional de “rua”: devemos considerar a casa e a rua como a cidade, que é uma unidade, formada por planos que estão compostos em uma oposição neutralizante, pela qual toda segregação e exclusão são eliminadas. O mesmo princípio deve reinar no interior da casa. Esta não deve mais ser um acúmulo de cômodos, formados por quatro paredes com nada além de buracos para portas e janelas, mas uma construção de planos em cor e não-cor, em harmonia com os móveis e utensílios – que não necessitam ser nada além de elementos componentes de um todo. E o homem? Este não deve ser nada em-si-próprio e ser, igualmente, apenas uma parte do todo. Assim, quando ele não sentir mais sua individualidade, será feliz no paraíso terrestre que ele próprio criou.

PARIS, 1926

[“Neo-plasticisme: De woning – de straat – de stad”. i 10 (Amsterdam) 1, n. 1 (jan. 1927): 12-18.]
DOIS ESBOÇOS DE ENSAIOS
[1942-44]
Artes plásticas: reflexo ou realidade

Para que se tenha uma compreensão adequada das artes plásticas, é preciso considerar que a realidade se manifesta por meio de formas sólidas e palpáveis, que se acumulam ou se dispersam em um espaço vazio, e que essas formas existem independentemente de nossa percepção.

O espaço vazio é indeterminado: não significa nada para nós e por isso nos deixa [sozinhos] com nossas emoções e pensamentos. Nenhuma ação recíproca entre nós e a realidade que nos cerca é possível. E sem essa ação recíproca, não há desenvolvimento, nem cultura humana, nem vida.

As formas definem o espaço vazio. Seu caráter particular e o modo de se acumularem ou se dispersarem no espaço vazio definem a expressão da realidade.

A existência objetiva das formas e do espaço definido é a expressão plástica da realidade.
As formas, entretanto, constituem por si mesmas espaços definidos. Portanto, a unidade intrínseca das formas e do espaço vazio é uma prova da unidade intrínseca da realidade. Todas as artes plásticas manifestam essa verdade, e a história da cultura dessas artes nos revela o contínuo aumento da consciência da necessidade de acentuar a equivalência entre forma e espaço vazio. No período moderno, o “fundo” de um quadro, que representa o espaço tridimensional, tornou-se equivalente à forma. Assim como as formas, o “fundo” é estabelecido de modo bidimensional.

A unidade da realidade parece ser mais ou menos claramente proporcional à definição mais ou menos exata do espaço. Todas as artes plásticas demonstram a importância da definição do espaço. A composição é o fundamento de todas as obras de arte. A perfeita definição do espaço do universo é evidente na natureza, mas, por causa de seu aspecto mutável, ela muitas vezes se apresenta confusa e até incompleta. Sendo nós mesmos incompletos, não conseguimos compreender a expressão plástica perfeita da natureza, que, no entanto, se exprime intuitivamente na arte. As artes plásticas procuram clarificar a confusão: expressar a verdadeira manifestação da realidade.

A ciência já demonstrou que a verdadeira manifestação da realidade não está nem na expressão de formas particulares nem no espaço vazio. Para nós, o fato mais importante é que a realidade está em constante movimento. É isso que nos faz tomar consciência da “vida”. As artes plásticas mostram que a realidade cria o movimento dinâmico que evoca a sensação de vida pela contínuo oposição entre as formas.
Em formas isoladas, o movimento dinâmico se revela por meio da contínua oposição entre seus elementos compositivos: volumes e planos. Volumes e planos geram linhas e cores, meios para a definição mais exata da realidade. Mas em relação ao todo, as formas isoladas mostram um equilíbrio estático. Surgindo como entidades num espaço vazio, elas exibem uma unidade falsa porque estão separadas do todo. Para definir a verdadeira unidade, seu equilíbrio estático precisa ser destruído: sua expressão particular tem de ser destruída. O equilíbrio estático deve transformar-se no equilíbrio dinâmico manifesto no universo.

Nas artes plásticas, a expressão da forma subordina-se à expressão do movimento dinâmico. As formas só aparecem como necessárias na condição de meios de expressão.

A história da cultura das artes plásticas revela que quanto mais definida a expressão do movimento dinâmico, mais é necessário que a forma particular desapareça, e mais seus elementos construtivos se libertam das limitações da expressão particular. É da maior importância compreender que as expressões particulares dos elementos da forma também existem independentemente de nós e possuem um caráter definido. A escolha dos elementos da forma a serem usados é importante. Uma linha curva nunca pode expressar o que uma linha reta exprime, e vice-versa. O mesmo se aplica à cor. Nada ocorre por acaso.

Os elementos mais neutros da forma são logicamente os mais apropriados para exprimir o modo como o movimento dinâmico aparece na realidade, isto é, como movimento universal que se manifesta em todas as coisas sem limitá-las.
Contudo, nossa percepção subjetiva é sempre limitada em certo grau. Ela transforma a verdadeira expressão da realidade ou a torna vaga. Enquanto a cultura não tiver propiciado ao homem uma percepção relativamente mais objetiva (objetiva no sentido original da palavra, em oposição a subjetiva), a expressão da realidade, da vida, permanecerá obscurecida. O homem tem de se tornar um instrumento que reflete a realidade. Então, não se tratará mais de uma questão de “criação”, mas tão-somente de percepção: de sentimento e compreensão.

A predominância dos sentimentos subjetivos degrada as artes plásticas. Características interiores do indivíduo, influências do passado, lembranças etc. oprimem nossa percepção e transformam “percepção” em “concepção” — assim surgem o romantismo, o simbolismo, o classicismo.

Do ponto de vista plástico, a realidade manifesta leis constantes e imutáveis.

Em virtude da unidade intrínseca dos homens, a resposta à realidade é intrinsecamente universal. Por isso, a expressão das artes plásticas também é intrinsecamente universal. Ela poderia ser coletiva, mas a expressão plástica, intuitivamente percebida, está relativamente sujeita a fatores subjetivos. As diferenças temporais mútuas entre os homens geram percepções e concepções diversas.

A maior ou menor homogeneidade dos grupos favorece os diferentes estilos, tendências e expressões pessoais dos indivíduos. No decorrer do tempo, com a crescente homogeneidade da humanidade, é possível chegar a uma expressão mais verdadeira da realidade.
A definição do espaço na pintura, escultura e arquitetura

A expressão do espaço vem sendo discutida há vinte e cinco anos tanto nas artes plásticas quanto na arquitetura. No sentido literal, a expressão do espaço não é um problema que a arte clássica ou a arquitetura tenham de resolver. (Literalmente falando, "expressão" do espaço afirma uma concepção naturalista.)

O espaço não tem outra função que a de tornar a vida possível, mas o espaço não é a vida. Para que a vida exista, o espaço indefinido deve tornar-se definido.

A definição do espaço foi e continua a ser um problema para a humanidade resolver. É o eterno problema da economia, da política, da técnica, da ciência, das artes plásticas.

Sua solução correta poderia dar fim a todos os sofrimentos e tornar a guerra desnecessária.

Não suportamos os espaços vazios; neles nos sentimos desconfortáveis. O deserto não é um lugar fácil para nós, e mesmo que ele seja em parte definido, ainda assim nos deixa um sentimento de solidão ou isolamento.

Necessidade e utilidade sempre criam certa definição que nos conforta: nas igrejas, as colunas, os bancos; no circo, os trapézios, os números, as pessoas.

Aglomerações de árvores, animais ou pessoas, formando um bloqueio indefinível do espaço, são, também, assustadoras de se ver. Em todo caso, não é o espaço, mas a vida, que nos importa.

As artes plásticas não expressam o espaço, mas a vida no espaço. A vida se estabelece a si mesma nas artes plásticas por meio da contínua oposição entre formas e cores que define
o espaço. Mas essas artes nos indicam que tanto esses meios quanto o espaço têm uma função secundária. O movimento dinâmico criado por tais meios cria vida.

A realidade demonstra plasticamente a definição do espaço. Mas, em virtude da extensão do mundo, ela nem sempre é percebida por nós. Apesar disso, mesmo em sua aparência rural, a realidade mostra que a definição do espaço não é arbitrária, mas segue leis imutáveis. Nessas leis se encontra o segredo do equilíbrio constante da realidade.

A realidade, enquanto vida, também manifesta a definição do espaço: há países, províncias, cidades etc. Mas as leis da realidade não se materializam na vida. As relações sociais justas são corrompidas pelos interesses pessoais dos homens.

Nas artes plásticas, as leis da realidade são estabelecidas pelo poder da intuição.

Por isso, a arte é o verdadeiro espelho da realidade.

Todo artista sabe que as artes plásticas são mais que um jogo de formas e cores. Esse tipo de jogo somente conseguiria produzir uma expressão fantástica, completamente falsa, da realidade.

A realidade apresenta uma estrutura universal lógica que é a manifestação do crescimento.

Essa estrutura pode ser chamada de construção, mas, quando a realidade também manifesta a destruição, a palavra construção pode nos induzir a interpretar a realidade de maneira equivocada.

Assim como a realidade expõe a dupla ação da construção e da destruição, a arte deve fazê-lo: daí a função das pesquisas técnicas de todos os artistas.
Nada é necessariamente positivo ou negativo: a força criada por essas polaridades deve ser estabelecida.

Como na vida, a definição do espaço é um problema técnico nas artes plásticas. Na vida, quando a intuição é confusa, os problemas técnicos têm de ser resolvidos pela razão e pela ciência. Na arte, a intuição gera a técnica adequada. Por isso, há muito pouco a estabelecer tecnicamente nas artes plásticas. Mas a longa história da cultura da arte tornou evidentes algumas verdades constantes que todos os artistas estabelecem, cada um à sua maneira. A ação e a experiência identificam as teorias que a realidade manifesta.

Que a composição de uma obra de arte não é um processo acidental é um fato cada vez mais visível; forma, planos, linhas, cores, tudo tem sua função adequada. Em arte abstrata, isso se torna tanto mais claro quanto maior é o grau de abstração. A pintura tem o privilégio de tornar-se puramente abstrata. Dessa maneira, transferimos a arte do domínio da fantasia e do acaso para o âmbito de um problema técnico: o da definição do espaço. A primeira ação se dá por meio tanto da sensibilidade como do intelecto, e, de acordo com as leis do movimento dinâmico, pela divisão do espaço limitado que representa o universo.

Planos, formas e cores, assim como o espaço vazio, aparecem em verdadeira relação mútua tanto entre si quanto com o espaço limitado; suas oposições criam a ação dinâmica.

Arquitetura e escultura têm sido geralmente vistas como construções de volumes. Os volumes têm um aspecto tridimensional. Sua corporeidade relativiza a abstração. Mas consideradas como uma construção de planos, a escultura e a arquitetura podem tomar um novo rumo tornando-se arte abstrata.
A visão moderna abandonou a visão estática do passado. O olho se move; podemos nos movimentar em torno de um edifício ou de qualquer criação prismática. A impressão quando se contem- pla um lado permanece ao vermos o outro lado, o que produz uma riqueza que um quadro não pode conter.

A escultura e a arquitetura reduzem o espaço indefinido a um espaço indefinido limitado por sua extensão. O problema técnico é descobrir a divisão correta desse espaço. Isso pode ser obtido pela criação de linhas ou pela aplicação de planos. Assim como na realidade, é possível expressar a forma em rela- ção equivalente com o espaço definido. Na realidade, eles nem sempre possuem tal aparência. Contudo, o principal problema é que nem as linhas nem os planos falam por si, mas se resol- vem no todo. Nem as linhas nem os planos são o objetivo, mas sim o ritmo dinâmico que cria a vida.

Um volume ou um plano absorve uma parte do espaço. Como espaços limitados, eles são definidos como entidades à parte no espaço vazio. A divisão pode dissolvê-los como enti- dades. Desse modo, a oposição pode gerar o movimento dinâmico que os destrói como entidades. Mas volumes e planos devem então ser vistos como microespaços dentro do macro- espaço. Portanto, as estátuas e os quadros são mundos em si mesmos que refletem a realidade como um todo. Em virtude de sua corporeidade, um volume só pode ter o mesmo grau de expressão abstrata de um quadro quando não é visto em pers- pectiva. Isso somente é possível com as formas prismáticas.

Se a pintura pode criar realidade num espaço definido pela extensão da tela, em escultura e arquitetura isso é impossível. As
obras aparecem no espaço indefinido, e por isso estão ali como objetos. O espaço em torno deve ser excluído da visão da obra, que deve mostrar tudo em si mesma. A arquitetura de interiores, no entanto, está mais próxima das possibilidades da pintura porque toda sala é um espaço definido. (Na escultura: a parte interna; na arquitetura de interiores: relações, volume que cobre toda a superfície.) Dessa maneira, a pintura destrói literalmente o volume tridimensional.

Introduzir o quadro no nosso entorno, dando-lhe uma existência real, tem sido meu ideal desde que cheguei à pintura abstrata. Penso que em sua conclusão lógica a pintura abstrata, usando a cor pura e as linhas retas na posição retangular, pode tornar-se muito mais real, muito menos subjetiva, muito mais objetiva, quando suas possibilidades se realizam na arquitetura de um modo tal que as habilidades do pintor se aliem ao construtivo. Mas nesse caso as construções ficariam dispensadas demais e sua execução poderia exigir muito tempo.

Analisei o problema em vários estudos com cores removíveis e planos sem cor; fiz projetos para interiores e para teatro.

É claro que a arte se tornará então menos “Arte”; mas a “Arte” não é justamente uma herança do passado?

[Textos reproduzidos a partir de anotações feitas por Mondrian em inglês e editados por Harry Holtzman e Martin S. James, op. cit, pp. 351-55. O primeiro, “Plastic Art: Reflex or Reality?” (Arte plástica: reflexo ou realidade?) foi escrito aproximadamente em 1942; e o segundo, provavelmente entre 1942 e 1944, recebeu dos editores o título de “Space-Determination in Painting, Sculpture, and Architecture” (Definição do espaço na pintura, escultura e arquitetura). Tradução Vera Pereira.]
NOTA DO TRADUTOR

O texto de Mondrian, *De nieuwe beelding in de schilderkunst*, escrito em holandês quase ainda oitocentista, publicado na revista *De Stijl* a partir de 1917, apresenta inúmeros desafios ao tradutor, além do registro de época e das específicas influências filosóficas (Schoenmaekers) e teosóficas (Blavatsky e Steiner) presentes no texto.

Já de início, como traduzir *beelding*? Imagem, plástica, imagística, expressão, imagismo, manifestação plástica, figurismo, representação visual? Por sua riqueza semântica e uso literário e restrito, o conceito oferece dificuldade mesmo para o holandês culto. Muitas traduções latinas e mesmo germânicas (por exemplo, *imagen, plastic, Gestaltung*) parecem ter esquecido, contudo, que este problema foi confrontado pelo próprio Mondrian que, morando então na França, optou por traduzir *nieuwe beelding* em francês como *neoplasticisme*, termo que foi logo, por ele próprio, incorporado ao holandês: em janeiro e fevereiro de 1922, Mondrian publicou na *De Stijl* o texto “Het neo-plasticisme [de Nieuwe Beelding] en zijn [hare] realise-
ering in de muziek” (usando os dois termos no título) e em março e maio do mesmo ano, a revista publica “De realiseering van het neo-plasticisme in verre toekomst en in de huidige architectuur”, reproduzido aqui, já assumindo exclusivamente o termo neoplasticismo, que atualmente consta com a grafia neoplasticismo nos dicionários holandeses para referir-se ao movimento artístico – demonstrando assim que os próprios holandeses se sentem mais à vontade com esta denominação, mais definida e específica, do que com o vago nieuwe beelding original.

Em contrapartida, quando o conceito aparece isolado no texto, optei por traduzi-lo conforme o contexto: expressão, manifestação ou representação (plástica), imagem, imagística etc. Procedi similarmente com os verbos correlatos (expressar, manifestar etc.).

Outros termos recorrentes que apresentaram dificuldade, como bepaald/ bepaaldheid e vertroebeld, por exemplo, tiveram solução mais fácil devido à utilização já consagrada de expressões equivalentes ou aproximadas em português do Brasil: assim, “definido”/ “definição” é preferível a “determinado”/ “determinação” (outra possível tradução de bepaald/ bepaaldheid) na maioria dos casos, já que, mantendo a mesma significação “ontológico/filosófica” vem acompanhado de uma conotação “plástico/visual” (“imagem definida”, “definição visual” etc, melhor que “imagem determinada”, “determinação visual”); e vertroebeld foi ora traduzido como “perturbado”, ora como “turvo/turvado” – termos que também apresentam a mesma dualidade plástico-filosófica, ambivalência essa que, por influência do filósofo Mathieu Schoenmakers (autor de Het Beeldende Denken – “O pensamento imagístico”), tornou-se bastante característica da linguagem de Mondrian.
PREFÁCIO


NEOPLASTICISMO NA PINTURA

1 [p.27] Esta introdução pretende ser uma sinopse de vários artigos, nos quais os diversos conceitos aqui apenas esboçados serão esclarecidos com mais detalhe.

2 [p.42] Sobre a realidade abstrata, no próximo número.

3 [p.45] Aristóteles já identificava o abstrato com o matemático.

4 [p.46] Cor é luz perturbada (Goethe).

5 [p.46] Dr. Matthieu Schoenmaekers, autor holandês de livros populares sobre filosofia e religião, a quem Mondrian admirava inicialmente mas depois considerou um charlatão. É dele o termo nieuwe beelding (neoplasticismo), adotado por Mondrian [N.E.].

6 [p.46] Se necessário, também o cinza, pois assim como o amarelo, o azul e o vermelho podem ser misturados ao branco e permanecerem cores básicas, o mesmo se dá com o preto.

7 [p.47] A linha tensionada sem cor (isto é, sem nuances, e nem grossa nem fina) seria a aparência mais desejável da expressão abstrata: para o real abstrato, contudo, é necessária a cor.

8 [p.48] As três cores básicas neutralizam-se mutuamente até a unidade: assim, elas expressam a luz de maneira diferente da pintura tradicional.

9 [p.51] Das três definições da cor, a da delimitação retangular expressa a relação mais exata. Ela contém, também, as outras definições de cor; a planaridade surge por si só da delimitação; a cor primária pode ser imaginada como reduzida ao incolor (branco).

10 [p.54] Pode-se falar também em meios de expressão, já que tanto a linha como a cor estão presentes no meio de expressão único.

11 [p.54] Embora no neoplasticismo o ritmo interiorizado seja privado de sua expressão mais exterior, ele continua a ser sempre ritmo como
processo repetitivo – que faz aparecer o absolu\o na relatividade do tempo e do espaço, que torna possível a subjetividade (ver Introdução). No entanto, se a visão subjetiva estiver evoluindo para uma visão universal, então o ritmo se interiorizará ainda mais: isso explica a possibilidade do desenvolvimento do neoplasticismo – um desenvolvimento que ele sempre mostra ter.

[p. 54] Por isso, ocorre frequentemente que o neoplasticismo não possa ser expresso por um símbolo.

[p. 56] Os antigos chineses viam o ritmo como o fluido da vida.

[p. 57] Um verdadeiro crítico poderá também escrever sobre o novo método de trabalho e sobre a nova forma de arte apenas por ser profundamente humano e por ter uma visão pura – mas um verdadeiro crítico é raro!


[p. 61] Isto não exclui a característica particular de cada artista.

[p. 61] A arte e qualquer manifestação genial surgem quando a consciência universal irrompe repentinamente, pode-se dizer, na consciência individual.

[p. 62] Desta maneira, a pintura real-abstrata também poderá ser arte para aqueles nos quais a nova consciência da época ainda não houver chegado à definição. Seu conteúdo espiritual poderá ser intuído inconscientemente. Mas, então, o modo de expressão usual interferirá na apreciação total da obra de arte.

O modo de expressão é também demasiado novo e incomum para uma mentalidade ainda não aberta à verdadeira manifestação expressiva do universal. É lógico, portanto, que esta consciência torne-se acessível pelo raciocínio.

[p. 62] Pois é apenas o universal dentro dele que pode se unir ao universal fora dele.

[p. 64] Por outro lado, para uma consciência menos abstrata, a expressão da religião da forma foi e permanece necessária, assim como também
 continua necessária a pintura natural. Por isso, é lógico que a religião da forma e a pintura natural continuem a existir enquanto a consciência seja a causa disso, isto é, até que a nova consciência se torne geral.

22 [p. 64] Kandinsky, em seu livro Das geistige in der Kunst [O espíritual na arte] assinalou que a teosofia (em seu verdadeiro significado e não como ela comumente aparece) é uma outra manifestação do mesmo movimento espiritual que atualmente observamos na pintura.

23 [p. 65] Ainda que o pensamento lógico tenha esclarecido isto particularmente nos tempos modernos, não é exatamente por isso que o pintor da atualidade leva à uma expressão equivalente a ação recíproca dos opositos, interioridade e exterioridade. Não é por meio de esclarecimentos que a manifestação artística se aperfeiçoa: ela só se aperfeiçoa por si própria. O pintor trabalhava inconscientemente: pela revelação contínua da verdade primordial da oposição, ela se tornou cada vez mais exata. Foi da consciência, adquirida durante o trabalho, que surgiu a expressão plástica mais consciente.

24 [p. 66] Em todas as épocas, o pintor tem visto em e através de todas as coisas sempre o único e o mesmo: ainda que sua visão a respeito se modifique, é sempre uma única beleza que o emociona em e através de todas as coisas. Este único e mesmo, esta beleza única, é o oposto do que caracteriza as coisas como coisas: é o universal, que nos aparece através das coisas. Consciente ou inconscientemente, o pintor busca expressar esta oposição do que ele visualmente percebe — esta é a causa da pintura ser tão diferente da natureza.

 Não é apenas no neoplasticismo que a pintura é diferente da natureza: no impressionismo, no expressionismo, no divisionismo, no pontilhismo, no cubismo e no futurismo, assim como na arte antiga, a obra de arte é diferente da percepção visual normal. Interiormente, o pintor vê diferentemente do que ele visualmente vê: o seu ver diferente é uma ação interior e não deve ser atribuída a anomalias físicas, como fazem alguns médicos (certos psiquiatras chegam a dizer que é uma anomalia mental!). Eles fazem o mesmo que o oftalmologista catedrático que atribuiu o aspecto particular da arte de Rembrandt à sua
miopia, já que as fotografias feitas com uma lente miope mostravam alguma semelhança com a sua arte.

25 [p. 66] Na pintura natural a expressão plástica do oposto do natural (a relação) não está em equilíbrio com o meio de expressão; a aparência natural das coisas é demasiado caprichosa e conspicua para que a relação possa ser expressa de modo definido. No neoplasticismo, tanto a relação como o meio de expressão agem em equilíbrio: a expressão plástica da relação é exata porque o meio de expressão é exato.

26 [p. 66] O interior, que se expressa por uma relação exatamente equilibrada, é o puramente universal – o invariável – ao contrário do interior individual do homem. Este interior é que obscurece o puramente universal. Isto porque, ainda que toda arte surja do universal profundo no homem, ela é, contudo, colorida pelo individual dentro dele (ver artigos anteriores). No Romantismo, na assim chamada arte cristã etc., vemos o universal unilateralmente colorido. A arte puramente realista conseguiu ser a mais objetiva, a mais universal: através dela surgiu a pura expressão plástica da pura relação.


O mais exterior, que segue sendo sempre o mesmo (a natureza), conduz finalmente o artista, ao longo de diversas subjetivações, a uma única exterioridade universal, que está unida à aparência pura do interior (universal).

27 [p. 67] Assim como a pintura real-abstrata, por sua vez, serve para se chegar a um não-plasticismo: isto é, ao fim da arte como atualmente a conhecemos, como algo que é uma expressão plástica da vida, mas ainda não é a própria vida. Quando a arte se converter em vida real – e só então –, será esse o fim de nossa arte atual. Contudo, ainda demorará muito antes que a humanidade tenha desenvolvido plenamente o neoplasticismo – esta arte, sem dúvida, contém em si o fim da arte, mas é apenas um começo.
28 [p. 68] Só então, quando o exterior se tornar conhecido, é que se poderá conhecer o interior. Apesar de ainda estarmos bastante longe de tornar o exterior conhecido, o espírito da época, contudo, já atingiu esta maturidade, com a qual se é capaz de ver o interior de maneira mais pura. Por isso é possível que já agora o universal chegue a expressar-se claramente.

29 [p. 69] A tranquilidade, o oposto do movimento, é o movimento perfeito e equilibrado e se expressa, portanto, pelo movimento equilibrado, isto é, por unidade de movimento e contramovimento. Esta unidade de movimento interioriza a manifestação plasticamente expressiva na arte. Na pintura real-abstrata, ela chega à exata expressão plástica por meio da dualidade invariável da posição ortogonal e do ritmo interiorizado (ver cap. 4). [Na música, são a melodia e a divisão rítmica (ritmo); na dança moderna, o ritmo musical e o ritmo da dança (os passos) que formam o movimento e o contramovimento.]

30 [p. 69] Assim, o aparentemente não-belo é o reto e o plano, ao passo que o (exteriormente) belo é o curvo e o corpóreo. (A forma em S chegou a ser chamada de “a linha da beleza”!) A relação pura é também o (aparentemente) não belo, se se procura a beleza naquilo através do qual a relação se expressa.

31 [p. 69] O belo e o bom – pois as verdades estéticas se expressem em conformidade com as verdades éticas: elas são ambas manifestações diversas de uma única verdade.

32 [p. 70] O exterior é, do ponto de vista plástico, toda a exterioridade desde o mais exterior (a aparência natural das coisas) até a mais profunda abstração de forma e cor. O interior só se expressa diretamente como aquela exterioridade, na qual o interior se revela como aparência primordial: nenhuma outra interioridade se expressa diretamente.

33 [p. 70] A mudança também é reconhecida na arte: por isso se fala tanto em flutuações e reviravoltas na arte – mas a evolução é obstinadamente ignorada.

34 [p. 70] Vemos o natural fora do homem se repetir porque (neste mundo) o natural se encontra sujeito à lei da repetição (ver cap. 4): o
espírito humano, contudo, é (relativamente) livre e elimina – ao evoluír – esta repetição.

35 [p. 71] Também a vida do artista é um sacrifício permanente da exterioridade à interioridade e da interioridade à exterioridade.

36 [p. 71] O interior universal no homem cria nele um novo interior individual cada vez mais profundo. Ele nasce justamente pela ação recíproca do espírito e da natureza, pela qual um é destruído pelo outro: os opostos, em geral, em seu sentido mais profundo, não têm ponto de apoio nem em si próprios nem em seus opostos, pelo contrário: eles são destruídos por sua própria oposição (Hegel; Bolland, Zuiver rede ["Razão pura"]).

No artista, a interioridade universal aparece como força expressiva; ela se extingue na forma, assim como todo estágio da consciência do homem também perece na forma apenas para surgir novamente e criar uma nova forma.

37 [p. 71] A unidade, no sentido mais profundo, irradiia: ela é. Esta irradiiação da essência da unidade se choca no encontro com o físico e, assim, nascem a vida e a arte. A vida e a arte, portanto, devem ser irradiantes.

O raio é o símbolo da irradiiação (do interior). Apesar de não vermos a irradiiação interior – ou o raio –, ela é imaginada no pensamento abstrato puro. Ela é representada como a vertical ante a horizontal: é desta forma que a irradiiação, desde os tempos mais antigos, tem sido simbolizada exteriormente. O neoplasticismo expressa a unidade da interioridade e da exterioridade pela relação perpendicular de posição.

38 [p. 71] Como observamos a ação do interior no exterior (e não vice-versa), somos levados a denominar o interior de “a verdadeira força”.

39 [p. 72] O universal é limitado pelo existente, ao passo que na expressão plástica definida (neoplasticismo) ele supera essa limitação: assim, a arte pode ser mais que a realidade.

40 [p. 73] O fato de ser a superação do natural em geral um processo evolucionário é demonstrado pelo passado distante. Na era da Lemúria e Atlântida, o homem ainda era tão dependente de seu meio ambiente que a possibilidade física de dormir, por exemplo, dependia do nascer
e do pôr-do-sol. Naquela época, o homem vivia em concordância harmônica com o ritmo da natureza. Contudo, quando a consciência individual começou a se desenvolver, surgiu por si própria uma desarmonia entre o homem e a natureza; esta desarmonia se tornou cada vez maior: progressivamente a natureza foi se deslocando para fora do homem (Dr. R. Steiner).

Como hoje a consciência individual do homem está amadurecendo, a harmonia perdida pode ser reencontrada, porque agora é possível (já que o individual não obstrui mais o caminho) que o universal (na natureza) exista para o homem universalmente, isto é, por si próprio e de maneira contemplável.

A pintura real-abstrata oferece uma imagem dessa harmonia reconquistada.


[42] Como o neoplasticismo se afasta (aparentemente) do natural, porque ele não expressa a aparência natural das coisas, ele é hostil ao homem natural. Como ele elimina a forma e a cor naturais, ele é criminoso aos olhos daqueles para quem a permanência ou o desaparecimento do existente depende da permanência ou desaparecimento da aparência natural.

Também o homem sentimental, que vive em uma relação tão estreita com a natureza, é, por seu temperamento, contrário ao neoplasticismo. Isso é tão natural como ele próprio é natural. O neoplasticismo destina-se ao homem moderno, que é unidade (pelo equilíbrio) de naturalidade e espírito (ver Introdução). Este vê o percurso a partir do natural na pintura não como uma luta contra ou como uma
dissolução (no sentido de perda) do natural, mas como a sua cristalização (ver artigo anterior).

[43] Neste sentido, a vida do homem culto de hoje se afasta pouco a pouco do natural e se torna cada vez mais uma vida abstrata (ver Introdução). A vida se torna abstrata (isto é, definida, e não vaga) porque, para o homem desta época, o equilíbrio entre natureza e espírito só pode existir de maneira completa no abstrato. A vida se afasta do natural não porque o homem moderno se afasta do natural, mas justamente porque procura penetrá-lo: porque o natural dentro dele está amadurecendo. Vemos isto na ciência, na religião, na sociedade.

[44] Enquanto o artista (como intérprete da humanidade) não se tiver desenvolvido plenamente até a interioridade; enquanto, portanto, ele for artista e não um (verdadeiro) religioso, será necessário que ele coloque diante de si uma imagem do interior: só então ele poderá tornar-se consciente, pela relação pura entre o interior (expresso) e o (mais) exterior (a natureza), do verdadeiro significado do interior e do exterior. Só quando ele (e com ele a humanidade) tiver se desenvolvido plenamente até a interioridade (espírito) é que o elemento interior nele se tornará absoluto — e só então este também exigirá uma exterioridade absoluta, para formar uma unidade. Deverá então realizar-se um exterior renovado e totalmente diferente: então não será mais necessária uma expressão plástica de equilíbrio da interioridade e da exterioridade.

[45] O neoplasticismo quer expressar o visível (ou melhor, a emoção da beleza que o visível provoca) em toda sua profundidade: justamente por isso ele tem necessidade de um meio de expressão no qual o absoluto chegue a uma expressão plástica definida e no qual ele possa se associar ao natural.

[46] A beleza obstrui a verdade? Ela a obstrui no tempo, da mesma maneira que — no tempo — o exterior se opõe ao interior, o natural ao espiritual, o feminino ao masculino. É justamente pela beleza que a aparência estética da verdade — no tempo — é possível.

[47] Pelo menos ela supera aquilo que atualmente chamamos de arte. De qualquer maneira, uma evolução superior da humanidade voltará
a encontrar um campo de expressão na expressão plástica do verdadeiro como o verdadeiro, na qual a verdade e a beleza se expressarão em completa equivalência.

[p. 77] O domínio da verdade é a abstração pura. É por isso que o neoplasticismo é real-abstrato.

[p. 77] Nesta época de crescimento em direção à verdade, é necessário manter os olhos abertos para o perigo que se esconde – na arte – no empenho por uma expressão plástica do verdadeiro. O artista continuará a subjetivizar, mas no não-artista o desejo de objetivação poderá estar à frente de seu tempo. Assim, poderia nascer uma apreciação da arte equivocada para esta época, que obscureceria a manifestação expressiva do crescimento lento, mas seguro, do belo-até-o-verdadeiro.

[p. 77] Ele só poderia fazer isso se tivesse evoluído até se tornar um homem de fato espiritual; mas então já não seria mais um artista.

[p. 77] Existe até uma grande diferença entre a arte das crianças e a dos povos primitivos: a vivência dá à arte dos adultos uma firmeza, uma ponderação (encontrada sobretudo na técnica) que faltam à arte infantil (pense-se, por exemplo, na escultura das tribos africanas).

[p. 77] Eles expressam o contorno geral das coisas, mas não a relação pura (exata).

[p. 78] Além disso, as figuras geométricas são vistas frequentemente sob um simbolismo tradicional, que obstrui a visão pura.

[p. 78] O desejo de liberdade e equilíbrio (harmonia) é inato no homem (graças ao universal dentro dele). Ele traz em si um anseio interior de recuperar a unidade original de sua dualidade, e quer realizar a unidade na vida e na arte. Ele aprendeu a procurar a unidade em-si-próprio, isto é, na vida interior, abstrata, já que os fatores equivalentes exigidos para se alcançar a unidade nunca ou muito raramente estão presentes na vida exterior. Assim, por enquanto, a unidade na sociedade (a massa de indivíduos) não poderá ser realizada devido à diferença dos indivíduos entre si.

[p. 80] Para se perceber plasticamente o trágico é necessária a delicadeza do temperamento artístico; para poder expressá-lo é preciso ser artista.
O artista vê o trágico com tal clareza que é compelido a expressar o
não-trágico. Enfim, ele encontra uma solução na expressão plástica da
relação pura. Ele excluiu a expressão da forma; não concorda com a
opinião (dos não-artistas) de que a expressão formal possa não exprimir
o trágico se o espírito humano for forte o suficiente para abolir
o trágico em-si-própio.

[p. 82] O trágico devido à posição e à medida pode ser parcialmente
eliminado por contraposição, mas o trágico resultante da forma só
pode ser anulado mediante a abolição da forma.

Posição e medida na linha reta ou em planos de cores retangulares,
expressos em uma pluralidade de relações, podem conservar alguma
cosa de trágico em virtude do ritmo resultante; mas justamente
recorrendo à contraposição neutralizadora é possível interiorizar
esse ritmo e, portanto, abolir parcialmente o trágico (ver cap. 4).

[p. 82] Nem sempre a aparência da natureza é (objetivamente) trágica
em igual medida. Ela é menos trágica quanto maior coesão e mais
clareza demonstre — e mais trágica quanto mais exprima fragmenta-
ção ou desequilíbrio. Tampouco a forma e a cor expressam sempre
o trágico na mesma intensidade: o grau de expressão trágica é maior
ou menor na medida em que a forma (linha) é tensa ou caprichosa e
a cor pura ou mista.

[p. 82] Só a posição perpendicular não expressa o trágico. Qualquer
outra o exprime, como vemos nas figuras de Humbert de Superville
(a forma em V expressa exaltação, a forma em A o seu inverso).

Para expressar Plasticamente a posição perpendicular conforme
o seu caráter inerente — isto é, o equilíbrio —, é necessário que as
proporções das linhas ou planos que expressam essa posição também
sejam equilibradas. Também a pluralidade das relações da posição
perpendicular deve ser equilibrada para que se possa eliminar o trá-
gico tanto quanto possível.

[p. 84] Em nossa época, apenas a vida real-abstrata manifesta de
modo puro a nova consciência da época. Na vida intelectual — ab-
strata — bem como na vida exterior, tanto o natural como o espiritual
surgem obscuros porque o natural é dominante. A pintura aprendeu isso ao chegar ao reconhecimento (na pintura real-abstrata) de que a forma e a cor naturais velam a essência das coisas. Ela constatou que o individual continuará dominante enquanto não se obtiver a expressão de uma relação equilibrada e que esta só poderá ser expressa puramente quando forem eliminadas a forma e a cor naturais. Assim, ela mostrou que, na consciência, a dominação do individual deve ser eliminada para que o equilíbrio e a unidade sejam possíveis na vida.

Nesta época, em que o individualismo atingiu justamente seu ponto mais alto, ainda não é possível um equilíbrio geral na vida exterior. O indivíduo pode realizar o equilíbrio em sua própria dualidade: sua vida, contudo, permanecerá em relação desigual com a vida em torno dele. O espírito abstrato do novo homem se encontra mais próximo da vida cultural da sociedade atual do que da vida natural elementar. Essa vida cultural, contudo, é apenas superficialmente abstrata: ela é abstrata apenas em contraste com a vida natural, mas ela não é realmente abstrata, isto é, tão abstrata que a vida do espírito seja levada à definição. A vida cultural atual conhece apenas a abstração do intelecto, que é usado principalmente com fins materiais (físicos). No entanto, esta vida cultural constitui uma base adequada sobre a qual a nova vida poderá se desenvolver. É certo que na vida primitiva pode existir um equilíbrio, quando o espírito ainda se encontra tão pouco desenvolvido que não faz oposição ao natural, mas tão logo a vida e a alma se desenvolvam ou, em outras palavras, tão logo a consciência do homem evolua e abandone o natural, o equilíbrio não é mais possível – devido à desigualdade na dualidade. Tampouco é possível, então, um equilíbrio entre o homem e a natureza como ela visualmente aparece: a natureza deve ser, então, transformada no abstrato, se o espírito humano quiser voltar a conciliar-se com ela.

[p. 85] A sabedoria da Antiguidade identificava o físico, o natural, com o elemento feminino – e o espiritual com o elemento masculino.

Para poder chegar a uma naturalidade purificada, o natural deve ser interiorizado, despojado, isto é, ele deve ser privado daquela
exterioridade extrema (caprichosa) que vela o natural absoluto – em outras palavras, ele deve aperfeiçoar-se. Mas isso não quer dizer que o natural se interiorize tanto que chegue a se tornar total ou parcialmente espírito. No tempo, o natural permanece sendo naturalidade, mesmo que evolua em direção ao espiritual.

Ao evoluir para o espiritual, o natural certamente não será mais pura e simples naturalidade, mas permanecerá sendo uma naturalidade purificada, porque aquilo que o influencia (isto é, o espírito) não é impuro.

[p. 85] O neoplasticismo expressa a igualdade na manifestação do interior e do exterior através de uma igualdade no absoluto (no retilíneo): ele exprime a diferença entre elementos através de sua oposição ortogonal.

[p. 85] A igualdade como elemento só chegará com o tempo – quando o espaço e o tempo transformarem a mais profunda essência do natural e o unirem ao espiritual. Só então ambos os elementos serão de fato um.

[p. 85] Portanto, se a unidade na vida interior e exterior é bastante relativa, esta relatividade também é expressa pela arte – mesmo pela pintura real-abstrata. Se essa pintura pode expressar os elementos em uma manifestação plástica equivalente, ela relativiza, contudo, a unidade dessa equivalência através do ritmo da composição (ver cap. 4).

[p. 85] Este é o verdadeiro socialismo: unidade através de uma naturalidade profunda e espiritualidade exata.

[p. 86] A mesma idéia deve ter guiado os futuristas quando proclamaram em seu manifesto o ódio contra a mulher. De qualquer maneira, é a predominância do elemento feminino no homem que leva ao desequilíbrio entre natureza e espírito: e é justamente por esse predomínio que surge o elemento feminino (o natural) dominante na arte. O elemento natural (feminino) acolhe a evolução, mas não cria nada de novo: ele retém cada estágio do desenvolvimento e, portanto, é o elemento da tradição.

[p. 86] A vida real-abstrata está tão livre do natural quanto o físico o permite – assim como a pintura real-abstrata está tão livre do natural quanto o individual o consente.
Apenas através do equilíbrio o homem pode apreciar ou criar a arte pura: por não ser completamente natural, o natural não o domina – ele não deseja nem expressa a aparência da natureza; e por não ser completamente espiritual, ele permanece em relação equilibrada com o natural, mas, contudo, deseja ou cria a arte.

Naturalidade purificada não é naturalidade à maneira da natureza: é naturalidade interiorizada – naturalidade expressa à maneira da arte (ver cap. 2). Uma espiritualidade purificada não é espiritualidade à maneira da humanidade: é espiritualidade como ela se revela objetivamente (isto é, como o universal, ver cap. 6). O natural purificado e o espiritual purificado são as mais puras revelações do absoluto no homem. A naturalidade absoluta e a espiritualidade absoluta, contudo, são a equivalência da naturalidade e da espiritualidade fora do tempo e do espaço. A evolução do homem consiste em retornar a esta unidade: seu passado e seu futuro distante lhe inspiram um desejo de unidade e o levam a se esforçar por aquilo que ele já pode alcançar no temporal: naturalidade e espiritualidade purificadas. Nessa dualidade pura reside – no tempo – a harmonia. Por isso a pintura real- abstrata, que expressa essa dualidade – ainda que relativizada –, tem de ser a pintura mais harmoniosa.

Os gregos tentaram realizar plasticamente a unidade (ideal) de natureza e espírito revestindo o belo espiritual da mais elevada expressão da beleza natural; os artistas da Idade Média buscaram essa unidade dando ao espiritual uma bela forma naturalista, mas prescindindo do ideal de beleza natural; contudo, apenas a época atual (com o neoplasticismo) levou a dualidade da natureza e do espírito a uma unidade satisfatória.

Para se poder compreender corretamente a ação de manifestações tão diversas, devemos conhecer o interior individual não apenas como consciência, mas também como alma e espírito.

Através da alma nasce a manifestação artística, assim como toda vida verdadeira deve à alma sua vitalidade. A alma dá vida à obra de arte, mas esta tem sua origem no espírito – assim como a própria
alma tem sua origem no espírito. O espírito é o universal; a expressão plástica definida do universal nasce através dele, mas se torna real (realidade viva), se torna arte, através da alma. Se o neoplasticismo – como toda manifestação artística – surge através da alma, então ele não pode ser uma manifestação de austeridade intelectual, como alguns sustentam.

71 [p. 89] Sentimento e intelecto atuam entre os dois pólos, natureza e espírito, entre os quais se desenvolve a vida abstrata. Quando o intelecto se encontra em união direta com o espírito, manifesta-se a razão, na qual tem origem o pensamento universal. Este pensamento universal, sentido e vivenciado na alma, transformado, portanto, em expressão de sentimento, dá origem à pintura real-abstrata. Esta pintura, portanto, não pode expressar o pensamento individual, ela não pode ter origem no intelecto, ainda que seja o intelecto que leve à definição sua aparência. Todo pensamento individual é assimilado pelo pensamento universal, assim como toda forma é assimilada pelo meio de expressão plástica universal da pintura real-abstrata. É apenas pelo meio de expressão plástica universal que o pensamento universal pode ser expresso com definição: toda forma expressa plasticamente o pensamento individual (ver cap. 8).

72 [p. 89] A manifestação artística reflete sempre a vida da alma: a arte elevou-se à medida que a vida espiritual expressou-se na vida da alma. A manifestação artística decaiu à proporção que a vida da alma se voltou para o exterior – em sentimento exterior ou no intelecto. Se considerarmos a vida da alma como sendo um sentir e um pensar, então foram o sentir e o pensar os dois meios através dos quais toda arte teve origem – pois até mesmo o gênio que se expressa impulsivamente pela ação do sentimento só pode chegar a uma manifestação madura por meio do pensamento. A inteligência sempre colabora para converter o que é visto em arte.

Aquilo que é perceptível pelos sentidos é experimentado através do sentimento, clarificado pela inteligência, aprofundado pela razão e reconhecido em sua essência pelo espírito. Apenas do desenvolvimen-
to da consciência do tempo (em sentido mais restrito: do homem) depende a intensidade da ação que o perceptível pode exercer sobre a unidade inextricável de sentimento intelecto, razão e espírito.

[p. 89] O artista verdadeiramente moderno vê a metrópole como a vida abstrata levada à forma: ela é mais próxima a ele do que a natureza e mais facilmente que a natureza suscita nele uma emoção estética. É que na metrópole a natureza já se encontra enriquecida, ordenada pelo espírito humano. As relações e o ritmo do plano e da linha na arquitetura irão afetá-lo mais diretamente do que os caprichos da natureza. Na metrópole, o belo se manifesta mais matematicamente: ela é, por isso, o lugar onde o futuro temperamento artístico matemático se desenvolverá – o lugar no qual deverá surgir o novo estilo.

[p. 90] Visto superficialmente, o gradual afastamento, na pintura, da expressão plástica natural das coisas parece um processo de decadência. No entanto ele é, de fato, um processo evolutivo, que se desenvolveu ao longo dos séculos e que vem à luz agora em curto tempo. Quando vemos a arte abandonar em ascensão gradual – ainda que com intervalos – a aparência comum das coisas, vemos ainda cada novo período se apoiar no que foi alcançado pelo período anterior: a manifestação artística se enriquece cada vez mais – justamente pelo aparente empobrecimento de seu aspecto. É uma única força que leva à construção e à destruição e que ressurge sucessivamente até que esta dualidade se torne unidade. Podemos dizer, portanto, que, exteriormente, uma manifestação artística nasce da outra. Uma manifestação artística, contudo, nunca retorna: o novo é sempre diferente. Se consideramos a passagem da natureza ao espírito como evolução, então cada nova manifestação artística deve ser mais abstrata, mais afastada do natural. É justamente quando examinamos as manifestações artísticas sob o ponto de vista histórico e evolutivo que a unidade da arte – na diversidade das manifestações artísticas – se torna mais claramente visível. A depuração, por assim dizer, do supérfluo e do caprichoso, do aspecto mais exterior na expressão plástica, que observamos no curso da pintura moderna, se apóia no esforço e no trabalho de toda
a pintura anterior. Não se trata de uma superficialidade estéril: é o caminho para se chegar ao definido e a expressão de um processo de aprofundamento. Uma vez que este aprofundamento tenha sido alcançado, a arte terá à sua disposição os meios puramente pictóricos de expressão, a linha e a cor levadas à definição.

75 [p. 90] É precisamente através de seu amadurecimento que o natural se dissolve no abstrato; foi justamente através da mais elevada expressão plástica naturalista que a pintura atingiu a expressão plástica abstrata.

76 [p. 92] O existente tem, em todos os aspectos, uma exteriorização conforme à sua interiorização: por isso, o interior do existente poderia ser conhecido se pudéssemos ver claramente. O individual em nós faz com que a nossa visão do universal (do objetivo) seja velada e, devido a este velamento, precisamos recorrer ao ato, à ação para poder conhecer – às vezes tarde demais – o interior de outros indivíduos. Se pudéssemos ter uma visão pura, nenhum equívoco seria possível. É através da consciência (do universal em nós), então, que chegamos ao universal, à visão pura. A visão pura é o saber. Se o saber – como diz o sábio – é a felicidade, então a visão pura conduz à felicidade. Podemos chamar a visão pura de visão expressiva, porque ela leva em conta apenas o que verdadeiramente se expressa e não é influenciada pelo que quer que seja. A representação plástica é a medida pura daquilo que se expressa: também na natureza vemos o interior se espelhar na forma, no movimento, na posição, na atitude etc. Defeitos interiores se expressam tanto como virtudes verdadeiras.

Faz parte da vida, portanto, a eliminação de interioridades imperfeitas por meio da eliminação de exterioridades imperfeitas e a obtenção da perfeição no exterior através da destruição da imperfeição interior. E, portanto, o exterior é sempre um claro indicador para o homem. Desta maneira, a visão plástica conduz a uma perfeição maior. A perfeição no exterior não implica, contudo, maior perfeição da forma ou física: implica em outra perfeição, relacionada à perfeição da forma ou a perfeição física na mesma medida que a linha reta está para a linha naturalmente curva.
[p. 93] O artista de hoje teve de passar, em sua própria obra, por um completo processo evolutivo, já que ele não vive em uma época de cultura estabelecida, mas se encontra no início de um novo tempo. Ele tem, portanto, que construir uma nova forma de arte: ele precisou transformar o modo de expressão com o qual havia iniciado o seu próprio desenvolvimento em um modo de expressão adequado para o futuro. Ele é forçado a isso por um impulso interior: pelo sentimento, pela noção do espírito da época. A influência exterior é apenas o meio de despertar esse espírito nele adormecido. O verdadeiro artista se esforça espontaneamente, em qualquer dos seus estágios de desenvolvimento, ao longo do caminho traçado para ele e só abandona este caminho quando, em seu trabalho, outro caminho se faz necessário. Um artista passa gradualmente de um modo de expressão para outro (e podemos então observar que esta transição sempre contribui para aprofundar mais a sua expressão); outro artista pode permanecer a vida inteira se exprimindo de um único modo, no qual, certamente, haverá uma certa evolução, mas ele nunca superará o limite da forma de arte existente. Este último modo constituiu a carreira do artista antes da era moderna: a pintura tinha seus estilos e escolas, mas estes não se desviavam muito ou praticamente nada da expressão plástica natural das coisas. Foi só nos tempos modernos que, com a evolução, chegou-se a uma nova contemplação das coisas e, com isso, a um novo e mais profundo modo de expressão.


[p. 97] A expressão plástica cubista também pode ser construída com projeções das formas naturais, para se atingir desta maneira uma expressão mais pura da essência destas formas (Metzinger).

[p. 97] Kandinsky também rompeu a linha fechada, o amplo contorno dos objetos, mas, como ele não intensificou suficientemente o contorno natural, sua obra permaneceu predominantemente uma expressão de sentimento natural. A importância da tensão da linha curva e da utilização da linha reta se torna clara quando comparamos
as obras de Picasso com as de Kandinsky (ver o Adendo). A expressão plástica generalizada de Kandinsky surge, assim como a de Picasso, através da abstração da forma e cor naturais: em Kandinsky, no entanto, a linha permanece sendo um vestígio do contorno dos objetos, ao passo que Picasso introduz a linha reta livre. Ainda que Picasso também utilize parte do contorno das coisas, estas são levadas à definição, enquanto em Kandinsky a dissipação natural da linha e da cor ainda permanece um tanto intacta.

Originário do naturalismo, Picasso é o grande artista que, de maneira extraordinariamente genial, sabe interiorizar a aparência exterior das coisas. Ele ainda parte do natural, mas expressa apenas o que tem valor para ele. O que não considera importante, ele não o expressa de maneira subordinada ao que para ele tem valor (como fazia a arte antiga), mas deixa-o de fora ou o interrompe. Ele se expressa (assim como a arte antiga) por meio do contraste de formas e cores, mas de formas e cores que ele próprio escolhe e reforma à sua maneira. Com isso, ele atinge maior força interior e uma naturalidade mais profunda. Ele ainda acha necessário expressar parte da aparência natural das coisas, embora o exterior nunca seja dominante em sua expressão plástica. A pintura real-abstrata, à qual – nesta época – só se chega depois de se ter passado por todos os períodos anteriores da cultura pictórica, pode ser considerada a conseqüência necessária do que foi iniciado por Picasso e outros.

Ver nota 60 (cap. 9).

Ver nota 68 (cap. 9).

O feminino exterior (natural) é o belo, que é a manifestação do espírito (o masculino puro). O masculino puro é o verdadeiro (ver cap. 8). O não-belo e o não-verdadeiro não estão no natural nem no espiritual (puro): eles existem – no tempo – devido ao desequilíbrio entre natureza e espírito (humano) na visão subjetiva. A visão subjetiva resulta da masculinidade perturbada e tem de se realizar na feminilidade exterior, ao passo que a visão objetiva resulta da masculinidade purificada, que se realizará na feminilidade purificada. O objetivo é
a pura masculinidade: o universal. A feminilidade exterior é o individual enfatizado. Contudo, como ela é manifestação da masculinidade – pois a natureza é a manifestação do espírito – ela é, em essência, pura; sua manifestação torna-se impura apenas por causa da visão subjetiva. Quando a visão subjetiva evolui até a objetiva, a manifestação da natureza torna-se cada vez mais pura para nós. Não a veremos mais, então, sob uma forma individual, mas abstratamente. Assim, a visão purificada da natureza pura se torna expressão plástica abstrata.

O desequilíbrio dos elementos feminino e masculino no homem é o motivo pelo qual frequentemente definimos a vida humana como não-bela e não-verdadeira em comparação às outras formas de vida orgânica e inorgânica – isto é, as formas de vida em que o espírito é inconsciente. Assim, podemos dizer que a verdadeira miséria humana resulta da perturbação do elemento masculino (isto é, da masculinidade impura) que está em desarmonia com o elemento feminino.

A arte anterior aos tempos modernos expressou, mais ou menos, o puro elemento masculino (o universal) no feminino exterior. A obra de arte se elevava, assim, muito acima da humanidade impura, da masculinidade perturbada. Avesso às manifestações impuras do masculino perturbado, portanto, do espírito que busca a si mesmo e se autolimita, o artista se direcionava ao feminino exterior (a natureza) e, inconscientemente, via, com uma contemplação desinteressada, o masculino puro nela refletido. Assim se originou a arte naturalista: e, ao cultivá-la, o artista chegou a uma visão mais consciente do masculino puro, que se cristalizou em naturalidade interiorizada.


A vida plenamente-humana (isto é, a vida do homem antes que o interior se torne dominante e depois que o mais exterior tenha amadurecido nele) exige tanto a exterioridade como a interioridade, tanto a feminilidade como a masculinidade. O estado mais perfeito
desta vida encontra-se no mais perfeito equilíbrio entre um e outro. A perfeição no mais exterior não pode ser alcançada e a perfeição no interior só pode ser atingida pelo espírito sobre-humano.

Contudo, é importante reconhecer que o mais perfeito equilíbrio do feminino e do masculino pressupõe equivalência na feminilidade e na masculinidade profundas: profundas, porque uma feminilidade e uma masculinidade mais ou menos exteriores formam uma dualidade da exterioridade e não podem, portanto, constituir a verdadeira unidade. Podemos ver isto na infeliz situação do hermafrodita físico, que é hermafrodita apenas relativamente. O hermafrodita físico é uma unidade de uma dualidade aparente, ao passo que o hermafrodita espiritual (o ideal dos antigos sábios) é uma unidade de uma dualidade real.


87 [p. 103] Enquanto os elementos não forem suficientemente aprofundados, o elemento feminino agirá principalmente através do sentimento natural e o elemento masculino através do intelecto comum. Será apenas possível, então, uma vida predominantemente sentimental ou intelectual – mas nenhuma vida espiritual.


89 [p. 104] A vida real-abstrata pressupõe uma tal conservação do físico, uma tal relação com o físico que a vida física continue funcionando harmonicamente, que a vida seja uma unidade de espírito e natureza. O exterior, o físico e o natural se tornam, podem se tornar, cada vez mais automáticos, mas o fato de que a nova consciência da época se direcione cada vez mais para o interior (ver Introdução) significa que ela se volta tanto para o feminino interior quanto para o masculino interior. Assim, ela pode se apresentar como "a vida mais autônoma do espírito humano que se torna consciente".
Na forma e na cor naturais, o feminino e o masculino são confundidos em uma única expressão: a associação dos extremos gera o trágico visual (ver cap. 8). No neoplasticismo, o feminino e o masculino aparecem separados um do outro, isto é, os elementos são definidamente opostos entre si – a sua conjunção através da dualidade de posição no meio de expressão plástica universal e na composição não é uma união verdadeira. Nem mesmo o ritmo interiorizado do neoplasticismo é a confluência do ritmo natural (ver cap. 4). Assim como na arte, também na vida a associação do feminino mais ou menos exterior e do masculino mais ou menos exterior gera o trágico.

Em nossa época, a opressão do elemento feminino como efeito prolongado da antiga consciência do tempo ainda se faz sentir tão fortemente na vida e na arte que há pouco lugar para uma feminilidade-masculinidade equilibrada. Como tradição, vemos o elemento feminino preservando a velha manifestação artística e opondo-se a toda arte nova – precisamente porque cada nova manifestação artística se afasta mais da aparência natural das coisas. Visto em sua coerência, o elemento feminino, por um lado, é hostil a toda arte e, por outro, ele não apenas constitui a realização da ideia da arte como está justamente em busca da arte (pois a exterioridade busca a interioridade). É precisamente o elemento feminino, portanto, que construirá a arte e é através da sua influência que terá origem a arte abstrata, já que é esta a que leva o masculino à sua expressão mais pura.

A tradição caracteriza a vida de hoje tanto quanto a arte atual. Testemunha disso é a organização do estado, assim como a da sociedade e também a da vida particular. Na vida de hoje a opressão do elemento feminino como elemento material se faz sentir sobre o espiritual pela falta e também pelo excesso do material. O elemento-feminino-como-natural ou como-a-sociedade também pressiona a vida interior de diversas maneiras. E, contudo, se desenvolve, apesar e através dessa oposição, o conceito de equilíbrio puro: este conceito construirá a nova sociedade, assim como ele fez surgir um neoplasticismo na pintura.
É esse equilíbrio dos elementos masculino e feminino e da natureza e do espírito que constitui o novo na pintura e caracteriza o neoplasticismo como um novo estilo. É através desse equilíbrio que ele mostra o conteúdo da nova consciência da época, da nova vida.

Ele mostra que, depois do desequilíbrio, pode haver um equilíbrio; mostra que, para o individuo maduro, não é mais necessário entregar-se ao mais exterior ou viver infrutiferamente (ilusoriamente) no interior-individual – que o trágico da vida pode ser superado, na medida em que isto, no tempo, seja possível (ver cap. 8).

Para isso, cada indivíduo tem apenas de reconhecer o que o neoplasticismo expressa com definição, isto é, que a unidade e o equilíbrio surgem apenas através de natureza (interiorizada) e espírito (levado-à-definição) – e não através de natureza e natureza. A evolução como um todo consiste na passagem da natureza ao espírito – e não da natureza à natureza. Assim também a sociedade: quando ela evolui para uma maior exterioridade, sua evolução é apenas aparente; é apenas quando ela prossegue seu desenvolvimento em direção ao espírito que ela de fato evolui.

92 [p. 108] Na arte, toda manifestação da definição subjetiva é um estilo (temporário), isto é, a expressão artística; o estilo, por outro lado, é a manifestação do (único) definido

93 [p. 108] Ainda que o individuo nos pareça – no tempo – o definido e as coisas nos pareçam o belo e o individual, a beleza das coisas tem justamente o poder de nos libertar daquele definido em particular e nos definir pelo definido único. O indefinido nos leva ao definido (ver cap. 6).

que ela não se revelará enquanto dominar - fora de nós - o individual: ela apenas se revelará quando o individual - fora de nós - for eliminado; ela só será vista quando a nossa universalidade interior se libertar de sua sujeição subjetiva (a contemplação desinteressada de Schopenhauer).

95 [p. 109] Ou seja, uma concepção não meramente intelectual, mas *vivenciada*.

96 [p. 109] Uma maior clareza nos leva ao conhecimento do verdadeiro - não se trata de filosofia dogmática, já que vemos esse conceito expresso no neoplasticismo (no qual o universal [o verdadeiro] aparece com maior definição graças à expressão pura da relação).

97 [p. 109] O definido é o *invariável* e, portanto, não é o que o ser humano mutável (individual) busca. O homem *enquanto indivíduo* busca o indefinido; na arte, ele busca a beleza velada. Enquanto indivíduo, o homem busca o belo e o verdadeiro através de todo tipo de *ilusão*; enquanto *indivíduo*, inclusive, ele chega a buscar apenas essas ilusões.

O belo e o verdadeiro são desejados apenas por nosso ser mais profundo. Este ser mais profundo em nós, o universal, busca o universal, o invariável, em sua clareza.

98 [p. 109] Se, na arte, a expressão plástica da relação é buscada por todos, então todos buscam (no fundo) o universal (consciente ou inconscientemente), e o universal tem de constituir o fundamento do ser humano.

99 [p. 110] Se a relação é o essencial na expressão plástica, então o universal é o essencial. E se o universal é o essencial, ele deve ser o fundamento de toda vida e de toda arte. Reconhecer o universal e unir-se a ele deverá então nos trazer a maior felicidade no âmbito estético, a mais alta emoção da beleza. Quanto mais definidamente (conscientemente) é vivenciado este reconhecimento do universal, tanto mais intensa será a nossa felicidade. Quanto mais definidamente (conscientemente) é sentida esta união com o universal, tanto mais desaparecerá o individual subjetivo.
Mathijs Maris (1839-1917), pintor holandês impressionista. [N.E.]

Jan Havickszoon Steen (1629-1679), pintor holandês. [N.E.]

Não obstante, a arquitetura, assim como a escultura, está condenada, por sua natureza, a apresentar um aspecto mais ou menos naturalista, porque ela não é uma plástica plana, mas corpórea. Esta plástica gera uma visão perspectivista das relações, ou de algumas relações e, assim, compromete a impressão pura da relação.

Tanto a arquitetura como a escultura ganharão em pureza ao se aproximarem, tanto quanto possível, da plástica plana. (O concreto armado abriu um caminho para a arquitetura nesta direção.)

Ver, entre outros, o artigo de Van der Leck, *De Stijl*, ano 1, n. 1.

*De Stijl*, n. 1, do segundo ano: “Notas sobre a arte monumental”, por Theo van Doesburg.

A definição, a clareza são exigências da vida e da arte. Filosoficamente, o definido existe para nós através do saber – ainda que só o mais elevado saber interprete puramente o universal. Esteticamente, o definido existe para nós através da *pura visão expressiva* (ver cap. 10). Religiosamente, o claro existe como fé, no sentido da contemplação direta. A fé, como tal, é idêntica à (mais elevada) sabedoria: ambas significam o conhecimento do universal e se situam acima da visão estética, que é apenas a contemplação de uma manifestação mais velada do Universal: a contemplação do universal em tudo. A fé, como visão de Deus (individual) humanizada (já que ela se apresenta, geralmente corrompida) é *obscura*, vaga e frequentemente enganosa. Na vida exterior, o mal se origina do *obscuro*; o bem se revela através do *claro*. Em todas as atividades da vida é a maior ou menor claridade e definição o que lhes dá maior ou menor valor; o caprichoso e o vago obscurecem a sua essência. Assim, toda a vida humana se define por uma maior ou menor claridade. Na sabedoria antiga, a relação entre o obscuro (o indefinido) e o claro (o definido) é representada pela relação entre a escuridão e a luz.

E assim, o fundamento de toda a vida, da religião, da ciência e da arte é a aspiração a *uma visão clara do universal*. Quando toda a
sabedoria e toda intuição humana têm como ideal a expressão clara do universal, o movimento da época deve necessariamente estar se encaminhando para essa expressão. E então o sentimento obscuro deverá cada vez mais dar lugar ao saber elevado (isto é, o sentimento e a contemplação puros), que toda a vida e toda a arte levarão ao primeiro plano de uma maneira cada vez mais plasticamente expressiva.

106 [p. 112] Se consideramos a forma como o meio de dar firmeza à cor, isto é, de se levar a cor à definição, então o neoplasticismo é a consequência extrema da "busca da beleza em sua verdadeira essência, a forma". Como observa Gauguin, encontra-se, entre outros, em Ingres um amor pelas linhas sinópticas — e é também por este mesmo amor que o neoplasticismo dedica atenção à linha. No sentido supramencionado, o neoplasticismo rende homenagem ao conceito de forma quando a opõe ao sentido de corporeidade.

107 [p. 114] Na vida, o estabelecimento de uma pura relação (através de puro sentimento, isto é, sentimento aprofundado, espiritual, isto é, sentimento unido à razão) também é superior ao deixar-se levar pelo sentimento (perturbado).

OS GRANDES BULEVARES

1 [p. 119] Na versão em inglês, Margaret. Segundo Holtzman e S. James, op. cit., provavelmente se trata da personagem do Fausto, de Goethe. [N.E.].


3 [p. 122] Irmão de Isadora Duncan, Raymond Duncan (1874-1966) ensinava artes e também desenvolvia uma prática artística. [N.E.].

A REALIZAÇÃO DO NEOPLASTICISMO NO FUTURO DISTANTE E NA ARQUITETURA DE HOJE

[p. 141] Termo proveniente da biologia, usado por Mondrian para referir-se a uma plástica fundada na idéia da forma, ou que copia a natureza, opondo-se, portanto, ao neoplasticismo. [N.E.].

DOIS ESBOÇOS DE ENSAIOS

[p. 177] Os meios neutros de expressão não têm relação alguma com qualquer forma ou idéia particular (simbolismo). São puras cores, partes separadas da forma e, especialmente, elementos construtivos da forma: na pintura, linhas; na escultura, planos ou volumes.

Deve-se notar que, embora o círculo e o quadrado sejam formas específicas, não aparecem como tais na arte abstrata. O círculo, devido à sua manifestação perfeitamente equilibrada, pode se tornar, de acordo com a composição, uma expressão mais ou menos neutra. Embora o círculo seja uma forma específica (uma maçã, por exemplo), ele pode se tornar uma manifestação mais ou menos neutra em virtude de sua expressão perfeitamente equilibrada. Finalmente, na arte abstrata é possível destruir completamente o quadrado porque as linhas que o limitam podem ser prolongadas indefinidamente. No entanto, a multiplicidade do quadrado é necessária.
BIBLIOGRAFÍA
BIBLIOGRAFIA DO AUTOR

"De nieuwe beelding in de schilderkunst" [O neoplasticismo na pintura], De Stijl, 1 e 2, 1917; n. 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 1918.

"Dialoog over de nieuwe beelding" [Diálogo sobre neoplasticismo], De Stijl, 2, n. 4, fev. 1919; n. 5, mar. 1919.

"Natuurlijke en abstracte realiteit". Trialoog [Realidade natural e realidade abstrata. Triálogo], De Stijl, 2, n. 8, 9, 10, 11, 12, 1919; 3, n. 2, dez. 1919; n. 3, 5, 6, 8, 9, 10, 1920.

"De groote boulevards" [Os grandes boulevares], Die neue Amsterdammer, n. 273, Amsterdam, 27 mar. 1920.


"De ‘bruiterus futuristes italiens’ en ‘het’ nieuwe in de muziek" [O neoplasticismo na música e os “bruiterus futuristas italianos”], De Stijl, 4, n. 8, ago. 1921; n. 9, set. 1921.
“Het neo-plasticisme (de nieuwe beelding) en zijn (hare) realiseering in de muziek” [O neoplasticismo e a sua realização na música], De Stijl, 5, n. 1, jan. 1922; n. 2, fev. 1922.

“De realiseering van het neoplasticisme in verre toekomst en in de huidige architectuur” [A realização do neoplasticismo no futuro distante e na arquitetura de hoje], De Stijl, 5, n. 3, mar. 1922; n. 5 mai. 1922.

“Moet de Schilderkunst minderwaardig zijn aan de bouwkunst?” [Deve a pintura ser inferior à arquitetura?], De Stijl, 6, n. 5, 1923.

“Het neo-plasticisme” [O neoplasticismo], Merz, ago. 1923.

“Geen axioma maar beeldend principe” [Axioma não, princípio plástico], De Stijl, 6, n. 6-7, série XII, 1924.

“De huif naar den wind” [Carregado pelo vento], De Stijl, 6, n. 6-7, série XII, 1924.

“A bas l’harmonie traditionelle!” [Abaixo a harmonia tradicional!], escrito em 1924; não publicado.

“Les Arts et la beauté de notre ambiance tangibile” [A arte e a beleza do nosso ambiente tangível], Manomètre, Paris, 1924.


“L’Art purement abstrait (Art puréité + abstraction)” [A arte puramente abstrata], Vouloir, n. 19, Lille, mar. 1926.


“Diskussion über Ernst Kallais Artikel ‘Malerei und Fotographie’” [Discussão sobre o artigo de Ernst Kallais “A pintura e a fotografia”], i 10, Amsterdam, n. 6, (jun. 1927): 235.

“De jazz en de Neo-plastiek” [Jazz e a neoplástica]. i 10, Amsterdam, 1, n. 12 (dez. 1927): 421-27.
“Die rein abstrakte Kunst” [A arte abstrata pura]. Neue Zürcher Zeitung, Züri-
que, 26 out. 1929.

“A note on fashion”. Fonte não identificada, não publicado.

“L’Art réaliste et l’art superréaliste” [A arte realista e a arte surrealista],

“Reponse à M. Tériade. Le Cubisme et la néoplastique” [O cubismo e a
neoplasticismo], Cahiers d’Art, Paris, vi, n. 1, 1931.

[Homenagem a van Doesburg], De Stijl, VIII, 1932.

“La Vraie Valeur des oppositions” [O verdadeiro valor das oposições], Kro-
nied van Hedendaagse Kunst en Kultur, iii, 1939.

[Resposta a um questionário], Cahiers d’Art, Paris, x, n. 1-4, 1935.

Plastic Art and Pure Plastic Art [Arte plástica e arte plástica pura]. Londres:


[A neoplasticismo], Neue Zürcher Zeitung, Zurique, mar. 1938.

“Liberation from Opression in Art and Life” [Liberação da opressão na arte

“Abstract Art” [A arte abstrata], Prefácio a Art of this Century, NovaYork, 1942.

Toward the True Vision of Reality [Para uma verdadeira visão da realidade].
NovaYork: Gallery Valentin, 1942.

“Pure Plastic Art” [A arte plástica pura], in Masters of Abstract Art, NovaYork, 1942.

“A New Realism” [Um novo realismo], in American Abstract Artists, NovaYork,
1946.

“Interview with James Johnson Sweeney” [Entrevista com J. J. S.], Bulletin of
the Museum of Modern Art, NovaYork, xii, n. 4-5, 1946.
BIBLIOGRAFIA SOBRE O AUTOR


GIOSEFFI, D. La falsa preistoria di Piet Mondrian e le origini del neoplasticismo. Trieste, 1956.


PLASCHAERT, A. P. Mondriaan (S. Lucas, 1910), Karkteriseering, Kritieken, II (1909-10), n. 2.


TORRES GARCIA, J. *Estructura, Dedicated to Piet Mondrian*. Montevideo: s.n., 1935.

SOBRE O AUTOR


Sob o impacto das correntes modernas com as quais, desde então, o artista entra em contato, sua obra descreverá uma trajetória de crescente libertação do figurativismo até o puro abstracionismo. Inicialmente rejeitada e valendo-lhe críticas contundentes, a produção artística de Mondrian irá torná-lo, ainda em vida, mundialmente famoso. Em sua principal obra teórica, "O neoplasticismo na pintura", publicada em 1920, o pintor apresenta a nova plástica a que se alinha como aquela que leva adiante os princípios da mais avançada vanguarda.

*Composição em losango com oito linhas e vermelho. Quadro n.1, 1938. Foto de Fritz Glarner em 1943 no primeiro ateliê de Mondrian em Nova York, na 353 East 52nd Street.*
A arte de Mondrian sofre grande influência dos cubistas, com os quais entra em contato a partir de 1911. Neste ano, ainda em Amsterdam, integrando a direção do grupo de artistas Moderne Kunstkring, o pintor expõe suas telas ao lado de obras como as de Cézanne, Braque, Picasso, Derain, Dufy, entre outros. No ano seguinte, transfere-se para Paris e passa a assinar como Mondrian, deixando para trás o nome de nascimento.

Com a eclosão da Primeira Guerra, Mondrian é surpreendido em seu retorno à Holanda, onde tinha sob seus cuidados o pai doente que, em pouco tempo, vem a falecer. Retido no país por alguns anos, conhece Theo van Doesburg, com quem funda, em 1917, a revista De Stijl. Nos sete anos em que permanece na revista lança ali as bases de sua teoria estética, mas acaba abandonando-a por divergências teóricas com Doesburg.

Em 1929, já em Paris desde o início da década, passa a integrar o grupo Cercle et Carré, fundado por Michel Sephour e Torres García, que tem entre seus ilustres membros Kandinsky, Baumeister, Schweister e Vantongerloo. Curta adesão, já que em 1931 o pintor terá migrado para o Abstraction-Création, grupo fundado por Vantongerloo e Herbin.

Fator distintivo da estética de Mondrian, cuja produção artística não se segue sem um exaustivo esforço de reflexão teórica, é a teosofia. Profundamente marcado pela religiosidade do pai, professor calvinista, já em 1899 Mondrian dera início ao estudo dessa disciplina que o levaria a filiar-se, em 1909, à Sociedade Holandesa de Teosofia. O estudo sofre uma inflexão decisiva quando conhece o teósofo Schoenmaekers, em 1916. Especula-se, mesmo, que alguns conceitos da plástica de Mondrian foram transportados diretamente da filosofia de Schoenmaekers.

Outro divisor de águas de sua teoria estética é a arquitetura. Entre os intelectuais do círculo próximo a Mondrian, é fundamental a presença de arquitetos, como J. J. Oud. Por meio dessa interlocução, o artista leva
adiante o projeto de fusão entre pintura e arquitetura, condição *sine qua non* para a realização da arte em sua totalidade, o que para ele significa o seu desaparecimento como esfera singular, distinta em si mesma, na medida em que passar a se manifestar plenamente através todas as coisas que rodeiam o homem.

Esta série foi elaborada por Carlos A. Ferreira Martins, professor de história da arquitetura da FESC-USP/São Carlos, com o objetivo de preencher uma lacuna na bibliografia disponível em língua portuguesa sobre o período de constituição e afirmação da arte e da arquitetura modernas.

Estudantes, profissionais e interessados vêm contando, nos últimos anos, com um maior número de textos publicados, inclusive alguns clássicos, de história e crítica da arte e da arquitetura da primeira metade do século XX. Entretanto, a consulta direta às fontes, aos manifestos, aos textos de reflexão e combate, de artistas, arquitetos e intelectuais, permanece restrita a poucos pesquisadores que têm acesso às publicações originais ou a antologias em língua estrangeira, muitas vezes organizadas como coletâneas de excertos.

Os textos que serão apresentados — no âmbito internacional, hispano-americano e brasileiro, em versão integral e traduzidos do original — têm as marcas de seu tempo. Às vezes exprimem a angústia pela constatação de uma sociedade que se desmontava, e quase sempre refletem esperança e empenho face às virtualidades de um novo mundo que se descortinava. Heterogêneos mas tendo como substrato comum a reflexão sobre o lugar da arte na sociedade e na cidade modernas, esses textos — como todos os bons textos — nos interessam menos pela permanência de suas respostas que pela pertinência e atualidade das questões que apresentam.

Outros títulos da série

DEPOIS DO CUBISMO
Ozenfant e Jeanneret [Le Corbusier]

ARQUITETURA DO SÉCULO XX E OUTROS ESCRITOS
Gregori Warchavchik

Próximo lançamento

ARQUITETURA MODERNA ARGENTINA
Adrián Gorelik (org.)
A tradução e a produção deste livro receberam o apoio da Foundation for the Production and Translation of Dutch Literature.
Coordenação editorial CRISTINA FINO
Capa MARIA CAROLINA SAMPAIO
Composição JUSSARA FINO
Preparação CRISTINA DANIELS
Revisão REGINA PEREIRA E THAISA BURANI

Vera Pereira traduziu os textos "Os grandes bulevares", "Dois esboços de ensaios" e "A arquitetura neoplástica do futuro".

Sônia Salzstein auxiliou na tradução dos conceitos em "O neoplasticismo na pintura".

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Mondrian, Piet [1872-1944]
Neoplasticismo na pintura e na arquitetura: Piet Mondrian
Organização: Carlos A. Ferreira Martins
Prefácio: Carlos Leite Brandão
Tradução: João Carlos By npapppel
232 pp., 9 ils.
1. Martins, Carlos Alberto Ferreira ii. Brandão, Carlos Antônio
Leite iii. Titulo
08-03233 CDD-709.04052

Índices para catálogo sistemático:
1. Neoplasticismo: Arte moderna: Século xx 709.04042

COSAC NAIFY
Rua General Jardim, 770, 2° andar
01223-010 São Paulo SP
Tel [55 11] 3218 1444
Fax [55 11] 3257 8164
www.cosacnaify.com.br
Atendimento ao professor [55 11] 3218 1473