



---

Débora Visnadi <sup>1</sup>

## Kandinsky, Malevich e Mondrian: concepção rítmica no surgimento da arte abstrata\*

*Kandinsky, Malevich and Mondrian: rhythmic foundation in the emergence of abstract art*

### Resumo

Este artigo evidencia uma expressiva presença do ritmo na arte abstrata, partindo da análise de obras de três artistas pioneiros neste campo: Wassily Kandinsky, Kazimir Malevich e Piet Mondrian. Estes artistas desenvolveram uma arte não-figurativa quase simultaneamente, cada um a seu modo, em diferentes partes da Europa. Neste momento, os elementos formais da tela passavam a ser o próprio objeto da pintura. No entanto, ainda que seus pensamentos apresentassem pontos de convergência em alguns momentos, seus conjuntos artísticos não poderiam ser mais díspares. Muito já se apontou sobre o que os une enquanto teóricos da abstração – o presente estudo mostra, no entanto, o que os une enquanto artistas: o ritmo visual, que aparece como um elemento quase intrínseco à pintura abstrata.

### Palavras chave

Ritmo visual. Arte abstrata. Arte moderna.

### Abstract

*The present essay intends to showcase an expressive presence of rhythm in abstract art as it analyses the artwork from the three pioneer painters on this field: Wassily Kandinsky, Kazimir Malevich and Piet Mondrian. These artists developed a non-figurative language almost simultaneously in different parts of Europe, each one of them in their own way. In that moment, the formal elements became the very object of painting. However, even though their theories and guidelines show strong points of convergence in some moments, their artwork could not be more disconnected. Many studies have already pointed out what unites them as abstraction theorists – the present study shows, however, what unites them as artists: the visual rhythm, which appears as an element almost fundamental to abstract painting.*

### Keywords

*Visual rhythm. Abstract art. Modern art.*

<sup>1</sup> - Universidade Estadual de  
Campinas -UNICAMP, Brasil.  
ORCID: 0000-0002-9979-5303

\*Texto recebido em 04/06/2019

\*Texto aceito em 30/06/2019

\*Texto publicado em 01/07/2019



## INTRODUÇÃO

Considerados os pioneiros de uma pintura abstrata na Europa, Wassily Kandinsky (1866-1944), Kazimir Malevich (1879-1935) e Piet Mondrian (1872-1944) iniciam seu caminho pela abstração na década de 1910. A data não é uma coincidência: ainda que estes três artistas vivessem e produzissem suas obras em países diferentes, todo o continente era permeado, desde fins do século anterior, de experimentações no campo das artes, levando-os a dar o passo final da ruptura com a figuração. Apesar de pontuais encontros ao longo de sua carreira, os artistas não possuíram vínculo durante a construção desse pensamento, de modo que seus conjuntos artísticos são dotados de particularidades que ditam diferentes rumos a serem seguidos.

Cada um a seu modo, os três artistas valorizavam uma ligação espiritual com a arte, e este talvez seja o elemento que mais aponte a uma convergência em suas teorias e diretrizes. Seu fazer artístico é, no entanto, muito digressivo. O que este artigo evidencia é a percepção de um componente comum que une suas obras em sua maioria: o ritmo.

Pelo envolvimento com a concepção de uma pintura que não abrange a representação figurativa, Kandinsky, Malevich e Mondrian escreveram e publicaram suas teorias com a intenção de registrar e legitimar sua posição. Nestes textos, muito se encontra sobre a aproximação dos artistas com outras linguagens artísticas – a música e a poesia, principalmente, ambas tratando da questão rítmica por definição. Esta afinidade traz um resultado visual cujas cores e formas se apresentam ao observador numa frequência fortemente associada ao elemento apresentado. A proposta do artigo, portanto, é analisar a convergência visual rítmica em seu conjunto artístico, elencando algumas de suas obras para observações pontuais.

Por ser um termo emprestado da linguagem sonora, antes de qualquer coisa é necessário definir o que será tratado por *ritmo*. Ao se deparar com o termo, é possível, através de associações, entender o que se quer dizer com ritmo visual. No entanto, uma vez que o que aqui se apresenta é uma narrativa da arte abstrata privilegiando desdobramentos rítmicos, é fundamental que o assunto tratado esteja claro. Salienta-se também que, apesar da exaustiva repetição da palavra *ritmo* neste artigo, não se pode trocá-la por nenhum sinônimo, uma vez que sua definição se afasta de conceitos como *dinamismo* ou *movimento*, ainda que possam estar ligados em momentos específicos.

## ELUCIDAÇÕES CONCEITUAIS SOBRE O RITMO ENQUANTO ELEMENTO DA PERCEPÇÃO VISUAL

Como mencionado, o ritmo é conceito emprestado da linguagem sonora – tanto a música quanto a linguagem verbal entram aqui neste domínio. A palavra vem do grego, *rhuthmos*, e se traduz como movimento regular, apresentando como principal definição a “sucessão de tempos fortes e fracos que se alternam com intervalos regulares”<sup>2</sup>. As artes visuais não possuem “tempos”, mas questões compositivas que carregam continuidades e pausas. Diferentes tipos de repetições e agrupamentos simultâneos conferem à visualidade uma noção rítmica dentro das inúmeras possibilidades do uso da cor e das formas.

As linhas diagonais, que se sabe serem muito utilizadas para contrapor uma estagnação na obra, nada querem dizer em relação ao ritmo – pode-se apontar a recusa do uso da diagonal por Mondrian uma forte evidência desta colocação. Muito pelo contrário, uma obra mais dinâmica não é necessariamente mais ritmada, como veremos a seguir.

O conceito de ritmo que aqui se toma é quase um sinônimo da concepção de *agrupamento* para Arnheim:

Qualquer aspecto daquilo que se percebe — forma, claridade, cor, localização espacial, movimento etc. — pode causar agrupamento por semelhança. Um princípio geral que se deve ter em mente é que, embora todas as coisas sejam diferentes em alguns aspectos e semelhantes em outros, as comparações só têm sentido quando provêm de uma base comum. (ARNHEIM, 1986, p. 70)

Desta forma, o olho do espectador busca inconscientemente por elementos similares e forma agrupamentos simultâneos. A simultaneidade é aqui ideia chave para a construção do ritmo, uma vez que a capacidade de se agrupar ao mesmo tempo elementos por cor, por tamanho ou por aproximação é o que forma diferentes grupos visuais. Este tipo de dinâmica reconfigura os agrupamentos a todo o momento, fazendo com que se percebam diversos conjuntos distintos e permitindo a configuração de um ritmo visual.

Apesar de não fazer parte do estudo em questão, Paul Klee (1879-1940) é outro nome significativo para o momento. Ainda que sua pintura, principalmente a geométrica, apresente objetos desprendidos de realidade, chegar ao puramente

2 - Fonte: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/ritmo/>>



abstrato nunca foi seu objetivo. O artista debruçava-se sobre as questões das cores e das formas com a mesma intensidade com que Kandinsky, Malevich e Mondrian o faziam. Além disso, o ritmo é um importante elemento de suas concepções teóricas e nos auxiliará nesta elucidação conceitual.

O alicerce por trás de seu fazer artístico entra em confluência com aquele que veremos ser também o de Kandinsky: a relação entre música e pintura. Além da proximidade de execução que o artista possuía com ambas as artes – é conhecido o episódio em que Klee opta por se tornar pintor ao invés de violinista – todo o conjunto de sua obra é permeado por analogias e aplicações de conceitos musicais. Em seu círculo cromático, as três cores primárias são como “vozes de um coro que se intercalam alterna e infinitamente” (BARROS, 2006, p. 49), formando uma imagem mental dinâmica e próxima daquilo que já caracterizamos como *rítmico*.

Em algo que chama *ritmo estrutural*, o artista exemplifica com imagens a disposição rítmica formada pela combinação de linhas paralelas em mesmas ou diferentes distâncias, bem como seu entrecruzamento perpendicular que resulta num padrão quadriculado. Em *Harmonia de cores abstrata em quadradinhos com acento em vermelho* (1924) também é possível perceber a questão de agrupamentos atuando na concepção rítmica da obra. Alguns quadrados se distinguem dos outros pela utilização da cor vibrante. O brilho intenso destas formas faz com que o olho do espectador as agrupe, ao mesmo tempo em que os vermelhos vibrantes também formam conjuntos com aqueles mais escuros, o mesmo podendo se aplicar às outras cores. Além disso, quadrados de diferentes tamanhos formam agrupamentos simultâneos, característica que é evidenciada com ainda mais propriedade na obra *Abstração com referência a uma árvore florida* (1925).<sup>3</sup>

Ao fim do período em que esteve lecionando na Bauhaus, Klee criou uma série de pinturas que conceituou como “polifônicas”, outro termo que toma emprestado da música e que é utilizado para “descrever música contendo partes de igual significado que são tocadas simultaneamente” (DÜTCHING, 2004, p. 65) (tradução nossa)<sup>4</sup>. Como é possível perceber na obra *Transparente em perspectiva rítmica* (1921), as sobreposições aparecem como elemento polifônico, e buscam, através das transparências, conceder níveis de importância semelhante a diversas partes do todo. Apesar de ser questionável a presença de ritmo numa obra em que nenhuma seção deva se destacar, é justamente devido à escolha de um número restrito de cores – repetidas diversas vezes, mais saturadas ou menos, dependendo de onde se encontram nesta sobreposição – que se percebe o ritmo como algo intrínseco à questão polifônica. Semelhante à polifonia (várias vozes), os artistas chamam “atenção para os sons simultâneos criados pelos vários elementos pictóricos e padrões estilísticos em sua pintura” (DÜTCHING, 2004, p. 48)<sup>5</sup>.

3 - Imagens destas obras podem ser encontradas em: <<https://www.wikiart.org/en/paul-klee>>

4 - No original: “a term used to describe music containing parts of equal significance which are played simultaneously”. (DÜTCHING, 2004, p. 65)

5 - Tradução da autora. No original: “Klee used the musical term “polyphonic” (many-voiced) in titles to draw attention to the simultaneous sounds created by the various pictorial elements and stylistic devices in his painting”. (DÜTCHING, 2004, p. 48)

## WASSILY KANDINSKY

A ligação de Kandinsky com a música é um dos pilares para a compreensão de todo seu fazer artístico. Em fins do século XIX, já aos 30 anos, o artista abandona a formação em direito para se dedicar integralmente à pintura. Apesar de ter tomado aulas de música e desenho quando criança, a decisão por essa mudança radical em sua vida se dá a partir de dois acontecimentos importantes: uma visita à exposição dos Impressionistas que estava em exibição na Rússia, seu país de origem, e a ida à encenação de uma ópera de Wagner, em que Kandinsky declara ter visto as cores dos sons diante dos seus olhos.

Neste momento, declara perceber o impacto da música através do som e do tempo, sentindo que a pintura era capaz de adquirir esse tipo de poder também.

Segundo ele, a música, por ser uma forma de arte essencialmente abstrata, a "mais imaterial de todas" (KANDINSKY, 1996, p. 58), e não imitativa, sempre foi a maior entre elas a conseguir uma aproximação com a alma:

A música é, há muitos séculos, a arte por excelência para exprimir a vida espiritual do artista. Seus meios jamais lhe servem, fora alguns casos excepcionais em que ela se afastou do seu verdadeiro espírito, para reproduzir a natureza, mas para inculcar vida própria nos sons musicais. Para o artista criador que quer e que deve exprimir seu universo interior, a imitação, mesmo bem-sucedida, das coisas da natureza, não pode ser um fim em si. E ele inveja a desenvoltura, a facilidade com que a arte mais imaterial de todas, a música, alcança esse fim. Compreende-se que ele se volte para essa arte e que se esforce, na dele, por descobrir procedimentos similares. Daí, na pintura, a atual busca de ritmo, da construção abstrata, matemática; daí também o valor que se atribui hoje à repetição dos tons coloridos, ao dinamismo da cor. (KANDINSKY, 1996, p. 57-58)

Para Kandinsky, a aproximação com a música se dá a todo o momento, tomando para si termos próprios desta linguagem artística. Deste modo, apesar do artista não conceder ao ritmo uma abordagem teórica propriamente dita (como faz às cores e às formas), é possível observá-lo como componente de sua produção abstrata.



A afinidade de Kandinsky com a música era tanta que uma ida a um concerto de Arnold Schönberg, juntamente a seus colegas do grupo expresso-nista *Der Blaue Reiter* em 1911, lhe rendeu mais uma série de importantes trocas. O episódio deu início a uma intensa amizade entre o pintor e o compositor devido à afinidade de ideais que apresentavam mesmo em diferentes campos artísticos:

Peças tradicionais usam consonância e dissonância sequencialmente, associadas uma à outra; quando a dissonância é seguida pela consonância, tem como resultado uma percepção satisfatória, de tensão resolvida. Libertando a dissonância, Schönberg subverte esse efeito, permitindo que cada voz interna participe no conteúdo temático da peça ao máximo e “bombardeando” o ouvinte com uma quantidade ilimitada de informação expressiva que é constantemente difícil de absorver. A harmonia dissonante também exige grande capacidade intelectual do ouvinte. (MEYER; WASSERMAN, 2003, p. 81-82)<sup>6</sup>

6 - Tradução da autora. No original: “Traditional works use consonance and dissonance sequentially, in conjunction with each other; when dissonance is followed by consonance, the result is a sense of satisfaction or resolution of tension. By the emancipation of dissonance, Schoenberg subverted that effect, allowing every inner voice to participate in the thematic content of the work to the fullest and thus “bombarding” the listener with an unlimited amount of expressive information that is often difficult to absorb. This dissonant harmony places great intellectual demands on the listener as well.” (MEYER; WASSERMAN, 2003, p. 81-82)

Schönberg sugere não mais a alternância entre elementos estáveis e instáveis, que são aqueles que constituem tradicionalmente o ritmo, mas sua simultaneidade. Isso evidencia uma intensa troca entre as linguagens feita pelos artistas de orientações semelhantes: enquanto Kandinsky busca trazer à tela sensações próximas à temporalidade, de pausa e continuidade, o compositor busca atribuir de alguma forma a espacialidade da pintura a uma arte essencialmente temporal.

Além disso, na época em que estava associado ao grupo *Der Blaue Reiter*, além da publicação de um livro intitulado *Klänge* (alemão para “Sons”) em 1913 – consistindo de xilogravuras e poemas que possuíam o intuito de tirar o sentido das palavras devido à repetição, sobrando apenas som puro que faria a alma vibrar – e da peça *Der Gelbe Klang* (“O som amarelo”) no Almanaque do grupo, o artista publica o que seria o mais importante trabalho teórico de sua carreira: o livro *Do espiritual na arte*. É neste livro que Kandinsky afirma recusar a arte somente decorativa, buscando a ressonância espiritual da cor; para tal, ele associa a vibração interna de cada cor à dos sons emitidos pelos diferentes instrumentos musicais.

Deste modo, é possível observar como o ritmo se embrenha na produção abstrata de Kandinsky, apesar de não abordar esta questão teoricamente. Principalmente em sua obra geométrica – desenvolvida no período em que o

artista lecionava na Bauhaus e concedia uma importância singular às formas – o artista utiliza intersecções de linhas de modo a dotar o quadro de movimento, estratégia também utilizada por Klee, como já mencionado. Mas, ao contrário do companheiro, cujas linhas têm tendências ortogonais, para o russo são as verticais e diagonais as mais cheias de tensões e, portanto, aquelas que trazem dinamismo à tela. Além disso, a repetição de elementos, que é tema comum na obra de Kandinsky na época da Bauhaus, cria uma sensação visual ritmada pela alternância de tamanhos, posições e cores.

É possível verificar tais questões nas pinturas *Vários círculos* (1926), *Oito vezes* (1929) e *Treze Retângulos* (1930) (fig. 1, 2 e 3): a própria enumeração dos elementos nos títulos (vários, oito e treze) já anuncia uma configuração ritmada, sendo possível perceber que cada uma destas formas geométricas se repete a partir da alternância de tamanhos, posições e cores. Tudo isso pode ser encaixado no conceito de agrupamento – diz respeito à nossa capacidade de formar conjuntos distintos simultaneamente a partir de diferentes características.

Figura 1. Wassily Kandinsky: *Vários círculos*, (1926), óleo sobre tela, Museu Solomon R. Guggenheim, Nova Iorque. Fonte: <<https://www.wikiart.org>>

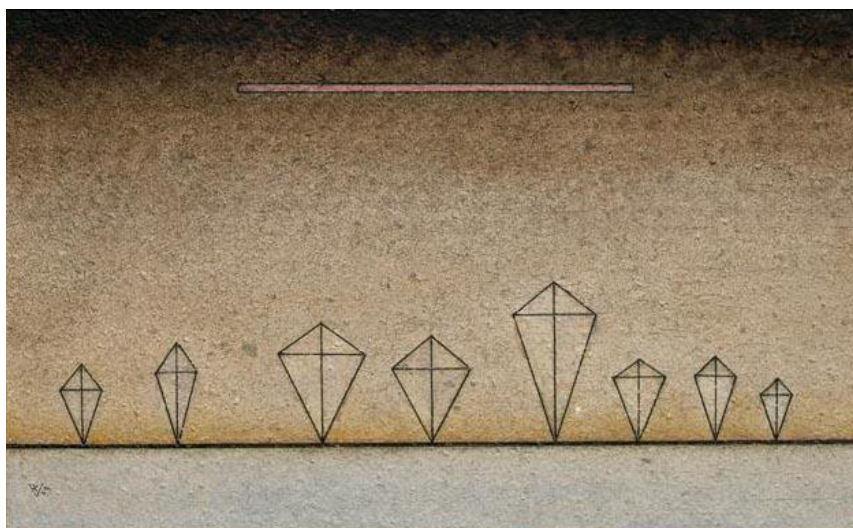


Figura 2. Wassily Kandinsky: *Oito vezes* (1929), óleo sobre cartão, Museu de Belas Artes de Nantes, Nantes. Fonte: <<https://www.wassilykandinsky.net>>

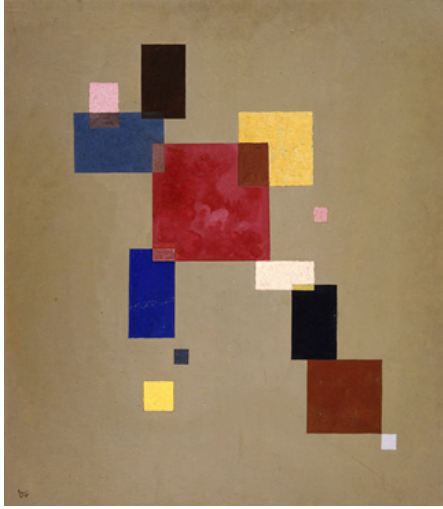


Figura 3. Wassily Kandinsky: Treze retângulos, óleo sobre cartão, 1930. Museu de Belas-Artes de Nantes, Nantes. Fonte:

7 - Outra obra que conta com uma valorização deste elemento é "Círculos num círculo" (1923), pintada quando Kandinsky iniciou suas lições na Bauhaus de Weimar. A tela é composta por pontos e linhas em suas diversas dimensões e larguras – círculos e faixas de cor que funcionam como largas linhas – sendo dotada de dinamismo interno devido às várias direções e comprimentos dos traços, bem como a um equilíbrio interno na ressonância das cores utilizadas. Primárias e secundárias, cada cor preenche semelhante área na tela. Sem as faixas diagonais laranja e esverdeada que cortam o quadro, o círculo maior de grosso contorno atenuaria o dinamismo do quadro (mas não o ritmo); graças à sua presença, o movimento é restabelecido à composição. A transparência aparece novamente sugerindo as várias vozes simultâneas e permitem uma série de agrupamentos rítmicos por cores, tons e tamanhos.

A primeira obra mencionada conta com a representação de círculos – elementos que, segundo o artista, tomavam a importância de síntese das grandes oposições por combinar o concêntrico e o excêntrico, forma primária que mais se aproxima da quarta dimensão. O círculo aparece de forma significativa em outras de suas pinturas da época, evidenciando a importância dada a ele pelo artista<sup>7</sup>. Neste quadro, as figuras possuem certo grau de transparência, sendo possível observar as cores de uma sobre a outra. A sobreposição, trabalhada como elemento musical, é algo que também já verificamos em Klee como algo semelhante à polifonia.

Já a obra *Oito vezes* é praticamente monocromática: mais escura em sua parte superior, a atenção é direcionada às figuras geométricas que, em sua repetição e variação de tamanhos, compõem o ritmo da tela. O losango é um elemento secundário que parte do triângulo e do quadrado, aos quais Kandinsky relaciona, respectivamente, à cor amarela (por seu dinamismo) e à cor vermelha (por sua característica do quente-frio). Deste modo, as qualidades internas da forma representada condizem com a cor utilizada na tela em suas variações. De modo semelhante, *Treze Retângulos* utiliza um fundo neutro e, apesar de parecer estática à primeira vista, a combinação de cores primárias e justaposição dos elementos confere um equilíbrio interno dinâmico à obra, cujo ritmo se resolve em si mesmo.

### KAZIMIR MALEVICH

Malevich, por sua vez, elege o ritmo presente na poesia como o elemento em que a pintura deve se espelhar. Em 1919, o artista publica um texto em que o defende como seu princípio fundamental, buscando a dissolução de sentido em seu favor, em algo parecido com o que Kandinsky fizera em *Klänge*. Concebendo o poeta como uma pessoa dotada de espiritualidade, acredita que deva se desfazer da razão para tornar abstrata a poesia, ressoando através da sonoridade das palavras:

Poetas sentem o ritmo, mas usam sua força e sua real potência como agente de ligação. Eles se cercam de objetos, polindo-os, afiando-os, ou simplesmente combinando-os uns



com os outros e os unindo, conectados pelo ritmo. [...] O poeta teme revelar seu gemido, sua voz, pois no gemido e na voz não há objetos; eles formam palavras puras e nuas, apesar de não serem palavras propriamente ditas, mas somente pela virtude das letras. Elas não têm substância, mas é aqui que mora a voz do ser do poeta, verdadeira e pura, e o poeta teme a si próprio. (MALEVICH, 1969, p. 76-79)<sup>8</sup>

8 - Tradução da autora. No original: "Poets feel rhythm, but use its forces and their own real strength as a fusing agent. They surround themselves with objects, cleaning them, sharpening them, or simply matching them to each other and fusing them, connecting them by rhythm. [...] The poet fears to reveal his groan, his voice, for in the groaning and the voice there are no things; they form pure, naked words, although these are not words as such, but are only contained in words by virtue of the letters. They have no substance, but here is the voice of the poet's being, true and pure, and the poet fears his very self." (MALEVICH, 1969, p. 76-79).

Antes disso, porém, retrata paisagens locais russas que sofrem progressivas transformações dos elementos representados em figuras geométricas. O movimento, conhecido como *Cubofuturismo*, é fenômeno tipicamente russo: adotando o cubismo como recurso estilístico e apoiando-se em teorias futuristas, os artistas valorizavam a modernidade industrial; no entanto, ao contrário de seus pares italianos, não exaltavam a máquina, mas o homem camponês que faria parte dessa transformação. Sua obra, neste momento, ainda remete à figuração – apesar de já ser possível verificar a simplificação de muitos elementos – e o ritmo aparece de maneira tímida, através da repetição dos cilindros volumétricos que compõe as formas (fig. 4).

A produção artística cubofuturista chega ao fim em 1915, quando acontece em São Petersburgo a "Última exposição de quadros futuristas 0.10". O "zero" faz referência a um novo começo, enquanto o "dez" diz respeito ao número de artistas expositores, ainda que por fim quatorze possuísem obras presentes. É nessa mostra que Malevich exibe pela primeira vez suas pinturas suprematistas, que se tratam de obras abstratas de estrito caráter geométrico. Dentre elas, está incluído o Quadrado preto (1915), localizado no canto da sala que abrangia seus trabalhos, em posição associada a ícones religiosos na tradição russa.

É importante ressaltar que o Quadrado preto aparece antes como cenário da ópera *Vitória sobre o sol* (1913) do que como pintura autônoma. Visando misturar música, poesia e artes plásticas, a ópera contou com artistas russos de vanguarda de diversas linguagens distintas que buscavam uma união dentre todas elas numa só apresentação, cabendo a Malevich a criação de toda a parte visual, os figurinos e os cenários.

Apesar da influência dos princípios futuristas, o Suprematismo nasce das críticas que o artista tem ao movimento de origem italiana: "a natureza de seu tema assegurava que ele ficaria rapidamente datado, e sua autonomia como arte estava comprometida por sua adesão a formas de ilustração" (Malevich apud.



Figura 4. Kazimir Malevich: Campesina, óleo sobre tela, 1912. Museum of Modern Art, Nova Iorque. Fonte: <<https://www.wikiart.org.br>>



Harrison, 1998, p. 237). Desta forma, Malevich apresenta o Suprematismo como solução a essas negativas, rompendo com o naturalismo que ainda apresentava. Sua opção pela abstração se dá, portanto, a partir da crítica da forma representativa como incapaz de atingir a plenitude da sensação pura, defendendo que “o meio de representação apropriado é sempre aquele que possibilita a representação tão completa quanto possível do sentimento como tal, e que ignora o aspecto familiar dos objetos” (MALEVICH In CHIPPI, 1996, p. 345).

Malevich busca a máxima pureza, encontrando no elemento mais simples do quadrado a maior eficácia para chegar a seus objetivos. O artista aponta que “as formas que dele se originam devem ser equiparadas aos primeiros traços (sinais) do homem primitivo que, em suas combinações, *representavam não ornamentos, mas a sensação de ritmo*” (MALEVICH In CHIPPI, 1996, p. 347).

A importância do ritmo para Malevich, além de ter sua base na poesia, deriva também da já citada influência futurista – para ele, a pintura não deve se basear nas relações formais dos elementos da tela, na beleza da composição, mas no “peso, velocidade e direção do movimento” (MALEVICH In BOWLT, 1976, p. 122-123). Malevich defende o Suprematismo como arte do meio industrial e que “os novos movimentos artísticos só podem existir em uma sociedade que assimilou o ritmo da cidade grande” (MALEVICH In CHIPPI, 1996, p. 237), sendo a pintura de cavalete, dos elementos da natureza, pertencente à província.

Além disso, não se pode negar a importância da escolha de determinadas cores e formas para o suprematismo, que elege o preto e o quadrado como seus representantes. Malevich valoriza a criação que parte do zero, e acredita que a razão está ligada à feitura dos objetos cotidianos, estando a arte ligada à forma intuitiva – é neste sentido que o quadrado preto assume o papel de representação mais pura na arte. Desta forma, sua pintura não se liga à objetividade ou à subjetividade: por mais geométrica que seja, é uma manifestação da intuição.

A paleta de cores reduzida, bem como, os elementos geométricos essencialmente quadriláteros, não diminuem em nada a questão rítmica. Pelo contrário, a repetição destes elementos leva a um agrupamento visual constante muito forte, que intensificam estas relações. É possível ver que nas obras suprematistas de Malevich, ainda que ele não conceitue a este respeito, existe a questão de sobreposição defendida por Klee – a transparência e a organicidade não estão presentes, suas cores são sempre chapadas, sem qualquer transição de tons, mas a distribuição de cores e formas na tela proporciona uma sensação rítmica semelhante (fig. 5).

Por mais que apoiassem o governo revolucionário, Malevich e seus companheiros suprematistas não desejavam submeter a arte ao regime vigente, mas mostravam-se ávidos para contribuir com a nova sociedade através de

diferentes meios: encarregando-se da educação, da “rigorosa formação intelectual das gerações que irão construir o socialismo” (ARGAN, 1992, p. 235). Participando de órgãos e departamentos oficiais, apresentavam propostas para galerias e escolas de arte que se relacionassem à mudança da vida, inclusive transformando a Rússia no primeiro país a organizar uma exposição oficial de arte abstrata em grande escala.

Uma das propostas eram os Ateliês Artísticos Livres Estatais (SVOMAS), com unidades em São Petersburgo e Moscou, que concediam uma liberdade de ensino e aprendizado tanto da parte dos mestres como dos alunos. O primeiro modelo, datado de 1918, possuía estúdios de artistas das diversas correntes vigentes na Rússia, evidenciando esse caráter flexível da instituição. Em Moscou, a Escola Superior de Arte e Técnica (VKhUTEMAS) sucedeu os ateliês livres, com ensino artístico semelhante, porém com discussões e seminários que permitiam defini-la como uma escola num sentido mais estrito do termo, levando-a a ser conhecida como a “Bauhaus russa”. Tanto Kandinsky – que, à época, estava de volta ao país de origem – quanto Malevich possuíram estúdios nesta versão da instituição, indicando um interesse pedagógico que se desenvolveria, por parte de ambos, ainda mais na década seguinte.

Malevich faz sua última exposição suprematista em 1919, encerrando o movimento, e passando a se dedicar quase integralmente à docência. Ao tornar-se diretor do grupo pedagógico de artistas dos *Protetores da Nova Arte* (UNOVIS), Malevich transforma o currículo da escola, incentivando que seus alunos executassem projetos de maiores dimensões e mais duradouros. Isto caminhava ao lado de seu próprio desenvolvimento artístico: na época, executava o que chamou de *Architektons* (fig. 6), o suprematismo espacializado através de maquetes arquitetônicas:

A arquitetura suprematista de Malevich não é funcional e não depende de qualquer estrutura social ou econômica. *Architektons* transmitem uma sensação plástica pura e são, na inteligente definição de Ernst Kallai, “pinturas suprematistas camufladas”. [...] No *architekton*, o papel da cor é reduzido ao quadrado simbólico, cruz ou círculo aplicado aos seus planos; neste caso, a brancura do gesso é como o fundo branco de uma pintura suprematista, que corresponde, mais do que qualquer outra coisa, ao caráter não-objetivo dos *architektons*. (MIKHLENKO In DRUTT, 2003, p. 80-81) (tradução nossa)<sup>9</sup>

Figura 5. Kazimir Malevich: Suprematismo (1916), óleo sobre tela. Fonte: <<https://www.wikiart.org.br>>



9 - No original: “Malevich’s Suprematist architecture is nonfunctional by design and is independent of any social or economic structures. *Architektons* transmit a purely plastic sensation and are, in the clever definition of Ernst Kallai, ‘camouflaged Suprematist paintings.’ [...] In the *architekton*, the role of color is reduced to the symbolic square, cross, or circle applied to its planes; in this case, the whiteness of the plaster is like the white background of a Suprematist painting, which corresponds, more than anything else, to the nonobjective character of the *architektons*.” (MIKHLENKO In DRUTT, 2003, p. 80-81)



ARTIGO E ENSAIO

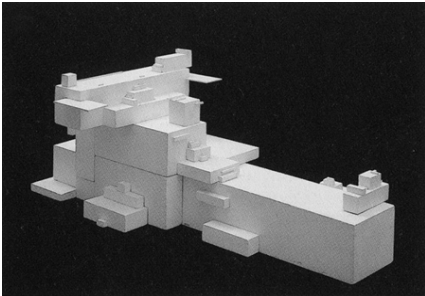


Figura 6. Kazimir Malevich: *Architekton Alpha*, (1920), gesso Fonte: <<http://socks-studio.com>>

10 - No original: "Malevich's early *architektons* were mostly horizontal, transmitting a sense of stasis or dynamism and the diffusion or concentration of weight."

É com estas obras que Malevich leva o ritmo à máxima expressão no seu conjunto: cubos e paralelepípedos espalham-se por uma estrutura-base, de modo que o olhar não se mantém fixo, mas apreende simultaneamente o todo, de modo bem semelhante à polifonia visual de Klee. A sensação transmitida "estática ou dinâmica e um peso ora difuso ora concentrado" (MIKHLENKO In DRUTT, 2003, p. 81) (tradução nossa)<sup>10</sup> formam agrupamentos simultâneos de conjuntos distintos e a tridimensionalidade da obra permite a apreensão uma reconfiguração rítmica através da mudança dos pontos de vista.

## PIET MONDRIAN

Ao contrário de Kandinsky e Malevich, as relações de Mondrian com o ritmo não têm origem em outras linguagens artísticas, mas acabam por ser consequência de seu pensamento abstrato. O neoplasticismo, produção artística pela qual Mondrian é expressivamente conhecido, nasce na pintura mas encontra na arquitetura campo mais fecundo para florescer – uma vez que se pretendia que a arte permeasse a vida, os edifícios e construções favoreciam a efetivação deste pensamento. É apenas nos últimos anos de sua vida, quando trabalha nos Estados Unidos, que Mondrian estabelece ligações diretas entre sua pintura e outras formas de arte essencialmente rítmicas, a partir do jazz e do teatro musical – isso muda sua obra visualmente, mas não sua estrutura essencial neoplástica.

Desde muito cedo, no entanto, é possível perceber o ritmo como elemento importante da pintura de Mondrian, possuindo um crescimento proporcional a seu afastamento de uma representação figurativa. Quando vive em Paris, em 1911, Mondrian passa algum tempo em profunda admiração pelo cubismo de Braque e Picasso. Nesse momento, ainda que utilize os tons ocres cubistas para retratar naturezas-mortas simplificadas, sua pintura não apresenta a complexidade das sobreposições e diferentes ângulos. A partir de 1912 desenvolve uma série de pinturas de árvores que se tornam cada vez mais irreconhecíveis, e é nesse momento que o ritmo, já importante para seu trabalho, se tornará característica fundamental de sua obra abstrata:

Um estudo aprofundado do Cubismo permitiu que se afastasse da representação em detalhe para manipular mais

livremente os mecanismos de sua pintura. Nesse processo de generalização e simplificação, encontrou um modo de representar o ritmo como uma estrutura fundamental daquilo que via. Paradoxalmente, a observação continuou tendo importância central para isso. Mas foi a visão do ritmo na pintura como objeto independente que permitiu que isolasse sua preocupação principal. Em outras palavras, ele usou o Cubismo para seus próprios fins, e o que ligava sua árvore à árvore real [...] era o ritmo, uma prioridade já familiar a Mondrian e compatível com seus estudos místicos. (MILNER, 1992, p. 97-98)<sup>11</sup>

11 - Tradução da autora. No original: "A close study of Cubism permitted him to step away from depiction in detail to manipulate more freely the mechanics of his painting. In this process of generalizing and simplifying, he found a way to depict rhythm as an underlying structure in what he saw. Paradoxically, observation remained centrally important to achieve this. But it was the rhythms of the painting viewed as an independent object that allowed him to isolate his chief concern. In other words, he used Cubism to his own ends and what linked his tree to the real tree [...] was rhythm, a familiar priority for Mondrian and compatible with his mystical studies." (MILNER, 1992, p. 97-98)

Depois deste contato, o artista prossegue em seu país natal com seus estudos de uma contínua decomposição da realidade, sendo o ponto de inflexão em sua afirmação rítmica a série de pinturas que traz o píer e oceano representados somente através de linhas verticais e horizontais num fundo branco (fig. 7). O título é a única alusão a uma representação, de modo que Mondrian se aproxima cada vez mais de uma arte puramente abstrata.

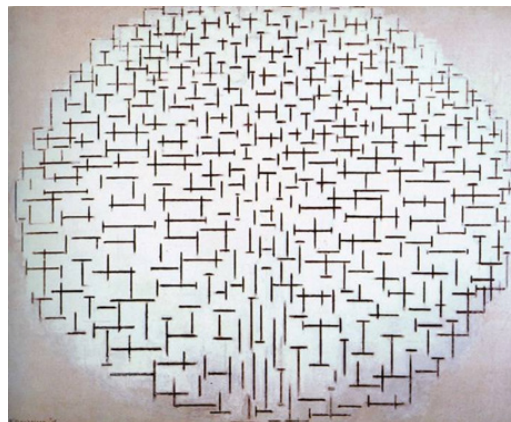
A sucessão de tempos fortes e fracos se faz perceptível nesta série. A repetição das linhas permite um primeiro agrupamento explícito por orientação, unindo um conjunto de verticais que se separa das horizontais. Mais conjuntos se repetem e se agrupam simultaneamente no olhar, seja pelo comprimento das linhas ou por sua proximidade e distância. Além disso, seu entrecruzamento direciona o olhar do espectador a percorrer toda a pintura que, possuindo um formato ovalado, não deixa este caminhar visual livre – prendendo a apreciação numa forma rotunda, a obra se reconfigura a todo momento conforme as linhas levam o espectador a criar novos caminhos.

Vemos em *Píer e oceano* (1915) um primeiro exemplo da obra abstrata de Mondrian sendo pautada na tensão entre opostos: é ao recusar a simetria que busca um equilíbrio dinâmico, "feito de tensões e forças que se opõem e interagem, sem nunca se anularem reciprocamente" (MONDRIAN, 2008, p. 16). Na pintura observada, é possível perceber a clara oposição entre natureza e o que foi feito pelo ser humano, entre o vertical e o horizontal, entre o preto e branco.

Estas relações não ditam apenas o equilíbrio visual tênue com que se organiza a tela para Mondrian, mas também o pensamento que o estrutura.

Um exemplo é a geometria estrita em sua obra sem que a racionalidade seja aquilo que o move, mas uma ligação intensa com preceitos espirituais teosóficos.

Figura 7. Piet Mondrian: *Píer e oceano*, Composição n° 10 (1915), óleo sobre tela. Fonte: <<https://www.piet-mondrian.org>>



Um exemplo é a geometria estrita em sua obra sem que a racionalidade seja aquilo que o move, mas uma ligação intensa com preceitos espirituais teosóficos. O que confere ritmo à obra de Mondrian é justamente a busca pela conciliação de extremos opostos, que o leva às conhecidas cores e formas que utiliza. Intuição e intelecto, matéria e espírito, masculino e feminino – todos eles apresentam uma tensão opositora, mas agrupam-se tanto dentro de uma linha que apresenta cada um destes conceitos em lados distintos, quanto em possíveis combinações que perpassam estes conjuntos.

Em 1930, um episódio interessante entre Mondrian e o escultor norte-americano Alexander Calder (1898-1976) evidencia este ponto. Considerado pai da arte cinética, Calder somente se vê incentivado a realizar experimentações com o movimento ao visitar o ateliê do holandês em Paris. Antes, porém, sugere que Mondrian devesse fazê-lo, que por sua vez responde que “não, não é necessário, minha pintura já é bem rápida” (MONDRIAN apud CARANDENTE, 1968, p. 14)<sup>12</sup>. É bem claro que Mondrian se refere à relação entre os elementos internos da tela, não correspondendo em nada à questão cinética que Calder viria a explorar. No entanto, o termo “rápida” poderia facilmente ser trocado por “ritmada” – sua obra não se relaciona a uma representação de velocidade, mas sua fala faz alusão à combinação entre elementos compositivos semelhantes se repetindo em intervalos, sejam eles regulares ou irregulares.

Como mencionado, após alguns deslocamentos, Mondrian passa seus últimos anos da vida nos Estados Unidos. É nesta época que permite que os princípios neoplásticos atuem de maneira menos rígida na concepção de sua pintura: profundo admirador do jazz e do teatro musical, é ao ter um contato mais direto com estas manifestações artísticas em Nova Iorque que

as questões do movimento e ritmo adquirem maior liberdade (fig. 8). Uma das questões apontadas pelo neoplasticismo seria a da harmonização entre arte e vida, por se ligarem às leis universais, acreditando que a arte viria a permear a vida. Neste momento, ao contrário, deixa que a “vida” adentre sua composição artística, como aponta o curador Harry Cooper, em livro sobre as pinturas transatlânticas de Mondrian:

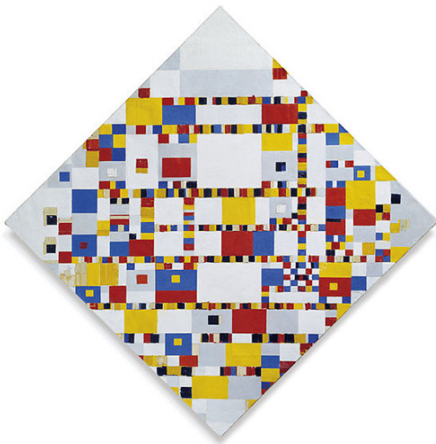


Figura 8. Piet Mondrian: *Victory Boogie-Woogie* (1942-1944.) óleo sobre tela. Museu Municipal de Haia, Haia Fonte: <<https://pt.wikipedia.org>>

12 - Tradução da autora. No original: “No, it is no necessary, my painting is already very fast.”

O momento "ainda não era maduro" (como ele dizia) para a dissolução da arte na vida cotidiana. Na verdade, era o oposto: ele estava de alguma forma trazendo a vida de Manhattan à sua arte, onde poderia causar um caos cuidadosamente controlado. [...] Mais do que se assimilar ao novo ambiente, ele tentou assimilá-lo a si mesmo. (COOPER, 2001, p. 46-47)<sup>13</sup>

As linhas pretas aparecem em maior número e se tornam por vezes mais curtas ou mais longas, sobrepondo-se aos retângulos coloridos; os tons de amarelo, vermelho e azul não sofrem variações, mas passam a fazer parte do conjunto de traços verticais e horizontais. Tudo isso gera uma sensação de ritmo ainda mais aprofundada do que o fora sugerido até então: os diversos quadriláteros se agrupam por cores, tamanho e posição e, devido à supressão do ativo contraste entre as linhas pretas e o branco, a superfície branca da tela não recua mais como um fundo da composição, mas a permeia.

## CONCLUSÃO

Ainda que Kandinsky, Malevich e Mondrian possuam formulações teóricas que por vezes se cruzam – principalmente no que tange a espiritualidade – sua maior aproximação seria a contribuição pioneira à arte abstrata. Valorizando relações que vão além do plano material, sua produção segue em confluência com seu pensamento: os três artistas acreditam que uma sensação espiritual que visa a atingir o espectador diretamente tem mais potência do que sua representação através de cenas e personagens. No entanto, uma chegada simultânea à abstração por estes artistas em locais diferentes deveria trazer algo em comum entre seu conjunto plástico, para além de suas teorias.

Desta forma, o que se torna perceptível com esta investigação é que o elemento que aparece em confluência no conjunto da obra destes artistas é justamente aquele que obteve papel secundário em seus escritos. Por estarem preocupados com as relações entre cor e forma em seus estados puros, esta profunda investigação resultou numa nova relação formal entre os elementos: a rítmica. Este apontamento, de modo algum, invalida uma contribuição visualmente rítmica na arte anterior à abstrata, mas significa dizer que os agrupamentos se tornam mais frequentes e aprofundados no momento em que os elementos compositivos passam a se tornar o objeto único da pintura.

Tomemos aqui aquela que se diz ser a primeira obra de arte abstrata. A análise que dela se faz vale para as mudanças trazidas na pintura pela supressão

13 - Tradução da autora. No original: "The time was 'not yet ripe' (as he liked to say) for the dissolution of art into daily life. In fact, quite the opposite: he was bringing the life of Manhattan in some way into his art, where it might wreak a carefully controlled havoc. [...] Rather than assimilate himself to a new environment, he attempted to assimilate it to himself." (COOPER, 2001, p. 46-47)



ARTIGO E ENSAIO

14 - Atualmente, especula-se que a data apresentada na obra tenha sido inserida posteriormente pelo artista, numa tentativa de se apresentar como o primeiro artista a chegar à abstração de fato (LEBENSZTEIN In. FERREIRA, 2013, p. 21)

do objeto. É possivelmente em 1910<sup>14</sup> que Kandinsky pinta a *Primeira Aquarela Abstrata*, denotando o início de suas explorações não-figurativas; na época, o artista já contava com uma série de Improvisações que demonstravam o caminho ao qual se dirigia. Argan a descreve como dotada de impulsos de uma primeira formulação espacial:

Kandinsky se propôs reproduzir experimentalmente o primeiro contato do ser humano com um mundo do qual não se sabe nada, nem sequer se é habitável. É apenas diferente de si: uma experiência ilimitada, ainda não organizada como espaço, cheia de coisas que ainda não têm lugar, forma ou nome. Essa primeira experiência da realidade é denominada pelos psicólogos como estética: uma experiência a que corresponde um tipo de comportamento. [...] Kandinsky não se propõe demonstrar que é assim que a criança vê o mundo e assim o representa, o que seria insensato; o que se propõe é analisar, no comportamento da criança, a origem, a estrutura primária da operação estética. (ARGAN, 1992, p. 446)

Ainda que *Primeira Aquarela Abstrata* seguisse a proposição de um primeiro contato estético, é possível notar uma composição com acentuadas forças internas. Apresentando manchas mais escuras em que predomina uma relação entre o vermelho e o azul, a escolha das cores não se dá pelo uso da lei dos contrastes simultâneos, mas pela busca do equilíbrio – o vermelho, cor quente, tende a se expandir, enquanto o azul, frio, se contrai. As forças internas também se dão através do ritmo e movimento, em que se substitui “a noção de espaço pela noção de campo: o *campo* é precisamente uma extensão, uma porção de infinito determinada pela interação de forças agindo simultaneamente, e seu conjunto forma um *sistema dinâmico*” (ARGAN, 1992, p. 447).

Essa obra é representativa não só na carreira de Kandinsky, simbolizando o início de suas experiências não-figurativas, mas também para a concepção e consolidação da arte abstrata na Europa do início do século XX. O conceito de *campo* apresentado, em que as complexas relações entre cor e forma se manifestam de modo intrínseco, é fundamental para a compreensão e visualização do ritmo enquanto elemento visual abstrato. Sem que se mostre uma representação figurativa, a tela passa a ser um local em que a simultaneidade de acontecimentos é chave, e o olho do espectador é levado a reagrupar elementos semelhantes a todo momento.

Deste modo, ao assumir a planaridade do quadro e tornar as cores e formas objetos tais da pintura, é no *campo* que atuam Kandinsky, Malevich e



Mondrian. Esta nova representação espacial permite uma simultaneidade ainda maior de relações e é nos diversos agrupamentos que se faz o ritmo.

Estes três pintores foram alguns dos artistas que mais deixaram escritos sobre arte como legado: constantes exercícios pictóricos resultaram em diversas formulações e na necessidade de manifestar sua visão artística – a significativa relação entre a arte e o espiritual, que caminham lado a lado, é fundamental para a compreensão de sua trajetória enquanto artistas abstratos. Em Kandinsky, Malevich e Mondrian, a combinatória entre cada elemento sempre se dá com intervalos e repetições, a partir de consonâncias e dissonâncias. Isto faz com que o ritmo se apresente enquanto elemento fundamental para a apresentação da obra, por ser aquilo que estabelece o diálogo entre as cores e as formas, tão importantes para os artistas.

## REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira, 1986.
- BARROS, Lilian Ried Miller. *A cor no processo criativo: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe*. São Paulo: Editora Senac, 2011.
- BOWLT, John (Ed.). *Russian art of the avant-garde: Theory and criticism 1902-1935*. New York: The Viking Press, 1976.
- CARANDENTE, Giovanni. *Calder: mobiles and stables*. New York: New American Library, 1968.
- CHIPP, H. B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- COOPER, Harry. *Mondrian: the transatlantic paintings*. New Haven Cambridge: Harvard University Art Museums, 2001.
- DRUTT, Matthew. *Kazimir Malevich: Suprematism*. New York: Guggenheim Museum, 2003.
- DÜTCHING, Hajo. *Paul Klee: Painting Music*. Munich; Berlin; London; New York: Prestel, 2004.
- FERREIRA, Glória (org.). *Brasil: Figuração x Abstração no final dos anos 40*. São Paulo: IAC, 2013.
- HARRISON, Charles et al. *Primitivismo, cubismo, abstração: começo do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 1998.
- KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MALEVICH, Kazimir. *Essays on art*. London: Dufour Editions, 1969.
- MEYER, Esther da Costa e WASSERMAN, Fred (Ed.). *Schoenberg, Kandinsky and the Blue Rider*. Nova York: Jewish Museum and Scala Publishers, 2003.
- MILNER, John. *Mondrian*. New York: Abbeville, 1992.
- MONDRIAN, Piet. *Neoplasticismo na pintura e na arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 24 n.40

jan/jun 2019

e-ISSN:2179-8001.

Débora Visnadi

Mestranda em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas, na linha de pesquisa de Fundamentos Teóricos. Graduação Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas (2016).

---

**ARTIGO E ENSAIO**

---

**Como citar:** VISNADI, Débora. Kandinsky, Malevich e Mondrian: concepção rítmica no surgimento da arte abstrata. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, jan-jun, 2019; V24; N.40 e- 93461e-ISSN 2179-8001.

DOI: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.93461>.

---