

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, São Paulo - 25 de janeiro a 4 de abril de 2016

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, Brasília - 20 de abril a 4 de julho de 2016

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, Belo Horizonte - 21 de julho a 26 de setembro de 2016

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, Rio de Janeiro - 12 de outubro de 2016 a 9 de janeiro de 2017

*capa [cover]*

**PIET MONDRIAN**

Composição com grande plano vermelho, amarelo, preto, cinza e azul (detalhe) [Composition with Large Red Plane, Yellow, Black, Gray and Blue (detail)]

1921

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

59,5 x 59,5 cm

Coleção [Collection]

Gemeentemuseum Den Haag,

Holanda [The Netherlands]

*p. 01*

**PIET MONDRIAN**

Composição com grande plano vermelho, amarelo, preto, cinza e azul (detalhe) [Composition with Large Red Plane, Yellow, Black, Gray and Blue (detail)]

1921

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

59,5 x 59,5 cm

Coleção [Collection]

Gemeentemuseum Den Haag,

Holanda [The Netherlands]

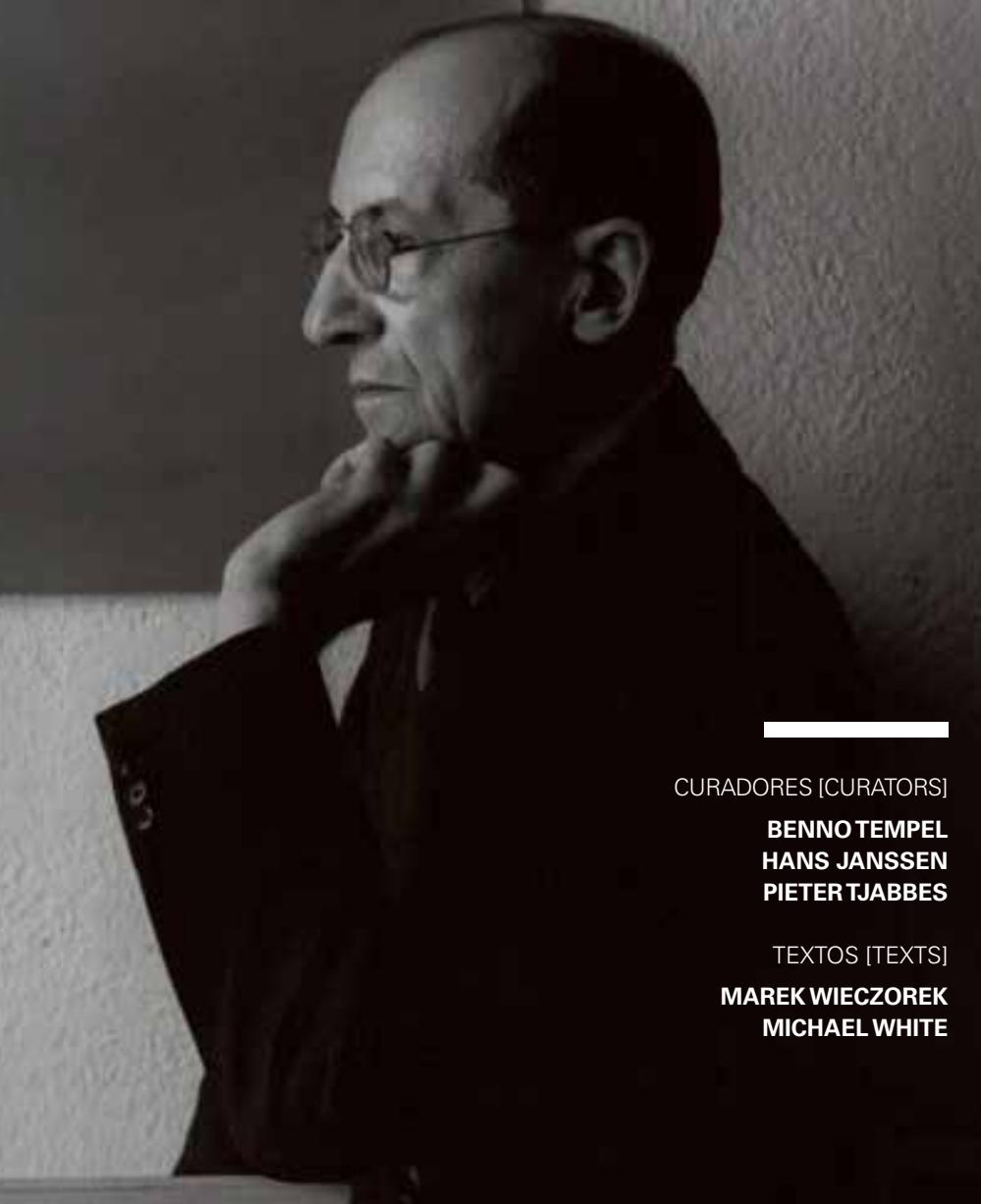
*p. 03*

**ARNOLD NEWMAN**

Piet Mondrian no seu estúdio em Nova Iorque / Piet Mondrian in his New York studio, 1942

MINISTÉRIO DA CULTURA APRESENTA  
BANCO DO BRASIL APRESENTA E PATROCINA

# MONDRIAN — E O MOVIMENTO DE STIJL



CURADORES [CURATORS]

BENNO TEMPEL

HANS JANSEN

PIETER TJABBES

TEXTOS [TEXTS]

MAREK WIECZOREK

MICHAEL WHITE

Produção

Apoio

Realização

Ministério da  
Cultura



## — MONDRIAN AND THE DE STIJL MOVIMENT

Centro Cultural Banco do Brasil is pleased to present Mondrian e o movimento De Stijl [Mondrian and the De Stijl Movement], the most complete exhibition on this important legacy ever held in Latin America, an extraordinary opportunity for getting to know about the thought and expression of the designers, architects and artists – including Piet Mondrian – who espoused neoclassicism and the utopian universal harmony of all the arts.

The exhibition presents the vision of Mondrian and his companions at the Dutch magazine De Stijl [The Style], one year before the celebration of the centennial of its release. This magazine was the communication channel chosen by the movement's participants to record the principles of a modern art that aimed to transcend cultural divisions and to become a universal language, based on the purity of primary colors and on the flat surface of the shapes and dynamic tension characteristic of Mondrian's most well-known canvases.

Visitors will have the chance to get to know Mondrian's lesser known and appreciated work, which culminated in his famous colored rectangles. Besides his paintings, the exhibition also features documentaries, photographs, period publications, scale models and furniture by the artists of the movement, such as the design for the Rietveld Schröder House in the Dutch city of Utrecht and the Red Blue Chair, both by Gerrit Rietveld, created according to a vision of the world and of art that was revolutionary in 1917 and has continued to be modern until today.

With Mondrian e o movimento De Stijl, Centro Cultural Banco do Brasil strengthens its commitment to promoting access to culture while expanding the public's cultural awareness, this time by revisiting this trend of modernist thinking, thus contributing to an understanding of the influential heritage of these talents whose impact on art, architecture, fashion and design has extended far beyond their time.

## — MONDRIAN E O MOVIMENTO DE STIJL

O Centro Cultural Banco do Brasil apresenta Mondrian e o movimento De Stijl, a mais completa exposição sobre esse importante legado já realizada na América Latina, oportunidade imperdível de aproximação com o pensamento e as manifestações de designers, arquitetos e artistas – entre eles Piet Mondrian – que defendiam o neoplasticismo e a utópica harmonia universal de todas as artes.

A exposição traz a visão de Mondrian e seus companheiros da revista holandesa De Stijl [O estilo] um ano antes da celebração do centenário de seu lançamento. Essa revista foi o meio de divulgação escolhido pelos participantes do movimento para registrar os princípios de uma arte moderna que pretendia transcender divisões culturais e se transformar numa linguagem universal, baseada na pureza das cores primárias, na superfície plana das formas e na tensão dinâmica característica das telas mais conhecidas de Mondrian.

Oportunidade ainda de percorrer o trabalho menos conhecido e apreciado de Mondrian, que culminou nos seus famosos retângulos coloridos. Além de suas pinturas, são apresentados também documentários, fotografias, publicações de época, maquetes e mobiliários de artistas do movimento, como o projeto da casa Rietveld Schröder na cidade holandesa de Utrecht e a Cadeira Vermelho Azul, ambos de Gerrit Rietveld, criadas segundo uma visão de mundo e de arte que foi revolucionária em 1917 e continua moderna até hoje.

Com Mondrian e o movimento De Stijl o Centro Cultural Banco do Brasil reforça seu compromisso com a promoção do acesso à cultura e com a formação do público, desta vez ao revisitá-la trajetória desse pensamento modernista e contribuir para a compreensão de um influente legado de talentos que sacudiram a arte, a arquitetura, a moda e o design muito além de seu tempo.

## — MONDRIAN AND THE DE STIJL MOVIMENT

Piet Mondrian was born in 1872 into a Protestant milieu. His earlier work up to 1908, which makes up the vast majority of his oeuvre, consists of rather traditional figurative paintings. Because international modernist movements were absorbed relatively late and in quick succession in Holland, Mondrian first experienced the influence of the postimpressionist painters Vincent van Gogh, Jan Toorop, Georges Seurat, and Paul Cézanne, and the cubism of Pablo Picasso between 1908 and 1911, resulting in a bolder technique, a brighter palette, and an increasingly systematic approach in his work. He lived in Paris between 1912 and 1914, assimilating the cubist vocabulary that would propel him toward complete abstraction in 1917.

From there on the emphasis is on the dynamic and purely relational interplay between verticals, horizontals and colored planes. Through such ephemeral relations, Mondrian reinterpreted nature's spherical forms in terms of a dynamic play of interior and exterior forces, seeing deeper analogies with oppositions between energy and matter, and space and time.

De Stijl began in 1917 as a magazine, became an art movement, and ended up as an idea that seeped into the very fabric of modern culture. A network developed: collaboration between artists, architects and designers would be the antidote to the individualism of the age. Radical abstraction would reveal the modern and transform life into art. This was no rigid, hierarchical organization and it quickly took on an international dimension. The journal was founded by Theo van Doesburg – writer, art critic, poet and artist. His idea was to bring together the latest in art, architecture, crafts, music and literature every month.

The 'plastic' was a key concept in De Stijl. It gained almost religious significance in the term neoplasticism, coined by Piet Mondrian. From 1917 onwards he experimented in his paintings with horizontal and vertical line elements and even planes of primary colors combined with white, grey and black, in search of the essence of beauty, which he called 'the plastic'. The agenda was typically Modernist: the latest art as a logical consequence of all that had gone before. The radical potential of art and architecture heralded a future society that was open, and receptive to change. Mondrian's abstract paintings were the model for the new consciousness. The artists of De Stijl were not seeking standardization, unlike the Bauhaus – the movement that radically changed German design in the 1920s and 30s. De Stijl was out to find specific, challenging solutions for certain individuals, spaces or circumstances, whether in architecture, furniture or painting. De Stijl was The Netherlands single most important contribution to global twentieth-century culture.

## — MONDRIAN E O MOVIMENTO DE STIJL

Piet Mondrian nasceu em 1872 em um ambiente protestante. Seus primeiros trabalhos realizados até 1908, que constituem a maior parte de sua obra, são pinturas figurativas um tanto tradicionais. Como os movimentos modernistas internacionais foram absorvidos relativamente tarde e em rápida sucessão na Holanda, Mondrian primeiramente sofreu influência dos pintores pós-impressionistas Vincent van Gogh, Jan Toorop, Georges Seurat e Paul Cézanne, assim como do cubismo de Pablo Picasso entre 1908 e 1911. O resultado foi uma técnica mais ousada, uma paleta mais clara e uma abordagem cada vez mais sistemática em sua obra. Entre 1912 e 1914 o artista residiu em Paris, onde assimilou o vocabulário cubista que o impulsionaria em direção à abstração completa em 1917.

A partir de então, sua ênfase recaiu sobre a interação dinâmica e puramente relacional entre verticais, horizontais e planos coloridos. Por meio de tais relações efêmeras, Mondrian reinterpretou as formas esféricas em termos de um jogo dinâmico entre forças interiores e exteriores, percebendo analogias mais profundas com oposições entre energia e matéria, espaço e tempo.

De Stijl foi fundada em 1917 como revista, tornou-se movimento de arte e terminou como uma ideia que se infiltrou no próprio tecido da cultura moderna. Desenvolveu-se uma rede: a parceria entre artistas, arquitetos e designers seria o antídoto ao individualismo da época. A abstração radical revelaria o moderno e transformaria a vida em arte. Não era uma organização rígida e hierárquica e facilmente adquiriu dimensão internacional. A publicação foi fundada pelo escritor, crítico de arte, poeta e artista Theo van Doesburg. Sua intenção era reunir o que havia de mais moderno em termos de arte, arquitetura, ofícios, música e literatura a cada mês.

Conceito fundamental na De Stijl, a "plástica" adquiriu significância quase que religiosa com o termo neoplasticismo, cunhado por Piet Mondrian. A partir de 1917, ele fez experimentos em suas pinturas com elementos lineares horizontais e verticais e planos de cores primárias chapados, combinadas com branco, cinza e preto, em busca da essência da beleza que chamou de "plástica". A agenda tipicamente modernista considerava a arte mais recente como consequência lógica de tudo o que havia acontecido antes. O potencial radical da arte e da arquitetura anunciam uma sociedade futura, aberta e receptiva a mudanças. As pinturas abstratas de Mondrian eram o modelo da nova consciência. Ao contrário do Bauhaus, movimento que mudou radicalmente o design alemão nas décadas de 1920 e 1930, os artistas da De Stijl não buscavam a padronização. Eles se empenhavam em encontrar soluções específicas e desafiadoras para determinadas pessoas, espaços ou circunstâncias, tanto na arquitetura como no mobiliário ou na pintura. De Stijl foi a mais importante contribuição da Holanda para a cultura global do século XX.

## **1\_PIET MONDRIAN**

**CRONOLOGIA PIET MONDRIAN 1872-1944** [TIMELINE PIET MONDRIAN 1872-1944] **11**

**TRAJETÓRIA DE PIET MONDRIAN DA FIGURAÇÃO À ABSTRAÇÃO** **27**  
[PIET MONDRIAN'S PATH FROM FIGURATION TO ABSTRACTION]  
Marek Wieczorek

**O ESTÚDIO DE MONDRIAN EM PARIS E NOVA YORK** **87**  
[MONDRIAN'S STUDIO AT PARIS AND NEW YORK]

## **2\_DE STIJL**

**CRONOLOGIA DE STIJL** [DE STIJL TIMELINE] **97**

**UMA REVOLUÇÃO NO DESIGN** [REVOLUTION IN DESIGN] **109**  
Hans Janssen

**AINDA A CONTRIBUIÇÃO DA HOLANDA PARA A ARTE MODERNA** **123**  
[AINDA A CONTRIBUIÇÃO DA HOLANDA PARA A ARTE MODERNA]  
Marek Wieczorek

**DE STIJL\_A REVISTA** [DE STIJL\_THE MAGAZINE] **147**

**PINTURA, ESCULTURA E FILME ABSTRATO** [PAINTING, SCULPTURE AND ABSTRACT FILM] **161**

**ARQUITETURA** [ARCHITECTURE] **189**

**INFLUÊNCIAS NO DESIGN** [INFLUÊNCIAS NO DESIGN] **229**

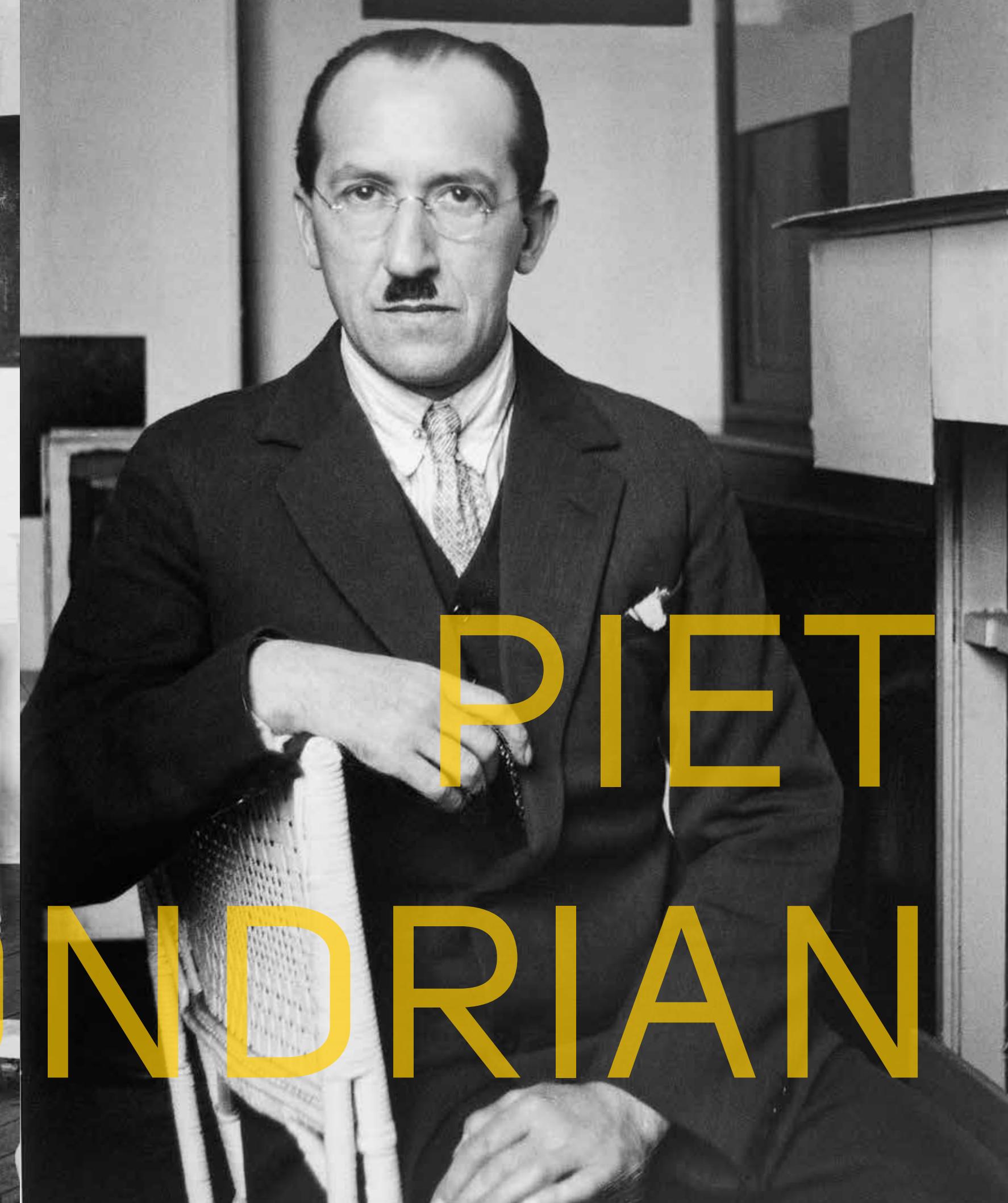
**BIBLIOGRAFIA** [BIBLIOGRAPHY] **295**

**CRÉDITOS** [CREDITS] **297**

**FOTOS** [PHOTOS] **298**

01

MONDRIAN



# CRONOLOGIA PIET MONDRIAN 1872-1944

## TIMELINE PIET MONDRIAN 1872-1944

P\_10-11

Estúdio de Mondrian  
[Mondrian's Studio],  
26 Rue du Départ, Paris, 1926  
Foto [Photo] Paul Delbo,  
RKD Collection

ANDRÉ KERTÉSZ  
Piet Mondrian  
1926, Paris



## AMERSFOORT

1872

Pieter Cornelis Mondrian (Mondriaan, na grafia que manteve até 1912) nasce a 7 de março, em Amersfoort, Holanda. Seu pai era diretor de escola

Pieter Cornelis Mondrian (Mondriaan, in the spelling he held until 1912) is born on March 7 in Amersfoort, The Netherlands. His father is a school headmaster.

1886

Começa a pintar com o tio, um artista chamado Frits Mondriaan (1835-1932).

Starts painting with his uncle, a painter by the name of Frits Mondriaan (1835-1932).

Piet Mondrian – 2º a partir da esquerda [2nd from the left] e irmãos [and siblings], 1890  
Foto [Photo] Picture Alliance / Glow Images



## AMSTERDÃ [AMSTERDAM]

1892

Inicia os estudos na Rijksakademie voor Beeldende Kunsten, em Amsterdã.

Begins to study at the Rijksakademie voor Beeldende Kunsten in Amsterdam.

1894

Junta-se à sociedade de artistas Arti et Amicitiae, e assim surgem novas oportunidades para expor seu trabalho.

He joins the society of artists Arti et Amicitiae, thereby gaining new opportunities for showing his work.

Piet Mondrian, 1892  
Foto [Photo] RKD Collection



**PIET MONDRIAN**  
Fazenda com salgueiros ao longo do Gein [Farmstead with Willows on the Gein], 1902-1904

**1897**  
Expõe no Museu Stedelijk em coletiva da sociedade de artistas São Lucas.

With the St Lucas artist's society, he exhibits at the Stedelijk Museum.

**1899**  
Passa a se interessar pela teosofia.

His interest in theosophy begins.

**1900**  
Até 1910, Mondrian quase sempre pinta ao ar livre, deslocando-se de bicicleta com sua caixa de pintura e demais apetrechos artísticos. Frequenta os círculos vanguardistas de Amsterdã.

Up to 1910, Mondrian often paints *en plein air*, setting out on his bicycle with his painter's box and art materials. He takes part in the avant-garde circles of Amsterdam.

**1904**  
Por um breve período, Mondrian reside em Uden, na província de Brabant, onde pinta fazendas, residências campestres e estábulos.

For a brief period Mondrian lives in Uden, in the province of Brabant, where he paints farms, farmhouses and stables.

Mondrian no seu ateliê [Mondrian in his studio], Rembrandtplein 10, Amsterdã, 1906  
Foto [Photo] RKD Collection

Mondrian no seu ateliê  
[Mondrian in his studio],  
Sarphatistraat 42,  
Amsterdã, 1908  
Foto atribuída [Photo attributed to]  
Reinier Drekraan, RKD Collection



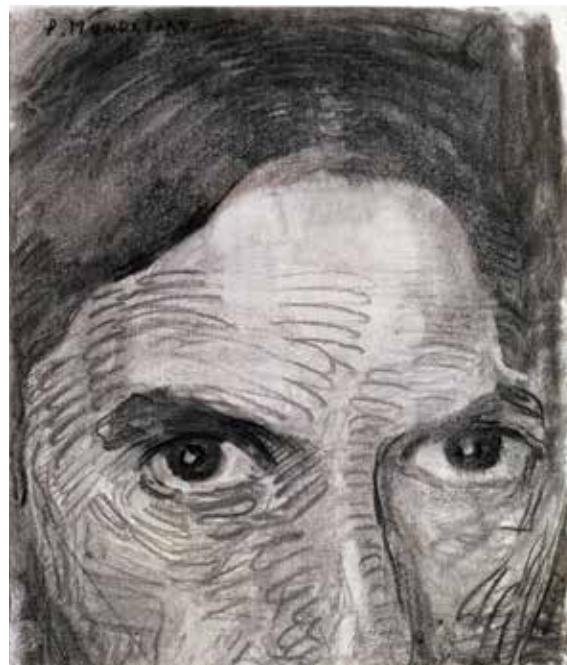
**1908**

Descobre novos temas durante estada de duas semanas em Domburg, destino popular entre artistas em busca de inspiração, ao qual retornará muitas vezes até 1918. Seus quadros se tornam menos naturalistas e ele experimenta vários estilos, notadamente pontilhismo.

He discovers new motifs during a two-week stay in Domburg, a popular destination among artists seeking inspiration, to where he would frequently return until 1918. His paintings become less naturalistic and he experiments with various styles, especially pointillism.



**PIET MONDRIAN**  
Autorretrato, olhos  
[Self-Portrait, Eyes], 1908-1909.



**Piet Mondrian, 1909**  
Foto [Photo] Alfred Waldenburg,  
RKD Collection



**1909**  
Torna-se membro da Sociedade Teosófica e expõe no Museu Stedelijk, em Amsterdã, em coletiva com Jan Sluijters e Cornelis Spoor.

He becomes a member of the Theosophical Society and shows his work at the Stedelijk Museum in Amsterdam along with Jan Sluijters and Cornelis Spoor.

**1910**

O estilo luminista, "o triunfo de Domburg," inaugurado por Mondrian, Sluijters e Spoor, é aclamado, tornando-se o principal assunto da cena artística de Amsterdã. Mondrian é um participante fundamental da sociedade de mostras internacionais Moderne Kunstkring, fundada por Conrad Kickert, e torna-se membro da Société des Artistes Indépendants, um círculo parisiense de artistas.

The luminist style, "the triumph of Domburg," spearheaded by Mondrian, Sluijters and Spoor starts to receive acclaim, becoming the talk of the Amsterdam art world. Mondrian is a key member of the Moderne Kunstkring international exhibition society founded by Conrad Kickert and also takes part in the Parisian artist circle Société des Artistes Indépendants.

**PIET MONDRIAN**  
Noite; A árvore vermelha  
(Evening; The Red Tree), 1908

**1911**

Mondrian pinta o tríptico *Evolução* e vai a Paris, onde exibe sua obra no Salon des Indépendants.

Mondrian paints the triptych *Evolution* and visits Paris, where he shows his work at the Salon des Indépendants.



Piet Mondrian, 1911  
Foto [Photo] RKD Collection



Mondrian e sua noiva  
[Mondrian and his fiancee]  
Greta Heijbroek, 1911  
Foto [Photo] RKD Collection



**PIET MONDRIAN**  
Evolução [Evolution], 1911

## PARIS

**1912**

Já reconhecido como um dos melhores pintores de paisagens da Holanda, Mondrian se muda para Paris, onde reside e trabalha na Rue du Départ. Passa a se aventurar no cubismo. A partir de então, assina suas obras como *P. Mondrian*.

Already recognized as one of the best landscape painters in the Netherlands, Mondrian moves to Paris, where he lives and works on Rue du Départ. He begins to experiment with cubism. From this point onward, he signs his work as *P. Mondrian*.

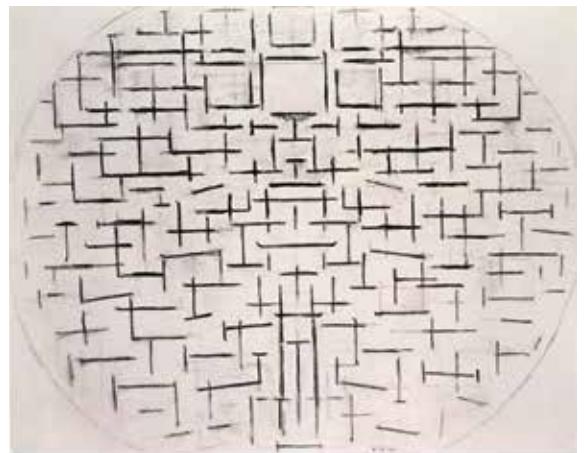
**1913**

Mondrian expõe algumas obras cubistas na Galerie Der Sturm, em Berlim. A vista de seu estúdio em Paris é fonte de inspiração.

Mondrian exhibits a few cubist works at Der Sturm Art Gallery, in Berlin. The view from his Paris studio serves as a source of inspiration.



**PIET MONDRIAN**  
Pintura no 4 /Tableau No. 4, 1913



PIET MONDRIAN  
Pier e oceano 4  
[Pier and Ocean 4], 1914

1914

Volta à Holanda para visitar seu pai enfermo. Embora a visita deva ser breve, o início da Primeira Guerra Mundial impede seu retorno a Paris e ele permanece na Holanda.

To visit his sick father, Mondrian travels to the Netherlands. Although he had intended to return to Paris, he is forced by the outbreak of World War I to remain in the Netherlands.

## LAREN

1914-1917

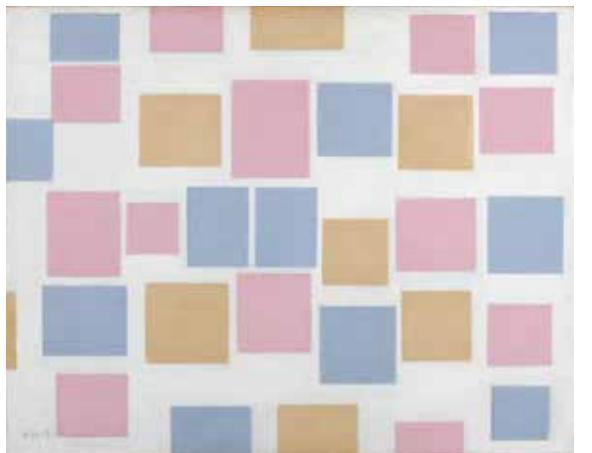
Mondrian termina sua série *Pier e oceano*, em que interpreta o movimento rítmico das ondas contra um pier e a margem. São suas últimas obras a tomarem a natureza como ponto de partida.

Mondrian executes his *Pier and Ocean* series, in which he interprets the rhythmic motion of waves against a pier and shoreline. These are Mondrian's last works to take nature as a point of departure.

1915

Após um período conturbado, muda-se para Laren, perto de Amsterdã. Ali, passa a circular com os amigos Theo van Doesburg, Bart van der Leck e Vilmos Huszár.

After a period of restlessness, Mondrian takes up residence in the village of Laren, near Amsterdam. There, he rubs shoulders with fellow artists Theo van Doesburg, Bart van der Leck and Vilmos Huszár.



PIET MONDRIAN  
Composição nº 3 com planos de cores [Composition No. 3 with Color Planes], 1917

1916

Influenciado por Van der Leck, Mondrian começa a mudar seu estilo de cor, criando novas composições, feitas de pequenos planos coloridos dispostos separadamente na tela.

Due to Van der Leck's influence, Mondrian begins to change his use of color. He creates new compositions consisting of small colored planes, arranged on the canvas separately.

1917

Van Doesburg funda a revista *De Stijl*. O número 1 apresenta um artigo de Mondrian, "Neoplasticismo na pintura". Também participam do movimento de Van Doesburg os artistas Van der Leck, Huszár e Georges Vantongerloo, bem como os arquitetos J. J. P. Oud e Robert van 't Hoff.

Van Doesburg founds *De Stijl* magazine. Issue #1 features an article by Mondrian, "Neoplasticism in Painting". Other artists who join Van Doesburg's movement include Van der Leck, Huszár and Georges Vantongerloo, along with architects J. J. P. Oud and Robert van 't Hoff.

1918

Mondrian produz uma série de quadros com composições em treliça, incluindo uma em forma de diamante.

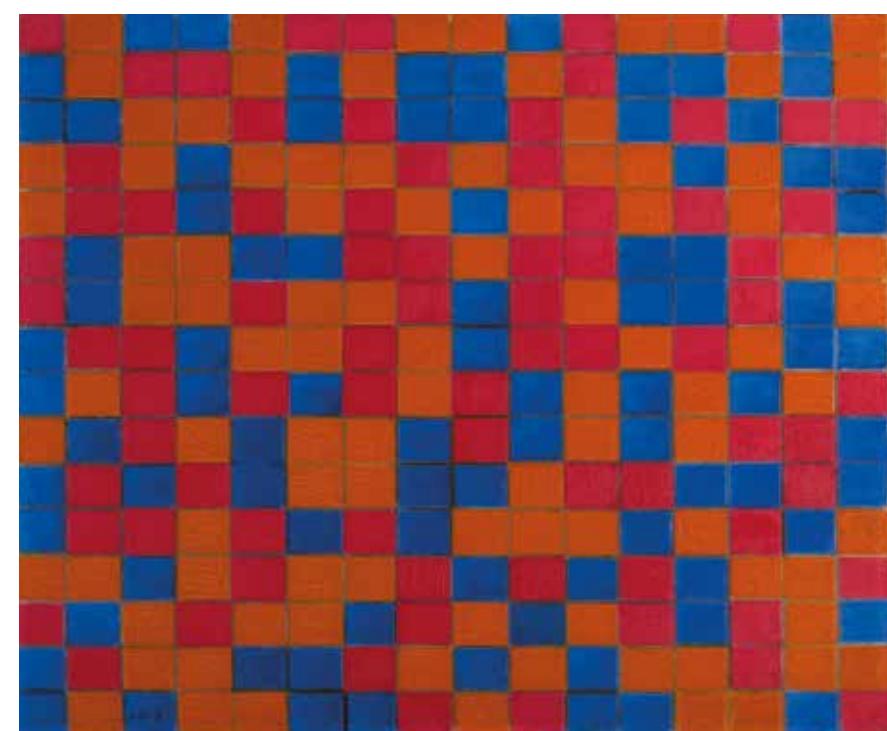
Mondrian executes a series of paintings with lattice compositions, including one diamond-shaped.



Piet Mondrian, 1917  
Foto [Photo] RKD Collection



MONDRIAN  
Composição com grade 1, (losango)  
[Composition with Grid 1, (Lozenge)], 1918



PIET MONDRIAN  
Composição com grade 8  
[Composition with Grid 8], 1919

## PARIS

1919

Regressa a Paris, onde cria novas composições de linhas verticais pretas com planos em cinza, amarelo, azul e vermelho. Fazendo uso das cores primárias com branco e cinza, Mondrian cria um interior neoplástico para seu estúdio na Rue du Coulmiers e pinta a mobília com as mesmas cores.

He returns to Paris, where he creates new compositions consisting of horizontal and vertical black lines with gray, yellow, blue and red planes of color. Using the primary colors along with white and gray he creates a neoplastic interior for his studio on Rue du Coulmiers, together with furniture in the same colors.



Mostra [Exhibition] *Les Maîtres du Cubisme*, Galerie L'Effort Moderne, Paris, 1921

**1921**

Expões cinco quadros na mostra *Les Maîtres du Cubisme*, na Galerie L'Effort Moderne, de Léonce Rosenberg, em Paris. Retorna a seu estúdio na Rue du Départ.

At the exhibition *Les Maîtres du Cubisme* held at Léonce Rosenberg's Galerie L'Effort Moderne, he shows five artworks. He returns to his studio on Rue du Départ.



Piet Mondrian, c.1922  
Foto [Photo] RKD Collection

**1922**

O museu Stedelijk, em Amsterdã, exibe mostra em homenagem aos 50 anos de Mondrian.

A retrospective is held at Stedelijk Museum in Amsterdam in honor of Mondrian's 50th birthday.

**1923**

Antes de se estabelecerem de forma definitiva em Paris, Theo e Nelly van Doesburg se hospedam na casa de Mondrian por alguns dias. Foi a única ocasião em que todos os membros permanentes do De Stijl participam de uma mostra em conjunto (no Grosse Berliner Kunstausstellung).

Before taking up a more permanent residence in Paris, Theo and Nelly van Doesburg stay with Mondrian for a few days. It is the only time during their lifetimes that all the permanent members of De Stijl take part in an exhibition together (at Grosse Berliner Kunstausstellung).

**1924**

Mondrian pinta uma série de quadros em forma de diamante.

He executes a series of diamond-shaped paintings.

**1925-1926**

Mondrian assiste ao espetáculo *La Revue Nègre* de Josephine Baker. Agora um fanático por esse ritmo, ele é visto com frequência em clubes de jazz, ouvindo ou dançando. Mondrian e Van Doesburg têm um sério desentendimento e se afastam. Há um crescente interesse pela obra de Mondrian nos Estados Unidos; dois de seus quadros são expostos no Brooklyn Museum, em Nova York.

Mondrian watches the performance *La Revue Nègre* by Josephine Baker. Now a jazz fanatic, he can often be spotted either listening or dancing at clubs. Mondrian and Van Doesburg have an intense disagreement and part ways. In the United States there is increasing interest in Mondrian's work; two of his paintings are put on public display at the Brooklyn Museum in New York.

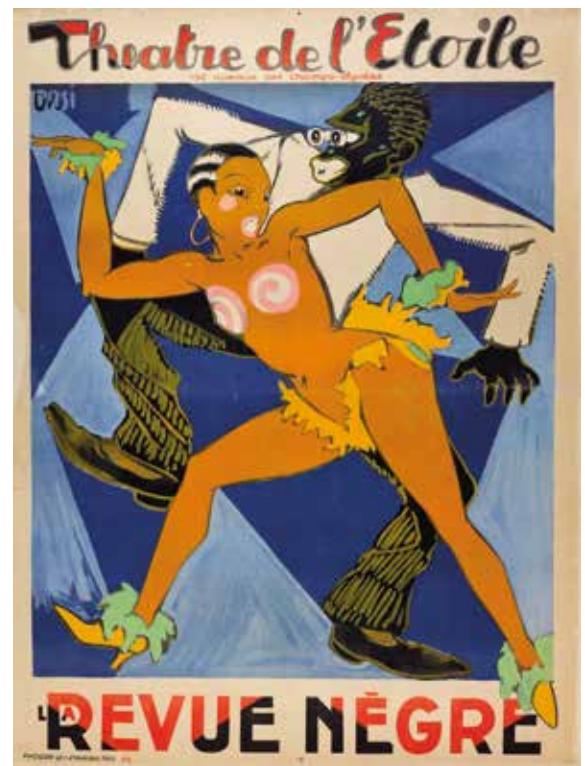
Nelly van Doesburg e [and] Mondrian no seu estúdio [Mondrian in his studio], Paris, 1923



Piet Mondrian, 1926  
Foto [Photo] André Kertész,  
RKD Collection



Mondrian, Piet Zwart, Vilmos Huszár e outros artistas [and other artists] no restaurante [at the restaurant] 'Au Neuvième Art' de [of] Leo Faust, Paris, 1926  
Foto [Photo] André Kertész,  
RKD Collection



Cartaz com [Poster with]  
Josephine Baker, Paris, 1925

**1927**

Passa a escrever artigos sobre jazz e neoplasticismo para a revista *i10*.

He starts to write articles on jazz and neoplasticism for the magazine *i10*.

**1928**

Mondrian produz um *tableau-poème*, uma composição neoplástica com um poema de Michel Seuphor.

Mondrian produces a *tableau-poème*: a neoplastic composition together with a poem by Michel Seuphor.



Mondrian no seu estúdio  
[Mondrian in his studio],  
26 Rue du Départ, Paris, c.1929  
Foto [Photo] RKD Collection



LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY  
Vista de Montparnasse a partir do estúdio de Mondrian  
[View of Montparnasse from Mondrian's studio], Paris, 1930



**1930**

Seuphor e Joaquín Torres-García fundam o Cercle et Carré, um grupo de artistas abstratos contra o surrealismo, que tem entre seus membros Wassily Kandinsky, Fernand Léger, Vantongerloo e Mondrian.

Seuphor and Joaquín Torres-García establish the Cercle et Carré, a group of abstract artists united against surrealism whose members include Wassily Kandinsky, Fernand Léger, Vantongerloo and Mondrian.

**1931**

Van Doesburg morre a 7 de março. Vantongerloo funda com outros artistas o grupo internacional Abstraction-Création. Entre seus mais de quatrocentos membros, constam Mondrian, Frantisek Kupka, Naum Gabo, Robert Delaunay, Barbara Hepworth e Kandinsky.

Van Doesburg dies on March 7. Vantongerloo cofounds the international group Abstraction-Création. Its more than four hundred members worldwide include Mondrian, Frantisek Kupka, Naum Gabo, Robert Delaunay, Barbara Hepworth and Kandinsky.

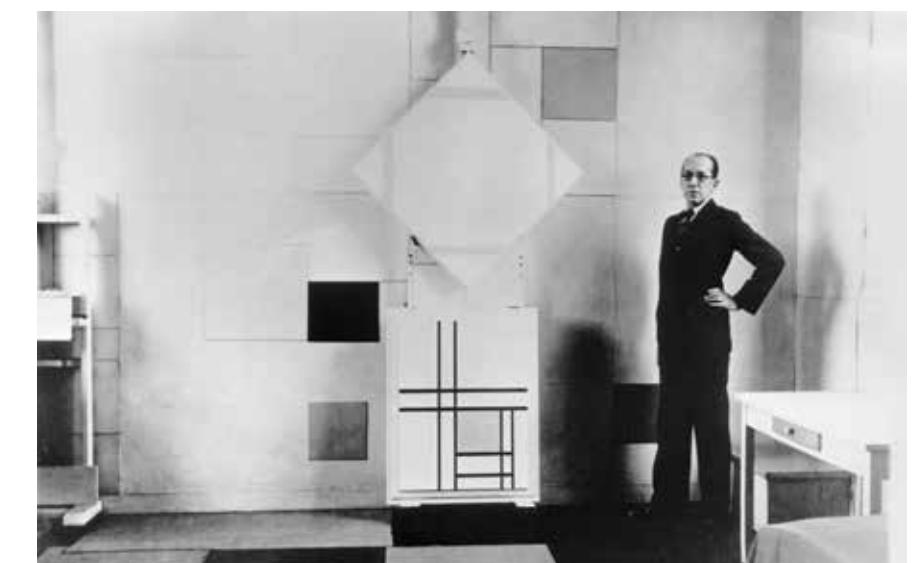
**1932**

O colecionador americano Sidney Janis compra a *Composição com vermelho e azul*.

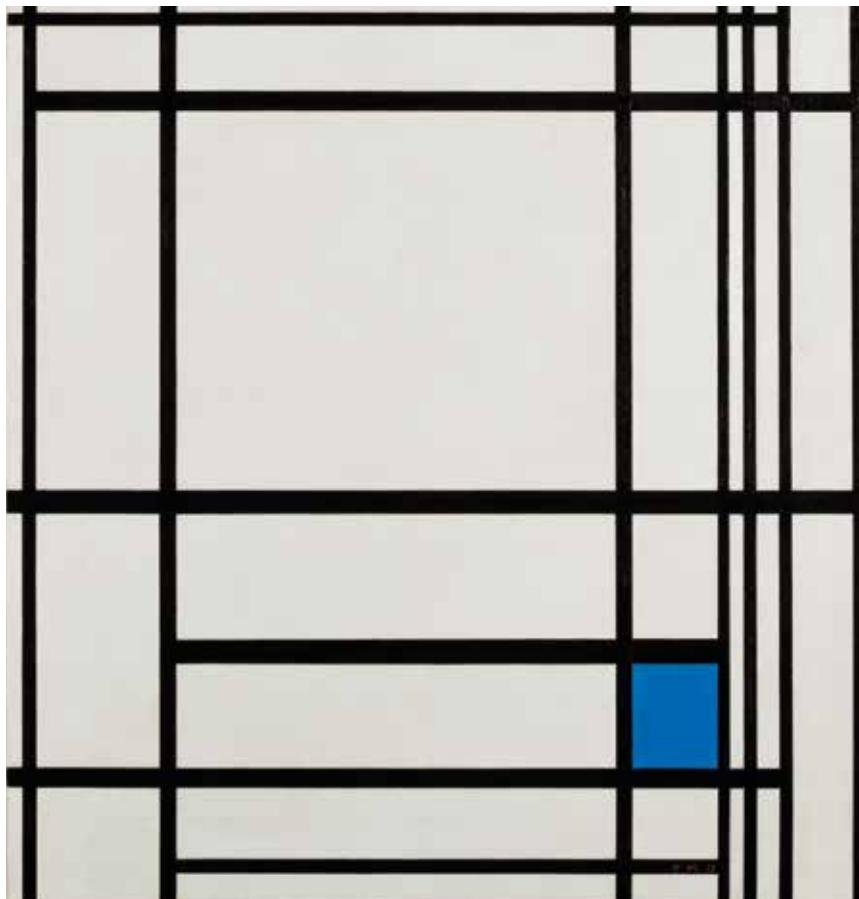
The American Collector Sidney Janis purchases *Composition with Red and Blue*.

PIET MONDRIAN  
Composição com quatro linhas amarelas (losango)  
[Composition with Four Yellow Lines (Lozenge)], 1933

MONDRIAN no seu estúdio  
[Mondrian in his studio],  
Paris, 1933  
Foto [Photo] Charles Karsten,  
RKD Collection



PIET MONDRIAN  
Place de la Concorde, 1938-1943

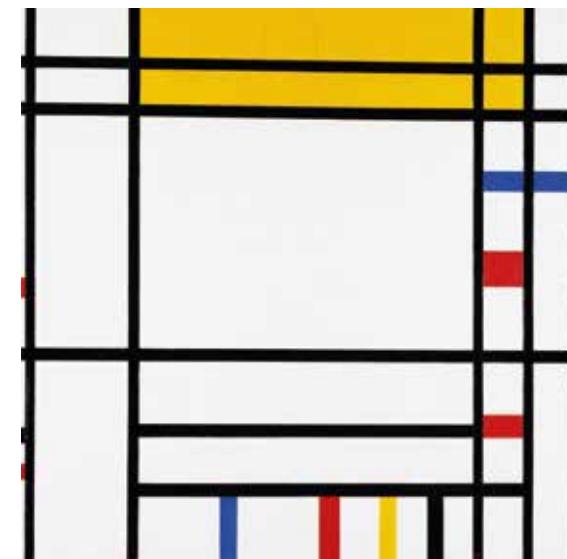


#### 1935-1936

O diretor do Museum of Modern Art de Nova York (MoMA), Alfred Barr, viaja a Paris para escolher as obras de Mondrian para a mostra *Cubism and Abstract Art*. Solomon Guggenheim adquire um quadro de Mondrian.

The director of the Museum of Modern Art in New York (MoMA), Alfred Barr, goes to Paris to select works by Mondrian for the exhibition *Cubism and Abstract Art*. Solomon Guggenheim purchases a painting from Mondrian.

PIET MONDRIAN  
Composição de linhas e cor: III  
[Composition with Lines and Color: III], 1937



## LONDRES [LONDON]

#### 1938

Com o espectro da Guerra rondando Paris, Mondrian se muda para Londres.

With the threat of war looming over Paris, Mondrian leaves for London.

#### 1940

Mondrian escapa por pouco de um ataque aéreo dos nazistas, e em seguida aceita um convite do artista americano Harry Holtzman para se mudar para Nova York. Lá, fica fascinado pelo *boogie woogie*, o "ritmo dos Estados Unidos".

Mondrian narrowly escapes a Nazi air attack and accepts an invitation from American artist Harry Holtzman to live in New York. He develops a fascination for boogie woogie, the "rhythm of the United States."



## NOVA YORK [NEW YORK]

#### 1941

Mondrian obtém a cidadania americana. As linhas pretas de seus quadros dão lugar às vermelhas, amarelas e azuis. Ele descobre que fitas adesivas coloridas facilitam a experimentação.

Mondrian gains US citizenship. The black lines in his paintings start giving way to red, yellow and blue ones. He discovers that colored tape allows for easy experimentation.

#### 1942

Mondrian passa a trabalhar no quadro *Victory Boogie Woogie*. Em meados de outubro de 1943, já havia concebido com fita adesiva suas linhas de vermelho, azul, amarelo, cinza-claro e preto, as quais altera constantemente.

Mondrian starts to work on *Victory Boogie Woogie*. By October 1943, he has constructed its lines with patches of red, blue, yellow, light-gray and black tape, which he does not stop moving around.

#### 1943

Uma mostra de Mondrian na galeria Valentine faz sucesso. *Broadway Boogie Woogie* é vendido para Maria Martins, escultora brasileira que expunha na mesma mostra. É o maior valor pago por uma obra de Mondrian durante sua vida. Ela doa a obra para o Museum of Modern Art de Nova York (MoMA).



A successful exhibition by Mondrian is held at Valentine Gallery. *Broadway Boogie Woogie* is sold to Maria Martins, a Brazilian sculptor participating in the same exhibition. It is the highest sum paid for one of Mondrian's artworks during his lifetime. She donates the work to the Museum of Modern Art in New York (MoMA).

#### 1944

Mondrian faz mudanças radicais em seu *Victory Boogie Woogie*. Morre em 1º de fevereiro de uma pneumonia não tratada, aos 71 anos.

Mondrian makes radical changes to *Victory Boogie Woogie*. On February 1, he dies from a neglected case of pneumonia at the age of seventy-one.

Exposição [Exhibition]  
*Masters of Abstract Art*,  
Helena Rubinstein's New  
Art Center, New York, 1942  
Foto atribuída  
[Photo attributed to]  
Lisette Model, RKD Collection

FRITZ GLARNER  
Mondrian pintando  
[Mondrian painting]  
*Broadway Boogie-Woogie*,  
1943, New York  
Foto [Photo] AGIP /  
Rue des Archives / Latinstock

HARRY HOLTZMAN  
Estúdio de [Studio of]  
Piet Mondrian, Nova York  
[New York], 1944  
Foto [Photo]  
© 2016 Mondrian /  
Holtzman Trust

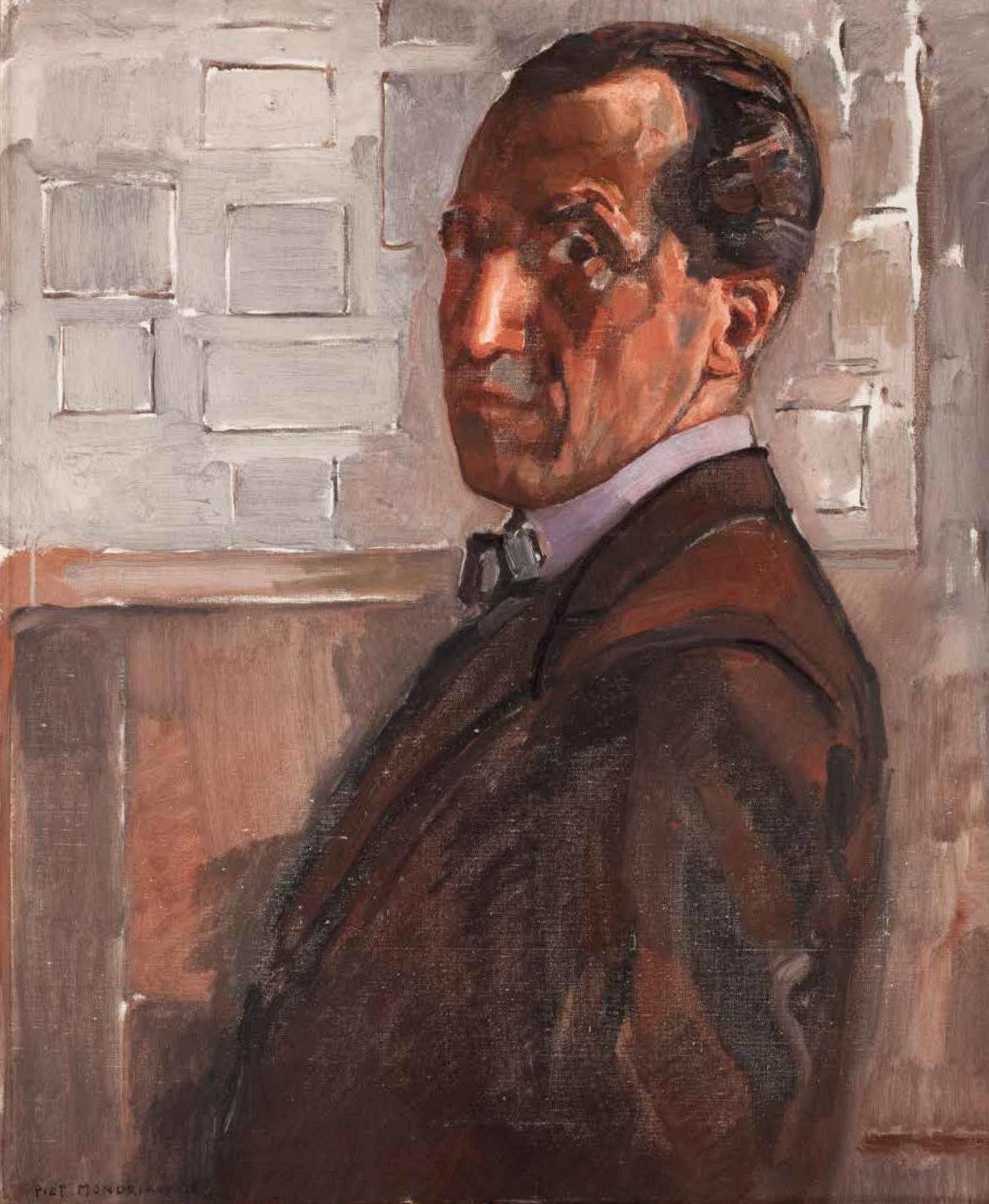


# TRAJETÓRIA DE PIET MONDRIAN DA FIGURAÇÃO À ABSTRAÇÃO

PIET MONDRIAN'S  
PATH FROM  
FIGURATION TO  
ABSTRACTION

Marek Wieczorek

PIET MONDRIAN  
Autorretrato [Self-portrait]  
1918  
Óleo sobre tela [Oil on canvas]  
88 x 71 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]





**PIET MONDRIAN**  
Autorretrato [Self-portrait]  
1918  
Óleo sobre tela [Oil on canvas]  
88 x 71 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]

**PIET MONDRIAN**  
Fábrica Real de Velas  
[The Royal Wax Candle Factory]  
1895-1899  
Óleo sobre tela sobre cartão  
[Oil on canvas on cardboard]  
35 x 48 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]

Alguém que, em 1906 ou 1907, visitasse uma exposição de pinturas do holandês Piet Mondrian jamais sonharia que em menos de uma década o artista embarcaria em uma trajetória acelerada rumo à abstração que o tornaria um dos seus maiores pioneiros. Em 1907, Mondrian já deu sinais de consciência dos inúmeros avanços no modernismo pictórico que haviam florescido nas quatro décadas anteriores a pouco mais de 500 quilômetros ao sul de Amsterdã, na capital francesa. Suas paisagens escuras e geralmente melancólicas no naturalismo da escola de Haia (1870-1890) – uma variante tardia da escola de Barbizon, da qual o jovem Vincent van Gogh e seu tio Anton Mauve haviam participado – não mostram sinais dos experimentos de cores extremas do pós-impressionismo francês, sem mencionar a brutalidade das cores fauvistas. Mas as cores de Mondrian mudaram drasticamente em 1908, e nos anos seguintes (até 1914) ele adotou, em rápida sucessão, tipos de luminismo, pontilhismo, simbolismo e cubismo holandeses com inflexão fauvista, como se tivesse pressa em recuperar o atraso de algo perdido. Sua absorção acelerada dos princípios modernistas e a experimentação com relações de cores / linhas e figura / fundo foram muito úteis quando gradualmente antecipou, entre 1915 e 1920, o que se tornaria conhecido como sua marca “neoplástica” de abstração. Em fins de 1920, um ano depois de se instalar em Paris, comprometeu-se com o que agora reconhecemos como seu estilo inconfundível: composições com linhas perpendiculares pretas que dividem a tela em planos retangulares nas três cores primárias amarelo, vermelho e azul e nas “não cores”, branco, cinza e preto. Este ensaio destaca a trajetória de Mondrian da figuração até seu estilo maduro neoplástico, com um *post scriptum* que mostra sua vitalidade inovadora até em seus últimos momentos, na cidade de Nova York.

### UM PINTOR HOLANDES DE GÊNERO E MODERNO

Mondrian nasceu em 1872 com o nome de Pieter Cornelis Mondriaan em um ambiente protestante. Seu pai era diretor de uma escola da mesma denominação religiosa e seu tio Fritz Mondriaan era um pintor da escola de Haia que logo quis se dissociar do sobrinho. Mondrian posteriormente alegou ter sido esse o motivo pelo

Anyone walking into an exhibition of Dutchman Piet Mondrian's paintings in 1906-07 could not have dreamed that in less than a decade he was to embark on an accelerated path to abstraction that would make him one of its greatest pioneers. By 1907 Mondrian had given few indications that he was even aware of the myriad advancements in pictorial modernism that had flourished a little over 500 kilometers to the south in the French capital over the past four decades. His dark, often moody landscapes in the naturalism of the Hague school (1870-1890), a late variant of the Barbizon school in which the young Vincent van Gogh and his uncle Anton Mauve had participated, showed no signs of the extreme color experiments of French postimpressionism, not to mention the color brutality of the fauves. Mondrian's color changed dramatically in 1908, however, and in the next half-decade, up to 1914, he adopted in quick succession a fauvist-inflected Dutch luminism, pointillism, symbolism, and cubism, as though he felt he needed to catch up on what he had somehow missed. His accelerated absorption of modernist principles and experimentation with color / line and figure / background relationships served him well when he gradually advanced, between 1915 and 1920, what would come to be known as his “neoplastic” brand of abstraction. By late 1920, within a year of having settled in Paris, he committed himself to what we now recognize as his unmistakable style: compositions with perpendicular, black lines that divide the canvas into rectangular planes of the three primary colors yellow, red, blue and the “noncolors” white, gray and black. This essay outlines Mondrian's path from figuration to his mature neoplastic style, with a postscript that shows his innovative vitality even up to his last moments in New York City.

### A MODERN DUTCH GENRE PAINTER

Mondrian was born in 1872 as Pieter Cornelis Mondriaan within a Reformed Protestant milieu. His father was the headmaster of a school of the same denomination, and his uncle Fritz Mondriaan was a Hague school painter who soon wanted to dissociate himself from his younger nephew. Mondrian later claimed this was the reason he dropped an ‘a’ from his family name when he first lived in Paris between 1912 and 1914. At age

<sup>1</sup> Robert Welsh. Piet Mondrian: Catalogue Raisonné of the Naturalistic Works (Until early 1911). New York: Harry N. Abrams, 1998, vol. I, p.232.

<sup>2</sup> H. Janssen e J. Joosten. Chapter 6: 1908-1910, in: Mondrian, 1892-1914: The Path to Abstraction, catálogo por H. Janssen e J. Joosten, exposição: Paris: Musée d'Orsay, Fort Worth: Kimbell Art Museum. Zwolle: Waanders, 2002, p.74-77.

H. Janssen and J. Joosten. Chapter 6: 1908-1910, in: Mondrian, 1892-1914: The Path to Abstraction, catalogue by H. Janssen and J. Joosten, exh. cat.: Paris: Musée d'Orsay, Fort Worth: Kimbell Art Museum. Zwolle: Waanders, 2002, pp. 74-77.

<sup>3</sup> Welsh, 1998, cit., p.266-267.

qual retirou um 'a' de seu sobrenome quando viveu pela primeira vez em Paris, entre 1912 e 1914. Aos 19 anos, Mondrian tinha um diploma de Licenciatura em Desenho e se matriculou em cursos na Academia Nacional de Belas Artes, em Amsterdã, com a intenção de se tornar artista. No início, sua obra se concentrou em retratos e cenas de gênero, e, seguindo a tendência do pai por cenas alegóricas religiosas e da realeza, também em algumas alegorias. A obra mais antiga na exposição, *Fábrica Real de Velas*, cerca de 1900, traz uma visão familiar ao artista que, durante vários meses em 1895, residiu na margem oposta do canal em relação ao complexo manufatureiro (**fig. 1**). Como observou Robert Welsh, Mondrian evitava certas particularidades da fábrica malcheirosa em favor de questões pictóricas, de amplos padrões composticionais das áreas mais claras e sombreadas.<sup>1</sup>

Essa abordagem tonal reminiscente da escola de Haia também caracteriza as várias paisagens que o artista pintou ao redor do rio Gein, nos arredores de Amsterdã, geralmente cenas de fazendas ou branquearias, como por exemplo na obra *Branqueamento de roupa no Gein*, de cerca de 1900-1902 (**fig. 2**). Essa pintura a óleo um tanto indefinida mostra uma fileira de lençóis estendidos para secar com um enfático efeito contraluz de iluminação de fundo por meio de três manchas horizontais em óleo branco.<sup>2</sup> Esse é, provavelmente, um esboço a óleo que precede a aquarela mais elaborada e detalhada da mesma cena, obra levada à exposição de outono de 1902 na Arti et Amicitiae e que recebeu críticas positivas na imprensa como cheia de força, "vida natural e brilho de luz".<sup>3</sup> As pinceladas são ainda mais dinâmicas nos padrões com linhas cruzadas encontrados em *Pátio de fazenda com galinhas*, também de 1901, em que o preto e o verde escuro disputam alternativamente o olhar (**fig. 3**). Mondrian muitas vezes pedalava na zona rural de Amsterdã – uma maravilhosa caricatura feita por seu amigo artista Simon Maris apresenta Mondrian, cachimbo na boca, sentado na bicicleta e desenhando – para esboçar canais de irrigação e valas, muitas vezes ladeados por salgueiros plantados para firmar o terreno.

As atividades de Mondrian ao ar livre não se limitavam a Amsterdã, ele também frequentava os arredores de Arnhem, na província sulista de Brabant, e na região de Het Gooi. Entretanto,

nineteen, having obtained a certificate to teach drawing, Mondrian enrolled in classes at the State Academy of Fine Arts in Amsterdam with the intent of becoming an artist. His early work was focused on portraiture and genre scenes, and, following his father's proclivity for religious and royal allegorical scenes, on some allegories. The earliest work in the exhibition, *The Royal Wax Candle Factory*, circa 1900, shows a view familiar to the artist, who for several months in 1895 had lived across the canal from this royally sanctioned industrial complex (**fig. 1**). As Robert Welsh has noted, Mondrian eschewed realistic detail of the foul-smelling factory in favor of pictorial concerns, of broad compositional patterns of lighter and shadowed areas.<sup>1</sup>

This tonal approach reminiscent of the Hague school also characterizes the various landscapes the artist painted around the River Gein outside of Amsterdam, often with farms or bleacheries, such as the *Bleachworks on the Gein*, from circa 1900-1902 (**fig. 2**). This roughly blocked-out oil shows a row of sheets hanging out to dry with an emphatic *contre-jour* effect of backlighting by way of three horizontal dashes of white oil.<sup>2</sup> This is quite possibly an oil sketch preceding the more elaborately detailed watercolor of the same scene, a work submitted to the fall 1902 exhibition at Arti et Amicitiae that was positively reviewed in the press as full of strength and "natural life and light luster."<sup>3</sup> The brushwork is even more dynamic in the crisscross patterning found in *Farmyard with Chickens*, also from 1901, in which the black and dark-green alternately vie for attention (**fig. 3**). Mondrian would often go out on his bicycle into the countryside around Amsterdam – there is a marvelous caricature by his artist-friend Simon Maris showing Mondrian, pipe in mouth, drawing while seated on his bike – to sketch irrigation canals and ditches, often lined with willow trees to fortify the soil.

Mondrian did not limit his plein air activities to Amsterdam alone – we find him near Arnhem, in the Southern province of Brabant, and in Het Gooi – and during a particularly notable episode in Nistelrode, Brabant, between 1904 and early 1905, he became fascinated by particular types of farm buildings, which he cropped in such a way that the compositions take on an abstracted quality. For example, in *Farmhouse, Brabant*, an oil on paper on cardboard from 1904, the

*fig. 02*

**PIET MONDRIAN**  
*Branqueamento de roupa no Gein*  
[Bleachworks on the Gein]  
c. 1900-1902  
Óleo sobre tela sobre cartão  
[Oil on canvas on cardboard]  
25,5 x 38,5 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]



*fig. 03*

**PIET MONDRIAN**  
Pátio de fazenda com galinhas  
[Farmyard with Chickens]  
1901  
Óleo sobre tela [Oil on canvas]  
49 x 68,5 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]



*fig. 04*

**PIET MONDRIAN**  
Fazenda com salgueiros ao longo do Gein [Farmstead with Willows on the Gein]  
1902-1904  
Óleo sobre tela sobre painel  
[Oil on canvas on panel]  
31 x 35 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]





entre 1904 e o início de 1905, durante um episódio particularmente notável em Nistelrode, na província de Brabant, o artista ficou fascinado por certos tipos de edificações agrícolas, as quais reproduziu em seu trabalho de tal forma que as composições assumem uma qualidade abstrata. Por exemplo, em *Casa da fazenda, Brabant*, óleo sobre papel sobre cartão de 1904, o artista usa a faixa escura sob o telhado para criar um movimento ondulante que divide a composição em duas partes, a inferior escura saindo da porta preta aberta à esquerda e se misturando, a meio caminho, com a parte inclinada do telhado que forma um paralelo com formas curvadas para baixo (**fig. 6**). Mondrian demonstra seu domínio da técnica a óleo nas formas que simulam sugestivamente a textura da madeira bruta e palha. Em *Celeiro em Nistelrode*, pintura a óleo sobre cartão sobre painel, do mesmo ano, os planos se movimentam de modo a alinharem-se melhor com os parâmetros perpendiculares da tela, em um lindo jogo de planos mais ou menos retangulares, mais escuros e mais claros (**fig. 7**).

Ainda assim, seria um erro ver em tais obras elementos precursores das composições abstratas maduras realizadas a partir da década de 1920, como também seria incorreto ver assim a tendência de Mondrian em mostrar objetos chapados refletidos na água, recortando os planos maiores para formar padrões achatados. Essa tendência já é visível em *Fábrica Real de Velas* e *O Gein: árvores à beira da água* (**fig. 1, 9**) e seria ainda mais reforçada em sua representação da fazenda Geinrust, por exemplo. No entanto, se essas composições mostram grande ênfase na linearidade, planaridade ou formas losangulares por meio de telhados refletidos, tais padrões não têm influência alguma sobre as obras neoplásticas do artista, tanto nas composições perpendiculares como nas losangulares, porque elas simplesmente não mostram planos recortados, como se fossem parte ou seção de algo maior, assim como no visor de uma câmera.

#### O CHOQUE DAS CORES PRIMÁRIAS

Com poucas exceções, movimentos modernistas internacionais foram assimilados relativamente tarde e em sucessão um tanto rápida na Holanda. Mondrian foi influenciado primeiramente pelos pintores pós-impressionistas Vincent van Gogh,

artist uses the dark border beneath the roofline to create an undulating movement that divides the composition into two parts, the dark lower part stemming from the black door opening at left but merging halfway with the top part by the sense that the roof section flows down into the bent shapes below (**fig. 6**). Mondrian shows himself in charge of the medium of oil in the ways it suggestively simulates the texture of the rough wood and straw. In *Barn at Nistelrode*, an oil on cardboard on panel from the same year, the planes move into greater alignment with the perpendicular parameters of the canvas in a beautiful play of darker and lighter more or less rectangular planes (**fig. 7**).

Still, to see in such works antecedents to the mature abstract compositions of the 1920s onward would be a mistake, and the same goes for his proclivity for showing objects head-on reflected in water, creating a cropping of larger planes into flattened patterns. That tendency is already visible in the *The Royal Wax Candle Factory* and *The Gein: Trees along the Water* (**fig. 1, 9**), and would only get stronger in his rendition of the Geinrust farm, for example. But whether these compositions show a strong emphasis on linearity, planarity, or diamond shapes through reflected roof lines, such patterns have no bearing on his neoplastic works, whether in perpendicular or diamond-shaped compositions, because these simply do not show planes that are cut off, as though they were a part or section of a larger whole, as with a viewfinder in a camera.

#### THE SHOCK OF PRIMARY COLOR

With few exceptions, international modernist movements were absorbed relatively late and in rather quick succession in Holland. Mondrian first experienced the influence of the postimpressionist painters Vincent van Gogh, Jan Toorop, Georges Seurat, and Paul Cézanne, and the early cubism of Pablo Picasso between 1908 and 1911, resulting in a bolder technique, a brighter palette, and an increasingly systematic approach in his work. "The first thing to change in my painting was the color," he wrote in his first retrospective text in New York in 1941.<sup>4</sup> Here he was probably referring to 1908, when for a short while he introduced bright primary colors in his still expressive,

fig. 05

**PIET MONDRIAN**  
*Salgueiros podados ao longo do Gein* (Pollard Willows on the Gein)  
1902-1904  
Óleo sobre tela sobre cartão  
[Oil on canvas on cardboard]  
48,5 x 52 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]

*fig. 06*

**PIET MONDRIAN**

Casa da fazenda, Brabant  
[Farmhouse, Brabant]

1904

Óleo sobre papel sobre cartão  
[Oil on paper on cardboard]

28,5 x 34 cm

Coleção [Collection]

Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]



*fig. 07*

**PIET MONDRIAN**

Celeiro em Nistelrode  
[Barn at Nistelrode]

1904

Óleo sobre cartão sobre painel  
[Oil on cardboard on panel]

33 x 43 cm

Coleção [Collection]

Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]



**PIET MONDRIAN**  
**Moinho à luz do sol**  
**[Mill in Sunlight]**  
**1908**  
 Óleo sobre tela [Oil on canvas]  
 114 x 87 cm  
 Coleção [Collection]  
 Gemeentemuseum Den Haag,  
 Holanda [The Netherlands]  
 OBRA NÃO INCLUSA NA EXPOSIÇÃO  
 [WORK NOT INCLUDED IN THE EXHIBITION]



<sup>4</sup> Piet Mondrian. *The New Art – The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian*, ed. e trad. Harry Holtzman e Martin S. James. New York: Da Capo Press, 1993, p.338. (Doravante abreviado como "Mondrian, NANL").

Piet Mondrian. *The New Art – The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian*, ed. and trans. Harry Holtzman and Martin S. James. New York: Da Capo Press, 1993, p. 338. (From here onward abbreviated as "Mondrian, NANL").

Jan Toorop, Georges Seurat e Paul Cézanne, e pelo cubismo inicial de Pablo Picasso entre 1908 e 1911, resultando em uma técnica mais ousada, paleta mais clara e abordagem cada vez mais sistemática em sua obra. "A primeira coisa a mudar em minha pintura foi a cor", escreveu em seu primeiro texto retrospectivo em Nova York, em 1941.<sup>4</sup> Aqui ele provavelmente se referia a 1908, quando por um breve momento introduziu cores primárias claras em seu estilo ainda expressivo e figurativo (**fig. 19, 15**). Essas cores totalmente primárias não retornariam até que Mondrian atingisse seu estilo maduro do neoplásticismo, em 1920.

Acadêmicos ligaram essa explosão inicial de cores ao fato de o artista ter assistido a uma palestra sobre Goethe e Hegel apresentada em março daquele ano pelo estudioso de Goethe, Rudolph Steiner, cujo resumo foi encontrado no meio dos poucos pertences que Mondrian levou para Nova York e guardou até o fim da vida. Mondrian compreende a teoria amplamente influente de cores de Goethe ao assimilar o que seu amigo, o filósofo Mathieu Schoenmaekers, escreveu sobre a polaridade goethiana que tinha claro e escuro, amarelo e azul como opostos dialéticos. O vermelho é a união ótica (*ineenparing*) de amarelo e azul observável na retina, mesmo na ausência da luz, por meio dos efeitos percebidos com os olhos fechados, como Goethe havia procurado demonstrar. A cor não está simplesmente "lá" no mundo, mas "resulta da ação recíproca do subjetivo e objetivo," conforme confirmou Mondrian. Tanto em carta ao crítico comprehensivo Israël Querido, como em suas anotações (1912-1914) e escritos publicados inicialmente (1917-1919), o artista demonstrou interesse na visão como dialética ótica e material, interior e exterior, no sentido de que a cor aparece na retina como fenômeno ótico e como algo alojado na densidade material do corpo.

De fato, no ano de 1908 houve uma verdadeira explosão de cores primárias intensas em Mondrian, como no quadro *Moinho à luz do sol* (**fig. 21**), no qual um moinho é representado contra uma luz de fundo tão brilhante que o motivo parece vibrar a partir do efeito, na retina, de superexposição à luz. Querido, que havia discutido obras assim coloridas com Mondrian, poeticamente reconheceu que "tudo, mas tudo mesmo, está a serviço de um hino ao sol, a chama retumbante da luz do verão, o turbilhão de cores da luz do dia de verão, feroz e veemente, em vista dos quais, atordoada e cega, a pessoa fecha os olhos".<sup>5</sup> A famosa pintura *Noite; A árvore vermelha*, do mesmo ano (**fig. 19**), é igualmente intensa, mas parece inspirada pelo efeito oposto: a privação da luz dos olhos, que, de acordo com Goethe, faz desejar a luz e ver cores que na realidade não estão presentes, mas também uma vibração expressiva.<sup>6</sup>

O lindo quadro *Copo-de-leite; Flor azul*, de 1908-1909 (**fig. 15**), também parece vibrar e talvez evidencie o pouco conhecido efeito Purkinje, assim denominado em homenagem ao checo Jan Evangelista Purkyn. Esse anatomista foi o primeiro a relatar que, ao entardecer, sob condições de luz cada vez mais tênue, a sensibilidade à luminância de pico dos olhos passa para o azul, significando que vermelho e azul são cores que se alternam em termos de luminosidade pelas formas como afetam os cones e hastes da retina. Mondrian usaria essas cores e também a oposição entre claro e escuro no que parecem ser pares de pinturas, em 1916 e mesmo na instância final, nas duas variantes das chamadas composições *Tabuleiro de jogo de damas*, cuja versão mais escura está nesta mostra, trazendo as lindas tonalidades de um céu estrelado ao anoitecer, em contraste com o amanhecer na versão mais clara (**fig. 32**).

É difícil assinalar o início do interesse de Mondrian pelo místico. Gostava tanto de pintar ao anoitecer ou mesmo à noite que em sua obra *Noite de verão*, de 1906-1907, produziu um efeito misterioso (**fig. 10**) em torno da Fazenda Geinrust, à distância, que constituiu o tema de uma de suas séries de motivos planificados. Entretanto, a obra *Girassol morrendo*, do ano seguinte, certamente se encaixaria em uma série de ideias sobre ciclos evolucionistas e imagens astrais ou seus efeitos

The year 1908 indeed saw a veritable outburst of intense, primary color, as in Mondrian's *Mill in Sunlight* (**fig. 21**), a mill rendered against backlighting so bright that the motif appears to vibrate from the retinal effect of overexposure to light. Querido, who had discussed such works with Mondrian, poetically acknowledged that "everything, but everything, is in the service of a hymn to the sun, the resounding blaze of summer light, the whirlpools of color from summer daylight, ferocious and vehement, in the face of which, stunned and blinded, you slam your eyes shut."<sup>5</sup> The famous *Evening; The Red Tree* of the same year (**fig. 19**) is equally intense but seems inspired by the opposite effect: the deprivation of light from the eye, which, according to Goethe, makes it crave light and see colors that are not really there, but also an expressive vibration.<sup>6</sup>

The beautiful *Arum Lily; Blue Flower* of 1908-1909 (**fig. 15**) similarly seems to vibrate and perhaps manifests the less well-known Purkinje effect, named after the Czech anatomist who first described that at dusk, under increasingly low light conditions, the peak luminance sensitivity of the eye shifts to blue, which means that red and blue are colors that switch in terms of luminosity by the ways in which they affect the cones and rods on the retina. Mondrian would use such colors, and also the opposition between light and dark in what appear to be pairs of paintings, as late as 1916, and even, in the final instance in the two variants of his so-called *Checkerboard* compositions, of which the darker version is included in the exhibition, manifesting the beautiful tonalities of a starry sky at dusk, as opposed to the dawn of the lighter version (**fig. 32**).

It is difficult to say when Mondrian's interest in the mystical began. He liked to paint at dusk or even at night, which in his *Zomernacht (Summer Night)* of 1906-7 produced a mysterious effect (**fig. 10**), as it did around the Geinrust Farm in the distance which formed the subject of one of his series of flattened motifs. But the *Dying Sunflower II* of the next year certainly fits within a series of ideas on evolutionary cycles and astral images or their after-effects around flowers (**fig. 11**), which may have persisted as late as 1918 with his *Two Arum Lilies* (**fig. 34**). With their complementary oranges and blues,

<sup>5</sup> I. Querido, "(Van mensen en dingen) Een schildersstudie. Spoor, Mondriaan en Sluyters. Piet Mondriaan." De controleur, 29 May 1909.

<sup>6</sup> H. Janssen e J. Joosten, cit., descobriram que, ao ser exposto pela primeira vez, o quadro *Red Tree* estava ladeado por dois autorretratos em carvão intensamente incisivos. À parte suas associações místicas óbvias, aqui os elementos narrativos são o ambiente escuro e as pupilas muito dilatadas, sugerindo olhos que fitavam a escuridão. No tríptico improvisado, os retratos davam informações sutis sobre a visão incorporada que conduzia ao modo invulgar de pintura da árvore.

H. Janssen and J. Joosten, cit., discovered that on its first public showing *Red Tree* was flanked by two intensely penetrating charcoal self-portraits. Aside from their obvious mystical associations, the telltale elements here are the dark settings and widely dilated pupils, suggesting eyes looking into darkness. In the makeshift triptych the portraits gave subtle clues to the embodied vision that led to the unusual way the tree was painted.

*fig. 08*

**PIET MONDRIAN**

Salgueiros podados  
[Pollard Willows]

1905

Óleo sobre tela [Oil on canvas]  
22,5 x 27,5 cm

Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]



*fig. 09*

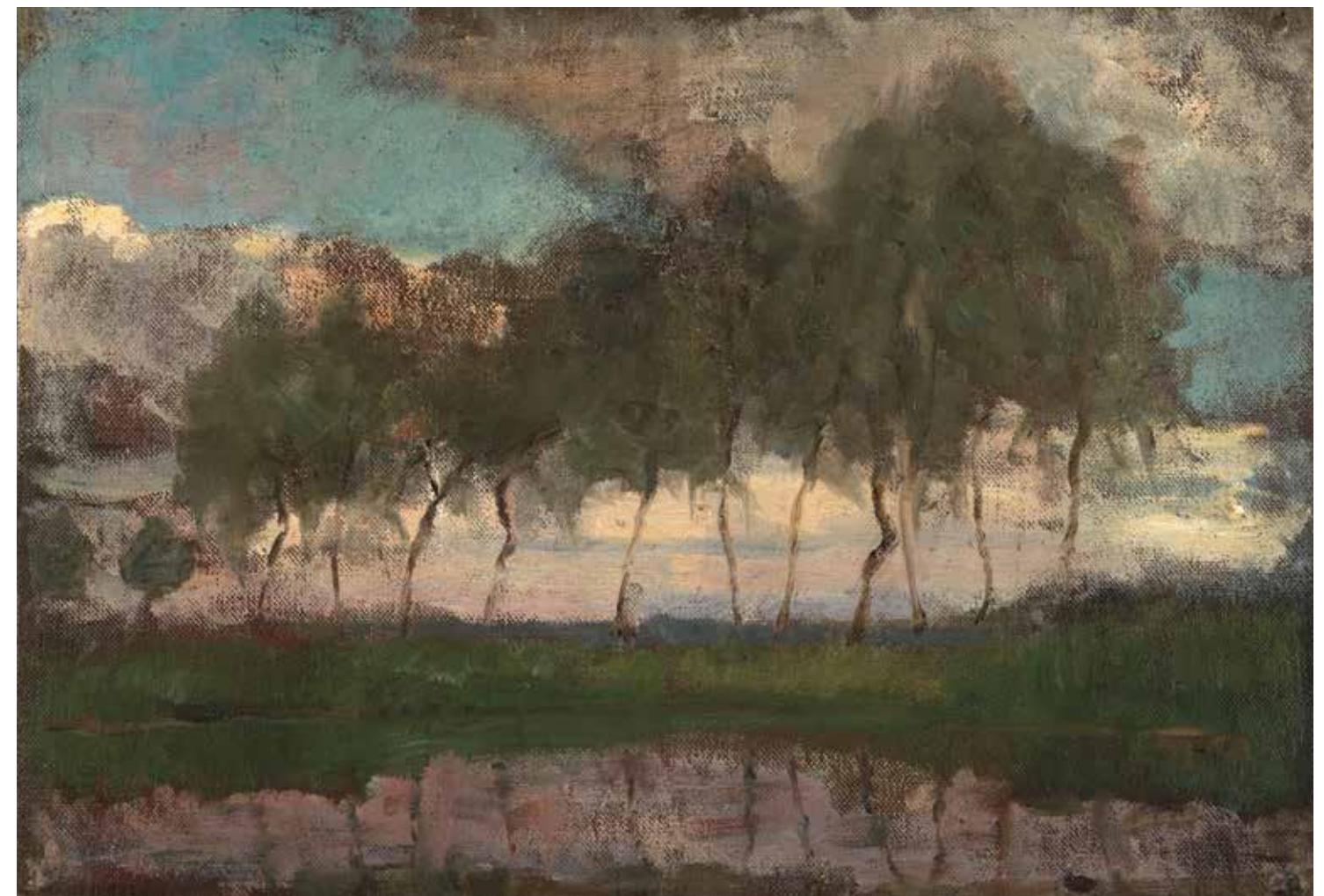
**PIET MONDRIAN**

O Gein: árvores à beira da água  
[The Gein: Trees along the Water]

1906-1907

Óleo sobre tela [Oil on canvas]  
45 x 66 cm

Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]



<sup>7</sup> Sobre a recepção do cubismo na Holanda, ver: Jan van Adrichem. "The Introduction of Modern Art in Holland, Picasso as Paris Pro Toto, 1910-1930." *Simiolus* 21, no. 3, 1992, p.162-211.

For the reception of cubism in Holland, see: Jan van Adrichem. "The Introduction of Modern Art in Holland, Picasso as Paris Pro Toto, 1910-1930." *Simiolus* 21, no. 3, 1992, pp. 162-211.

sobre as flores (**fig. 11**), que podem ter persistido até 1918 com *Dois copos-de-leite* (**fig. 34**). Com seus azuis e laranjas complementares, essas obras parecem fazer vibrar o ar ao redor com suas coroas de luz, mas também põem a flor mais escura lindamente em destaque por meio de um efeito impressionante de avanço e retração, de espaço e cor com saliências e reentrâncias. Emanações místicas e formas geométricas platônicas também parecem envolver a obra *Campanário em Zeeland*, de 1911 (**fig. 17**), mas supõe-se que seriam os primeiros encontros do artista com os planos triangulares dos primeiros quadros cubistas de Picasso e Braque vistos nas primeiras exposições desses artistas na Holanda ou na rápida viagem que Mondrian fez a Paris durante o verão de 1911. No entanto, em geral, a trajetória de Mondrian rumo à abstração — desde seu repentino uso das cores primárias em 1908, depois a rápida sucessão de estilos modernistas, até incluir sua adoção do cubismo entre 1912 e 1914 — foi de experimentação modernista com meios formais, segundo o artista admitiu posteriormente em suas publicações.

#### "ESTE CUBISMO – MUITO ABSTRATO" (APOLLINAIRE)

Enquanto trabalhava em Paris entre 1912 e 1914, Mondrian transformou a expressão cubista em uma plasticidade e estilo geométricos exclusivamente seus. Comentários iniciais observaram que seu cubismo era um tanto diferente, mas ainda faltavam palavras para especificar com precisão de que forma ele se diferenciava, o que é compreensível, dada a novidade desse movimento radical. Na Holanda, o cubismo havia sido amplamente recebido como uma extensão do simbolismo, com linhas e cores sendo vistas como dotadas de um poder expressivo próprio e, para Mondrian, isso significava a dissociação das linhas e cores.<sup>7</sup> Isso levou ao que o poeta e crítico Guillaume Apollinaire, em sua crítica à obra de Mondrian exposta no *Salon des Indépendants* de 1913, denominou "cubisme – très abstrait" [cubismo – muito abstrato], certamente um elogio, vindo de um amigo de Picasso.

O cubismo de Mondrian era planar no sentido que, diferentemente de seus colegas parisienses, seus planos eram posicionados mais como os de um

these seem to vibrate the air around them with their coronas, but also beautifully put the darker flower into relief in a striking push-pull effect of protruding and receding color space. Mystical emanations and Platonic geometrical shapes also seem to surround the *Zeeland Church Tower* of 1911 (**fig. 17**), but some have suggested these may be the artist's first encounters with the triangular planes of the early cubist pictures of Picasso and Braque he may have seen in exhibitions that began to be staged in the Netherlands or on the short trip Mondrian made to Paris during summer of 1911. In any case, by and large Mondrian's path toward abstraction — between his sudden use of primaries in 1908, then quick succession of modernist styles, up to and including his adoption of cubism between 1912 and 1914 — was one of modernist experimentation with formal means, as he also acknowledged later in his published writings.

#### "THIS VERY ABSTRACT CUBISM" (APOLLINAIRE)

While working in Paris in 1912-1914, Mondrian transformed the cubist idiom into a geometric plasticity and style uniquely his own. Early commentators noted that his cubism was somehow different, but they did not have the words yet to specify with any precision in what ways, which is understandable, given the novelty of this radical movement. In Holland, cubism had largely been received as an extension of symbolism, whereby lines and colors were seen as endowed with an expressive power of their own, and for Mondrian this meant the dissociation of line and color.<sup>7</sup> This led to what poet-critic Guillaume Apollinaire, in his review of Mondrian's work at the 1913 *Salon des Indépendants*, called a "cubisme – très abstrait," by all means a compliment from a friend of Picasso's.

Mondrian's cubism was planar in the sense that, different from his Parisian colleagues, his planes were more oriented toward the picture plane. His cubism developed in several distinct phases that are well represented in the exhibition: from a transitional, experimental phase that began in 1911 and ran through early autumn 1912, in which he explored landscapes, figure studies, and a still life, to a period from mid 1912 through the autumn of 1913 characterized by a pronounced



fig. 10

**PIET MONDRIAN**  
*Noite de verão* [Summer Night]  
1906-1907  
Óleo sobre tela [Oil on canvas]  
71 x 110,5 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]

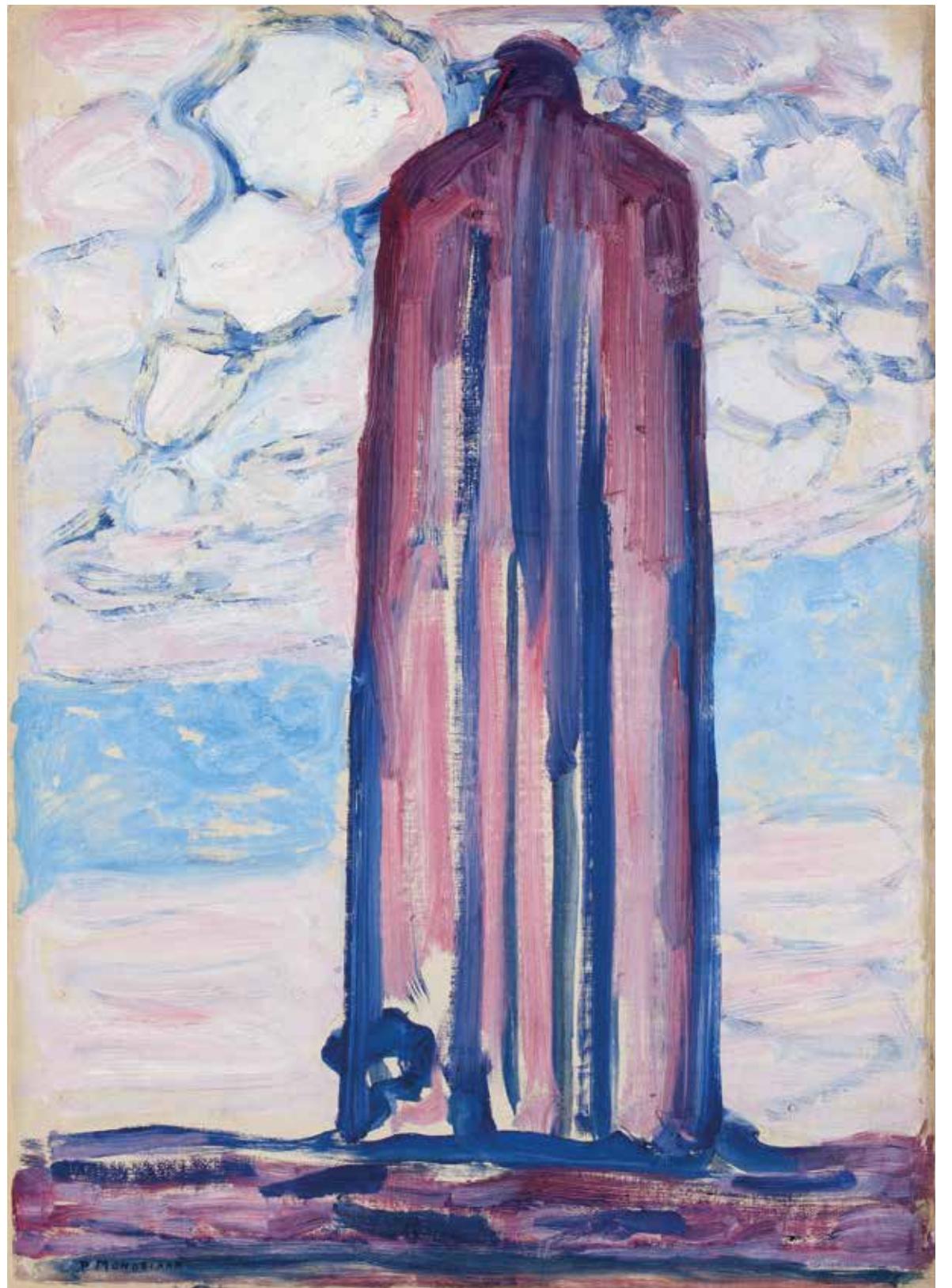


fig. 12

PIET MONDRIAN  
Farol em Westkapelle  
[Lighthouse at Westkapelle]  
1908  
Óleo sobre tela [Oil on canvas]  
71 x 52 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]

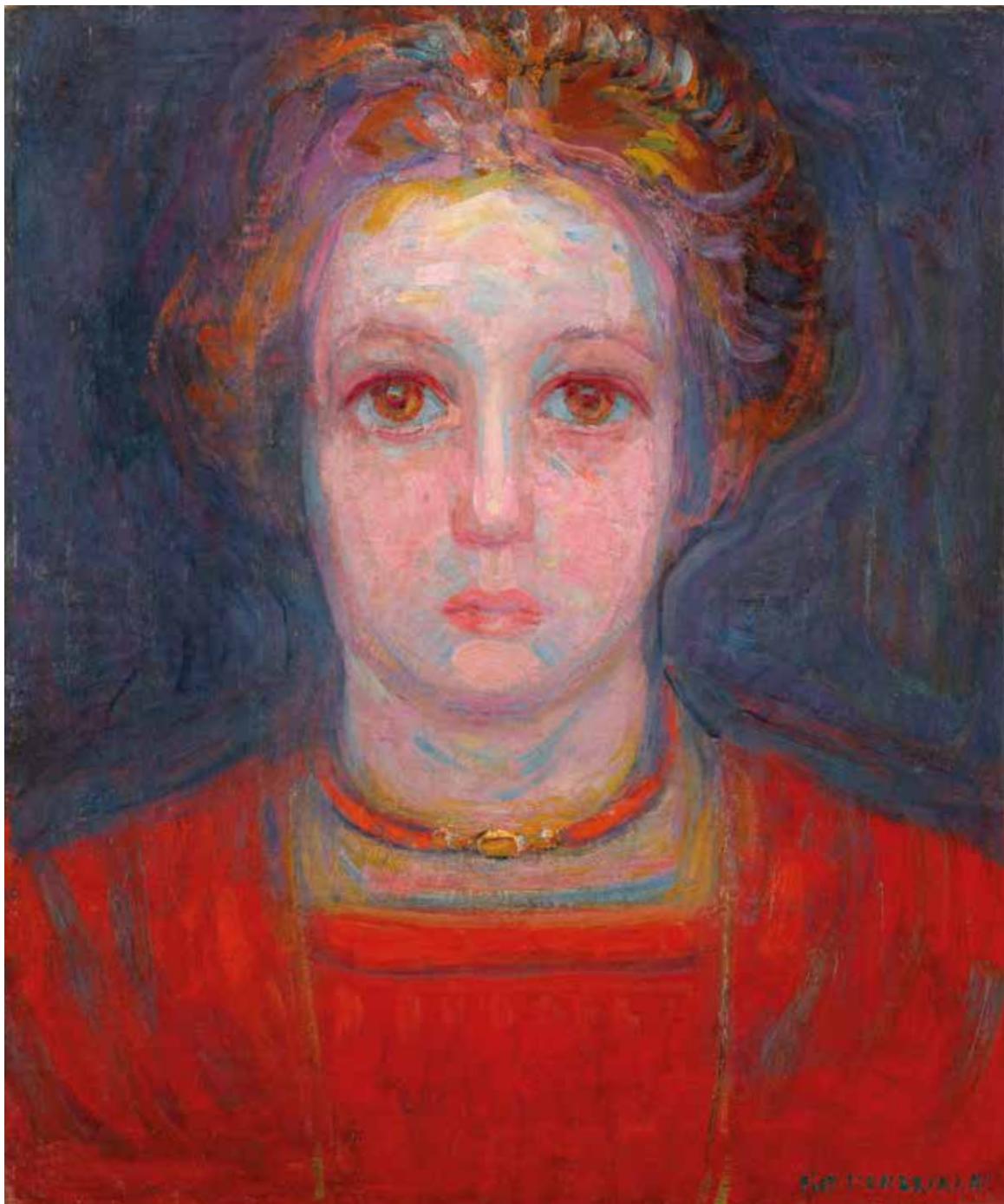


fig. 13

PIET MONDRIAN  
Retrato de uma moça  
[Portrait of a Girl]  
1908  
Óleo sobre tela sobre painel  
[Oil on canvas on panel]  
49 x 41,5 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]

quadro. Seu cubismo se desenvolveu em várias fases distintas que são bem representadas na exposição: de uma fase transicional e experimental que teve início em 1911 e se estendeu ao início do outono de 1912, em que explorou paisagens, estudos de figuras e naturezas-mortas, até o período entre meados de 1912 e o outono de 1913, caracterizado por um interesse expressivo em árvores e, finalmente, um período do outono de 1913 até 1914 que mostra seu compromisso com objetos principalmente urbanos tais como fachadas e vistas arquitetônicas, as quais de tão abstratas não revelam seus motivos imediatamente. A arquitetura se mostraria crucial como tema e razão para Mondrian trabalhar ainda mais deliberadamente em planos retangulares a ponto de, em meados da década, eles serem reconhecidos pelo artista como elemento básico compartilhado pela arquitetura e pintura, levando à sua ideia de fusão da pintura com as paredes da arquitetura.

Parece que a primeira fase cubista de Mondrian estava se afinando com a obra de Cézanne na medida em que adotava o cubismo inicial de Picasso e Braque (1908-início de 1909). Primeiro, ele havia visto tudo isso reunido na exposição do Círculo de Arte Moderna do Museu Stedelijk, em outubro de 1911, enquanto ainda morava na Holanda. Aquela mostra tinha nada menos do que 28 obras de Cézanne e outras obras de cubistas importantes. A escolha do tema de Mondrian no ano seguinte foi uma prova direta da influência: Cézanne havia usado um pote de gengibre, que o artista holandês também utilizou nas versões cézanniana e cubista de 1911 e 1912, respectivamente; os estudos de figuras em grande formato de Cézanne e Picasso encontraram paralelos em dois grandes estudos de mulheres de Mondrian, um dos quais, *Retrato de uma senhora*, está na atual exposição (fig. 25); Braque e Picasso desenharam árvores, que já haviam sido um foco de interesse do artista holandês; e, mais notável, o icônico *Mont Saint Victoire* (fig. 50) de Cézanne pode ser comparado à obra um tanto robusta *Paisagem* de Mondrian (fig. 24) – incomum, simplesmente porque não há montanhas ou mesmo montes grandes isolados na paisagem holandesa. A montanha parece mais uma aglomeração de sopés que dirigem o olhar do observador para o alto, por meio do que pode ser uma forma semelhante à árvore se fundindo

interest in trees, and finally a period from autumn 1913 through 1914 that shows his commitment to mostly urban subjects, such as facades and architectural vistas, albeit so abstracted that the motifs are not readily apparent. Architecture would prove crucial as both motif and motive for Mondrian to work even more deliberately in rectangular planes, to the extent that by mid-decade these were recognized by the artist as the basic element that both architecture and painting share, leading to his idea of a merger of painting with the walls of architecture.

It seems as though Mondrian's first cubist phase was a coming to terms with the work of Cézanne as much as it was adopting the early cubism of Picasso and Braque (1908 to early 1909). He had first seen all of these together, while still living in the Netherlands, at the Stedelijk Museum's exhibition of the Modern Art Circle in October of 1911. That show had no less than twenty-eight Cézannes, as well as important cubist works, and Mondrian's choice of subject matter in the next year is direct proof of influence: Cézanne had used a ginger pot, which the Dutch artist also uses in both a Cézannian and a cubist version of 1911 and 1912, respectively; Cézanne and Picasso's large figure studies were met by Mondrian's two large female studies, one of which, *Portrait of a Lady* is in the current exhibition (fig. 25); Braque and Picasso showed trees, which had already been an interest of the Dutch artist; and, most conspicuously, Cézanne's iconic *Mont Saint Victoire* (fig. 50) was met by Mondrian's somewhat clunky *Paysage* (*Landscape*) (fig. 24), unusual simply because there are no mountains or even large, isolated hills in the Dutch landscape. The mountain seems more like a conglomeration of foothills that lead the eye upward, with what may be a tree-like shape merging with these hills on the right. There is also a conspicuous emphasis on verticals and horizontals, and the brushstrokes are kept remarkably flat within the somewhat rigid grid structure.

In this first phase, Mondrian already departs in important ways from his Parisian forebears. He does show some color – blues, ochers, orange-reds – and even some color modulation in a manner inspired by Cézanne. But where Picasso and Braque owe much to the latter's *passage*, that is, the merging of slanted planes into pictorial structure as a result of visual slippage

com esses montes à direita. Há também uma ênfase marcante nas verticais e horizontais, e as pineladas são mantidas impressionantemente planas em uma estrutura de grade um tanto rígida.

Em sua primeira fase, Mondrian já se afasta de maneira significativa de seus predecessores parisienses. Ele realmente mostra algumas cores – azuis, ocre, vermelhos-alaranjados – e mesmo algumas modulações de cores inspiradas por Cézanne. No entanto, enquanto Picasso e Braque devem muito à *passagem* de Cézanne, ou seja, à fusão de planos inclinados em estruturas pictóricas como resultado do escorregamento visual entre esses planos, Mondrian se afasta radicalmente deles ao ignorar esse elemento formal. A *passagem* de Picasso e Braque é assim pronunciada por ser resultado do *chiaroscuro* (luz e sombra), planos pequenos, muitas vezes triangulares e inclinados que têm um lado mais claro e mais escuro sugestivo de *chiaroscuro*, embora ainda representando o jogo de luz em sua existência praticamente isolada, dentro de um espaço raso e facetado. Esses dois cubistas pioneiros também adotaram as pineladas construtivas de Cézanne, mas de forma mais monocromática, ou seja, sem modulação de cor. Braque parece ter procurado conciliar as lacunas abertas pela *passagem*, enquanto Picasso insistia nelas, a impossível conciliação entre visão e tato. Em março de 1913 ele havia “forçado” ao introduzir novas substâncias, tais como areia, no meio do óleo. Apollinaire estava certo quando observou naquele mesmo mês, em sua crítica ao 29º Salon des Indépendants, que Mondrian mostra a influência de Picasso, “mais sa personnalité reste entière” [mas sua personalidade continua íntegra]. Suas árvores e seu retrato de uma mulher revelam uma qualidade cerebral sensitiva. Esse cubismo – muito abstrato – segue um curso diferente daquele que Braque e Picasso parecem tomar, cuja *recherche de matière* [investigação da matéria] está despertando tal interesse.<sup>8</sup>

As obras cubistas de Mondrian abandonaram progressivamente as pineladas diagonais paralelas que se valem da *passagem* em favor de uma estrutura estriada ou de pineladas perpendiculares que se alinharam com o arranjo também cada vez mais perpendicular de linhas enfáticas e com os parâmetros retangulares da tela. Apenas na fase inicial vemos pineladas mais espontâneas como ecos distantes das

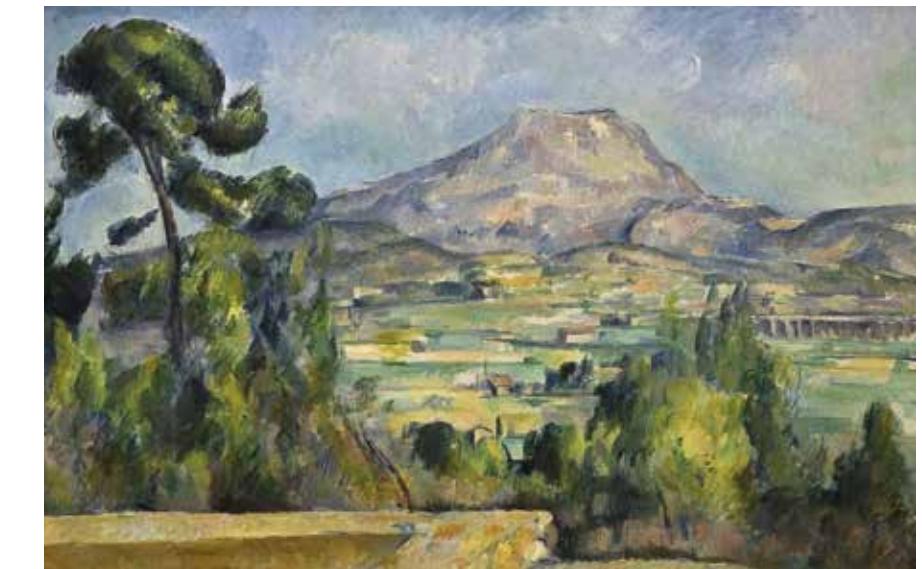


fig. 50

PAUL CÉZANNE  
*Mont Saint Victoire*  
[Mont Saint Victoire]  
1887-90  
Óleo sobre tela [Oil on canvas]  
65 x 92 cm  
Coleção [Collection]  
Musée d'Orsay, Paris

OBRA NÃO INCLUSA NA EXPOSIÇÃO  
[WORK NOT INCLUDED IN THE EXHIBITION]

between these planes, Mondrian departs quite radically from them by simply ignoring this formal element. Picasso and Braque's *passage* is strongly pronounced for being done by way of chiaroscuro (light and dark) – involving small, often triangular canted planes that have a lighter and darker side – as though still representing the play of light in their all but detached existence within a shallow, faceted space. These two pioneering cubists also adopted Cézanne's constructive brushstrokes, but in greater monotone, that is, without the modulation of color. Braque seems to have tried to reconcile the chasms opened up by *passage*, whereas Picasso insisted on these, the irreconcilability between vision and touch, and by March 1913 he had pushed the envelope by introducing new substances, such as sand, into the medium of oil. Apollinaire was right when he noted that same month in his review of the 29th Salon des Indépendants, that Mondrian shows the influence of Picasso, “*mais sa personnalité reste entière*”. His trees and his portrait of a woman reveal a sensitive cerebral quality. This very abstract cubism follows a different path from that which Braque and Picasso seemed to be taking, whose *recherche de matière* was presently arousing such interest.<sup>8</sup>

Mondrian's cubist works would increasingly abandon the diagonal parallel brushstrokes that cling to *passage* for a striated structure or perpendicular strokes that align with the also increasingly perpendicular arrangement of emphatic lines and with the rectangular

<sup>8</sup> Guillaume Apollinaire. *Chroniques d'art 1902-1918*, ed. LeRoy C. Breunig. Paris: Gallimard, 1960, p.378.

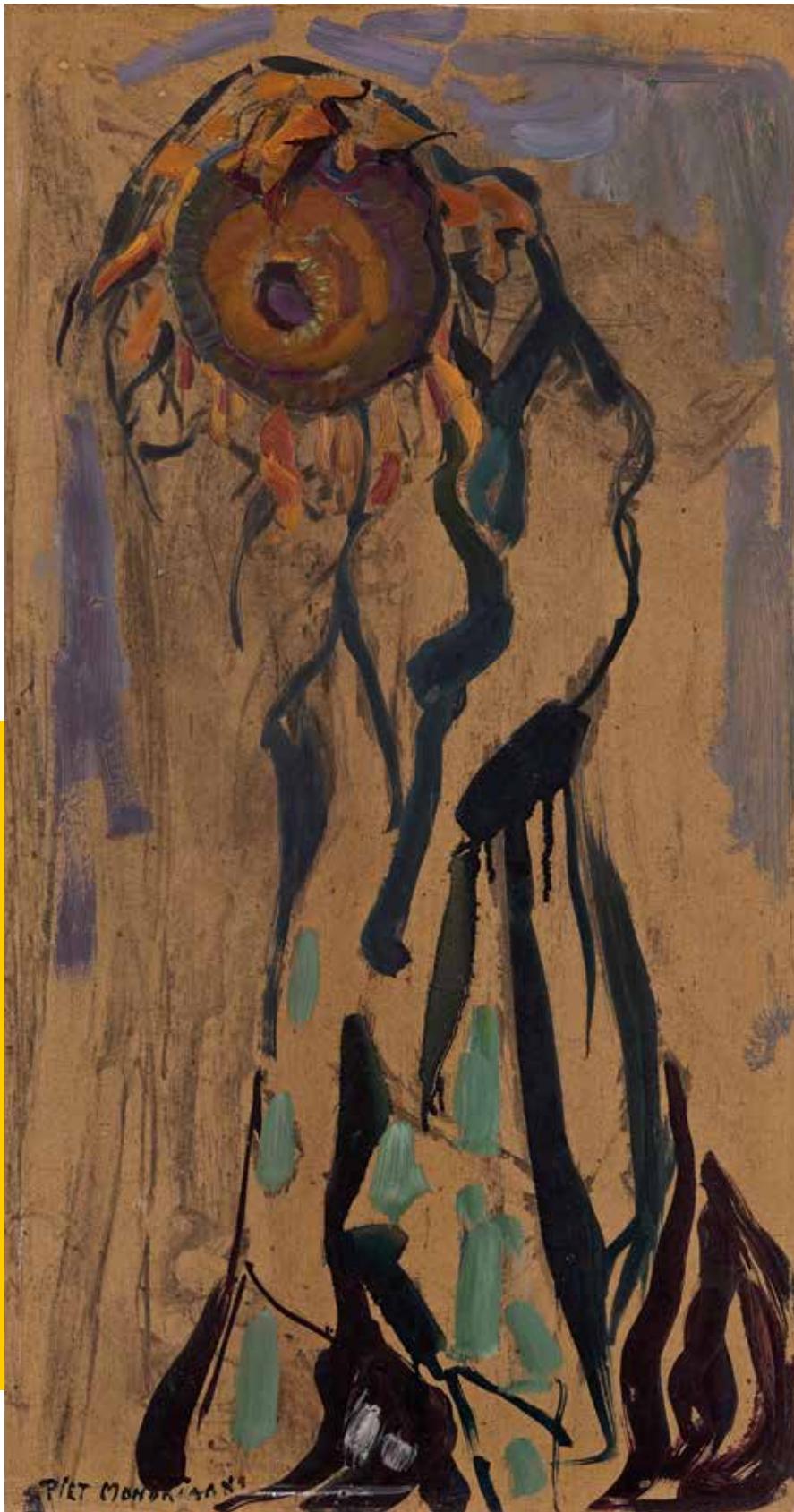


fig. 11

PIET MONDRIAN

Girassol morrendo II

[Dying Sunflower II]

1908

Óleo sobre cartão [Oil on cardboard]

65 x 34 cm

Coleção [Collection]

Gemeentemuseum Den Haag,

Holanda [The Netherlands]

## MONDRIAN ESCREVEU EM 1913:

"Também acho linda a flor em sua aparência, mas uma beleza ainda mais profunda esconde-se em seu interior. Eu não sabia como expressar isso quando pintei os crisântemos murchos com longas hastes. Expressei por meio da emoção – humana, talvez mesmo uma emoção humana já universal. Depois, achando que havia emoção humana demais neste quadro, pintei uma flor azul de outra forma. Esta última fitava [o seu entorno] fixamente, já propunha mais o imutável. Mas as cores, apesar de agora serem puras, ainda expressavam excessivo sentimento individual!"

## MONDRIAN WROTE IN 1913:

"I too find the flower beautiful in its outward appearance, but a deeper beauty lies concealed within. I did not know how to express this when I painted the dying chrysanthemum with the long stem. I expressed it through emotion – human emotion, perhaps even universally human one. I later found too much human emotion in this work and painted a blue flower differently. This one stood stiffly staring; it already suggested more of the immutable. But the colors, although now pure, still expressed too much individual feeling."

*fig. 15*

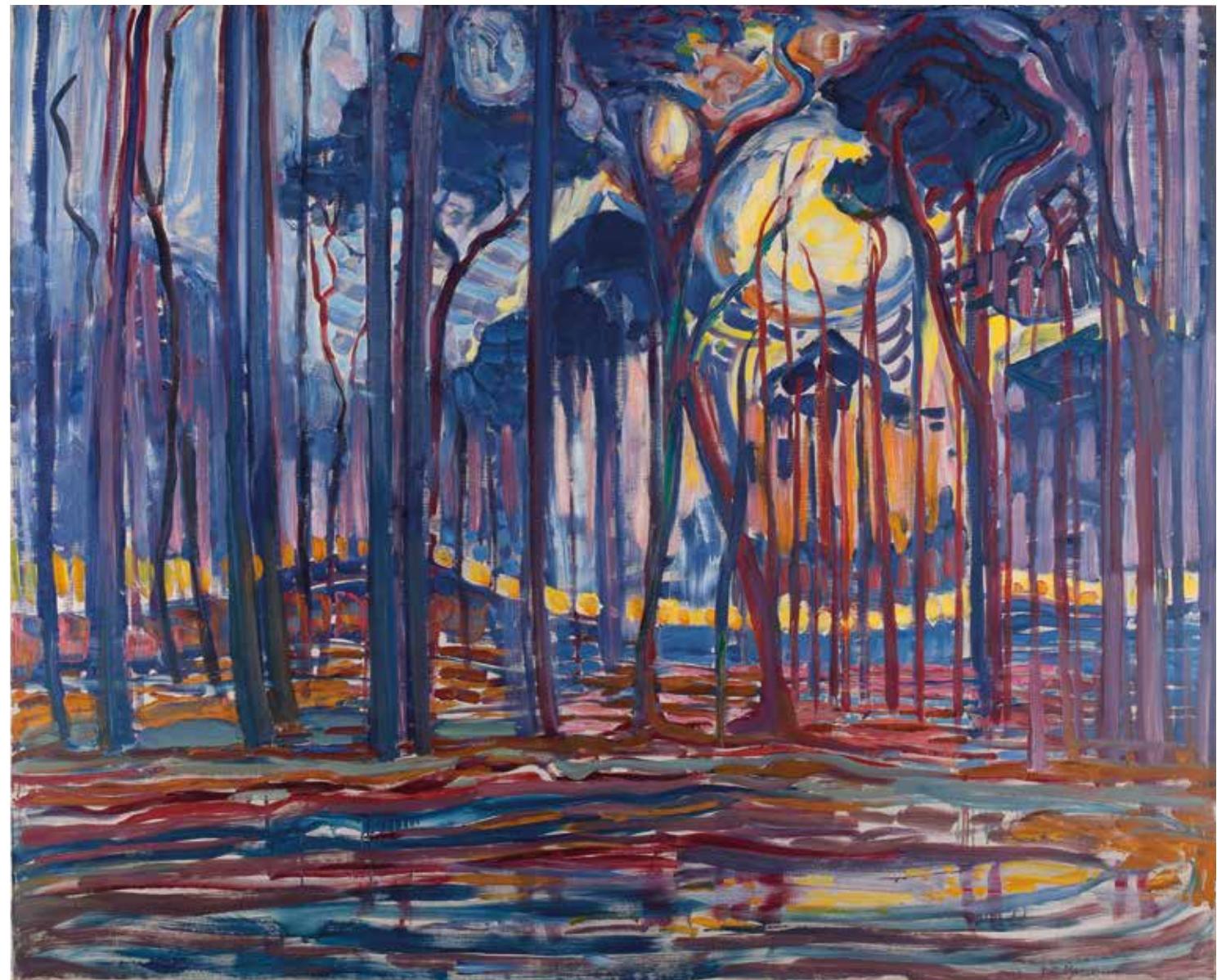
**PIET MONDRIAN**  
Copo-de-leite; Flor azul  
[Arum Lily; Blue Flower]  
1908-1909  
Óleo sobre tela [Oil on canvas]  
46 x 32 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]



*fig. 18*

**PIET MONDRIAN**  
Floresta; Floresta próximo a Oele  
[Forest; Forest near Oele]  
1908  
Óleo sobre tela [Oil on canvas]  
128 x 158 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]

OBRA NÃO INCLUSA NA EXPOSIÇÃO  
WORK NOT INCLUDED IN THE EXHIBITION





pinceladas construtivas. Muitas das linhas, em seu rígido movimento em zig-zague, são pintadas “ala prima”, tomando a tinta preta da estrutura linear nos pontos em que a toquem. O único aspecto que Mondrian mantém de Cézanne e dos cubistas é a convexidade – seus objetos parecem se destacar no centro e tornarem-se indistintos em direção às bordas. Esses artistas haviam ensinado Mondrian a organizar o espaço, não por meio de um ponto de fuga imaginário e distante, mas pelo ponto do objeto mais próximo aos olhos, o que significa que os objetos não mais se encontram em uma expansão côncava por trás do plano do quadro, mas na superfície, algumas vezes aparentemente se projetando em direção ao observador como uma protuberância convexa. Isso permaneceria importante para as obras de Mondrian de 1912 até o início de 1917.

Olhando para as árvores dos motivos da segunda fase cubista de Mondrian e os motivos arquitetônicos da terceira fase cubista, percebemos que seus esboços estão não apenas cada vez mais afastados dos planos, mas também são mais longos e mais pronunciados, sugerindo o espaço como uma estrutura transparente e esquelética. Sabemos, por suas anotações (no caderno de esboços) de 1912-1914 que Mondrian via a matéria por meio de lentes esotéricas. Ele procurava ver além, ou melhor, “através” das aparências da superfície, assim como também as forças subjacentes à matéria, forças que segundo ele deveriam ser expressas na pintura por meio de linhas enfáticas apontando em várias direções.<sup>9</sup> Como os planos entre as linhas são nivelados e não sombreados, as linhas em *Pintura nº 4 / Composição nº VIII / Composição 3* formam um tipo de estrutura (**fig. 29**). A maior parte das árvores que Mondrian pintou parece ter tido uma aparência estéril, significativa porque o fundo visível entre os galhos desfolhados é sempre mantido plano. Essa característica de sua obra faz que a inversão figura/fundo, que está na base da história da abstração, seja algo já embutido nos motivos que escolheu, por assim dizer.

De maneira análoga, quando no outono de 1913 começou a esboçar e pintar a arquitetura parisiense, Mondrian também reproduziu muitas vezes o padrão perpendicular de planos de paredes e pisos que podiam ser vistos como vestígios nas laterais dos edifícios após a demolição de estruturas vizinhas. Esses padrões de ordem

parameters of the canvas. Only in the earlier phase do we see some more spontaneous brushwork as distant echoes of constructive brushstrokes. Many of the lines, in their tight zig-zagging motion, are laid in wet on wet, picking up the black paint of the linear armature wherever they touch it. The one thing Mondrian holds onto from both Cézanne and the cubists is convexity – his objects seem to come forward in the center and blur toward the edges. These artists had taught Mondrian to organize space not through an imaginary, distant vanishing point, but through the point on the object that is closest to the eye, which means that objects no longer lie in a concave expanse behind the picture plane, but on the surface, sometimes seemingly coming at us like a convex protrusion. This would remain important to Mondrian’s works from 1912 through early 1917.

Looking at the trees and architectural motifs from Mondrian’s second and third cubist phase, respectively, we see that his outlines are not only increasingly detached from the planes, but also longer and more pronounced, suggesting space as a transparent, skeletal structure. We know from his sketchbook notes of 1912-1914 that Mondrian viewed matter through an esoteric lens, that he sought to look beyond, or rather, “through” surface appearances, and at the forces underlying matter, forces which he thought should be expressed in painting through emphatic lines placed in various directions.<sup>9</sup> Because the planes between the lines are level and not shadowed, the lines in *Tableau no. 4 (Painting No. 4) / Composition No. VIII / Composition 3* form a kind of armature (**fig. 29**). Most trees Mondrian painted seem to have had a barren appearance, which is significant because the background that is visible through the leafless branches is always kept flat. Due to this feature, his chosen motifs already contained something of the essence of figure/background reversal that lies at the basis of the history of abstraction.

Similarly, when in the autumn of 1913 Mondrian began to sketch and paint Parisian architecture, he would often render the perpendicular pattern of wall planes and floors that could be seen as traces on the sides of buildings after the demolition of neighboring structures. These patterns of an interior order shown on the exterior turn the architecture inside-out, as it were, accomplishing

<sup>9</sup> Ver: Robert P. Welsh e Joop M. Joosten. Two Mondrian Sketchbooks 1912-1914. Amsterdam: Meulenhoff International, 1969, p.23, 39-40, 67-68.

See: Robert P. Welsh and Joop M. Joosten. Two Mondrian Sketchbooks 1912-1914. Amsterdam: Meulenhoff International, 1969, pp. 23, 39-40, 67-68.

fig. 14

PIET MONDRIAN  
Igreja em Oostkapelle  
[Church at Oostkapelle]  
1908-1909  
Óleo sobre tela [Oil on canvas]  
76 x 65,5 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]

*fig. 19*

**PIET MONDRIAN**

Noite; A árvore vermelha  
[Evening; The Red Tree]

1908-1910

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

70 x 99 cm

Coleção [Collection]

Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]

OBRA NÃO INCLUSA NA EXPOSIÇÃO  
[WORK NOT INCLUDED IN THE EXHIBITION]



*fig. 19*

**PIET MONDRIAN**

Casa à luz do sol  
[House in Sunlight]

1909

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

52,5 x 68 cm

Coleção [Collection]

Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]

OBRA NÃO INCLUSA NA EXPOSIÇÃO  
[WORK NOT INCLUDED IN THE EXHIBITION]



<sup>10</sup> Em 1926 Mondrian, NANL, p.203, mencionou que essas obras demonstram "a influência não apenas do cubismo como também de Paris enquanto cidade. Os enormes planos dos edifícios, não raro coloridos pelos anúncios, também estimulavam a pintura em planos".

In 1926 Mondrian, NANL, p. 203, recalled that these works show "the influence not only of cubism but also of Paris as a city. The enormous planes of the buildings, often colored by advertising, also encouraged painting in planes."

interior mostrados no exterior viram a arquitetura pelo avesso, por assim dizer, cumprindo outro tipo de inversão que se tornaria crucial para a fase madura. Comentários nos estudos de 1914 focalizam paredes, janelas, portas, andaiques (em formato de X) e outros elementos arquitetônicos, mas "ver através" pode ser tomado um tanto literalmente aqui, como por exemplo a abertura do edifício em direção ao exterior.

Em *Composição em oval com planos de cores 2*, que se baseia em edifícios parcialmente demolidos e com publicidade nas laterais, os planos abstratos jamais se materializam por completo em estruturas porque permanecem ativos em um jogo relacional, abertos para todos os lados em profundidade planar em sobreposições (fig. 30). A profundidade é reforçada por meio da cor, que agora retorna, e o plano é desestabilizado como forma pela cor fluindo ativamente entre os planos, como agente vital independente da linha. Distinguimos vagamente as letras maiúsculas UB no lado inferior direito e, depois de verificar mais de perto, um K antes delas, formando a palavra KUB tomada diretamente de um grande outdoor de caldo de carne (em cubo), que também mostrava um cubo abaixo das letras.<sup>10</sup> Picasso havia usado essa propaganda em uma obra como um comentário irônico sobre o nome estranho, cunhado para o movimento que havia ajudado a fundar. Entretanto, mais uma vez a obra de Mondrian demonstrava mais interesse na aparência em camadas e ainda assim achatada da metrópole moderna, com sua contínua demolição do antigo e construção do novo. O novo compromisso do artista com a cor permaneceria limitado, até meados de 1920, apenas a derivados das cores primárias: ocre, em lugar do amarelo; rosa, em lugar do vermelho; e azul claro, oposto ao azul mais escuro.

## AVANÇO PARA A ABSTRAÇÃO

O "neoplasticismo" de Mondrian resultou de sua abordagem estrutural ao cubismo, que ele adaptou a uma forma mais radicalmente planar, concebida com o objetivo de uma fusão futura da pintura com um ambiente "neoplástico" utópico. Durante a segunda metade da década, o artista optou por um lento percurso na busca da completa abstração, na qual tais ideias materializaram-se de forma vacilante e em relativo isolamento. Durante uma viagem de duas semanas à Holanda, no

another type of reversal of the kind that would become crucial to the painter's mature phase. Commentators have noted walls, windows, doors, scaffolding (in X-shapes) and other architectural elements in the studies from 1914, but "seeing through" can here be taken quite literally, as the opening up of the building toward the outside.

In *Composition in Oval with Color Planes* 2, which is based on partially demolished buildings with advertising placed on their sides, the abstract planes never fully crystallize into a structure because they remain active in a relational play, open to all sides in a layered, planar depth (fig. 30). Depth is enhanced through color, which has returned here, the plane destabilized as form through color actively flowing between planes, as a vital agent separate from line. We vaguely recognize the capital letters UB at lower right, and upon closer inspection a K before these, spelling the word KUB taken straight from a large billboard advertisement for a bouillon cube brand that also showed a cube beneath the letters.<sup>10</sup> Picasso had also used that advertisement in a work as a tongue-in-cheek commentary on the awkward name coined for the movement he had helped found, but Mondrian's work, again, demonstrates an interest more in the layered yet flattened appearance of the modern metropolis, with its continual breakdown of the old and building up of the new. The artist's recommitment to color would remain limited, through mid 1920, to only derivatives of the primaries: ochre, instead of yellow; pink, instead of red; and a lighter rather than darker blue.

## BREAKING THROUGH, INTO ABSTRACTION

Mondrian's "neoplasticism" came out of his structural approach to cubism, which he adapted to a more radically planar form, conceived in the goal of a future merger of painting with a utopian, "neoplastic" environment. During the second half of the decade, the artist was to follow a slow, searching path toward complete abstraction in which such ideas crystallized only haltingly and in relative isolation. While on a two-week trip to Holland in the summer of 1914, Mondrian was caught by surprise by the outbreak of the Great War, which prevented him from returning to his home in Paris until the summer of 1919.



fig. 17

PIET MONDRIAN  
Campanário em Zeeland  
[Zeeland Church Tower]  
1911  
Óleo sobre tela [Oil on canvas]  
114 x 75 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]

*fig. 22*

**PIET MONDRIAN**

A árvore cinzenta  
[The Gray Tree]

1911

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

79,7 x 109,1 cm

Coleção [Collection]

Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]

OBRA NÃO INCLUSA NA EXPOSIÇÃO  
[WORK NOT INCLUDED IN THE EXHIBITION]



*fig. 24*

**PIET MONDRIAN**

Paisagem [Paysage]

1912

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

63 x 78 cm

Coleção [Collection]

Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]

OBRA NÃO INCLUSA NA EXPOSIÇÃO  
[WORK NOT INCLUDED IN THE EXHIBITION]





verão de 1914, Mondrian foi pego de surpresa pela eclosão da Primeira Guerra Mundial, ficando impedido de retornar à sua residência em Paris até o verão de 1919. Reconectado a suas raízes na neutra Holanda, o artista trabalhou lentamente, produzindo apenas uma ou outra pintura abstrata por ano em 1915, 1916 e início de 1917, pois era obrigado a copiar os Velhos Mestres no Rijksmuseum para pagar as contas.

Inicialmente, Mondrian encontrou inspiração na vastidão e repouso do oceano em Domburg e Scheveningen. Uma das obras-primas de sua fase inicial de abstração é *Composição 10*, de 1915, mais conhecida como *Pier and Ocean*. Essa obra pertence a uma bela série de desenhos com o mesmo título, integrando o que é usualmente denominado como sua fase "mais e menos" (fig. 36). Presume-se que a composição se baseie em um dique ou quebra-mar de estacas de madeira, visíveis nas verticais mais longas no centro inferior do quadro, que se estende ao mar em Domburg, aqui representado por um horizonte alto, indicado pela maior densidade de marcas horizontais no topo.

No entanto, segundo o argumento convincente de Carel Blotkamp, um esboço inicial que pode estar relacionado com a série de estudos apresenta similaridades com o píer de Scheveningen – não um quebra-mar, mas um píer de diversões com um extenso calçadão e grande pavilhão. Blotkamp sugere assim que a base inicial dessas obras poderia ser um motivo arquitetônico, como no caso das pinturas anteriores de fachadas de Paris e a próxima composição de pinturas, que se baseava na fachada de uma igreja.<sup>11</sup> Mondrian escreveria sobre essas obras quase abstratas em termos bastante abstratos também, dando ênfase às relações dinâmicas e ritmos compostivos estabelecidos entre as marcas verticais e horizontais como um movimento equilibrado, a "expansão rítmica para o alto e para o lado... [como] a imagem universal do lindo movimento do universo".<sup>12</sup>

Ao usar a arquitetura como tema, Mondrian identificava mais e mais a superfície "retratada" (os planos de arquitetura) com o plano do quadro, uma ideia crucial, tendo em vista que os planos pintados destinavam-se à fusão com o ambiente construído.<sup>13</sup> "Na arquitetura o exterior é uma expressão da estrutura interna," ele escreveu.

Thrown back upon his roots in neutral Holland, he worked slowly, at first only producing about one abstract painting per year between 1915, 1916, and early 1917, as he was forced to copy old masters in the Rijksmuseum to pay his bills.

Mondrian initially found inspiration in the vastness and repose of the sea at Domburg and Scheveningen. One of the great masterpieces of early abstraction is his *Composition 10* of 1915, better known as *Pier and Ocean*. It came out of a beautiful series of drawings by the same title, belonging to what is often referred to as his "plus and minus" phase (fig. 36). The composition is assumed to be based on a jetty or breakwater of wooden poles, visible in the longer verticals in the bottom center of the painting, which stretches into the sea at Domburg, here shown with a high horizon, indicated by a greater density of horizontal marks at the top. However, as Carel Blotkamp convincingly argues, an early sketch that may be related to the series of studies shows similarities with the pier of Scheveningen – not a breakwater, but an amusement pier with a long promenade and large pavilion. Blotkamp thus suggests that the initial basis for these works could be an architectural motif, as was the case with earlier paintings of Paris facades and the next painted composition, which was based on the facade of a church.<sup>11</sup> Mondrian would write about these near abstract works in quite abstract terms, too, putting emphasis on the dynamic relationships and compositional rhythms established between the vertical and horizontal marks as equilibrated movement, the "rhythrical expansion in height and width... [as] the universal image of the beautiful movement of the universe."<sup>12</sup>

In using architecture as a motif, Mondrian increasingly identified the "depicted" surface (the planes of architecture) with the picture plane, a crucial idea, given that the painted planes were destined to merge with the built environment.<sup>13</sup> "In architecture the outward is an expression of the internal structure," he had written, and he saw the verticals and horizontals as corresponding to the forces to which all life on earth is subject.<sup>14</sup> But where architecture encloses and limits space, abstract painting is able to open space expansively, from the inside outward. "The function of architecture ... is to enclose and limit," the artist confirmed,

fig. 25

PIET MONDRIAN  
Retrato de uma senhora  
[Portrait of a Lady]  
1912

Óleo sobre tela [Oil on canvas]  
115 x 88 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]

<sup>11</sup> Ao que parece, Mondrian disse a Alfred Barr e a László Moholy-Nagy que o estudo final para a pintura tomara por base o píer Scheveningen. Carel Blotkamp. Mondrian: The Art of Destruction. New York: Harry N. Abrams, 1994, p.85-87. Elaborei esta conexão e mostrei em detalhe de que modo os seis desenhos abstratos se relacionam com o píer Scheveningen e a pintura final em: Marek Wiczorek. Space and Evolution in Piet Mondrian's Early Abstract Paintings. Ann Arbor, Mi.: UMI Press, 1997, p.83-94.

Apparently, Mondrian told both Alfred Barr and László Moholy-Nagy that the final study for the painting was based on the Scheveningen Pier. Carel Blotkamp. Mondrian: The Art of Destruction. New York: Harry N. Abrams, 1994, pp. 85-87. I have elaborated on this connection and shown in detail how all six abstract drawings relate to the Scheveningen Pier and the final painting in: Marek Wiczorek. Space and Evolution in Piet Mondrian's Early Abstract Paintings. Ann Arbor, Mi.: UMI Press, 1997, pp. 83-94.

<sup>12</sup> W. H. K. van Dam.  
"Een onbekende brief van  
Mondriaan." Oud Holland 104,  
no. 3/4, 1990, p.341-343.

<sup>13</sup> Y.-A. Bois. "The Iconoclast". In: Piet Mondrian, 1872-1944, cat. exp. Den Haag: Haags Gemeentemuseum, National Gallery of Art, Museum of Modern Art, 1994-1996), p.314.

Y.-A. Bois. "The Iconoclast". In: Piet Mondrian, 1872-1944, exh. cat. Den Haag: Haags Gemeentemuseum, National Gallery of Art, Museum of Modern Art, 1994-1996, p. 314.

<sup>14</sup> Mondrian. "Natural Reality and Abstract Reality", in NANL, p.101.

*fig. 28*

**PIET MONDRIAN**  
**Composição árvores I**  
**[Composition Trees I]**  
**1912**  
 Óleo sobre tela [Oil on canvas]  
 81 x 62 cm  
 Coleção [Collection]  
 Gemeentemuseum Den Haag,  
 Holanda [The Netherlands]



*fig. 29*

**PIET MONDRIAN**  
**Pintura nº 4 / Composição nº VIII /**  
**Composição 3 [Tableau No. 4 /**  
**Composition No. VIII / Composition 3]**  
**1913**  
 Óleo sobre tela [Oil on canvas]  
 95 x 80 cm  
 Coleção [Collection]  
 Gemeentemuseum Den Haag,  
 Holanda [The Netherlands]





Jacoba van Heemskerck, 1915  
Coleção [Collection]  
RKD – Nederlands  
Instituut voor Kunstgeschiedenis,  
Holanda [The Netherlands]

## JACOBA VAN HEEMSKERCK

1876 - 1923 Holanda [Netherlands]

Van Heemskerck iniciou-se na pintura com retratos simbolistas de agricultores e pescadores. Em 1904 conheceu Marie Tak van Poortvliet, cuja família era grande proprietária rural na ilha de Walcheren, na Zelândia, Holanda. Tak endeusava Wagner e se interessava por arte e teosofia. As duas mulheres construíram uma casa com ateliê no elegante balneário de Domburg e foram amigas por toda a vida. Tak iniciou uma coleção de arte e apoiou a carreira artística da amiga. Jacoba participou de mostras organizadas pelo grupo São Lucas, em Amsterdã, onde conheceu Piet Mondrian, que a visitou na Zelândia, onde também pintou. Graças à crença de ambos em teosofia, iniciaram um diálogo sobre arte moderna que se estenderia até a morte de Jacoba, discussões que ajudaram Mondrian a refinar suas ideias sobre arte abstrata. Jacoba participou de várias mostras em Amsterdã, onde expôs obras experimentais modernistas com Mondrian. Foi uma das fundadoras do Moderne Kunstkring, estabelecido em 1910, e em 1911 expôs com Mondrian suas pinturas cubistas no

Van Heemskerck started out painting symbolist portraits of farmers and fishermen. In 1904 she met Marie Tak van Poortvliet, the daughter of a wealthy patrician family that owned large tracts of land on the island of Walcheren in Zeeland. Tak van Poortvliet idolized Wagner, and was interested in art and theosophy. The two women formed a life-long friendship, and built a house with a studio in the fashionable coastal resort of Domburg. Tak van Poortvliet started an art collection, and supported Jacoba van Heemskerck's career as an artist. Van Heemskerck participated in exhibitions organized by the St. Lucas artists' association in Amsterdam, where she met Piet Mondrian. He visited her in Zeeland, and painted there. Based on their common belief in theosophy they began an exchange of ideas on modern art that would last their entire lives. Their discussions helped Mondrian to hone his ideas about abstract art. Jacoba van Heemskerck took part in exhibitions in Amsterdam, showing modernist experimental works alongside Mondrian. She was one of the founders of the

Salon des Indépendants, em Paris. Em 1912 e 1913 os dois artistas mantiveram estreito contato quando Mondrian se fixou em Walcheren. No entanto, distanciaram-se à medida que ele passou a pensar cada vez mais em termos de linhas mais rígidas, ao passo que Jacoba Van Heemskerck voltou-se para o expressionismo alemão. Ela exibiu suas obras na galeria de Herwarth Walden, Der Sturm. Com o uso de cores brilhantes e descomprometidas e uma forma idiossincrática de abstração figurativa, tornou-se uma das artistas mais radicais da Der Sturm, expondo e vendendo suas obras em toda a Alemanha. Em 1917, iniciou experimentos com vitrais que introduziram uma nova seriedade em sua obra, mas cuja natureza francamente antroposófica a destaca do De Stijl. Mondrian posteriormente lamentou o fato de a artista ter se afastado do movimento.

Moderne Kunstkring, established in 1910, and in 1911 Mondrian and Van Heemskerck showed their cubist paintings at the Salon des Indépendants in Paris. In 1912 and 1913 the two artists were in close contact when Mondrian stayed in Walcheren. And yet they became estranged as Mondrian began to think increasingly in terms of more rigid lines, while Van Heemskerck shifted toward German expressionism. She exhibited at Herwarth Walden's gallery Der Sturm. With her use of bright, uncompromising color and her idiosyncratic form of figurative abstraction, she became one of the most radical artists of Der Sturm, exhibiting and selling her work all over Germany. In 1917 she embarked on experiments with stained glass which introduced a new severity into her work, but the openly anthroposophical nature of her work set her apart from De Stijl. Mondrian later regretted the fact that she had not evolved along with De Stijl.



*fig. 26*  
**JACOBA VAN HEEMSKERCK**  
*Floresta I [Forest I]*  
1913  
Óleo sobre tela [Oil on canvas]  
81 x 102 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]

*fig. 27*  
**JACOBA VAN HEEMSKERCK**  
*Floresta II [Forest II]*  
1913  
Óleo sobre tela [Oil on canvas]  
80,5 x 100,4 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]

<sup>15</sup> Ibidem, p.110.

Ibid., p. 110.

<sup>16</sup> Carta a van Doesburg, 16 maio 1917, Theo van Doesburg Archive, Rijksdienst voor Kunsthistorische Documentatie, Haia.

Letter to van Doesburg, 16 May 1917, Theo van Doesburg Archive, Rijksdienst voor Kunsthistorische Documentatie, The Hague.

<sup>17</sup> Mondrian. "The New Plastic in Painting," in NANL, p.72, nota u; e carta para van Doesburg (74), 18 abr. 1919. Theo van Doesburg Archive.

Mondrian. "The New Plastic in Painting," in NANL, p. 72, note u; and letter to van Doesburg (74), 18 Apr. 1919. Theo van Doesburg Archive.

<sup>18</sup> Mondrian. "Natural Reality and Abstract Reality," in NANL, p.103.

<sup>19</sup> Mondrian. "The New Plastic in Painting," in NANL, p.47.

<sup>20</sup> Theo van Doesburg Archives, carta 68, 13 fev. 1919.

Theo van Doesburg Archives, letter 68, 13 Febr. 1919.

Para Mondrian, as verticais e horizontais correspondiam às forças às quais toda vida na Terra está condicionada.<sup>14</sup> No entanto, quando a arquitetura engloba e limita o espaço, a pintura abstrata pode expandi-lo, do interior para o exterior. "A função da arquitetura... é englobar e limitar," confirmou o artista. "Plasticamente, porém, em tese o plano retangular é expansivo," sendo dessa forma que a pintura (e a cor) pode oferecer um contraponto aos planos limitadores das paredes do interior.<sup>15</sup> Assim a pintura passou a oferecer o contrapeso necessário, do interior do edifício para o exterior. De 1917 em diante, a abstração de Mondrian se deslocaria de um modelo de expansão linear para planar. "Acredito que minhas obras deveriam ser criadas no local em que serão penduradas," Mondrian observou, "e em relação direta com o ambiente."<sup>16</sup> Tão logo introduziu sua "plasticidade planar" em relação direta com o edifício em que a pintura abstrata seria colocada, o artista não precisava mais de motivos e frequentemente iniciava uma obra "sem relação alguma com a realidade."<sup>17</sup> "Grandezza, gravidade e repouso são fundamentais e não estão essencialmente vinculados a uma determinada aparência," escreveu.<sup>18</sup> Na pintura neoplástica a "expansão se manifesta por uma (nova) expressão espacial," afirmou, "o repouso, pelo movimento equilibrado."<sup>19</sup>

Foi durante o período de 1917 a 1920 que Mondrian partiu para a abstração. Após as obras da fase "mais e menos," seu enfoque mais planar foi primeiramente aplicado na absorção dos contornos abertos dos planos em uma definição retangular dos próprios planos, sem linhas como elementos separados. O artista logo formularia a ideia como "a determinação da linearidade," por meio da qual os planos com bordas perpendiculares "internalizaram" a função que as linhas retas das bordas detinham anteriormente. De fato, na série de cinco obras a partir de 1917, das quais *Composição nº 3 com planos de cores* é uma das mais notáveis (**fig. 31**), a cor é pela primeira vez "libertada" da linha. Os planos também começam a aparecer cada vez mais embutidos em vez de sobrepostos a um fundo branco. No entanto, como anteriormente, Mondrian também fez concessões a cores derivadas das primárias. Escreveu a Theo van Doesburg, cofundador do movimento De Stijl, que estava utilizando "estas cores suaves por um tempo, adaptando-me ao ambiente atual e ao mundo; isso não quer dizer

"plasticamente, however, the rectangular plane is expansive in character," which is where painting (and color) can provide a counterpoint to the limiting wall planes of the interior.<sup>15</sup> Painting thus began to provide the necessary counterbalance, from the inside of the building outward. From 1917 onward, Mondrian's abstraction would shift from a linear to a planar model of expansion. "I believe that my work should be made in the place where it is to hang," Mondrian remarkably wrote, "and in direct relation to that environment."<sup>16</sup> Once Mondrian introduced his "planar plasticity" in direct relation to the building in which the abstract painting was to be hung, he no longer was in need of motifs and often began to work "without a given in nature."<sup>17</sup> "Grandeur, gravity, and repose are fundamental and are not essentially tied to any particular appearance," he wrote.<sup>18</sup> In neoplastic painting "expansion is expressed by a (new) spatial expression," he wrote, "repose, by equilibrated movement."<sup>19</sup>

It was during the period 1917-20 that Mondrian broke through into abstraction. Coming out of the plus-and-minus works, his more planar approach was first achieved by absorbing the open outlines of his planes into the rectangular definition of the planes themselves, without lines as separate elements. He would soon formulate the idea as "the determination of straightness," whereby planes with perpendicular edges have "internalized" the function that bordering straight lines previously held. Indeed, in the series of five works from 1917 of which *Composition No. 3 with Color Planes* is one of the most accomplished (**fig. 31**), color is for the first time "freed" from line. The planes also begin to appear increasingly embedded into, rather than lying on top of, the white ground. But, as he had done earlier, Mondrian also made concessions with derivatives of the primaries. He wrote Theo van Doesburg, the cofounder of the De Stijl movement, that he took "these subdued colors for the time being, adapting myself to the present environment and world; this does not exclude that I would not prefer pure color. Otherwise you might think that I contradict myself in my work."<sup>20</sup> The color is therefore muted for reasons external and internal to the canvas: external because of Mondrian's compromising to a world and audience not (yet) ready for full-fledged primaries; internal because color tends to "bleed" into adjacent areas due to optical after-effects (e.g., green appearing

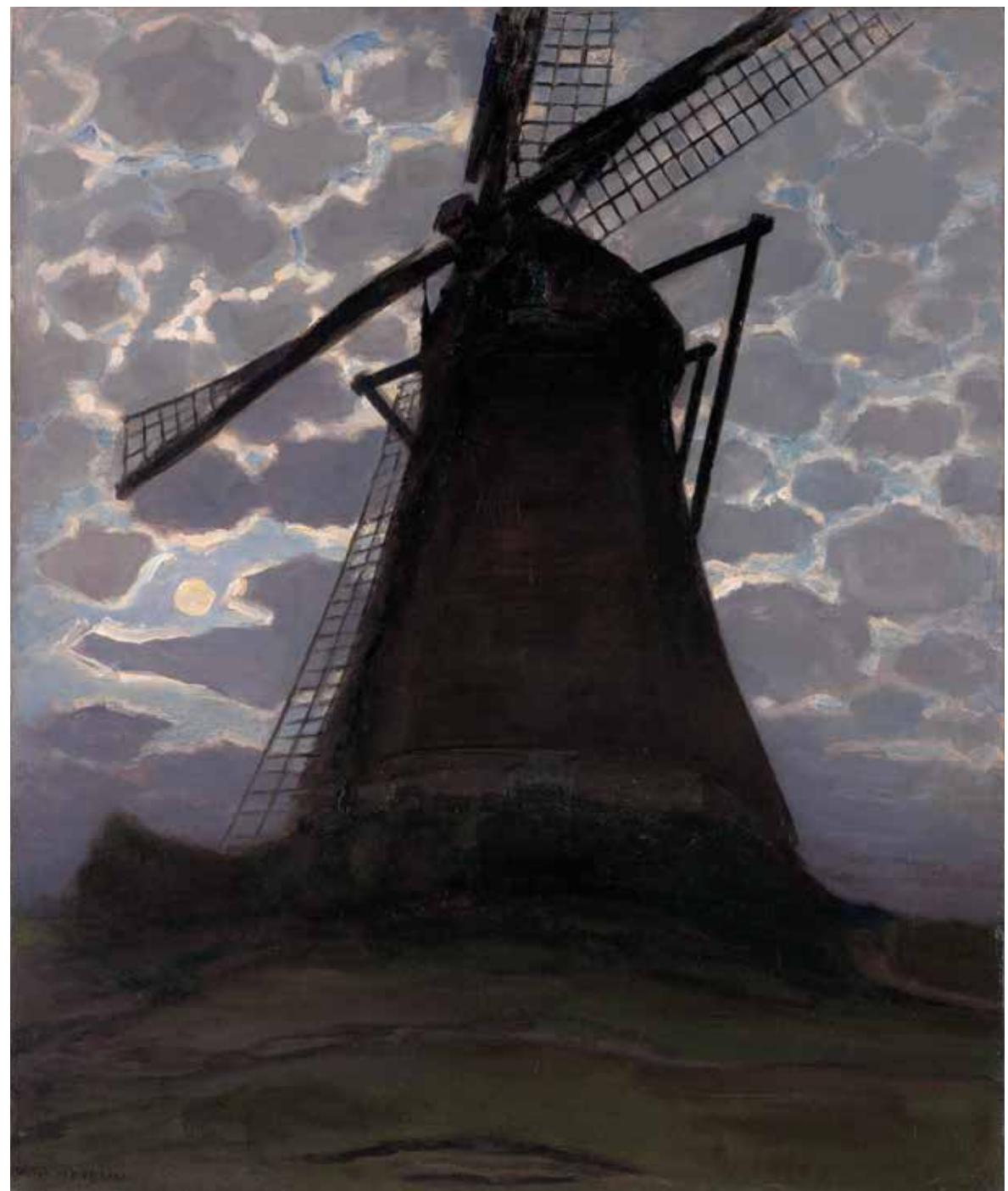


fig. 30

PIET MONDRIAN  
Composição em oval com planos de cores 2 [Composition in Oval with Color Planes 2]  
1914  
Óleo sobre tela [Oil on canvas]  
113 x 84,5 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]

*fig. 33*

**PIET MONDRIAN**  
Moinho de vento à noite  
[Windmill in the Evening]  
1917  
Óleo sobre tela [Oil on canvas]  
103 x 86 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]



*fig. 34*

**PIET MONDRIAN**  
Dois copos-de-leite  
[Two Arum Lilies]  
1918  
Óleo sobre tela [Oil on canvas]  
80 x 50 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]

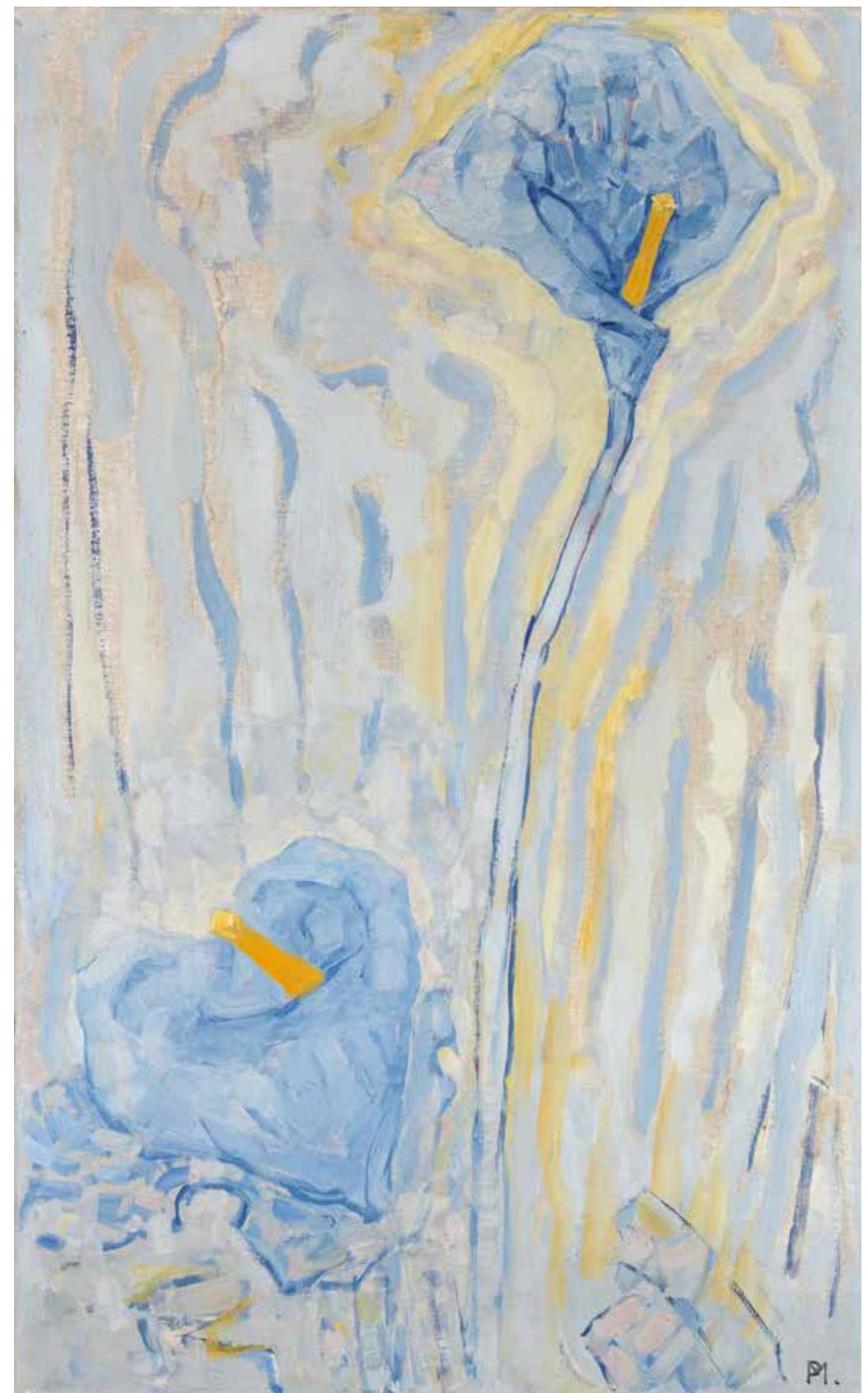


fig. 31

PIET MONDRIAN  
Composição nº 3 com planos de cores [Composition No. 3 with Color Planes]  
1917  
Óleo sobre tela [Oil on canvas]  
48 x 61 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]



que não preferiria cores puras. Caso contrário, o senhor poderia pensar que me contradigo em meu trabalho.<sup>20</sup> A cor é, portanto, suavizada por motivos externos e internos à tela: externos pelo compromisso de Mondrian com o mundo e um público (ainda) não preparado para cores absolutamente primárias; internos pelo fato de a cor tender a "sangrar" nas áreas adjacentes graças a efeitos óticos (por exemplo, o verde aparece involuntariamente após vermos o vermelho, seu complemento). O artista logo reintroduziria cores mais brilhantes, mas também linhas, para impedir o efeito do sangramento.

O quadro *Composição com grade 8; Tabuleiro de jogo de damas, cores escuras*, de 1919, é a versão escura de duas pinturas modulares (**fig. 32**), as duas últimas de uma série dessas obras e as duas últimas pinturas que Mondrian terminou antes de deixar permanentemente a Holanda e regressar a Paris em junho. Mondrian havia introduzido a modularidade um ano antes, buscando motivar mais a composição interna de planos em relação aos parâmetros externos da tela, o que também permitia a repetição em suas obras pela subdivisão regular. Mondrian rejeitava a repetição, que associava à natureza, e a adotou apenas por algum tempo, para expressamente se afastar da realidade em toda a série. No "tabuleiro de damas" escuro a regularidade é prejudicada e contrabalançada por meio de grupos de cores e do arranjo dinâmico dos planos de cores individuais, que possibilita um adorável jogo espacial. O efeito "vivo" é comparável ao dinamismo expansivo encontrado em outras obras da série, embora obtido puramente por meio de valores de cores diferenciais em razão do menor impacto das linhas amplamente moduladas.

#### NEOPLASTICISMO

Em 1920 e 1921, Mondrian eliminou os últimos vestígios de modularidade de suas obras e criou suas primeiras pinturas neoplásticas. Seu neoplasticismo é geralmente associado com a concretização do equilíbrio, uniformidade e planaridade pictórica, sua perspectiva utópica, com a busca do equilíbrio e harmonia. Um exame mais detalhado das obras revela, no entanto, que a maior parte delas atinge uma expansão dinâmica pela assimetria e completa integração, pela abolição da hierarquia e por meio das relações

involuntariamente after seeing red, its complementary). The artist would soon reintroduce brighter colors, but also lines, to prevent the effect of bleeding.

*Composition with Grid 8; Checkerboard, Dark Colors of 1919* is the dark version of two modular paintings (**fig. 32**), the last two in a series of such works and the last two paintings he finished before he permanently left the Netherlands for Paris in June. Mondrian had introduced modularity the year before so as better to motivate the internal composition of planes in relation to the external parameters of the canvas, but thereby also allowed repetition into his work because of the regular subdivision. Mondrian rejected repetition, which he associated with nature, and only embraced it temporarily for the purpose of expressly breaking from the natural throughout the series. In the dark "checkerboard," regularity is undermined and counterbalanced through clusters of color and the dynamic arrangement of individual color planes, which achieves a rather lively, spatial play. The "alive" effect is comparable to the expansive dynamism found in other works in the series, albeit achieved purely through differential color values because of the decreased impact of the largely modulated lines.

#### NEOPLASTICISM

During 1920 and 1921 Mondrian shed the last vestiges of modularity from his work and created his first neoplastic paintings. His neoplasticism is generally associated with the achievement of balance, uniformity, and pictorial flatness, his utopian outlook with a search for balance and harmony. Close inspection of the work reveals, however, that most of his works achieve a dynamic expansion through asymmetry and complete integration, through the abolition of hierarchy, and through differential relationships that extend outwardly to include the frame. Mondrian's own terms, such as "dynamic equilibrium" or "equivalence," thus prove apt and less static, equivalence referring to the equal valuing of disparate elements (as in equivalence). "Equivalence does not mean uniformity or sameness, any more than it means quantitative equality," Mondrian wrote. "The latter could very well lead to ineffectiveness in life, and to monotony in art."<sup>21</sup> The artist is often cast as an ascetic because of the sparse environments

<sup>21</sup> Mondrian, NANL, p.97.

<sup>22</sup> Ver: Wieczorek. "Piet Mondrian's Studio Utopia, 26, rue du Départ." In: Mondrian and His Studios: Colour in Space, cat. exp. Tate Liverpool, eds. F. Manacorda e M. White. London: Tate Publishing, 2014.\

See: Wieczorek. "Piet Mondrian's Studio Utopia, 26, rue du Départ." In: Mondrian and His Studios: Colour in Space, exh. cat. Tate Liverpool, eds. F. Manacorda and M. White. London: Tate Publishing, 2014.

<sup>23</sup> Mondrian, NANL, p.97. O artista escreveu que "Um conceito de beleza livre de materialismo deve reformar nossa sociedade materialista" Ver Mondrian, NANL, p.121, 99, 109.

Mondrian, NANL, p. 97. He wrote that "A concept of beauty free from materialism must reshape our materialistic society." See Mondrian, NANL, p. 121, 99, 109.

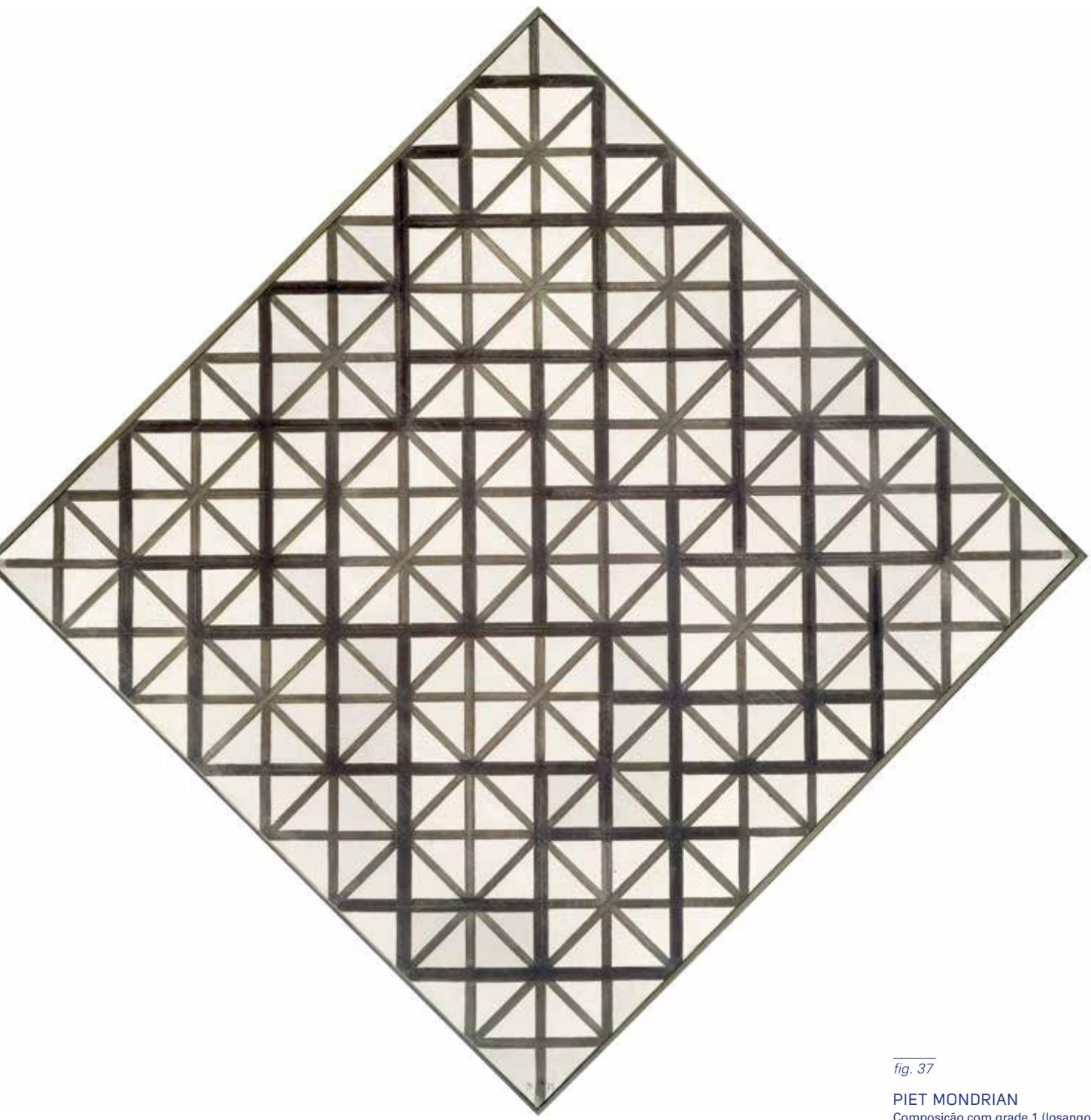
diferenciais que se estendem para o exterior de modo a incluir a moldura. Os próprios termos de Mondrian, tais como "equilíbrio dinâmico" ou "equivalência," mostram-se adequados e menos estáticos, isto é, a equivalência traduzida como valorização igual de elementos díspares (como na equi-valência). "A equivalência não significa uniformidade ou mesmice, não significa nada além de igualdade quantitativa," Mondrian escreveu. "Esta última poderia muito bem levar à ineficácia na vida e à monotonia na arte."<sup>21</sup> O artista é muitas vezes descrito como asceta em razão dos ambientes esparsos por ele criados em seu estúdio e apartamento em Paris, mas que, também, constituíam um espaço dinâmico, contrário à percepção popular equivocada.<sup>22</sup> Mondrian efetivamente refuta o mundo de confortos e fingimentos burgueses, o "apego mesquinho a coisas materiais," assim como o que enxergava como "falsas ilusões e julgamentos individuais," que considerava responsáveis pela criação de hierarquias, desigualdade generalizada e sofrimento.<sup>23</sup> Em outra parte deste catálogo, em meu texto sobre De Stijl, analiso com certa profundidade como a equivalência e um espaço dinamicamente expansivo estão presentes na pequena, mas magnífica obra *Composição com vermelho, azul, preto, amarelo e cinza* de 1921 (**fig. 39**), presente nesta mostra.

*Composição com grande plano vermelho, amarelo, preto, cinza e azul*, também de 1921 (**fig. 38**), incorpora algo dessa complexidade também, mas apresenta o enfoque ligeiramente diferente que o artista adotou naquele ano, quando utilizou múltiplos planos de mesma cor e não-cor. Planos de diferentes tons de cinza reafirmam sua identidade em relação aos planos pretos e brancos e se conectam na composição por meio de determinados "corredores," enquanto suas tonalidades também passam a se relacionar com os valores relativos dos planos coloridos. Em ambas as obras de 1921, Mondrian utilizou linhas pretas estrategicamente para sugerir expansão ao interrompê-las quase na borda. Mas é especialmente pelo agrupamento de planos que interagem dentro do plano do quadro e pelos efeitos espaciais das cores – azul recessivo, amarelo saliente, vermelho sólido – que uma nova forma de plasticidade, ou seja, o novo tipo de espaço pictórico que Mondrian alcançou se torna evidente.

he created in his studio and apartment in Paris, but that, too, was a dynamic space, contrary to popular misperception.<sup>22</sup> Mondrian did revile the world of bourgeois comforts and pretense, its "petty attachment to material things," as well as what he saw as its "false illusions and individual judgments," which he thought responsible for the creation of hierarchies, widespread inequity and suffering.<sup>23</sup> Elsewhere in this catalog, in my text on De Stijl, I discuss at some length how equivalence and a dynamically expansive space operate in the small but magnificent *Composition with Red, Blue, Black, Yellow, and Gray* of 1921 (**fig. 39**), which is in the exhibition.

*Composition with Large Red Plane, Yellow, Black, Gray and Blue*, also from 1921 (**fig. 38**), embodies something of that complexity as well, but represents a slightly different approach the artist furthermore took during that year, when he used multiple planes of the same color and noncolor. Planes of different shades of gray play out their identities in relation to blacks and whites and connect across the composition via certain "corridors," whereby their tonalities also begin to relate to the relative values of the color planes. In both works from 1921 Mondrian used his black lines strategically to suggest expansion by having them stop just short of the edge. But it is especially through groupings of planes that interact within the picture plane and the spatial effects of color – recessive blue, protruding yellow, solid reds – that a new form of plasticity, that is, the new type of pictorial space Mondrian achieved, becomes apparent.

For being planar, Mondrian's neoplastic space is dynamic and relationally expansive along rectangular axes – it operates in height and width, but also in depth, because the primary colors and the noncolors black, gray, and white all have their own receding and protruding spatial effects in relationship to each other. The fact that these relationships cannot be static and that each element should depend for its identity on the difference with all other elements within the whole had become clear to the artist early on, in 1918, when he wrote that "planes, by both their dimensions (line) and their values (color), can picture space without visually expressing space by means of perspective ... dimensions in height and width oppose each other without foreshortening, and depth is manifested through



*fig. 37*

**PIET MONDRIAN**  
*Composição com grade 1 (losango)*  
[Composition with Grid 1 (Lozenge)]  
1918  
Óleo sobre tela [Oil on canvas]  
84,5 x 84,5 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]

OBRA NÃO INCLUSA NA EXPOSIÇÃO  
WORK NOT INCLUDED IN THE EXHIBITION

## PIET MONDRIAN

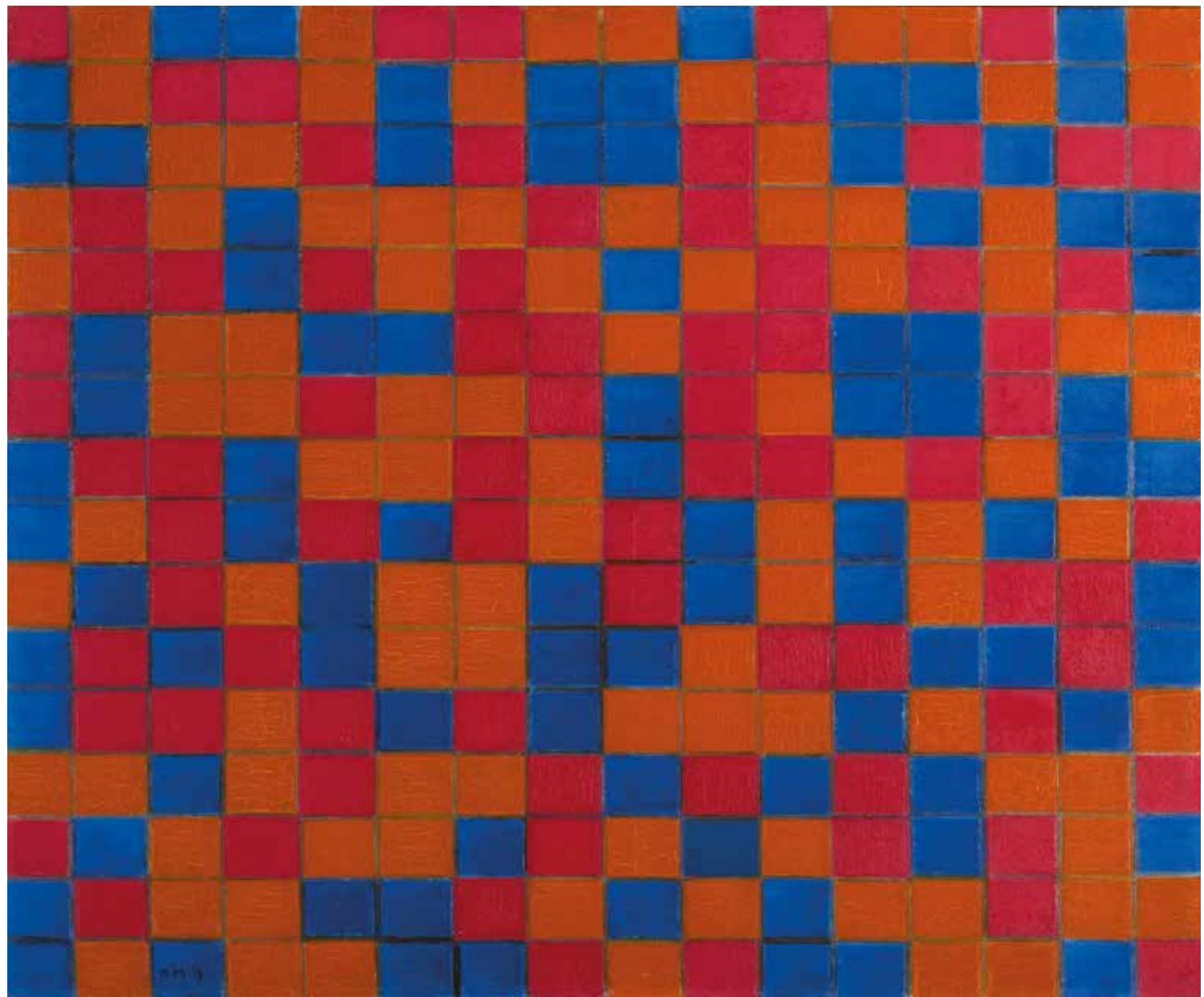
Composição com grade 8;  
Tabuleiro de jogo de damas, cores  
escuas [Composition with Grid 8;  
Checkerboard, Dark Colors]

1919

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

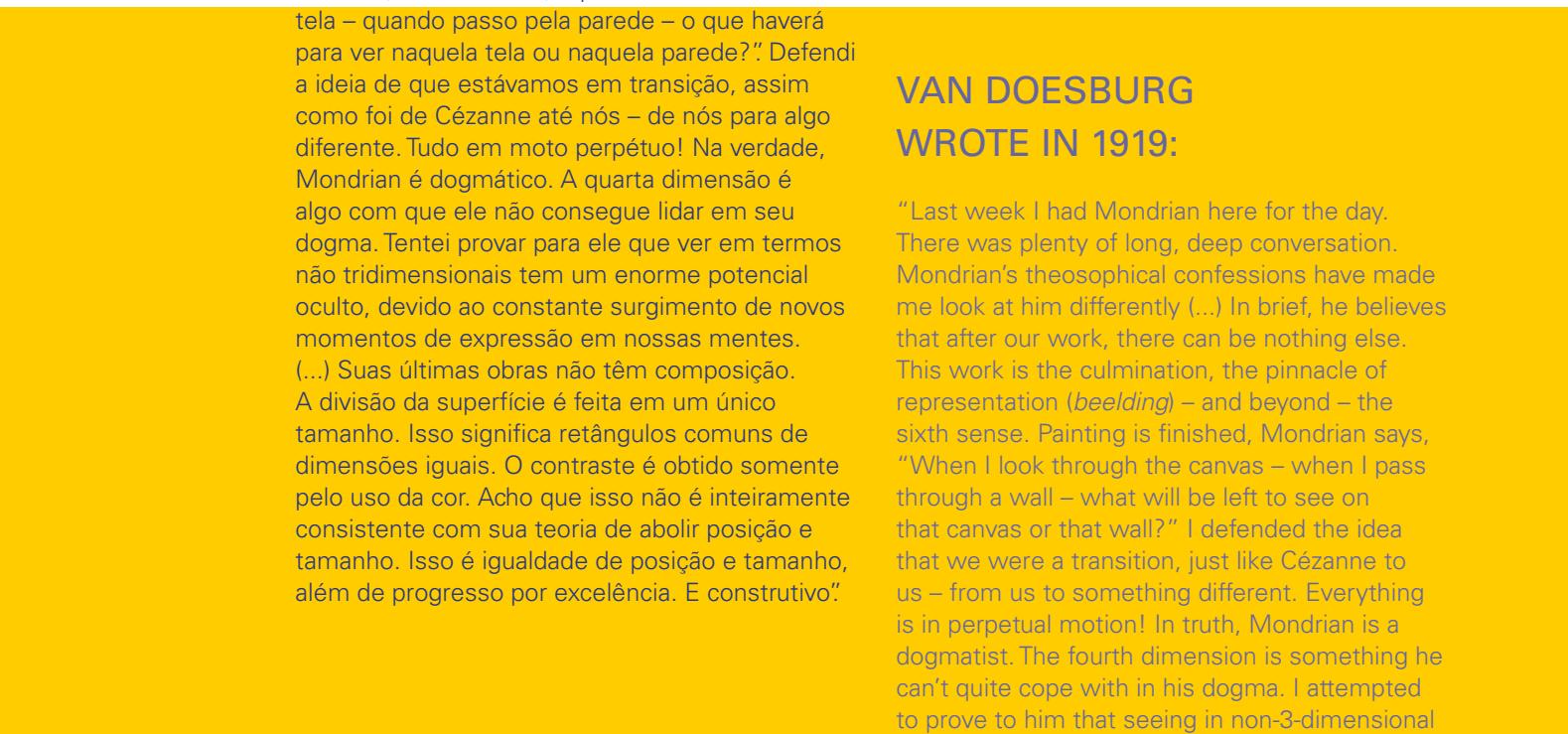
84 x 102 cm

Coleção [Collection]

Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]

## VAN DOESBURG ESCREVEU EM 1919:

"Na semana passada, recebi Mondrian aqui para passar o dia. Tivemos muitas conversas longas e profundas. As confissões teosóficas de Mondrian me fizeram vê-lo de forma diferente (...). Em resumo, Mondrian acredita que, depois de nosso trabalho, não pode haver mais nada. A obra de arte é o cume, o ápice da imaginação (*beelding*) – e vai além – é o sexto sentido. A pintura está acabada, diz Mondrian, "quando olho através da tela – quando passo pela parede – o que haverá para ver naquela tela ou naquela parede?". Defendi a ideia de que estávamos em transição, assim como foi de Cézanne até nós – de nós para algo diferente. Tudo em moto perpétuo! Na verdade, Mondrian é dogmático. A quarta dimensão é algo com que ele não consegue lidar em seu dogma. Tentei provar para ele que ver em termos não tridimensionais tem um enorme potencial oculto, devido ao constante surgimento de novos momentos de expressão em nossas mentes. (...) Suas últimas obras não têm composição. A divisão da superfície é feita em um único tamanho. Isso significa retângulos comuns de dimensões iguais. O contraste é obtido somente pelo uso da cor. Acho que isso não é inteiramente consistente com sua teoria de abolir posição e tamanho. Isso é igualdade de posição e tamanho, além de progresso por excelência. E construtivo."



## VAN DOESBURG WROTE IN 1919:

"Last week I had Mondrian here for the day. There was plenty of long, deep conversation. Mondrian's theosophical confessions have made me look at him differently (...). In brief, he believes that after our work, there can be nothing else. This work is the culmination, the pinnacle of representation (*beelding*) – and beyond – the sixth sense. Painting is finished, Mondrian says, "When I look through the canvas – when I pass through a wall – what will be left to see on that canvas or that wall?" I defended the idea that we were a transition, just like Cézanne to us – from us to something different. Everything is in perpetual motion! In truth, Mondrian is a dogmatist. The fourth dimension is something he can't quite cope with in his dogma. I attempted to prove to him that seeing in non-3-dimensional terms has enormous hidden potential, because of the constant arising of new moments of expression in the mind (...) His latest works have no composition. The divisions of the plane are all a single size. That is to say ordinary rectangles of equal dimensions. Contrast is achieved solely through color. I think it's not entirely consistent with his theory of abolishing position and size. This is equality of position and size, also progress *par excellence*. And constructive."

<sup>24</sup> Mondrian, NANL, p.38.

<sup>25</sup> Mondrian, NANL, p.357.

Por ser planar, o espaço neoplástico de Mondrian é dinâmico e relationalmente expansivo ao longo de eixos retangulares – opera na altura e na largura, mas também na profundidade, porque tanto as cores primárias como as não-cores, preto, cinza e branco, têm seus próprios efeitos espaciais de saliências e reentrâncias nas relações entre si. O fato de essas relações não poderem ser estáticas e cada elemento depender para sua identidade da diferença em relação a todos os outros elementos dentro do todo fica evidente para o artista logo de início, em 1918, quando escreve que “os planos, por suas dimensões (linhas) e valores (cores), podem retratar o espaço sem visualmente expressar o espaço por meio da perspectiva ... dimensões de altura e largura se opõem uma à outra sem condensação, e a profundidade se manifesta pela diferença nas cores dos planos.”<sup>24</sup> Mondrian só levou até 1920-1921 para concretizar a articulação das entidades pictóricas puramente pela diferença. Portanto, a reinvenção do espaço pictórico por Mondrian se baseou não na forma, isto é, não nos formatos ilusionistas e seu modelamento *chiaroscuro* pelo qual habitualmente sentimos o espaço na pintura naturalista, mas na destruição da forma, o espaço emergindo puramente por meio de um jogo de relações diferenciais.

#### POST SCRIPTUM: ESTILO TARDIO

Os últimos anos da vida de Mondrian foram tão notáveis como os novos rumos de sua arte, e sua derradeira pintura inacabada *Victory Boogie Woogie* aqui representa emblematicamente o episódio dinâmico da vida do artista (fig. 45). A obra transmite uma sensação de algo animado, cheio de vida, pleno de energia. E não é exagero dizer que Mondrian havia encontrado algo como um novo sopro de vida após sua chegada a Nova York em outubro de 1940. O artista havia fugido da ameaça nazista duas vezes: a primeira quando deixou Londres antes do início da guerra e partiu para o Novo Mundo após uma bomba V1 ter caído em sua rua e estilhaçado as vidraças de seu apartamento em Hampstead. Em Nova York, o artista septuagenário descobriu a música Boogie Woogie, um novo estilo de *blues* ao piano ritmicamente constante e muito popular, e passou a frequentar salões de dança e seu clube preferido, Café Society, para escutar Albert Ammons, Mead Lux Lewis e Pete Johnson. Os

the color difference of the planes.”<sup>24</sup> It just took him until 1920-21 before he was able to realize the articulation of pictorial entities purely through difference. Therefore, Mondrian’s reinvention of pictorial space was based not on form, that is, not on illusionistic shapes and their chiaroscuro modeling by which we habitually sense space in naturalistic painting, but rather on the destruction of form, with space emerging purely through a play of differential relationships.

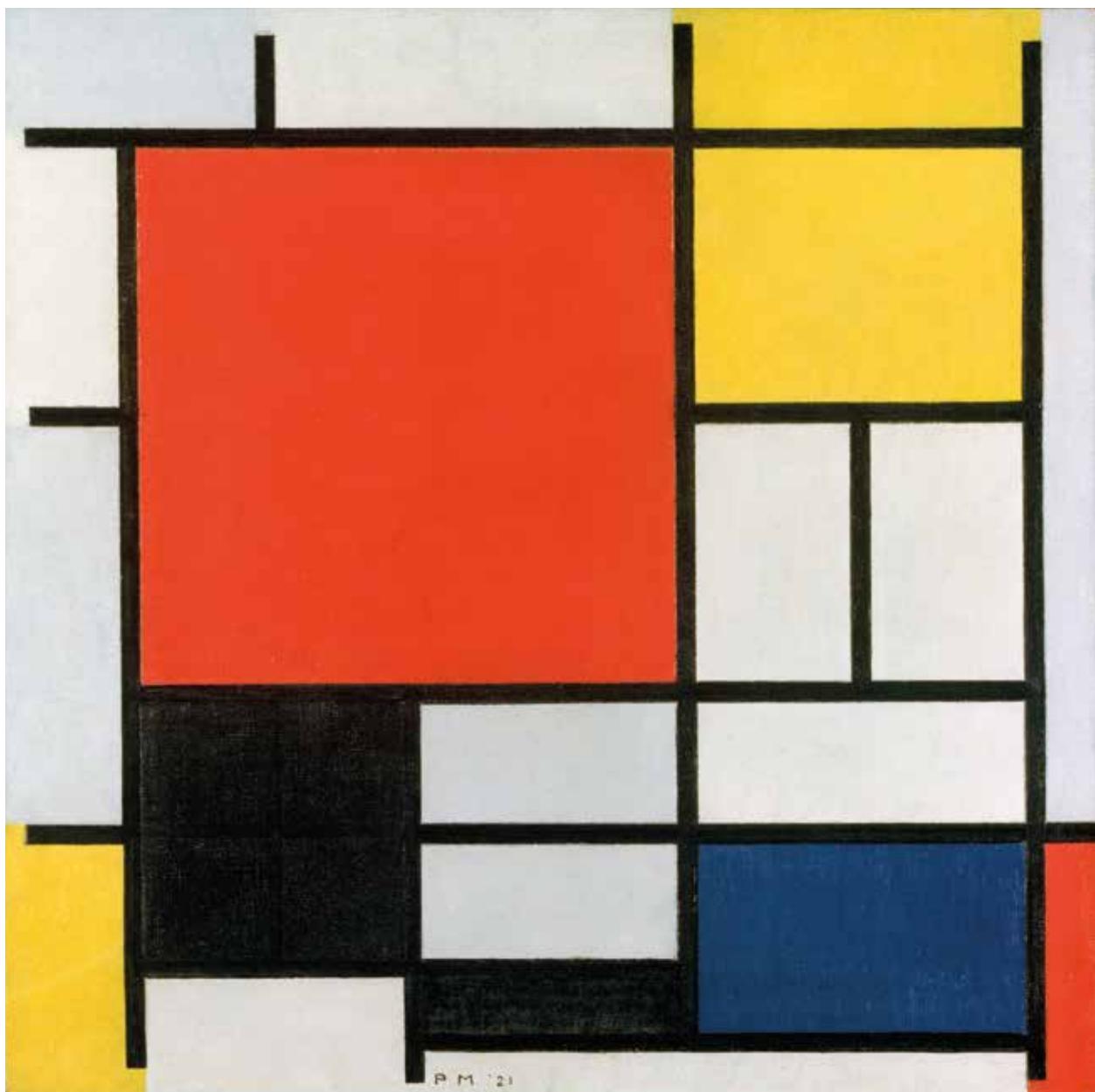
#### POSTSCRIPT: LATE STYLE

The last years of Mondrian’s life were as remarkable as the new directions his art took, his final, unfinished painting *Victory Boogie Woogie* here standing emblematically for that dynamic episode of the artist’s life (fig. 45). The work conveys a sense of something animated, fully alive, bristling with energy. And it is no exaggeration to say that Mondrian had found something of a new purchase on life after his arrival in New York City in October 1940. The artist had fled the Nazi threat twice, first leaving for London before the start of the war, then departing for the New World after a V1 bomb fell in his street and shattered the windows of his Hampstead apartment. In New York the septuagenarian artist would discover Boogie Woogie music, a newly popular, rhythmically propulsive form of piano blues, and he would frequent dance halls and his favorite club, the Café Society, to hear Albert Ammons, Mead Lux Lewis, and Pete Johnson. Mondrian’s years in New York from 1940 until his death in February of 1944 were among his happiest, not least because upon arrival he finally received broader recognition as a modern master. *Victory Boogie Woogie* seems a celebration of a vital rhythm the painter had for a long time tried to express through abstraction, purely through relationships between compositional elements, the syncopated experience resulting from a complex interplay of dynamic forms and colors.

Mondrian had long been interested in modern dance and music, jazz in particular, because of its free rhythms. In a sense, the shift in his work toward compositions that are visually more dynamic than his paintings from the 1920s, particularly the so-called classical phase of 1928-32, resulted from his exploration of new rhythms. Yet it should also be noted that the work from

fig. 38

PIET MONDRIAN  
Composição com grande plano vermelho, amarelo, preto, cinza e azul [Composition with Large Red Plane, Yellow, Black, Gray and Blue]  
1921  
Óleo sobre tela [Oil on canvas]  
59,5 x 59,5 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]



<sup>26</sup> Virginia Rembert, *Mondrian, America, and American Painting*. Dissertation (Ph.D.) – Columbia University. New York, 1970, p.261-262.

<sup>27</sup> Holty, cit. em Rembert, 1970, p.127.

Holty, cited in Rembert, 1970, p. 127.

<sup>28</sup> Mondrian. "Toward the True Vision of Reality," 1941, NANL, p.341.

anos de Mondrian em Nova York, de 1940 até sua morte em fevereiro de 1944, estão entre os mais felizes, até porque, por ocasião de sua chegada foi finalmente reconhecido como mestre moderno. *Victory Boogie Woogie* parece uma celebração de um ritmo vital que o pintor durante muito tempo procurara expressar por meio da abstração, puramente pelas relações entre elementos compostivos, resultando a experiência sincopada em uma complexa interação de formas dinâmicas e cores.

Havia muito tempo que Mondrian se interessava por dança e música modernas, em particular o jazz, por seu ritmo livre. De certo modo, a guinada em sua obra em direção a composições visualmente mais dinâmicas do que suas pinturas da década de 1920, notadamente a chamada fase “clássica” de 1928-1932, resultou de sua exploração de novos ritmos. No entanto, é importante também observar que suas obras de 1920 até o início da década de 1930 nunca foram estáticas; a ideia amplamente aceita de que Mondrian introduziu o “equilíbrio dinâmico” apenas no início da década de 1930 se baseia em concepções equivocadas sobre a natureza ostensivamente estática e o equilíbrio clássico das obras da década anterior. “Muitos valorizam em minhas obras anteriores apenas o que eu não desejava expressar”, queixou-se em 1943, “o que foi produzido por uma incapacidade de expressar o que eu desejava expressar – movimento dinâmico em equilíbrio... É isso que procuro fazer em *Victory Boogie Woogie*.<sup>25</sup> A bela *Composição de linhas e cor: III*, de 1937, é um exemplo da experimentação de Mondrian com múltiplas linhas (**fig. 41**), com a volta da repetição, embora agora para que as linhas em proliferação “destruam” os planos, a multiplicação no sentido de “cortar os planos”. Se antes as linhas se estendiam além dos planos de modo que cada plano compartilhasse suas linhas definidoras com outros, agora elas se dissolvem em “série de planos contíguos cujas bordas ou direções implicam continuidade linear”, nas palavras de Virginia Rembert.<sup>26</sup> Por vezes, as linhas parecem quase esculpidas, como valas em preto brilhante, de tal forma que não poderiam ser interpretadas como se estivessem por cima ou como se fossem sombras, conforme observou o pintor Carl Holty, amigo de Mondrian.<sup>27</sup>

Mais tarde na vida e moderado pela experiência, Mondrian constatou que seus sonhos juvenis

1920 through the early 1930s simply never was static; the widely accepted idea that Mondrian introduced “dynamic equilibrium” only in the early 1930s is based on misconceptions about the ostensibly static nature and classical equilibrium of the work from the previous decade. “Many appreciate in my former work just what I did not want to express,” he complained in 1943, “but which was produced by an incapacity to express what I wanted to express – dynamic movement in equilibrium... This is what I am attempting in *Victory Boogie Woogie*.<sup>25</sup> The beautiful *Composition de lignes et couleur: III* (Composition with Lines and Color: III) of 1937 is an example of Mondrian’s experimentation with multiplied lines (**fig. 41**), where there is a return of repetition, but now in order to have the proliferating lines “destroy” the planes, the multiplication in a sense “cutting the planes.” Whereas earlier lines extended beyond the planes so that each shares its defining lines with others, lines now dissolve into “series of contiguous planes whose edges or directions would imply linear continuity,” to use Virginia Rembert’s words.<sup>26</sup> At times the lines look almost carved, like shiny black ditches, so they could not be read as either being on top or as shadows, as Mondrian’s friend, the painter Carl Holty, observed.

Late in life and sobered by experience, Mondrian realized that his earlier dreams about the role abstraction could play in changing the world had not come true. Still, he maintained, “If we cannot free ourselves, we can free our vision.”<sup>28</sup> Part of that liberation came from what the artist had always stressed about the role of color in his work, that it should “free” itself from line (outline) and become an equivalent element in the composition (color traditionally being subservient to form). This liberation certainly took place in New York in works such as *Broadway Boogie Woogie* and *Victory Boogie Woogie*, where color planes are no longer encapsulated by black lines. That process had gradually developed during the first years on the new continent, but had also already been set in motion in important ways in a few earlier works, such as the magnificent *Composition with Four Yellow Lines (Lozenge)* of 1933 (**fig. 40**). It is the expansive potential of such colored lines, the yellow both radiating toward the viewer and seemingly expanding beyond its boundaries, which led Mondrian to explore the new spatial modalities of neoplasticism.

*fig. 39*

PIET MONDRIAN  
Composição com vermelho, azul, preto, amarelo e cinza [Composition with Red, Blue, Black, Yellow and Gray]

1921  
Óleo sobre tela [Oil on canvas]  
39,5 x 35 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]

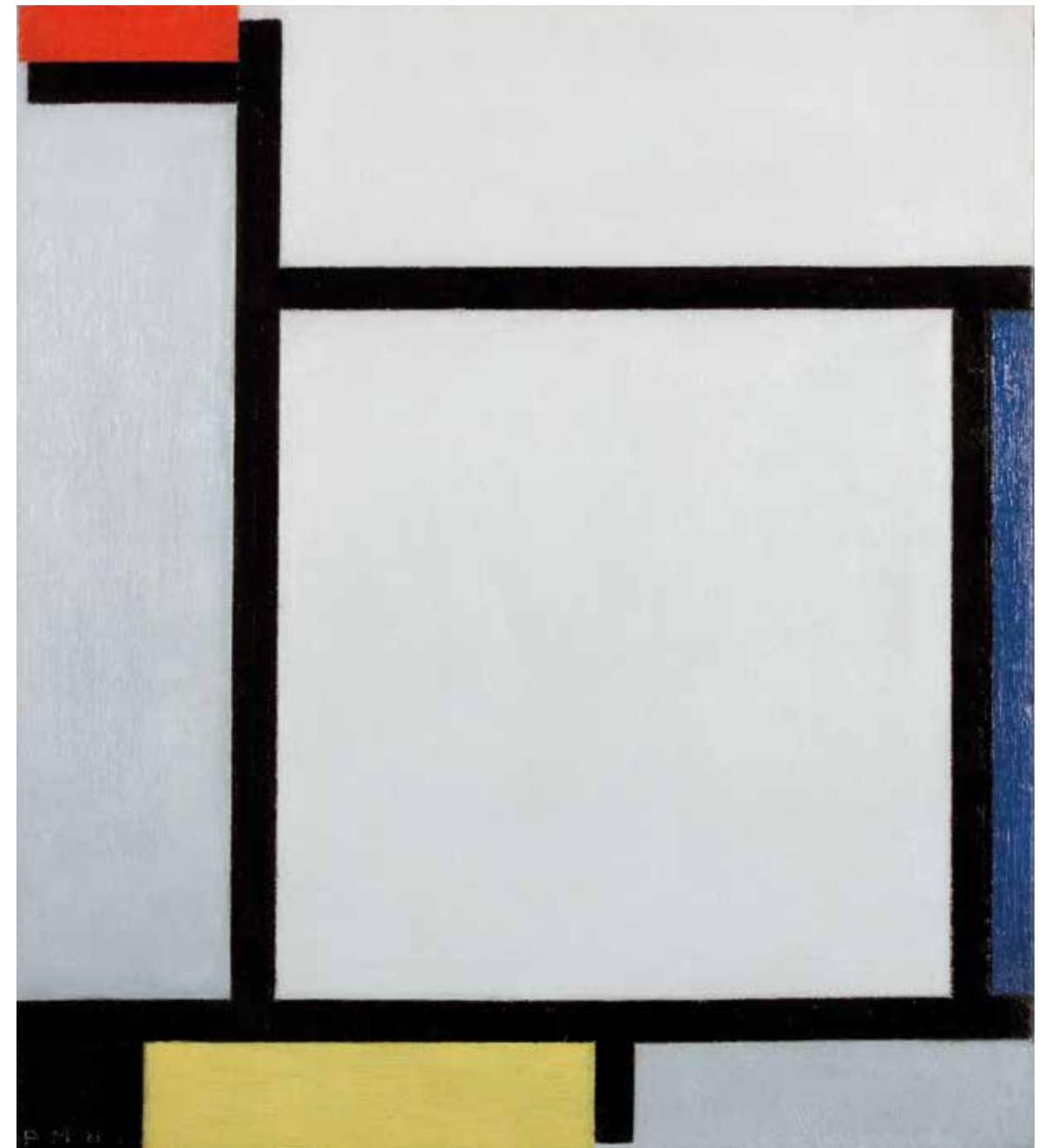


fig. 47

ORSI  
La Revue Nègre, Théâtre de l'Étoile  
1925  
Litografia [Lithograph]  
158 x 120 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]

## ARTIGO ESCRITO EM 1926:

Mondrian é louco por jazz e dança moderna. Recentemente, encontrei-o no Jockey Club. Toda vez que ouvia o lamento melancólico de um tango, ele zombava do excesso de sentimentalidade; só se animava com a música tensa, áspera e horizontalmente estruturada dos músicos negros do jazz. É um admirador ardente do charleston. Perguntei se ele não achava [o gênero] assustadoramente físico e um tanto imoral, ao que Mondrian respondeu:

"Sim, da forma como os europeus dançam, muitas vezes parece um tanto histérico. No entanto, negros como Josephine Baker têm um estilo inato e brilhantemente controlado. Todas as danças modernas parecem langorosas em comparação com tal concentração de velocidade poderosamente mantida. Nem sei o que podem estar pensando os que pretendem banir essa dança vigorosa na Holanda! Afinal, o par mantém distância e dança de forma tão vigorosa que não há tempo para ideias libidinosas. Se continuarem proibindo o charleston, não volto mais aqui..."

## AN ARTICLE WRITTEN IN 1926:

Mondrian is wild about jazz and modern dance. I recently ran into him at the Jockey Club. Every time a tango dragged out its melancholy plaint, he would scorn its cloying sentimentality, only brightening up at the taut, steely, horizontally structured music of the black jazz musicians. He is an ardent admirer of the Charleston. I asked him if he didn't consider it frightfully physical and basely sensational. Mondrian answered:

"Yes, the way the Europeans dance it, it often looks hysterical. But black dancers like Josephine Baker have an inborn, brilliantly controlled style. All modern dances look feeble against such powerfully maintained concentration of speed. Whatever can they be thinking of to ban this strenuous dance in Holland! After all the couple keep their distance and dance so energetically that there's no time for any amorous ideas. If they go on forbidding the Charleston, I won't be coming back..."



*fig. 40*

**PIET MONDRIAN**

Composição com quatro linhas amarelas (losango) [Composition with Four Yellow Lines (Lozenge)]

1933

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

80,2 x 79,9 cm

Gemeentemuseum Den Haag, Holanda [The Netherlands]

OBRA NÃO INCLUSA NA EXPOSIÇÃO  
[WORK NOT INCLUDED IN THE EXHIBITION]



*fig. 41*

**PIET MONDRIAN**

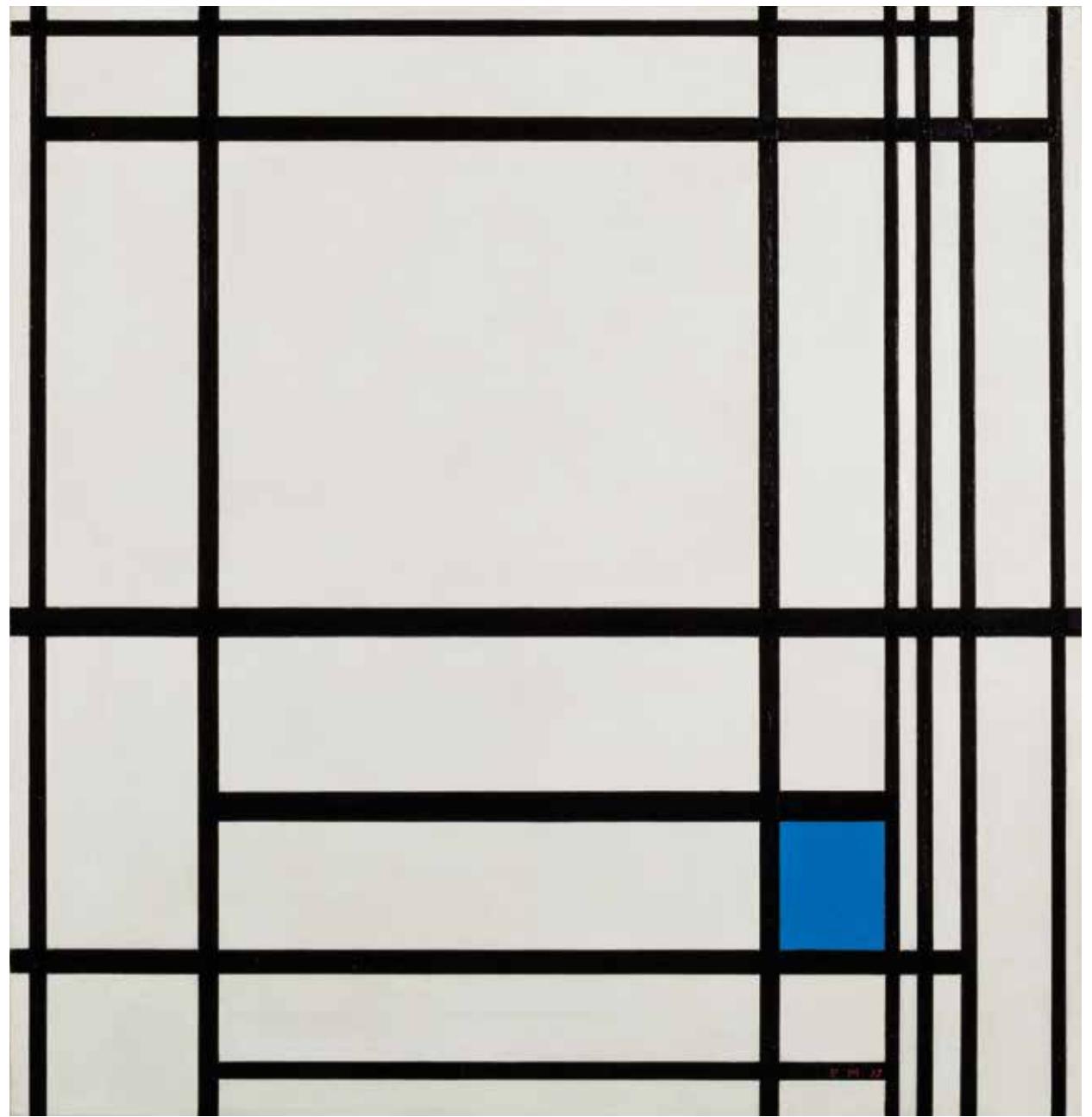
Composição de linhas e cor: III  
[Composition with Lines and Color: III]

1937

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

80 x 77 cm

Gemeentemuseum Den Haag, Holanda [The Netherlands]



sobre o papel que a abstração poderia desempenhar para mudar o mundo não se tornaram realidade. Mesmo assim, afirmava que “se não podemos nos libertar, podemos libertar nossa visão.”<sup>28</sup> Parte dessa liberação vinha daquilo que o artista sempre enfatizara sobre o papel da cor em sua obra, que deveria se “libertar” da linha (traço) e tornar-se um elemento equivalente na composição (sendo a cor tradicionalmente subordinada à forma). Essa liberação certamente ocorreu em Nova York em obras tais como *Broadway Boogie Woogie* e *Victory Boogie Woogie*, nas quais os planos coloridos não estão mais encapsulados por linhas pretas. Esse processo foi gradualmente desenvolvido durante os primeiros anos no novo continente, mas também já havia sido posto em ação de forma importante em algumas poucas obras anteriores, como a magnífica *Composição com quatro linhas amarelas (losango)*, de 1933 (fig. 40). É o potencial expansivo de tais linhas coloridas em amarelo, irradiando em direção ao espectador e aparentemente expandindo-se além de seus limites, que levou Mondrian a explorar as novas modalidades espaciais do neoplasticismo.

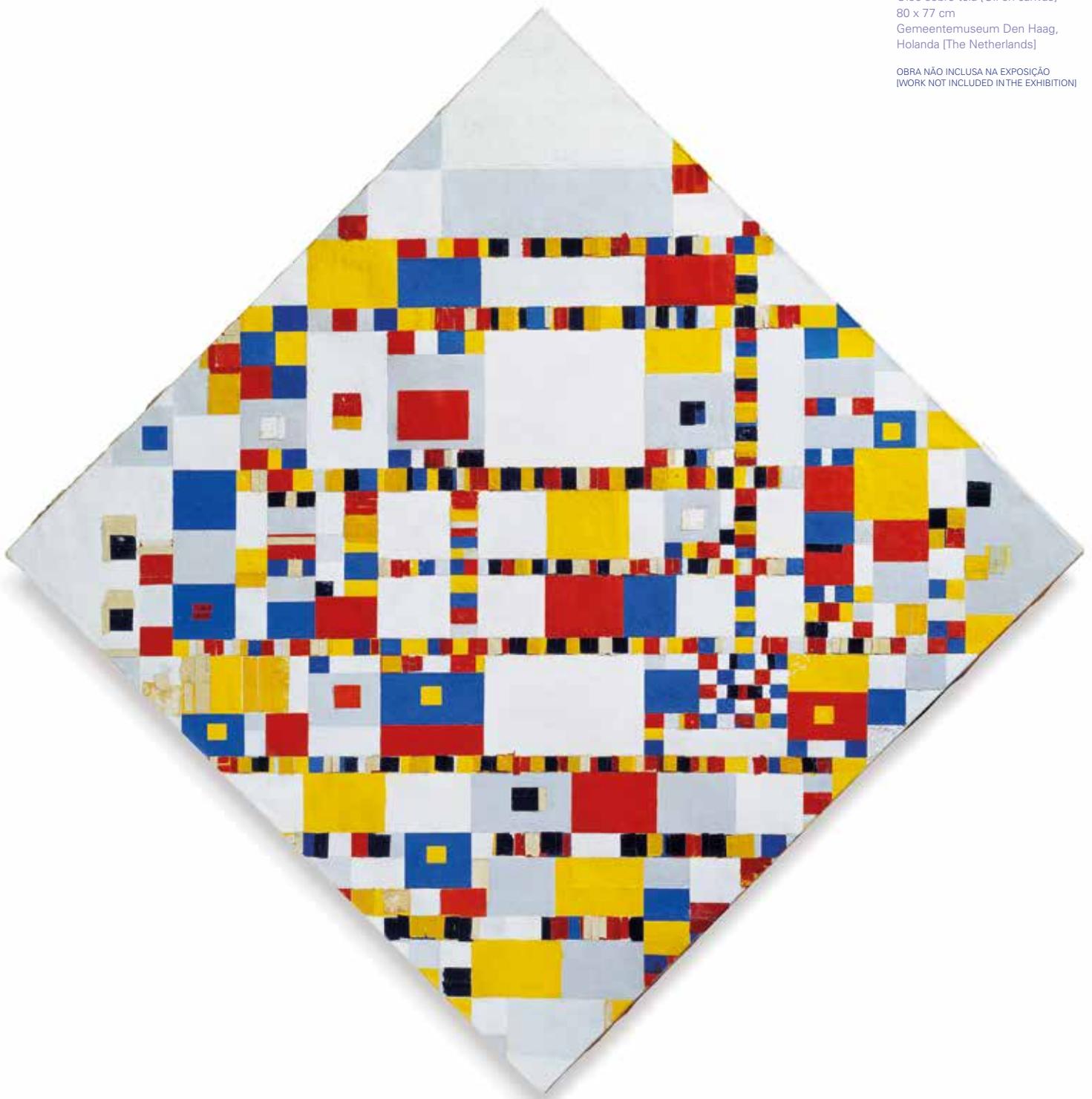
A primeira amostra de tal liberação, como vimos, ocorreu em 1917, com obras como *Composição nº 3 com planos de cores* (fig. 31), quando Mondrian também passou a especular sobre as relações entre obra e entorno. Isso lhe permitiu ir além da tela e expandir seus princípios neoplásticos em um ambiente colorido em geral. Seu famoso estúdio em Paris, mas também aqueles ocupados em Nova York, com cartões coloridos nas paredes que ele mudava de um lugar para outro como um bloco de desenho mecânico, abriu os olhos tanto de artistas como de arquitetos. *Victory Boogie Woogie* também causou tremendo impacto sobre artistas como Jackson Pollock e Ad Reinhardt, que valorizavam a natureza do processo e as qualidades “abrangentes” da obra. A natureza do processo de *Victory Boogie Woogie* atualmente faz parte integrante de seu significado, sendo a liberdade pictórica em certo sentido sempre a meta de uma busca não por um estilo, mas do estilo (assim como o movimento De Stijl, que também significa *O Estilo*). Mondrian aceitou o sentido interno “tardio” do modernismo como uma reavaliação do papel da arte na cultura burguesa, buscando o ativo redirecionamento da arte na vida da qual havia se afastado e em um novo espaço a que chamou neoplasticismo.

The first instance of such a liberation, we saw, came in 1917, with such works as *Composition No. 3 with Color Planes* (fig. 31), at which point Mondrian also began to speculate about the relationship between work and surroundings. This allowed him to go beyond the canvas and expand his neoplastic principles into the colored environment at large. His famous studio in Paris, but also the ones he occupied in New York, with walls of colored pasteboards that he moved around like a mechanical sketchbook, opened the eyes of modern artists and architects alike. *Victory Boogie Woogie* also had a tremendous impact on such artists as Jackson Pollock and Ad Reinhardt, who appreciated the process character and “allover” qualities of the work. That process character of *Victory Boogie Woogie* is now an integral part of its meaning, pictorial freedom having in some sense always been the goal of a search not for a style, but the style (as with his movement De Stijl, which also means *The Style*). Mondrian accepted modernism’s internal sense of its own “lateness,” as a reevaluation of the role of art in bourgeois culture, pursuing the active redirection of art into the life from which it had become separated, and into a new space he called neoplasticism.

fig. 41

**PIET MONDRIAN**  
Composição de linhas e cor: III  
[Composition with Lines and  
Color: III]  
1937  
Óleo sobre tela [Oil on canvas]  
80 x 77 cm  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]

OBRA NÃO INCLUSA NA EXPOSIÇÃO  
[WORK NOT INCLUDED IN THE EXHIBITION]





O ESTÚDIO  
DE MONDRIAN  
EM PARIS E  
NOVA YORK

MONDRIAN'S  
STUDIO  
IN PARIS AND  
NEW YORK

Charles Karsten fotografa um Mondrian orgulhoso e elegante em agosto de 1933. Ele e mais 15 pessoas – quase todos arquitetos e artistas – compraram um quadro de Mondrian, para doar ao Gemeentemuseum Den Haag, na Holanda, julgando ser um presente adequado para celebrar os 60 anos do artista. Escreveram uma mensagem para ele: “Um mundo puro é o que (seu trabalho) nos mostrou e, por isso, nos levou a tomar uma melhor consciência dele.”

Mondrian teve muitos seguidores. Não só na Holanda, mas também na Alemanha, na Suíça e nos Estados Unidos, artistas, *designers* e arquitetos ficaram fascinados por sua mensagem.

Dia após dia, ele transformou seu estúdio em Paris num espaço em que espelhos e o uso de planos e cores asseguravam que qualquer percepção do espaço real se dissolvesse para dar lugar a um “espaço mental” mais figurativo. O espaço reflete o modo como cada um pode olhar as telas. Portanto, o estúdio não revelava necessariamente a combinação da arte com a arquitetura, como se costumava sugerir.

Muito mais importante é o fato de o estúdio de Mondrian tornar claro que o decorativo não era mais um item no âmbito da arquitetura, ele poderia transformar totalmente um espaço. A principal precondição, entretanto, era que o espaço privado (o que, em última análise, um estúdio é) fosse apresentado como um espaço público. É como se o estúdio constituisse a prova viva de que se pode viver dentro de uma pintura.

Estúdio de Piet Mondrian  
[Piet Mondrian's studio]  
1926  
Cópia em gelatina e prata  
[Gelatin silver print]  
16,5 x 21,8 cm  
Foto [Photo] Paul Delbo  
Coleção [Collection]  
RKD – Nederlands Instituut  
voor Kunstgeschiedenis,  
Holanda [The Netherlands]

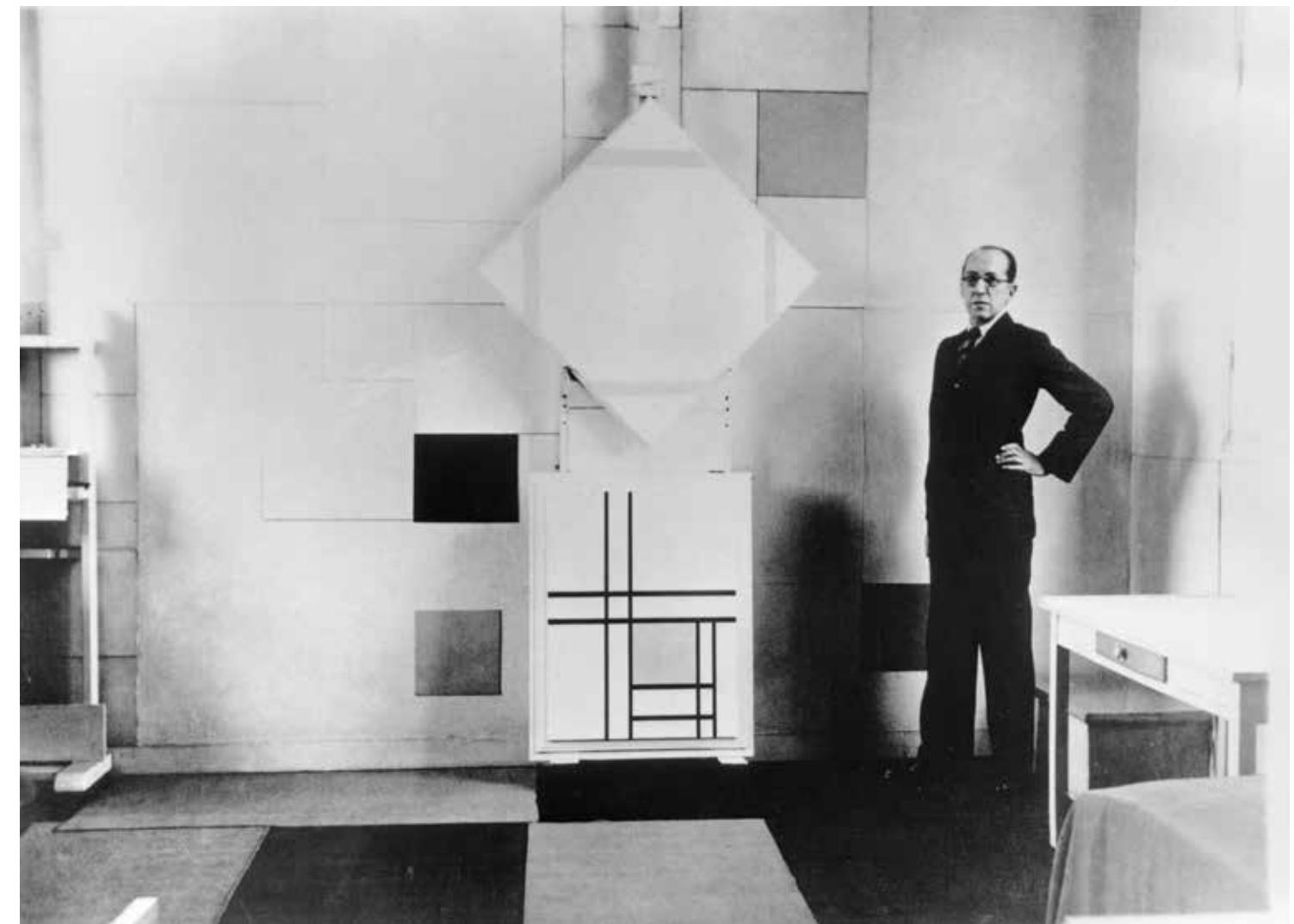


The photograph of a proud and elegant Mondrian was taken by Charles Karsten in August 1933. Karsten and fifteen others – mainly architects and artists – had bought one of Mondrian's works as a suitable gift to the Haags Gemeentemuseum in The Hague, The Netherlands, in honor of Mondrian's 60th birthday. They wrote to him: “(your work) has shown us a pure world and thus have we become aware of it.”

Mondrian had gathered quite a following. Not only in the Netherlands, but also in Germany, Switzerland and the United States artists, designers and architects were fascinated by his message. From day to day he transformed his Paris studio into a space in which mirrors and the use of planes and color ensured above all that any perception of literal space dissolved and made way for a more figurative “mental space.” The space reflects the way in which one can look at the paintings. The studio did not therefore necessarily reflect the combination of art and architecture, as has been suggested. Much more important is the fact that Mondrian's studio made it clear that the decorative was no longer an application within architecture, but could totally transform a space. The main precondition was, however, that the private space (which a studio ultimately is) be presented as a public space. It was as if the studio constituted the living proof that one could live in a painting.

Piet Mondrian no seu estúdio com Composição com quatro linhas amarelas [Piet Mondrian in his studio with Composition with Four Yellow Lines]  
1933

Foto [Photo] Paul Delbo  
Coleção [Collection]  
RKD – Nederlands Instituut  
voor Kunstgeschiedenis,  
Holanda [The Netherlands]





## ARTIGO SOBRE UMA VISITA AO ESTÚDIO DO ARTISTA EM 1922:

"Várias de minhas peças estão penduradas e colocadas aqui." O pintor aponta para elas e as tira de trás de outras, onde estão voltadas para a parede. Retângulos sem molduras, divididos em quadrados coloridos, cortados nas bordas, divididos em áreas cinza por traços grossos e pretos. O pintor acha difícil explicar as obras; algumas são importantes para ele, com outras parece pouco familiarizado. Entende imediatamente que as estamos vendo pela primeira vez, estamos impressionados com elas. Não se importa, reconhece-as como filhos. A título de comparação, coloca-as lado a lado com outras, pintadas em um estágio anterior. Estas também lembram o topo de blocos de construção comuns, mas tudo é menos calmo, com cores e contornos mais ténues. Tudo isso é passado; nessas obras há uma tragédia que o atrapalha agora.

## ARTICLE ABOUT A VISIT TO THE ARTIST'S STUDIO IN 1922:

"Several of my pieces hang and stand here." The painter points them out to me and pulls them out from behind others, where they face the wall. Unframed rectangles, divided into colorful squares, cut off at the edge, divided from grey areas by thick black outlines. The painter finds it difficult to explain the works; some are dear to him, on other occasions he seems fairly unfamiliar with them. He understands immediately that we are seeing them for the first time, are struck by them. It is of no concern to him, he acknowledges these children. By way of comparison he places others alongside them, painted at an earlier stage. They too resemble the tops of regular building blocks, but the whole thing is less calm, with weaker colors, and weaker contours. He has put this behind him now; in those pieces lies a tragedy that hinders him now.

Estúdio de Mondrian  
[Mondrian's Studio], 26 Rue du Départ, Paris, 1926  
Foto [Photo] Paul Delbo,  
RKD Collection

LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY  
Vista de Montparnasse a partir do estúdio do Mondrian  
[View of Montparnasse from Mondrian's studio]  
1930  
Cópia em gelatina e prata  
[Gelatin silver print]  
30 x 24,1 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]

## ENTREVISTA EM 1926:

Por um momento, pensamos ter descoberto um elemento de fraqueza natural em Mondrian. Em seu estúdio, vimos "um vaso redondo com... uma flor". Estávamos quase apontando isso triunfantemente quando o pintor disse, desculpando-se: "Preciso de algo para simbolizar a graça e o charme femininos. Mas vejam bem: minha flor é artificial e, o que é mais importante, pintei as folhas de branco para banir o verde impossivelmente naturalista do meu interior." Será que Mondrian – o eremita da Rue du Départ, explorador dos mais longínquos limites naturais, que dança apenas para experimentar "a união dos opostos" – corre o risco de se tornar vítima das consequências do que ele levou a extremos tão inumanos?



Estúdio de Piet Mondrian em Nova York depois de sua morte em fevereiro de 1944, com Victory Boogie Woogie (1942-44, inacabada)  
[Piet Mondrian's studio in New York after his death in February 1944, with Victory Boogie Woogie (1942-44, unfinished)]  
Foto [Photo] Harry Holtzman

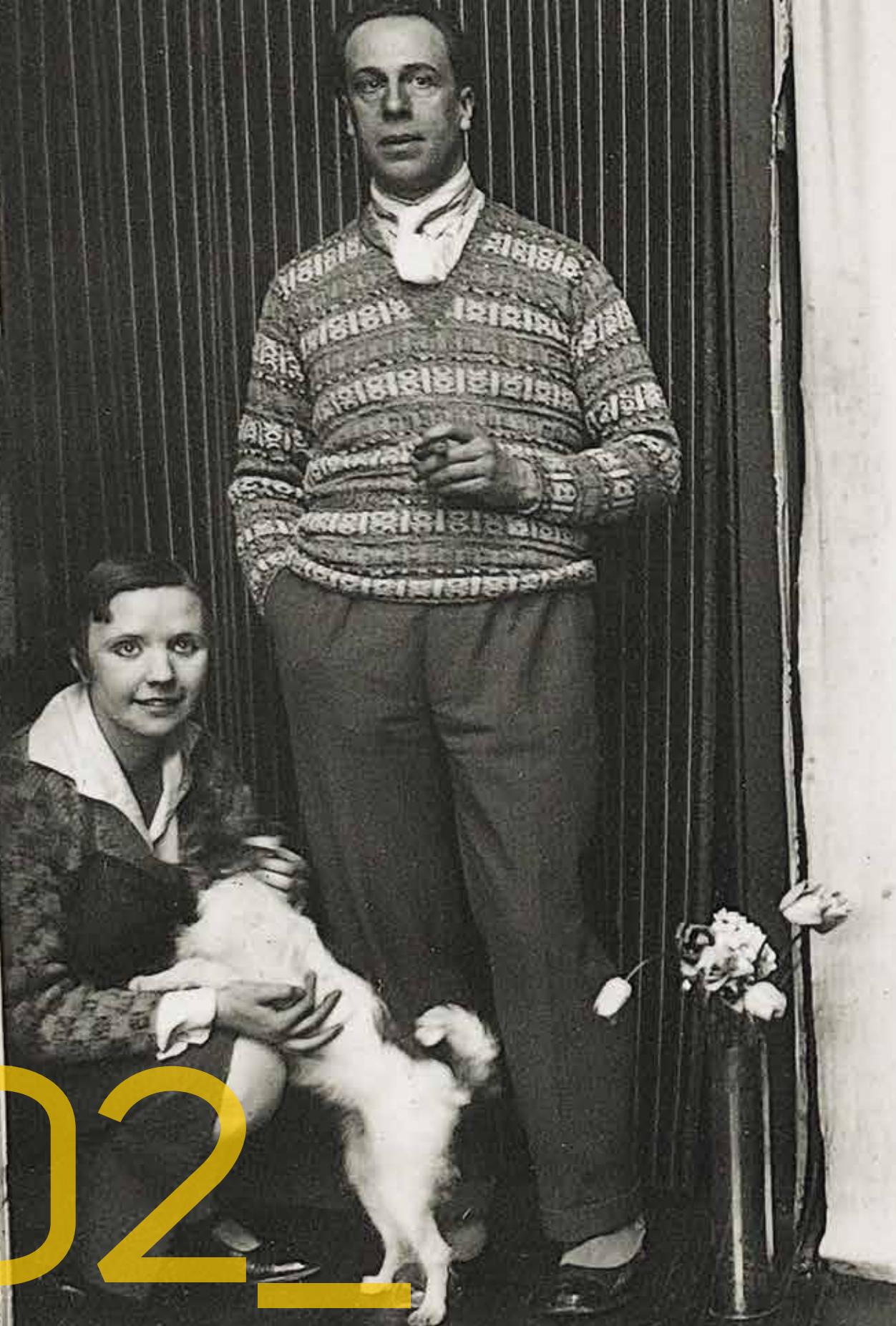
## FROM AN INTERVIEW IN 1926:

For one moment we thought we had discovered an element of natural weakness in Mondrian. In his studio we spied "a round vase with a... flower." We were about to point this out in triumph when the painter said apologetically: "I needed something to symbolize feminine grace and charm. But take a good look: my flower is artificial, and what is more, I whitewashed the leaves in order to banish the impossibly naturalistic green from my interior." Is Mondrian – the hermit of the Rue du Départ, the explorer of the furthest natural limits, who only dances in order to experience "the union of the opposites" – in danger of becoming a victim of the consequences which he has taken to such inhuman extremes?



ANDRÉ KERTÉSZ  
Chez Mondrian  
1926  
Cópia em gelatina e prata  
[Gelatin silver print]  
24 x 19 cm  
Coleção [Collection] Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Paris, França [France]

02



# CRONOLOGIA DE STIJL

## DE STIJL TIMELINE



### 1911-1912

Piet Mondrian passa a morar em Paris, onde inicia sua fase cubista.

Piet Mondrian sets up residence in Paris and begins cubist period.

Gerrit Rietveld abre sua loja de móveis em Utrecht. Theo van Doesburg começa a escrever crítica de arte.

Gerrit Rietveld opens a cabinet workshop in Utrecht. Theo van Doesburg starts writing art criticism.

### 1914

Mondrian volta a morar na Holanda.

Mondrian goes back to Holland.

Alistado no exército, Van Doesburg é deslocado para a fronteira com a Bélgica. Conhece o poeta Antony Kok, com quem acalenta o projeto de publicar uma revista.

Drafted into army, Van Doesburg serves on the Belgian frontier. He meets poet Antony Kok and discusses the idea of publishing a magazine.

### 1915-1916

Van Doesburg e Mondrian se conhecem.

Van Doesburg and Mondrian meet each other.

O teosofista Mathieu Schoenmaekers publica *The new image of the world* (1915) e *Principles of plastic mathematics* (1916), que inspiram Mondrian em sua teoria do neoplasticismo. Baseada na concepção teosófica de que se pode exprimir a essência da realidade como uma série de forças em oposição, Schoenmaekers enfatiza a polaridade dos elementos horizontais e verticais, bem como a importância das cores primárias.

Mathieu Schoenmaekers, a theosophist, publishes *The New Image of the World* (1915) and *Principles of Plastic Mathematics* (1916), which influence Mondrian's theory of neoplasticism. Based on the theosophic idea that the essence of reality is expressible as a series of opposing forces, Schoenmaekers emphasizes the polarity of horizontal and vertical elements, along with the importance of the primary colors.

Mondrian define o neoplasticismo como a reconciliação das forças em oposição que constituem a estrutura básica do universo.

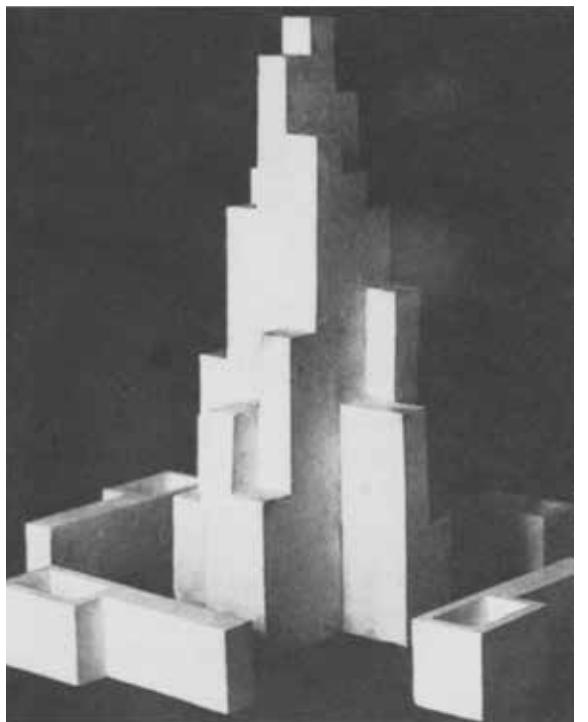
Mondrian defines neoplasticism as being the reconciliation of the opposing forces which constitute the basic structure of the universe.

PIET MONDRIAN  
Paisagem [Paysage], 1912

Cena da Primeira Guerra Mundial  
[Scene from World War I],  
1914-1918

Mathieu Schoenmaekers  
(1875-1944)  
Foto [Photo] United Archives /  
WHA / Picture Alliance /  
Glow Images





**THEO VAN DOESBURG**  
Projeto de monumento para  
a cidade de Leeuwarden, Holanda  
[Design for monument for  
Leeuwarden City, Holland], 1917  
Foto [Photo] ICN



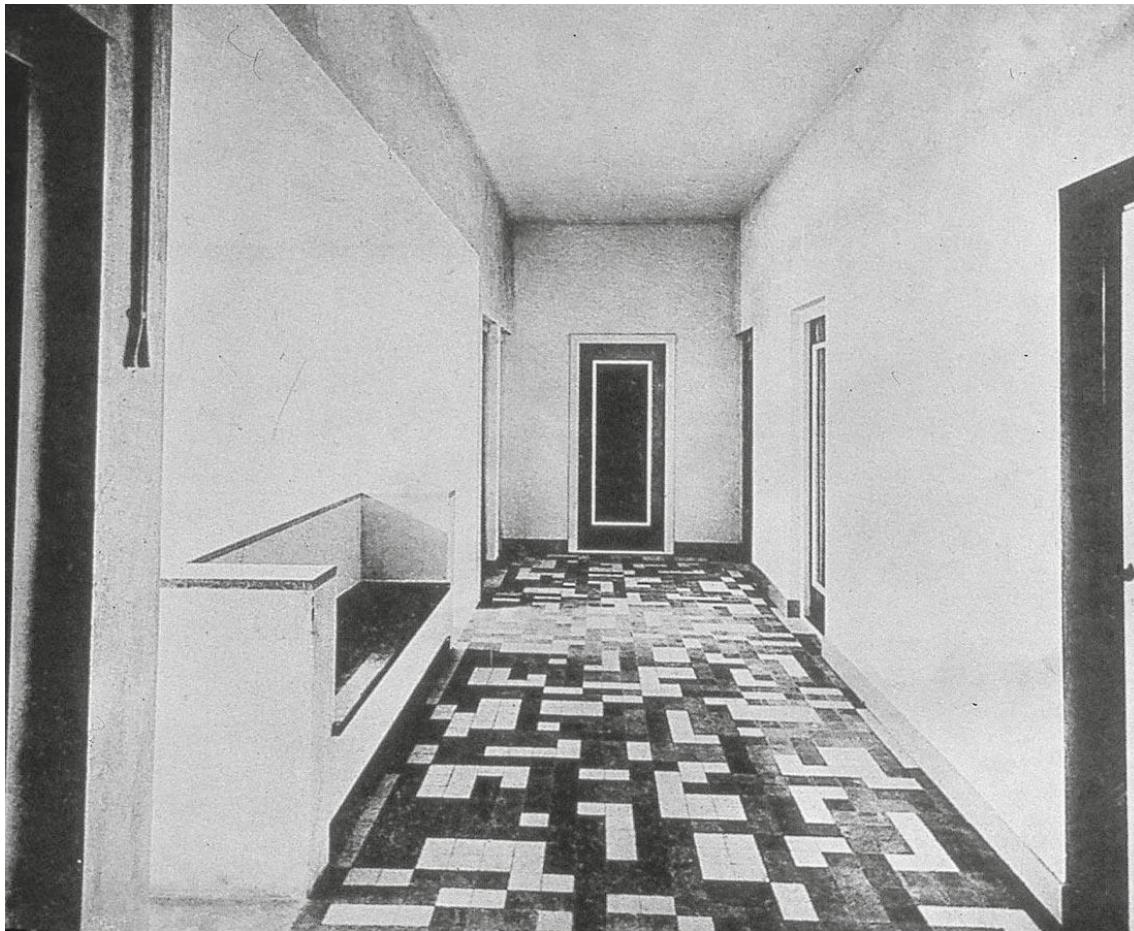
**THEO VAN DOESBURG**  
Piso de azulejos da casa De Vondt,  
projeto do arquiteto [Floor tiles in  
the De Vondt House, designed by  
architect] J. J. P. Oud. c.1918  
Foto [Photo] ICN



Capa da revista  
[Cover of magazine] *De Stijl*, 1917  
Foto [Photo] ICN



**THEO VAN DOESBURG**  
Composição IX  
[Composition IX], 1917-1918



**THEO VAN DOESBURG**  
Piso de azulejos da casa De Vondt,  
projeto do arquiteto [Floor tiles in  
the De Vondt House, designed by  
architect] J. J. P. Oud. c.1918  
Foto [Photo] ICN

**1916**  
Van Doesburg torna-se amigo dos arquitetos Jan Wils e J. J. P. Oud. Ao fixar residência em Laren, Bart van der Leck conhece Schoenmakers e Mondrian.

Van Doesburg meets architects Jan Wils and J. J. P. Oud. Upon moving to Laren, Bart van der Leck meets Schoenmakers and Mondrian.

**1917**  
Mondrian e Van Doesburg passam a pintar os primeiros quadros completamente não figurativos, em que as formas não são abstraídas da natureza.

Mondrian and Van Doesburg begin to paint the first completely nonobjective works wherein the forms are not abstracted from nature.

Van Doesburg concebe vitrais, mosaicos, pisos e paletas de cores como parte dos projetos arquitetônicos de Oud e Wils.

Van Doesburg creates stained-glass windows, mosaics, tile floors and color schemes as part of architectural designs by Oud and Wils.

Fundação do movimento De Stijl, de que participam Mondrian, Van Doesburg, Vilmos Huszár, Robert van 't Hoff, Van der Leck, Oud, Georges Vantongerloo e Wils. O primeiro número da revista *De Stijl* é lançado em outubro. Van der Leck sai do movimento pouco depois do lançamento dessa primeira edição, por conta de desentendimento com Van Doesburg em torno da inclusão dos arquitetos no corpo de colaboradores da revista.

The De Stijl group is founded, which includes Mondrian, Van Doesburg, Vilmos Huszár, Robert van 't Hoff, Van der Leck, Oud, Georges Vantongerloo and Wils. Issue #1 of *De Stijl* appears in October. Van der Leck drops out of the group shortly after the publication of the first issue, after a disagreement with Van Doesburg concerning the inclusion of architects as contributors to the journal.

**1918**

Rietveld conhece vários membros do De Stijl, notadamente Van 't Hoff e Doesburg, e concebe a primeira versão – não-colorida – da Cadeira Vermelha Azul.

Rietveld meets various members of De Stijl, including Van 't Hoff and Doesburg, and designs the first version – non-colored – of the Red Blue Chair.

Em novembro é publicado o primeiro manifesto do movimento De Stijl, com redação final de Van Doesburg, que o assina com Van 't Hoff, Huszár, Kok, Mondrian, Vantongerloo e Wils.

In November the first De Stijl manifesto is published, written by Van Doesburg, signed by Van Doesburg, Van 't Hoff, Huszár, Kok, Mondrian, Vantongerloo and Wils

**1919**

Não acreditando em que os objetivos do De Stijl tenham alguma chance de concretização imediata, Van 't Hoff abandona o grupo. Mondrian regressa a Paris no exato momento em que Rietveld se junta ao De Stijl, razão pela qual Rietveld e Mondrian jamais se conhecem.

Believing that the goals of De Stijl have little chance of being realized in the immediate future, Van 't Hoff withdraws from the group. Mondrian returns to Paris just before Rietveld joins De Stijl, so Rietveld and Mondrian never meet each other!

Apartamento decorado do conjunto habitacional popular Spangen. Projeto do arquiteto J. J. P. Oud, com mobiliário de Rietveld e desenho de cores de Van Doesburg [Decorated apartment of the popular housing project Spangen. Designed by architect J. J. P. Oud, with furniture by Rietveld and color design by Van Doesburg], c.1920. Rotterdam, Holanda [The Netherlands]

Foto [Photo] Pictoright



Gerrit Rietveld em frente à oficina  
[Gerrit Rietveld in front of his workshop], Utrecht, 1918  
Foto [Photo] CMU, Pictoright



Poemas de [Poems by] I. K. Bonset,  
revista [magazine] De Stijl, 1921

Van Doesburg sai em turnê pela Europa para divulgar o De Stijl. Em Berlim, conhece Hans Richter e Viking Eggeling, ocasião em que assiste aos seus primeiros filmes abstratos. Na residência de Bruno Taut é apresentado a Walter Gropius, da Bauhaus. Começa a escrever poemas dadaístas sob o pseudônimo de I. K. Bonset, afirmado a relevância do dadaísmo para o De Stijl.

Van Doesburg goes on a European tour to spread the ideas of De Stijl. He meets Hans Richter and Viking Eggeling in Berlin and watches their first abstract films. At the home of Bruno Taut, he meets Walter Gropius, of Bauhaus. He starts to write dadaist poems under the pseudonym I. K. Bonset. Van Doesburg declares the relevance of dadaism for De Stijl.

Mondrian transforma seu estúdio em um ambiente neoplástico, primeiramente pela disposição da mobília e, a seguir, pela aplicação de retângulos de cores primárias nas paredes.

Mondrian begins to treat his studio as a neoplastic environment, at first through the furniture arrangement, followed by the attachment of rectangles of primary colors to the walls.

GERRIT RIETVELD  
Cadeira [Chair], 1918-1920  
Foto [Photo] Ernest Moritz, CMU



Em abril é lançado o segundo manifesto De Stijl, "Sobre a literatura," assinado por Van Doesburg, Mondrian e Kok.

In April, the second De Stijl manifesto, "On Literature," is released, signed by Van Doesburg, Mondrian and Kok.

**1920**

Mondrian atinge a maturidade estilística: retângulos de cores primárias sobre branco, divididos por linhas pretas.

Mondrian arrives at his mature style: rectangles of primary colors set on white backgrounds divided by black lines.

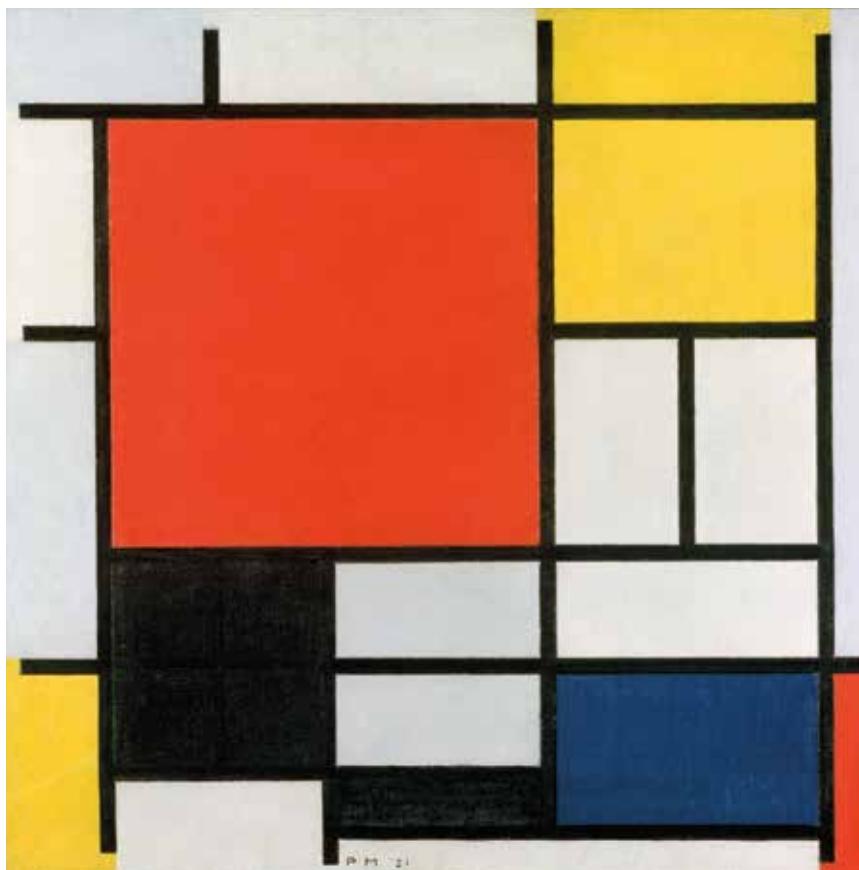
**1921**

Van Doesburg, sob o pseudônimo de Aldo Camini, publica na *De Stijl* a "antifilosofia" dadaísta. Em Weimar, visita a Bauhaus.

Van Doesburg publishes dadaist "anti-philosophy" in the magazine *De Stijl* under the pseudonym Aldo Camini. He visits the Bauhaus in Weimar.

PIET MONDRIAN

Composição com grande plano vermelho, amarelo, preto, cinza e azul [Composition with Large Red Plane, Yellow, Black, Gray and Blue], 1921



Em agosto é publicado o terceiro manifesto do De Stijl, "Rumo a uma nova formação do mundo." El Lissitzky é apresentado a Van Doesburg e inicia seu relacionamento com o De Stijl.

The month of August sees the publication of the third De Stijl manifesto, "Towards a New Formation of the World." El Lissitzky meets Van Doesburg and starts to associate with De Stijl.

**1922**

Abertura de retrospectiva de Mondrian no Museu Stedelijk, em Amsterdã, em comemoração aos 50 anos do artista. Van Doesburg apresenta uma série de leituras à margem da exposição, na Bauhaus, em Weimar, e representa o De Stijl no Congresso Internacional dos Artistas Progressistas, em Düsseldorf, ocasião em que faz uma palestra sobre os desafios criativos enfrentados pelo De Stijl, convocando ao desenvolvimento de um meio de expressão universal e propondo o fim da separação entre vida e arte. A seguir, organiza o Congresso Internacional de Construtivistas e Dadaístas, em Weimar.



Nelly e [and] Theo van Doesburg no estúdio de Mondrian [at Mondrian's studio], Rue de Coulmiers, Paris, 1921  
Foto [Photo] RKD Collection, Pictoright



A Mondrian retrospective is held at Stedelijk Museum, Amsterdam, on the occasion of the artist's 50th birthday. Van Doesburg presents an unofficial lecture series at the Bauhaus, in Weimar, and represents De Stijl at the International Congress of Progressive Artists, in Düsseldorf, where he delivers a statement on the creative challenges posed to De Stijl, calling for the development of a universal means of expression and the end of the separation between life and art. He later hosts the International Congress of Constructivists and Dadaists, in Weimar.



Helma Schwitters, Nelly van Doesburg, Kurt Schwitters e [and] Van Doesburg no apartamento de [in the apartment of] Lena Milius, Den Haag, 1923  
Foto [Photo] RKD Collection



Dadaistas em Weimar  
[Dadaists in Weimar], 1922  
Foto [Photo] RKD Collection

Van Eesteren e [and] Van Doesburg trabalhando na maquete da [working on the model of] *Maison Particulière*, Paris, 1923  
Foto [Photo] RKD Collection

**1923**

Van Doesburg se muda para Paris, onde inicia colaboração com Cornelis van Eesteren no projeto de três modelos arquitetônicos que refletem sua concepção sobre o tempo e o espaço como valores arquitetônicos. Na companhia de Kurt Schwitters e Nelly van Doesburg, Van Doesburg empreende uma viagem "Dadá" pela Holanda. Van Doesburg moves to Paris and starts to collaborate with Cornelis van Eesteren on the design of three architectural models which reflect Van Doesburg's idea that considers both time and space as architectural values. Together with Kurt Schwitters and Nelly van Doesburg, Van Doesburg goes on a "Dada" tour of Holland.

Uma exposição da arquitetura De Stijl tem lugar na Galerie L'Effort Moderne, de Léonce Rosenberg, em Paris. Na exposição são mostrados os esboços e modelos arquitetônicos de Van Eesteren e Van Doesburg, um modelo em escala reduzida de uma joalheria concebida por Rietveld, paletas de cores de interiores por Huszár, e também o projeto de um arranha-céu em vidro, por Mies van der Rohe. Oud e Wils também participam da exposição.

A De Stijl architecture exhibition is held at Léonce Rosenberg's Galerie L'Effort Moderne, in Paris, featuring architectural drawings and models by Van Eesteren and Van Doesburg, a scale model of a jewelry shop by Rietveld, interior color applications by Huszár, as well as a design for a glass skyscraper by Mies van der Rohe. The participants also include Oud and Wils.



Casa Rietveld Schröder  
[Rietveld Schröder House], 1924  
Foto [Photo] Ernst Moritz, CMU



Exposição de arquitetura  
De Stijl [Exhibition of De Stijl  
architecture], Galerie L'Effort  
Moderne, Paris, 1923

#### 1923-1924

Rietveld e Schröder colaboram no projeto e na construção da Casa Rietveld Schröder, em Utrecht, a primeira erguida segundo os princípios do De Stijl.

Rietveld and Schröder collaborate on the design and construction of the Rietveld Schröder House, in Utrecht, the first house built in accordance with De Stijl principles.

#### 1924

Van Doesburg afirma ser a arquitetura a síntese do neoplasticismo. Van Eesteren começa a desenvolver projetos de planejamento urbano.

Van Doesburg declares architecture as the synthesis of neoplasticism. Van Eesteren starts working on urban planning projects.



#### 1924-1925

Van Doesburg desenvolve uma nova teoria de pintura, o Elementarismo, que faz uso dos elementos diagonais de forma a proporcionar um maior dinamismo às obras.

Van Doesburg develops a new theory of painting called Elementarism which uses diagonal elements to lend the works greater dynamism.

#### 1925

Após rejeitar a introdução das diagonais de Van Doesburg na pintura, Mondrian abandona o De Stijl.

After disagreeing about Van Doesburg's introduction of diagonals into painting, Mondrian withdraws from De Stijl.

Oud concebe o Café de Unie, em Roterdã.

Oud designs Café De Unie, in Rotterdam.

J. J. P. OUD  
Café de Unie, Rotterdam, 1924.  
Maquete dos anos 1980  
[Scale model from the 1980s]  
Foto [Photo] J&M Zweerts

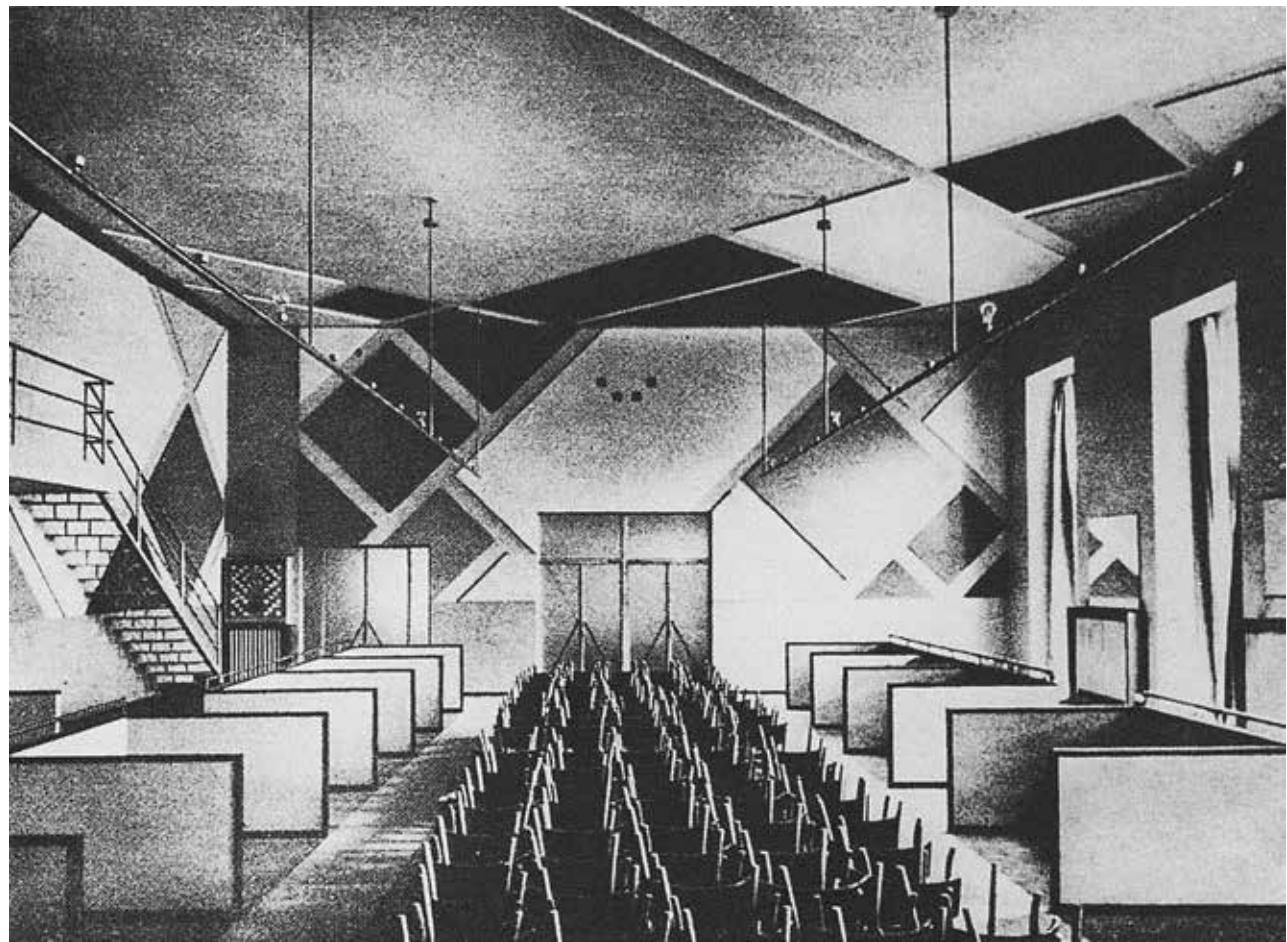
THEO VAN DOESBURG  
Contracomposição XVI  
[Counter-Composition XVII], 1925





Complexo de entretenimento Aubette após restauro em 2006 [Aubette entertainment complex after restoration in 2006]. Strasbourg, 2016  
Foto [Photo] M. Bertola, Musées de Strasbourg

Interior do complexo de entretenimento Aubette [Interior of the Aubette entertainment complex] – cinema e salão de dança [cinema and dancing hall].  
Strasbourg, 1928



### 1926

Van Doesburg, Sophie Taeuber-Arp e Jean Arp iniciam sua colaboração no projeto do complexo de entretenimento Aubette, em Estrasburgo, projeto que propicia a Van Doesburg a oportunidade de aplicar os princípios do De Stijl a todos os aspectos do *design*.

Van Doesburg, Sophie Taeuber-Arp and Jean Arp begin their collaboration on Aubette entertainment complex, in Strasbourg. This project furnishes Van Doesburg with the opportunity to apply the De Stijl principles to all aspects of design.

### 1927

Van Doesburg organiza um “jubileu” para comemorar o décimo aniversário da revista *De Stijl*, em que são celebradas as conquistas do grupo até então.

Van Doesburg prepares a tenth anniversary “jubilee” issue of *De Stijl* celebrating the group's achievements over the previous decade.



Vista posterior da casa de Van Doesburg [Back view of the Van Doesburg House], Meudon, França [France], 1930  
Foto [Photo] NIC



Vista frontal da casa de Van Doesburg [Front view of the Van Doesburg House], Meudon, França [France], 1930  
Foto [Photo] NIC

### 1928

Em Estrasburgo, o complexo de entretenimento Aubette é inaugurado.

Aubette entertainment complex is completed, in Strasbourg.

### 1932

Sai o último número da revista *De Stijl*. Com edição de Nelly van Doesburg, ele é dedicado a Theo.

The last issue of *De Stijl* is released, edited by Nelly van Doesburg and dedicated to Theo.

Capa da última edição da revista *De Stijl* [Cover of the last issue of the magazine *De Stijl*], 1932

### 1929

Van Doesburg projeta e começa a construir sua própria casa, em Meudon, França. Também reata a amizade com Mondrian.

Van Doesburg designs and starts to build his own house, in Meudon, France. He renews his friendship with Mondrian.

### 1931

Em Paris forma-se o grupo Abstraction-Création, que inclui vários antigos membros do De Stijl. Van Doesburg morre a 7 de março, em Davos, Suíça.

In Paris, the Abstraction-Création group is formed, which includes many former members of De Stijl. Van Doesburg dies on March 7, in Davos, Switzerland.



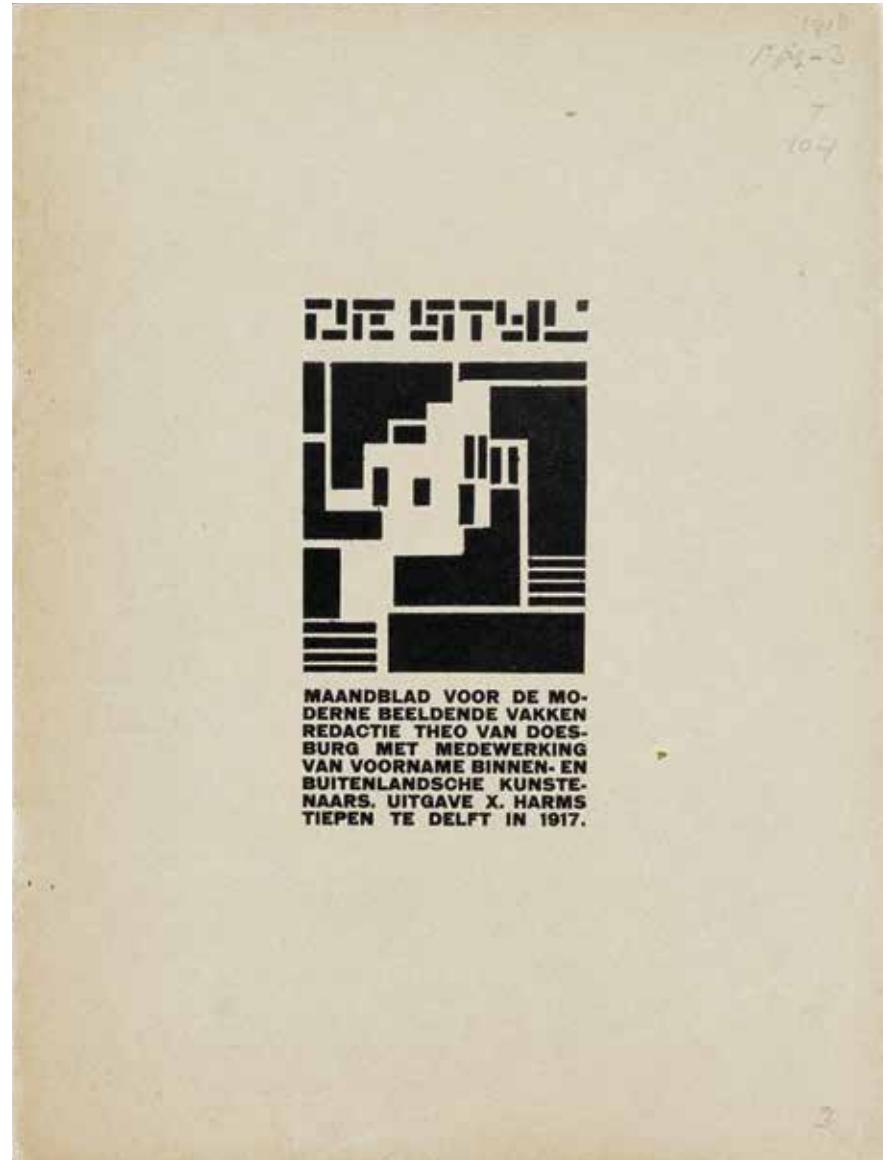
# DE STIJL UMA REVOLUÇÃO NO DESIGN

DE STIJL  
REVOLUTION IN  
DESIGN

Hans janssen

Há certa confusão sobre o que De Stijl teria sido de fato: começando como uma revista, tornou-se depois um movimento artístico e terminou como uma ideia que coloriu todos os setores da cultura moderna. Theo van Doesburg (1883-1931), o criador da revista *De Stijl*, sustentava, em 1927, que essa ordem teria sido inversa: "De Stijl começou como uma ideia, cresceu para se tornar um movimento e ficou conhecido como uma revista".

There is some confusion about what De Stijl actually was. What began as a journal became an art movement, and ended up as an idea that seeped into the very fabric of modern culture. In 1927 Theo van Doesburg (1883-1931), initiator of De Stijl, claimed that it actually happened in the reverse order: that De Stijl began as an idea, grew into a movement, and became known as a journal.



DE STIJL  
1º vol., nº 2, dez. 1917  
[1st vol., no. 2, Dec. 1917]  
Revista [Magazine]  
25,1 x 19,5 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]

## SEM FRONTEIRAS

Foi sem dúvida a mais importante contribuição da Holanda à cultura global do século XX. Mas as opiniões se dividem sobre como o De Stijl deveria ser descrito. Uma comparação com a nossa própria época talvez seja útil: atualmente enviamos e-mails, tweets, postamos em blogues e no Facebook, tudo para mostrar o que pensamos, trocar ideias, buscar novas perspectivas e acertar as contas com o passado. De Stijl não fez diferente, na primavera de 1917. Enquanto os vizinhos guerreavam entre si, na neutra Holanda conceitos extraordinários se associavam. Surgiu uma rede de relacionamentos em torno de uma revista: a *De Stijl*. A colaboração era o antídoto contra o individualismo da época. A abstração radical deveria tornar visível o moderno e transformar a vida em arte. Os artistas começaram a procurar uns aos outros no mundo urbano holandês, com suas cidades em rápido crescimento. De Roterdã a Utrecht, passando por Haia, Leiden, Amsterdã e Laren, eles começaram a se encontrar. Nessa região central dos Países Baixos, conhecida como Randstad, o correio era entregue três ou quatro vezes por dia, os trens e bondes trafegavam intensamente, bicicletas transitavam em vias bem pavimentadas. A rede dos artistas estava organizada de maneira informal: não era um movimento rígido, comandado de cima para baixo. Rapidamente ele se tornou internacional. A modernidade, constatava-se, não conhecia fronteiras. De Stijl não estava vinculado a um lugar específico.

## NEOPLASTICISMO

O fundador da revista *De Stijl* foi Theo van Doesburg, escritor, crítico de arte, poeta e artista plástico. Seu amigo Anthony Kok (1882-1969) fornecia apoio e poemas, e sua namorada Lena Milius (1889-1968) cuidava da administração. Van Doesburg pretendia reunir mensalmente o que houvesse de mais novo nas áreas de artes plásticas, arquitetura, *design*, música e literatura. Ele se irritava frequentemente com a ideia de uma "arte aplicada". Toda arte, acreditava Van Doesburg, tem uma única tarefa: tornar-se ela própria. Quando há interseções (tanto a pintura como a arquitetura, por exemplo, fazem uso de superfícies e ângulos retos), pode existir uma colaboração, uma influência alegre, vivificante e "plasticista" sobre a vida.

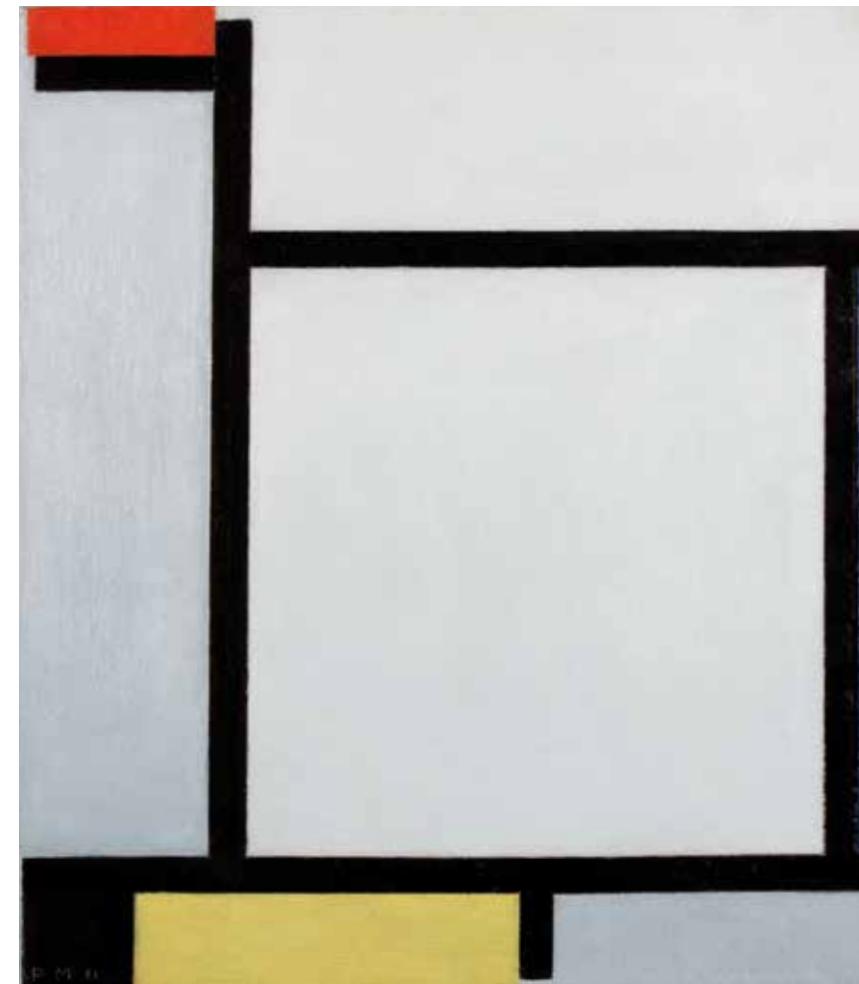
## NO BOUNDARIES

It was the Netherlands' single most important contribution to global twentieth-century culture. But opinion is deeply divided as to how to define De Stijl. A comparison with our own time might help. Nowadays we mail, tweet, blog – we have a host of ways of publicizing our ideas, exchanging views, seeking new perspectives, shaking off the old. De Stijl did exactly the same, in the spring of 1917. While the neighbors were embroiled in war, in neutral Holland some unique concepts were coming together. A network developed, centered on a journal, *De Stijl*. Collaboration would be the antidote to the individualism of the age. Radical abstraction would reveal the modern and transform life into art. Artists began to seek each other out in the rapidly urbanizing west of the country. From Rotterdam to Utrecht, via The Hague, Leiden, Amsterdam and Laren they began to find each other. In the "Randstad," as the growing horseshoe-shaped conurbation was known, there were three or four postal deliveries a day, frequent tram and train connections, and cyclists had a good road network at their disposal. Typically for this part of the country, the network was only loosely organized. This was no rigid, hierarchical organization. And it quickly took on an international dimension. It soon became clear that modernity knew no boundaries. De Stijl was not tied to any particular place.

## NEOPLASTICISM

The journal was founded by Theo van Doesburg – writer, art critic, poet and artist. His friend Anthony Kok (1882-1969) supplied support and poems for the journal, and his fiancée Lena Milius (1889-1968) did the clerical work. Van Doesburg's idea was to bring together the latest in art, architecture, crafts, music and literature every month. He often grew angry about the idea of "applied art." All art, he believed, had just one task: to become itself. Where two branches of art had something in common (painting and architecture both use planes and right angles, for example) they could collaborate and have a pleasant, enlivening, "plastic" influence on life.

The "plastic" was a key concept in De Stijl. It gained almost religious significance in the term "the new plastic," coined by Piet Mondrian (1872-1944). From 1917 onwards he experimented in his



PIET MONDRIAN  
Composição com vermelho,  
azul, preto, amarelo e cinza  
[Composition with Red, Blue,  
Black, Yellow and Gray]  
1921  
Óleo sobre tela [Oil on canvas]  
39,5 x 35 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]

O "plasticismo" era um conceito central no De Stijl. E o conceito do "neoplasticismo", elaborado por Piet Mondrian (1872-1944), tinha um significado quase religioso. A partir de 1917, ele começou a experimentar com pinturas que apresentavam linhas horizontais e verticais e superfícies de cores uniformes e primárias, combinadas com branco, cinza e preto, em busca da essência da beleza, que ele chamava de "plasticismo": "Minha ideia é que uma obra de arte deve transmitir a sensação de beleza apenas por meio da expressão plástica e – no meu trabalho – uma sensação de beleza do tipo mais geral."

A proposta era tipicamente modernista: a arte recente é uma consequência lógica de toda arte anterior. Por isso também o prefixo "neo": o critério era o desejo do novo. O "plasticismo" era em essência sempre novo, em surgimento, como a própria vida moderna.

paintings with horizontal and vertical line elements and even planes of primary colors combined with white, grey and black, in search of the essence of beauty, which he called "the plastic": "My idea is that an artwork should by plastic expression alone give a sensation of beauty, and – in my work – one of the most general type."

The agenda was typically Modernist: the latest art as a logical consequence of all that had gone before. Hence the word "new": the standard was a desire for the new. "The plastic" was essentially always new, always emerging, like modern life itself.

## NOVO MUNDO

O pintor Bart van der Leck (1876-1958), com quem Mondrian costumava jogar bilhar em Laren, também utilizava a palavra "plasticismo". Ele realizava pinturas radicais em que reconstruía representações comuns (paisagens, naturezas-mortas etc.) de maneira estilizada ("transimagens", como as chamava) em composições alegres e dinâmicas de blocos vermelhos, amarelos e azuis contra um fundo branco. Van der Leck queria uma pintura aberta e "espacial", onde a arquitetura também deveria participar. Logo aderiu ao De Stijl.

Robert van 't Hoff (1887-1979) e Mart Stam (1899-1986) eram arquitetos radicais, anarquistas que queriam criar um mundo novo sem instituições antigas como o casamento, a religião e a família. Buscavam aplicar a perfeição da arte na vida cotidiana. Inspirados pela Revolução Russa de 1917, tentaram conferir ao De Stijl uma direção política. Mondrian, Van der Leck e Van Doesburg, por sua vez, não tinham nenhuma tendência totalitária. Para eles as possibilidades radicais da arte e da arquitetura já indicavam

## NEW WORLD

Painter Bart van der Leck (1876-1958), with whom Mondrian would often play billiards in Laren, also used the term "plastic". He produced radical paintings in which he transformed ordinary images into lively, dynamic compositions with red, yellow and blue squares against a white background. Van der Leck was after an open and spatial style of painting, which would also encompass architecture. He too became a member of De Stijl.

Robert van 't Hoff (1887-1979) and Mart Stam (1899-1986) were radical architects, anarchists who wanted to create a new world free of the old institutions like marriage, religion and the family. They sought to achieve artistic perfection in everyday life. Inspired by the Russian Revolution of 1917, they pushed De Stijl in a more political direction. Mondrian, Van der Leck and Van Doesburg wanted nothing to do with such totalitarian tendencies. To them, the radical potential of art and architecture heralded a future society that was open, and receptive to change. Mondrian went so far as to suggest, in the early

BART VAN DER LECK  
Natureza-morta [Still life]  
1926  
Óleo sobre tela [Oil on canvas]  
29 x 36,5 cm  
Coleção [Collection] Stedelijk  
Museum, Amsterdam,  
Holanda [The Netherlands]



ROBERT VAN 'T HOFF  
Villa Henny,  
Huis ter Heide, Utrecht  
1916  
Foto [Photograph]  
Coleção [Collection]  
RKD – Nederlands Instituut  
voor Kunstgeschiedenis,  
Holanda [The Netherlands]

a direção de uma sociedade futura aberta e dinâmica. Mondrian chegou a sugerir, a partir da década de 1920, que a arte se tornaria supérflua tão logo seus ideais se tornassem realidade. Suas pinturas abstratas seriam o modelo para a nova consciência. Os princípios de sua arte (uma mistura feliz de desigualdade, equivalência, dinamismo, pureza, simplicidade e clareza) se estenderiam inexoravelmente sobre a humanidade – seguindo o princípio moral de que tudo tende para o Bem.

## TRANSGRESSOR E SOB MEDIDA

O prédio da Bolsa de Valores no Damrak em Amsterdã, do arquiteto H. P. Berlage (1856-1934), era um ótimo exemplo para o De Stijl. Em sua obra, datada de 1903, Berlage propositadamente atenuou as fronteiras entre as artes. Ele buscava uma arte coletiva, adequada à vida moderna: simplicidade e clareza na construção e pureza na forma e no ornamento, a serviço da sociedade. Pois era disso que se tratava: toda pessoa deveria ter a impressão de que a arte, a arquitetura e o design haviam sido feitos especialmente para ela. E isso foi adotado pelo movimento De Stijl como talvez seu ponto de partida mais importante, apesar de nunca ter sido explicitamente formulado por nenhum de seus colaboradores.

1920s, that art would become superfluous as soon as the ideals of his art had become a reality. His abstract paintings were the model for the new consciousness. The principles of his art (a happy mix of inequality, equivalence, dynamism, purity, simplicity and clarity) would irresistibly spread throughout humanity – based on the moral principle that everything tends towards the good.

## DISRUPTIVE AND CUSTOM-MADE

The stock exchange building (Beurs) on Amsterdam's Damrak by architect H. P. Berlage (1856-1934) was secretly a shining example to De Stijl. Berlage deliberately blurred the boundaries between the arts in his 1903 design, in his quest for a community art appropriate to modern life: simplicity and clarity of structure, pureness of form and decoration, all in the service of society. Essentially, everyone should have the idea that art, architecture or design had been made for them. This was probably the most important principle of De Stijl, though no member of the movement ever said as much.



VILMOS HUSZÁR  
esquema de cores [color design]

PIET KLAARHAMER  
móvelia [furniture]

Quarto de meninos  
[Boys' bedroom]  
1919  
Reconstrução [Reconstruction], 2011  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]

Os artistas do De Stijl também não buscavam nenhuma padronização, ao contrário dos membros da Bauhaus, o movimento que alterou radicalmente o *design* na Alemanha nos anos 1920 e 1930. O De Stijl buscava soluções direcionadas e desafiadoras para pessoas, espaços e circunstâncias específicos, quer se tratasse de arquitetura, de um móvel ou de uma pintura. Os pintores Vilmos Huszár (1884-1960) e Georges Vantongerloo (1886-1965) aplicaram isso da maneira mais radical, em pinturas, esculturas e projetos que partiam de grades matemáticas regulares, interiores angulosos e propostas arquiteturais utópicas.

O De Stijl era transgressor, mas feito sob medida, "customizado," e nesse sentido é o herdeiro, por exemplo, do movimento Arts & Crafts inglês. Mondrian buscava a abstração porque pretendia uma interação entre o observador e a imagem tão direta quanto possível. Isso teve consequências radicais. A arte passou a se relacionar com o ambiente e o observador de maneira desconcertante. O desconforto da abstração era desafiador, coercivo, revolucionário. A arte já não refletia a vida. Para o De Stijl a arte produzia a vida, assim como uma fábrica gera produtos.

The artists of De Stijl were not seeking standardization, unlike the Bauhaus – the movement that radically changed German design in the 1920s and '30s. De Stijl was out to find specific, challenging solutions for certain individuals, spaces or circumstances, whether in architecture, furniture or painting. Painters Vilmos Huszár (1884-1960) and Georges Vantongerloo (1886-1965) were the most radical, with their paintings, sculptures and designs based on mathematically regular grids, angular interiors and utopian architectural plans.

De Stijl was disruptive, but it was also "custom-made," and in this sense it was a successor to the English Arts & Crafts movement. Mondrian sought abstraction because he wanted the viewer to have the most immediate experience possible when looking at a painting. This had radical consequences. Art's relationship with the environment and the viewer became uneasy. Abstraction was unsettling; it was confrontational, coercive, revolutionary. Art no longer reflected life. To De Stijl art made life, just as products were made in a factory.

## ARQUITETURA

Berlage se distanciou dessas ideias radicais. Ele chegou a ser convidado para colaborar na revista *De Stijl*, mas não aceitou. Sua ideia básica de uma arte comunal estava, porém, no DNA do De Stijl. Um arquiteto que buscou colaborar e traduzir as ideias dos pintores para a arquitetura foi J. J. P. Oud (1890-1963). Ele era bem mais jovem que Mondrian e Van der Leck, e achava que a construção exigia "uma submissão à sua tarefa," isto é, às pessoas, aos seus usuários. Sua fascinação, sobretudo pelas ideias de Mondrian, o impulsionou a um funcionalismo extremamente radical e pragmático. Oud pretendia criar uma nova monumentalidade no ritmo dos detalhes e na utilização de materiais modernos. Para um bloco residencial no bairro de Spangen, em Roterdã, ele pediu a Gerrit Rietveld (1888-1964) que projetasse os móveis, e a Van Doesburg o esquema de cores das paredes. Essa expressão completa dos princípios do De Stijl não foi publicada na revista *De Stijl* mas na sua concorrente, a *Bouwkundig Weekblad* [Semanário de Arquitetura], o que desagradou a Van Doesburg, levando-o a declarar Oud *persona non grata*.

## ARCHITECTURE

Berlage did not associate himself with these radical ideas. He declined the invitation to join *De Stijl*. His basic idea of community art was however in the DNA of *De Stijl*. One architect who was prepared to collaborate and was willing to translate the artists' ideas into architecture was J. J. P. Oud (1890-1963). He was a good generation younger than Mondrian and Van der Leck. Oud believed that building demanded "submission to the task": to the people, the users, in other words. His fascination with the ideas of Mondrian, in particular, led him to an extremely radical form of functionalism. Pragmatic. Oud attempted to achieve a new kind of monumentality in the rhythm of details and the use of modern materials. When he was commissioned to design a block of housing for the Spangen district of Rotterdam he asked Gerrit Rietveld (1888-1964) to design the furniture and Van Doesburg to devise a color scheme for the walls. Yet this ultimate expression of the principles of *De Stijl* was featured not in the journal of the same name, but in a competitor publication, the architectural journal *Bouwkundig Weekblad*. This did not please Van Doesburg in the least, and he declared Oud a *persona non grata*.



Apartamento decorado do conjunto habitacional popular Spangen. Projeto do arquiteto J. J. P. Oud, com mobiliário de Rietveld e desenho de cores de Van Doesburg.  
[Decorated apartment of the popular housing project Spangen. Designed by architect J. J. P. Oud, with furniture by Rietveld and color design by Van Doesburg]  
c.1920  
Rotterdam, Holanda  
[The Netherlands]

Van Doesburg e o jovem arquiteto Cornelis van Eesteren (1897-1988) elaboraram então planos para uma exposição na galeria L'Effort Moderne em Paris, que teve lugar em 1923. A exposição “deveria cair como uma bomba no meio dos bordéis artísticos impudicos”, escreveu Van Doesburg com entusiasmo em uma carta. Simultaneamente, Gerrit Rietveld construía, com sua amiga Truus Schröder (1889-1974), uma residência revolucionária em Utrecht, na qual as paredes eram móveis e o espaço era concebido como “aberto”. O espaço e a luz desempenhavam papel central e tornavam – era essa a ideia – a vida dos seus ocupantes flexível, transparente e comunal. Tudo elaborado até os mínimos detalhes, como se aquela fosse a primeira casa já construída.



THEO VAN DOESBURG  
CORNELIS VAN EESTEREN  
Maison d'Artiste  
(Casa de artista [Artist's house])  
1923  
Maquete por [scale model by]  
Frans Postma, 2000  
Acrílico [Perspex]  
45 x 45 x 45 cm  
Coleção particular [Private collection]

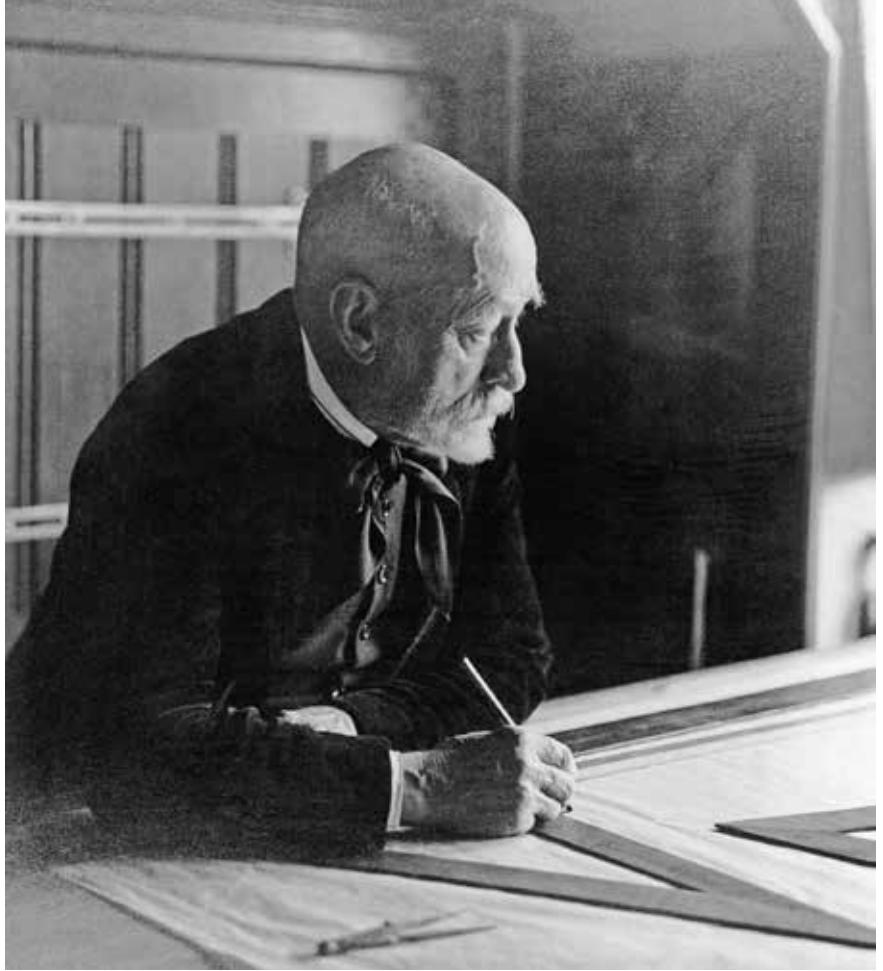
Van Doesburg worked with the young architect Cornelis van Eesteren (1897-1988) on plans for an exhibition at Gallery L'Effort Moderne in Paris in 1923. The exhibition would “fall like a bomb amongst the lewd art bordellos,” Van Doesburg excitedly wrote in a letter. At the same time, Gerrit Rietveld and his friend Truus Schröder (1889-1974) were building a revolutionary house in Utrecht, where the walls could be moved and where the space was interpreted in an “open” manner. Space and light were essential to the design, the idea being that they would make the life of the occupants open, flexible, simple and communal. Everything was worked out down to the smallest detail, as if this were the first house ever to be built.



A casa de Rietveld Schröder foi apresentada uma única vez na *De Stijl*, mas essa foi talvez a mais completa e bem-sucedida expressão do movimento. A partir de 1924 a revista foi sendo publicada com menos regularidade. Em razão da falta de dinheiro e tempo, envolvido em outras ocupações, Van Doesburg já não dava conta da revista. Ele se dedicava cada vez mais a atividades transgressoras, inspiradas pelo dadaísmo, escrevendo poemas sob o pseudônimo de I. K. Bonset e ensaios filosóficos sob o pseudônimo de Aldo Camini. Enquanto isso a colaboração internacional se desenvolvia de maneira intensa. Projetos como a redecoração do complexo de entretenimento Aubette, em Estrasburgo, levavam muito tempo para ser concluídos. Quando Van Doesburg faleceu, em 1931, já estava em movimento um processo irrefreável. Uma modernidade radical se espalhava pelo mundo como uma mancha de óleo. Sua viúva, Nelly van Doesburg (1899-1975), conseguiu, a partir de 1950, por meio de exposições e publicações, fazer o *De Stijl* crescer internacionalmente até se tornar um movimento artístico homogêneo, um ícone da modernidade – que perdura até hoje.

The Rietveld Schröder House was pictured only once in *De Stijl*, but it was probably the most complete and successful expression of the movement's ideas. The journal appeared less regularly from 1924 onwards. Van Doesburg was unable to publish more frequently due to lack of money and time. He devoted himself increasingly to disruptive activities inspired by Dadaism, and wrote poems under the pseudonym I. K. Bonset as well as philosophical essays under the name of Aldo Camini. In the meantime, there was more and more international collaboration in the movement. Projects like the décor of the Aubette entertainment complex in Strasbourg proved very time-consuming. By the time Van Doesburg died in 1931 he had set in motion a flywheel that seemed to be unstoppable. A radical modernity was spreading like wildfire across the world. From 1950 his widow Nelly van Doesburg (1899-1975) staged exhibitions and produced publications which ensured *De Stijl*'s growth into a homogeneous art movement, the icon of modernity it remains to this day.

GERRIT RIETVELD  
Casa Rietveld Schröder  
em Utrecht [Rietveld Schröder  
House in Utrecht]  
1924  
Foto [Photo] 2009



H. P. Berlage, 1931  
Foto [Photograph] A. Frequim  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]



1856-1934 Holanda [Netherlands]

## HENDRIK PETRUS BERLAGE

Berlage estudou na Eidgenossische Technische Hochschule de Zurique, onde conheceu as ideias de Gottfried Semper e Eugène Viollet-le-Duc sobre arquitetura e ornamentação. Semper incentivava a utilização de materiais condizentes com a funcionalidade, como um artesão que conhece as propriedades intrínsecas da madeira, metal e pedra. Dos escritos sobre arquitetura de Viollet-le-Duc, Berlage adotou o princípio da primazia das estruturas livres e o combinou com suas próprias ideias radicais e liberais, podendo ser considerado um precursor de conceitos social-democráticos. Desenvolveu uma estrutura funcional austera em seus projetos de mobiliário, artes aplicadas, edifícios, planejamento de bairros inteiros e urbanismo, comprometidos não só com a comunidade mas também com o racionalismo. Por volta de 1890, sua estrela começou a brilhar no mundo arquitetônico holandês. Todas as inovações arquitetônicas da virada do século (funcionalismo despojado, industrialização e

Berlage studied at the Eidgenossische Technische Hochschule in Zurich where he was exposed to Gottfried Semper's and Eugene Viollet-le-Duc's views on architecture and ornamentation. Semper encouraged architects to use materials in keeping with their functionality, in the manner of a craftsman who knows the intrinsic properties of wood, metal and stone. Berlage adopted from Viollet-le-Duc's architectural writings the principle of the primacy of clear structures, and combined this with his own radical-liberal ideas, which can be regarded as anticipatory of social democratic concepts. He developed an austere functional structure in his designs for furniture, applied arts, buildings, entire districts and urban development plans, which were committed both to the community and to Rationalism. Around 1890, his star began to rise in the Dutch architectural world. All turn-of-the-century architectural innovations (unadorned functionalism, industrialization and standardization, comfort and hygiene) were

padronização, conforto e higiene) eram aceitas na Holanda contanto que Berlage as aprovasse. Seu edifício mais famoso é a Bolsa de Valores de Amsterdã (Amsterdam Beurs), concluído em 1903, no qual contou com a colaboração efetiva de artistas, tornando-se um exemplo para toda uma geração de artistas e arquitetos. Durante uma visita aos Estados Unidos, em 1911, Berlage encantou-se com a obra de Frank Lloyd Wright. Depois que os projetos de Peter Behrens e Ludwig Mies van der Rohe de um museu para abrigar a coleção de Anton Kröller e Helene Kröller-Müller foram recusados, Berlage foi convidado a apresentar sua proposta em 1912. Embora esta não tenha se concretizado, ele conseguiu expor suas ideias sobre um museu de arte moderna quando o conselho da cidade de Haia o encarregou do projeto do Gemeentemuseum, aberto um ano após sua morte.

accepted in the Netherlands as long as Berlage approved them. His most famous building was the Amsterdam Beurs (Amsterdam stock exchange), completed in 1903, on which he collaborated effectively with artists, making it an example to an entire generation of artists and architects. During a visit to the United States in 1911 Berlage was fascinated by the work of Frank Lloyd Wright. After Peter Behrens's and Ludwig Mies van der Rohe's designs for a museum to house the collection of Anton Kröller and Helene Kröller-Müller had been rejected, Berlage was invited to submit his design in 1912. Though his project was not realized, Berlage later had the opportunity to put forward his ideas for a museum of modern art when The Hague city council commissioned him to design the Gemeentemuseum, which opened the year after his death.

H. P. BERLAGE  
Gemeentemuseum Den Haag  
1931-1935

## BERLAGE E DE STIJL

Segundo H. P. Berlage, cada peça de mobiliário é uma pequena estrutura arquitetônica. Para ele, a diferença entre arte aplicada, arquitetura e urbanismo tornava-se cada vez mais tênue. Desde o início, Berlage acreditou que o progresso social e espiritual acabaria por gerar uma arte perfeitamente ajustada à vida moderna. Essa arte teria "Estilo" (Stijl), e cada cadeira, armário, edifício, bairro e cidade deveriam almejar o ápice da realização artística: simplicidade, clareza de estrutura e pureza de forma e ornamentação. Em sua opinião, entretanto, os arquitetos que por volta de 1918 levavam tudo ao extremo, exigindo uma arquitetura moderna e despojada, estavam indo longe demais. Berlage não aprovara a ideia de pintores se preocuparem com arquitetura e arte aplicada. Recusava-se a aceitar a arte não figurativa da geração jovem. Assim, surpreendido pelos eventos, deixou de perceber que virtualmente cada fio de suas ideias estava sendo tramaado no tecido do movimento De Stijl.



## BERLAGE AND DE STIJL

Every piece of furniture is a little architectural structure, H. P. Berlage believed. To him, therefore, the difference between applied art, architecture and urban planning was becoming blurred. From an early stage, he was convinced that social and spiritual progress would engender an art that suits modern life perfectly. That art would have "Style" (Stijl): every chair, every cabinet, every building, every neighborhood and every city would strive to attain the epitome of artistic achievement: simplicity, clarity of structure and purity of form and ornamentation. But he believed that those architects who, around 1918, took things to the extreme, demanding a modern architecture devoid of ornamentation, were going too far. Nor did he much like the idea of painters concerning themselves with architecture and applied arts. He refused to fall in with the nonrepresentational art of the young generation. And so, as he was overtaken by events, he failed to realize that virtually every fiber of his ideas was being woven into the fabric of De Stijl.

## EM 1894, BERLAGE ESCREVEU:

"A sociedade está mudando e pede roupagem nova, pois seu traje antigo está desgastado; remendos não adiantam mais, pois no futuro próximo o que parecia novo rapidamente terá de ser abandonado. Essa nova roupagem é o novo estilo que deve ser criado, que devemos buscar com grande urgência e, no momento de 'eureka', deverá ser acolhida com júbilo até então desconhecido ... Fora com todos aqueles detalhes que consomem tempo, que não podem ser realizados como desejamos. Fora com tudo o que não acrescenta nada à impressão geral do todo; busquemos apenas poucas linhas delimitadoras e planos grandes e característicos!"

## BERLAGE WROTE IN 1894:

"Society is changing, and so she pleads for a new robe, for her old one is worn through; patching it up will no longer do, for presently what appeared new will quickly have to be packed away. That new robe is the new style that must be created, that we shall have to seek with great urgency and, upon the 'Eureka,' shall have to welcome with hitherto unknown jubilation. [...] Away with all those time-consuming details, that cannot be realized as one desires. Away with everything that adds nothing to the overall impression of the whole; search only for a few characteristic large planes, delimiting lines!"



H. P. BERLAGE  
Bolsa de valores de Amsterdã  
[Stock Exchange of Amsterdam]  
1896-1903

# DE STIJL: AINDA A CONTRIBUIÇÃO DA HOLANDA PARA A ARTE MODERNA

## DE STIJL: STILL THE DUTCH CONTRIBUTION TO MODERN ART

Marek Wieczorek

Em 2017 comemora-se o centenário da fundação da revista *De Stijl*, enquanto 2016 marca o sexagésimo aniversário da primeira monografia sobre o movimento, intitulada *De Stijl, 1917-1931: The Dutch Contribution to Modern Art* (Contribuição da Holanda para a Arte Moderna). Escrito pelo eminent historiador da arte Hans Jaffé, o texto surgiu em 1956 e rapidamente trouxe reconhecimento internacional para um dos movimentos mais duradouros na arte moderna.<sup>1</sup> Quando indagada sobre os modernistas holandeses influentes, a maioria das pessoas provavelmente menciona Vincent van Gogh em primeiro lugar. Van Gogh foi pioneiro no expressionismo que reverberou na Alemanha, no expressionismo abstrato de Nova York de meados do século XX, e mesmo entre as mais novas gerações de pintores, mas não gerou um movimento holandês. Por outro lado, é fácil subestimar a influência constante e extraordinariamente disseminada do movimento De Stijl – não apenas na pintura, por meio de seu principal expoente, Piet Mondrian (1872-1944), um dos maiores pioneiros da abstração, mas também nas outras artes e no objetivo de integrá-las em um ambiente colorido abrangente. O movimento De Stijl tornou-se imediatamente reconhecível pelo uso inovador das cores primárias, de linhas retas e ângulos retos na pintura abstrata, na escultura e na construção de casas e mobília, influenciando não apenas a arte erudita como também todos os campos da cultura, a arquitetura e o urbanismo, a maior parte das formas de *design* (gráfico, industrial, de interiores, de comunicação), e mesmo o cinema, a moda, a propaganda, jogos e objetos, entre outras áreas. Portanto, não é exagero afirmar que o De Stijl permanece como a contribuição holandesa para a arte moderna.

Embora o “look” De Stijl seja amplamente reconhecível, nem tudo que é vermelho, amarelo e azul ou estritamente retangular pertence ao movimento ou aos seus desdobramentos. Situar historicamente o grupo informal de artistas nos ajudou a relembrar a busca do De Stijl por uma “realidade genuína” e uma nova linguagem “universal” mediante a abstração total, assim como sua busca utópica por uma harmonia abrangente graças à integração completa de todas as artes, o que, de várias maneiras, parece estar muito longe de nossas atuais perspectivas. Hoje sabemos que a realidade concreta do movimento

While 2017 salutes the centenary of the founding of *De Stijl*, 2016 marks the sixtieth anniversary of the first monograph on the movement. *De Stijl, 1917-1931: The Dutch Contribution to Modern Art*, written by the eminent art historian Hans Jaffé, appeared in 1956 and quickly gained international acclaim for one of the longest lived modern art movements.<sup>1</sup> When asked about influential Dutch modernists, most people would likely first think of Vincent van Gogh. He pioneered expressionism, which reverberated in Germany, in mid-century New York abstract expressionism, and even among new generations of painters today, but he did not spawn a Dutch movement. On the other hand, it is easy to underestimate the steady and enormously widespread influence of De Stijl – not just in painting, through its leading exponent Piet Mondrian (1872-1944), one of the great pioneers of abstraction, but also in the other arts, and in the goal of integrating these into an all-encompassing colored environment. De Stijl became instantly recognizable for its innovative use of primary colors, straight lines, and right angles in abstract painting, sculpture, housing, and furnishings, its influence reaching into all fields of culture, not only high art, but also architecture and urban planning, most forms of design (graphic, industrial, interior, communication), and even film, fashion, advertising, gaming, knickknacks and the like. It is therefore not an overstatement to say that De Stijl still constitutes the Dutch contribution to modern art.

Although a De Stijl “look” is widely recognizable, not everything red-yellow-and-blue or strictly rectangular belongs to the movement or its aftermath. Situating the loose group of artists historically helps us to remember De Stijl’s search for a “true reality” and “universal” new language through total abstraction, and their utopian quest for an all-encompassing harmony through the complete integration of all the arts, which in many ways seems far removed from our current outlooks. Today we know that the concrete reality of the movement was more fraught, involving a diverse group of artists, with different agendas, means, and achievements, yet we can still appreciate their declared goal of a harmonious, transformative unity of the arts. Their original ideas and ideals in the journal *De Stijl* were often conveyed in dense and complex texts, particularly those by Mondrian, who developed a syncretic mix of philosophy and esoteric theories

<sup>1</sup> Jaffé, que posteriormente se tornou o primeiro professor acadêmico de arte moderna na Holanda, defendeu sua tese sobre o De Stijl em 1956 e a publicou naquele ano com o mesmo título, *De Stijl, 1917-1931: The Dutch Contribution to Modern Art* (Amsterdam: Meulenhoff, 1956).

Jaffé, who later became the first academic professor of modern art in the Netherlands, defended his dissertation on de Stijl in 1956 and published it that year by the same title, *De Stijl, 1917-1931: The Dutch Contribution to Modern Art* (Amsterdam: Meulenhoff, 1956).

foi um tanto atribulada por envolver um grupo variado de artistas, com diferentes propostas, meios e realizações; no entanto, podemos ainda reconhecer sua meta declarada de uma unidade harmoniosa e transformadora das artes. Na revista *De Stijl*, as ideias e os ideais originais eram geralmente transmitidos em textos densos e complexos, particularmente aqueles de autoria de Mondrian, o qual desenvolveu uma mistura sincrética de filosofia e teorias esotéricas como a teosofia. Eruditos geralmente evitam esses textos ao lidar com a arte do *De Stijl*, preferindo as abordagens predominantes à abstração, como por exemplo o paradigma modernista de autonomia, de Clement Greenberg, que identifica a planaridade como condição essencial da pintura. O resultado dessa abordagem é a perda da singular contribuição do *De Stijl* para a arte moderna. Lidos atentamente, os textos da *De Stijl* estabelecem o paradigma do movimento como a criação de um novo tipo de espaço, nova plasticidade ou "neoplasticismo," resultante da fusão das artes. Esse paradigma, exclusivo do movimento *De Stijl*, baseou-se no princípio fundamental do *equilíbrio expansivo*. Esse equilíbrio constitui um arranjo das linhas abstratas e planos de cor que é assimétrico e dinâmico (em

such as theosophy. Scholars have mostly avoided these texts when dealing with the art of *De Stijl*, preferring instead more prevalent approaches to abstraction, such as Clement Greenberg's modernist paradigm of autonomy, which identifies flatness as an essential condition of painting. The result is a loss of *De Stijl*'s singular contribution to modern art. Read attentively, the texts of *De Stijl* establish the paradigm of the movement as the creation of a new kind of space, a new plasticity or "neoplasticism," resulting from a merger of the arts. This paradigm, unique to *De Stijl*, was founded on the core principle of expansive equilibrium. An *expansive equilibrium* amounts to an arrangement of abstract lines and color planes that is asymmetrical and dynamic, rather than static, extending in outward direction and open-ended, with lines and planes often crossing over and reaching out, as it were, to connect and integrate with different, corresponding elements across the boundaries of the artwork. The very antithesis of Greenberg's modernist flatness, the internal composition of *De Stijl*'s art breathes a new form of openness toward the outside, making the *De Stijl* paradigm a model of expansive connectivity for people and the things with which they identify.

More specifically, the *De Stijl* paradigm only manifested itself fully in rare moments, as in the work of its two most representative artists, Mondrian and the furniture designer and architect Gerrit Rietveld (1888-1964). Remarkably, they never met or corresponded, even though there are clear similarities between their works. As with most movements, the beginning and end of *De Stijl* are not clear-cut. Theo van Doesburg (1883-1931),

lugar de estático), aberto e para fora, com linhas e planos muitas vezes se cruzando e se expandindo, por assim dizer, para se conectar e integrar com elementos diferentes e correspondentes entre as fronteiras da obra de arte. A própria antítese da planaridade modernista de Greenberg, a composição interna da arte *De Stijl* respira uma nova forma de abertura em direção ao externo, transformando o paradigma *De Stijl* em modelo de conectividade expansiva para as pessoas e as coisas com as quais elas se identificam.

Vale notar que o paradigma *De Stijl* apenas se manifestou plenamente em raros momentos, como nas obras de seus artistas mais representativos, Mondrian e o *designer* de mobiliário e arquiteto Gerrit Rietveld (1888-1964). Curiosamente, eles jamais se encontraram ou se corresponderam, embora haja claras similaridades entre suas obras. Assim como acontece com a maior parte dos movimentos, o início e o fim do *De Stijl* não são facilmente identificáveis. Theo van Doesburg (1883-1931), fundador e líder do *De Stijl*, foi pintor, poeta, *designer*, arquiteto, crítico de arte e editor da publicação de 1917 até 1928. Aos poucos, ele recrutou e continuamente estimulou outros integrantes do movimento internacionalizado graças ao seu zelo promocional incansável. O primeiro número da *De Stijl*, uma "contribuição para o desenvolvimento de uma nova consciência de beleza," surgiu em novembro de 1917, anunciando a parceria entre integrantes individuais do grupo que trabalhavam em conjunto para derrubar convenções, transcender fronteiras locais e coletivamente criar um novo mundo. De fato, os integrantes do *De Stijl* raramente se reuniam, nunca formaram um grupo coeso. Os artistas não se encontravam para discutir teorias – não há fotos do grupo – ou mesmo para mostrar sua arte em exposições coletivas. O *De Stijl* mais parecia ser uma mentalidade cujos ideais se formaram em pequenas reuniões e nas páginas de sua revista teórica, administrada pelo divulgador e incansável editor Van Doesburg. Ele conseguiu manter uma imagem de unidade por quase uma década e meia, tornando a *De Stijl* uma das revistas de vanguarda mais duradouras do início do século XX. Com a morte de Van Doesburg em 1931, o *De Stijl* se desfez, embora muitos de seus integrantes tenham conservado suas ideias, traduzidas em um legado notável que se disseminou da Alemanha e a França até os Estados Unidos. Esse legado atingiu também

J. J. P. OUD  
Café De Unie, Rotterdam,  
Holanda [The Netherlands]  
1924  
Maquete [Scale model], 1984  
Madeira [Wood]  
63 x 53 x 20 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]

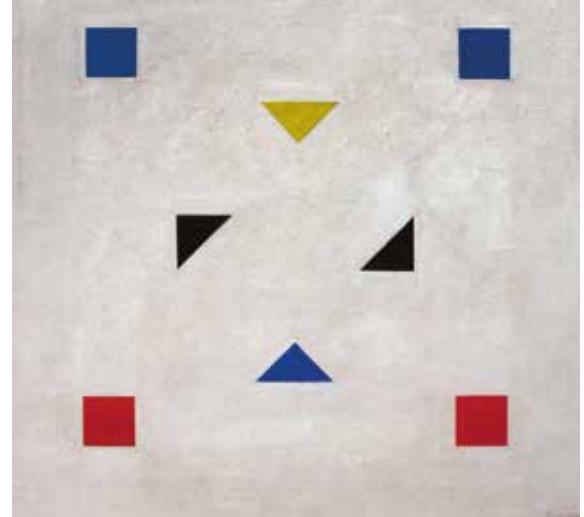


J. J. P. OUD  
Café De Unie, Rotterdam,  
Holanda [The Netherlands]  
1925  
Foto [Photograph]  
Coleção [Collection]  
Het Nieuwe Instituut,  
Oud archive, Rotterdam,  
Holanda [The Netherlands]

**BART VAN DER LECK**  
Composição [Composition]  
1918-20  
Óleo sobre tela [Oil on canvas]  
101 x 100 cm  
Coleção [Collection] Stedelijk Museum, Amsterdam, Holanda [The Netherlands]

OBRA NÃO INCLUSA NA EXPOSIÇÃO  
WORK NOT INCLUDED IN THE EXHIBITION

a América do Sul, por meio da tradição do construtivismo, do impacto do De Stijl em artistas como Max Bill, e da influência de Mondrian sobre o artista brasileiro Hélio Oiticica, por exemplo. Mondrian, já de reputação considerável, levou as ideias do grupo a um novo patamar durante seus últimos anos, enquanto trabalhava em Nova York durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Os arquitetos e designers J. J. P. Oud (1890-1963) e Rietveld sobreviveram ao movimento como famosos inovadores que ajudaram a gerar um novo "estilo internacional" na arquitetura. Assim como Mondrian, influenciaram gerações de artistas, arquitetos e designers, inspirando um visual de desenhos bastante despojados – ângulos retos e linhas precisas, agora associados ao modernismo – que, aos poucos e de várias maneiras, se difundiram em nosso ambiente.



**VILMOS HUSZÁR**  
Figura mecânica dançante [Mechanical Dancing Figure]  
1920  
Reconstrução [Reconstruction], 2015  
Metal, mica e madeira [Metal, mica and wood]  
100 x 30 x 30 cm  
Coleção particular [Private collection]



**THEO VAN DOESBURG**  
esquema de cores [color design]

**CORNELIS VAN EESTEREN**  
(arquitetura [architecture])

Desenho em perspectiva de projeto para galeria de lojas com café-restaurante [Perspective drawing of a design for a shopping arcade with café-restaurant]  
1924  
Tinta, guache e colagem sobre papel [Ink, gouache and collage on paper]  
53 x 51,5 cm  
Coleção [Collection]  
Het Nieuwe Instituut, Van Eesteren archive, Rotterdam, Holanda [The Netherlands]



**JAN WILS**  
Projeto para a entrada da fábrica Bruynzeel [Design of the entrance to the Bruynzeel factory]  
1920  
Lápis e guache sobre papel [Pencil and gouache on paper]  
66 x 99 cm  
Coleção [Collection]  
Het Nieuwe Instituut, Wils archive, Rotterdam, Holanda [The Netherlands]



**GEORGES VANTONGERLOO**  
Escrivaninha [Writing desk]  
1920  
Madeira pintada [Painted wood]  
70 x 140 x 70 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag, Holanda [The Netherlands]

Além de Mondrian e Van Doesburg, os pintores do De Stijl incluíam Bart van der Leck (1876-1958), o húngaro Vilmos Huszár (1884-1960), e o belga Georges Vantongerloo (1886-1965), com formação em escultura, que foi pioneiro da escultura abstrata. Além de Oud e Rietveld, os arquitetos do De Stijl incluíam Jan Wils (1891-1972) e Robert van 't Hoff (1887-1979), que foram influenciados por Frank Lloyd Wright e Cornelis van Eesteren (1897-1988). Este último se tornou uma força importante no urbanismo e se juntou tarde ao movimento, assim como Rietveld, notável por seu temperamento solitário. Van Doesburg, conhecido por seu comportamento instável – um dia charmoso e persuasivo, no dia seguinte provocativo e beligerante – recrutou a maior parte dos integrantes iniciais do De Stijl. Entre eles estava seu amigo íntimo Antony Kok (1882-1969), funcionário da estrada de ferro e poeta amador, que apesar de signatário dos dois primeiros manifestos do movimento permaneceu como figura marginal. Alguns dos principais fundadores, como Van der Leck, logo abandonaram o grupo à medida que surgiram brigas entre esses principais "colaboradores". Van Doesburg buscou compensar tais perdas por meio do recrutamento contínuo de novos artistas. Na década de 1920, manteve vivo o De Stijl ao estender seus ideais para a causa geral da arte moderna e apresentar artistas de outros movimentos de vanguarda, tais como os futuristas, dadaístas e construtivistas, nas páginas da *De Stijl*. Em larga medida, poucas figuras importantes determinaram o caráter do movimento por meio de uma série de grandes obras que, até hoje, são reproduzidas repetidamente.

1960), and the Belgian Georges Vantongerloo (1886-1965), who was trained as a sculptor and became a pioneer of abstract sculpture. Aside from Oud and Rietveld, the De Stijl architects included Jan Wils (1891-1972) and Robert van 't Hoff (1887-1979), who were influenced by Frank Lloyd Wright, and Cornelis van Eesteren (1897-1988), who became a major force in urban planning and was a late addition to the group, as was Rietveld, known to have been something of a loner. Van Doesburg, who was notorious for his mercurial disposition, one day charming and persuasive, the next provocative and belligerent, enlisted most of the early members. These included also his close friend Antony Kok (1882-1969), a railroad official and amateur poet who co-signed the first two De Stijl manifestos but remained a marginal figure. Key founding figures like Van der Leck soon dropped out of the group as quarrels arose among these core "collaborators." Van Doesburg made up for such losses by continually recruiting new artists. During the 1920s, he kept De Stijl alive by extending its ideals to the general cause of modern art and including members of other avant-garde movements, such as the futurists, dadaists and constructivists, into the pages of *De Stijl*. To a great extent, a few key figures determined the face of the movement through a handful of important works that, to this day, are repeatedly reproduced.

Essas obras incluem as pinturas emblemáticas de Mondrian, a *Cadeira* de Rietveld (1918, colorizada posteriormente) e a casa cujo projeto, segundo ele, foi inspirado por essa cadeira, sua famosa Casa Rietveld Schröder construída em Utrecht (1924). É natural que muitas vezes as duas últimas sejam vistas como obras tridimensionais de Mondrian. Rietveld, que ingressou no grupo mais tarde, talvez tenha visto as obras de Mondrian, provavelmente em exposições realizadas após a mudança definitiva do pintor para a França, em 1919. Além disso, ele decerto viu reproduções na *De Stijl* e leu muitos textos assinados por Mondrian. Ao projetar a Casa Rietveld Schröder com sua futura ocupante, a Sra. Schröder-Schräder, Rietveld se valeu do exemplo da parceria inovadora entre Van Doesburg e Cornelis van Eesteren na primeira e única mostra de arquitetura De Stijl, realizada em Paris na Galerie L'Effort Moderne em 1923. Rietveld havia ajudado

**GERRIT RIETVELD**  
Cadeira [Chair]  
1918-20  
Madeira tingida [Stained wood]  
89,5 x 60,4 x 82 cm  
Coleção [Collection]  
Centraal Museum, Utrecht,  
Holanda [The Netherlands]

OBRA NÃO INCLUSA NA EXPOSIÇÃO  
WORK NOT INCLUDED IN THE EXHIBITION



Among these are Mondrian's iconic paintings and Rietveld's *Chair* (1918 – color added later) and the house he said was inspired by that chair, the famous Rietveld Schröder House in Utrecht (1924). It comes as no surprise that the latter two works are often said to look like a three-dimensional Mondrian. Rietveld, who joined the group late, may have seen Mondrian's work at exhibitions, likely after the painter had left Holland for good, moving to France in 1919. He certainly saw reproductions in *De Stijl* and read Mondrian's extensive writings. In designing his Rietveld Schröder House in collaboration with its future inhabitant, Ms. Schröder-Schräder, Rietveld benefitted from the example of the innovative collaboration between Van Doesburg and Cornelis van Eesteren on De Stijl's first and only exhibition of architecture in 1923 at the Galerie L'Effort Moderne, in Paris. Rietveld had helped create some of the scale models based on axonometric studies. These projects remained theoretical in the sense that the constructive technology did not yet exist to create such buildings. The key innovation, however, was a new architectural element, the wall as a kind of screen, acting as an indivisible unit that interpenetrates with and slides past other screens. Rietveld's Schröder House is paradigmatic of the true De Stijl environment in that he used walls, floor, ceiling and cantilevers

na criação de algumas das maquetes da dupla, baseadas em estudos axonométricos. Esses projetos ficaram apenas no papel, pois à época ainda não havia tecnologia construtiva para erigir tais edifícios. A grande inovação, no entanto, era o novo elemento arquitetônico, a parede como um tipo de divisória móvel, atuando como unidade indivisível, interpenetrando e perpassando outras paredes. A Casa Rietveld Schröder é um paradigma do verdadeiro ambiente De Stijl em que Rietveld utilizou paredes, piso, teto e vigas em balanço como se fossem divisórias e deslocou radicalmente a viga para o âmbito do esqueleto do edifício.<sup>2</sup> O melhor exemplo é a famosa foto das janelas que se fecham num canto e que, uma vez abertas, desordenam a estrutura do edifício, o qual normalmente tem o encontro de duas paredes formando o canto. As semelhanças entre a cadeira e a casa estão na lógica da estrutura construtiva: subverte-se a oposição "sustenta / é sustentada" na barra preta que dá apoio ao braço da cadeira, embora esteja suspensa acima do chão, de modo análogo às oposições encontradas no canto da casa ou no fechamento externo da sacada. O segredo não está nos elementos individuais, mas em suas inter-relações, sua integração.<sup>3</sup> Tal princípio é extensivo à tipografia inovadora que Huszár adotou no logotipo da *De Stijl*: vale notar como o *D* ou o *S*, vistos separadamente, são formados por planos abstratos inter-relacionados que, de maneira incomum, seccionam cada letra a partir de seu interior para que comecem a significar apenas na relação mútua.

similarly as screens, and radically displaced the cantilever to the level of the building's frame.<sup>2</sup> The best example is the famous shot of the windows that lock on the corner and that, once opened, disrupt the frame of the building normally constituted by the meeting of two walls on the corner. The similarities between the chair and the house lie in the logic of the constructive frame: the subversion of the opposition supporting/supported in the black bar that supports the armrest, yet hangs off the ground, which is similar to the oppositions found in the corner of the house or the balcony barrier on the outside. The key lies not in the individual elements, but in their interrelations, their integration.<sup>3</sup> The principle extends even to Huszár's innovative typography for the *De Stijl* logo: note how the *D* or the *S* seen separately is made up of interrelated, abstract planes that, unusually, break up each letter from within, so that they begin to signify only in relation to each other.

<sup>2</sup> Yves-Alain Bois, "The De Stijl Idea," in: *Painting as Model*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990, p.116-121.

Yves-Alain Bois, "The De Stijl Idea," in: *Painting as Model* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990), pp. 116-121.

<sup>3</sup> Ibidem.  
Ibid.



**GERRIT RIETVELD**  
Maquete da Casa Rietveld  
Schröder em Utrecht [Scale model  
of the Rietveld Schröder House in  
Utrecht]  
1924  
Maquete por [scale model by] Otto  
Lange, 1981  
Acrílico, isopor, serigrafia [Plexiglass,  
polystyrene, silkscreen]  
67,7 x 57 x 50 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]

<sup>4</sup> "Der Aesthet"  
[The Aesthet], por Christian Morgenstern: "Wenn ich sitze, möchte ich nicht sitzen, wie mein Sitz-Fleisch möchte, sondern wie mein Sitz-Geist sich, säßt er, den Stuhl sich flöchte". Citado em inglês em Paul Overy, *De Stijl*. London: Thames and Hudson, 1991, p.77.

"Der Aesthet"  
[The Aesthet] by Christian Morgenstern: "wenn ich sitze, möchte ich nicht/ sitzen, wie mein sitzfleish möchte / sondern wie mein sätzgeist sich, / sásse er, den stuhl sich flöchte." Cited in Paul Overy, *De Stijl* (London:Thames and Hudson, 1991), p. 77, translation slightly modified by using the literal translation "weave" (rather than build), as this resonates with Rietveld's intersecting lines and planes.

Além desses aspectos formais, destacamos também a interatividade e o dinamismo nessas obras e, especialmente, sua expansão em todas as direções – todos eles aspectos que se relacionam com o espaço dinâmico das pinturas de Mondrian. Concebido como antítese ao salão burguês asfixiante, com suas volumosas mobílias estofadas nas quais a pessoa afunda, retirando-se do mundo, o espaço de Rietveld é leve, despojado e alegre. Ele demanda de cada observador uma conscientização não apenas de seu papel na criação do ambiente em constante modificação, mas também dos modos pelos quais mente e corpo se coordenam com as interseções de planos – uma conscientização que se estende literalmente para o mundo exterior. A ideia é exposta de maneira sugestiva por uma etiqueta trazendo um poema de Christian Morgenstern que Rietveld colou na parte de baixo de algumas de suas cadeiras: "Quando me sento, não sento /

Beyond these formal aspects, we should also note interactivity and dynamism in these works, and especially expansion in all directions, which relate to the dynamic space of Mondrian's painting. Conceived as the antithesis to the stuffy bourgeois salon with its bulky upholstered furniture into which one sinks in retreat from the world, Rietveld's space is light, uncluttered, uplifting, and demands an alertness to one's role in the creation of the ever-shifting environment, to the ways the mind and body coordinate with the intersecting planes, an alertness that extends, literally, into the outside world. The point is suggestively made by a label with a poem by Christian Morgenstern, which Rietveld glued underneath some of his chairs: "When I sit, I do not care / just to sit to suit my hindside: / I prefer the way my mind-side / would, to sit in, weave itself a chair."<sup>4</sup> The bars and planes that cross over and extend outwardly are visible

apenas como quer o meu traseiro físico / mas como o meu traseiro espiritual sentaria / na cadeira que teceria."<sup>4</sup> As barras e planos que se cruzam e se lançam para fora são visíveis também no exterior do edifício, especialmente quando as janelas se abrem. Entretanto, na parte interna, o canto vazio cria uma abertura que é visceral e poeticamente respondida pelo convite para se tornar aquele canto aberto, habitá-lo, sentando-se na Cadeira Berlim de Rietveld (1923) que muitas vezes era colocada no canto aberto. A cadeira também é constituída por planos assimetricamente colocados, dinamicamente cruzados e estrategicamente posicionados para se corresponder e compensar o canto vazio em um belo diálogo entre os meios. Autonomia e especificidade de meios foram as estratégias de Greenberg para manter as artes separadas – e que jamais funcionaram para o De Stijl.

also on the exterior of the building, especially when the windows are opened. But on the inside, the empty corner creates an openness that is visceral and poetically answered by the invitation to become that open corner, to inhabit it, by sitting down in Rietveld's 1923 Berlin Chair, which often was placed in the open corner. The chair is likewise made of asymmetrically placed, dynamically intersecting planes and strategically positioned to correspond with and compensate for the empty corner in a beautiful dialogue across mediums. Autonomy and medium-specificity were Greenbergian strategies for keeping the arts separate – they never worked for De Stijl.

GERRIT RIETVELD  
Cadeira Berlim [Berlin Chair]  
1923  
Madeira pintada [Painted wood]  
106,2 x 75,3 x 58,3 cm  
Coleção particular [Private collection]



GERRIT RIETVELD  
Casa Rietveld Schröder em Utrecht  
[Rietveld Schröder House in Utrecht]  
1924  
(Foto [Photo] 2009)

Sala da Casa Rietveld Schröder em 1925 [Sitting room of the Rietveld Schröder House in 1925]  
Coleção [Collection]  
Rietveld Schröderarchief /  
Centraal Museum, Utrecht,  
Holanda [The Netherlands]





Sala da Casa Rietveld Schröder em 1925, com Truus e a filha Hanneke [Sitting room of the Rietveld Schröder House in 1925, with Truus and her daughter Hanneke] Coleção [Collection] Rietveld Schröderarchief / Centraal Museum, Utrecht, Holanda [The Netherlands]

**GERRIT RIETVELD**  
Luminária suspensa  
[Hanging lamp]  
1922  
Três lâmpadas de vidro tubulares,  
tubos de vidro e madeira  
[Three tubular glass lamps,  
glass tubes, wood]  
104 x 40 x 40 cm  
Coleção particular [Private collection]



O interior da casa apresenta um ambiente excepcionalmente aberto, com paredes móveis que deslizam e se dobram ao longo de trilhos coloridos, colocados no teto, e criam um espaço igualmente dinâmico e versátil, composto por faixas e planos. Estes são colocados principalmente de forma assimétrica ao redor de um centro vazio do qual parecem emanar; no entanto, esse centro nunca é significativamente fixo ou estático graças às disposições em constante mudança. O princípio expansivo, "descentralizado", talvez seja mais bem visualizado na forma pela qual os trilhos coloridos não se encontram ou na forma pela qual os tubos brancos da *Luminária suspensa* não se tocam, mas flutuam ao redor de um centro vazio. Contrastando com luminárias semelhantes criadas na famosa escola Bauhaus em Weimar, tanto por seu primeiro diretor, Walter Gropius, como pelo aluno e posteriormente mestre Josef Albers – que mostram dispositivos semelhantes dispostos ao longo de princípios modulares, delineando a forma dos cubos –, a luminária de Rietveld resiste e subverte a repetição inherente à composição modular. Os líderes da Bauhaus provavelmente viram reproduções da luminária de Rietveld, porque Van Doesburg ministrou vários cursos sobre o De Stijl em seu próprio estúdio em Weimar, a um grupo seletivo de alunos da Bauhaus (1921-1922).<sup>5</sup> Na luminária de Rietveld, os tubos de luz não se tocam, ao passo que os tubos de Gropius se travam no canto e correspondem ao esqueleto de um cubo, o que é literalmente demonstrado pela luminária colocada à entrada externa do escritório, desenhada pelo aluno Josef Albers. Reunir a linguagem geométrica aparentemente severa do De Stijl com a da Bauhaus ou outras formas de abstração geométrica constitui uma interpretação errônea do papel dos princípios cuja função é nos afastar da forma ou mesmo eliminá-la. Vemos isso nos quadros de Mondrian, onde princípios se traduzem entre os meios, por exemplo, no papel complexo da cor, com suas propriedades espaciais.<sup>6</sup>

O espaço da cor foi crucial para Mondrian, Rietveld e o De Stijl em geral. Mondrian seguiu o poeta alemão e teórico da cor Goethe e, como ele, pensou a cor em termos de oposições, representando o lado real, material, retinal e corpóreo do neoplasticismo em contraposição ao lado abstrato, conceitual da visão dos

The interior of the house shows an exceptionally open environment with movable walls that slide and fold along colored railing on the ceiling and create an equally dynamic, versatile space composed of bars and planes. These are placed mostly asymmetrically around an empty center from which they appear to emanate, yet this center is significantly never fixed or static because of the ever-shifting arrangements. The "de-centered," expansive principle is perhaps best glimpsed from the way the colored rails on the ceiling do not meet, or the way the white tubes of the *Hanging Lamp* do not touch but float around an empty center. In contrast to similar lamps created at the famous Bauhaus school in Weimar, both by its first director Walter Gropius and by student and later Master Josef Albers, which show similar light bulbs arranged along modular principles, that is, outlining the shape of cubes, Rietveld's lamp resists and subverts the repetition inherent in modular composition. The Bauhaus leadership likely saw reproductions of Rietveld's lamp because Van Doesburg taught several "De Stijl" courses in his own studio in Weimar to a select group of Bauhaus students in 1921-1922.<sup>5</sup> In Rietveld's lamp the light tubes do not touch, whereas Gropius's tubes lock on the corner and correspond to the skeleton of a cube, which is literally demonstrated by the lamp that hung just outside his office, designed by student Josef Albers. Conflating De Stijl's seemingly severe geometric language with that of the Bauhaus or other forms of geometric abstraction constitutes a misreading of the role of principles that are meant to draw us away from form, or even eliminate it, as in Mondrian's paintings, principles that translate across mediums, including the complex role of color with its spatial properties.<sup>6</sup>

Color space was crucial for Mondrian, Rietveld, and De Stijl in general. Mondrian followed the German poet and color theorist Goethe, and likewise thought about color in terms of oppositions, representing the real, material, retinal, embodied side of neoplasticism, as opposed to the abstract, conceptual side of seeing relationships or the "framing" effects of lines. When Mondrian wrote that "depth is manifested through the color difference of the planes," he alluded to the way yellow as a warmer color advances, whereas cooler blue recedes, and red, more solid, holds its place in between – always in a relational play.<sup>7</sup> In a diagram that

<sup>5</sup> Estudos recentes conduzidos por Sjarel Ex e outros demonstraram o nível de influência das imagens do De Stijl sobre os primórdios da Bauhaus. Sjarel Ex, *Theo van Doesburg en het Bauhaus: De invloed van De Stijl in Duitsland en Midden-Europa*. Utrecht: Centraal Museum, 2000.

Recent scholarship by Sjarel Ex and others has shown how extensive the influence of De Stijl imagery on the early Bauhaus may have been. Sjarel Ex, *Theo van Doesburg en het Bauhaus: De invloed van De Stijl in Duitsland en Midden-Europa* (Utrecht: Centraal Museum, 2000).

<sup>6</sup> Conforme afirmei em "Le paradigme De Stijl" (in: *De Stijl*, ed. F. Migayrou, catálogo da exposição. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou. Paris: Editions Centre Pompidou, 2010), o princípio da divisão modular subjacente às luminárias de Gropius e Albers e, de maneira mais geral, o cubo que é o fundamento da arquitetura em vidro posteriormente desenvolvida por Gropius e o Estilo Internacional é o de exclusão, em que a forma é autocontida ou dobrável em si mesma.

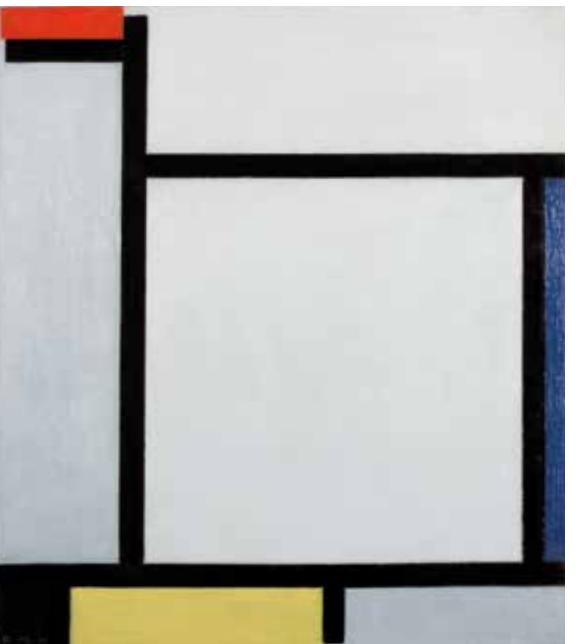
As I argued in my "Le paradigme De Stijl" (in: *De Stijl*, ed. F. Migayrou, exh. cat. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou. Paris: Editions Centre Pompidou, 2010), the principle of modular division underlying Gropius and Albers' lamps and more generally the cube that undergirds Gropius' later grid-based glass architecture and International Style is one of exclusion, where the form is self-enclosed or folds in on itself.



**GERRIT RIETVELD**  
Cadeira Vermelho Azul [Red Blue Chair]  
1923  
Executada por [made by] Gerard van de Groenekan  
Madeira de betúla pintada [Painted birch wood]  
87,5 x 60 x 76 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag, Holanda [The Netherlands]

relacionamentos ou efeitos de “enquadramento” das linhas. Quando escreveu que “a profundidade se manifesta pela diferença de cores dos planos”, Mondrian aludia à forma pela qual o amarelo como cor mais quente avança, ao passo que o azul, mais frio, recua, e o vermelho, mais sólido, mantém seu lugar entre eles – sempre em um jogo relacional.<sup>7</sup> Em um diagrama que Mondrian conheceu, Wassily Kandinsky havia mostrado que o amarelo e o azul também se expandem e contraem, respectivamente, em relação aos limites em que são pintados. Mondrian, portanto, sempre continha as cores dentro das linhas, como em sua *Composição com vermelho, azul, preto, amarelo e cinza* (1921). Excepcionalmente, permitiu o jogo do vermelho mais espacial aqui: visto pela direita, o vermelho é contido ou enquadrado pela linha preta, ao passo que, visto pela esquerda, desprende-se do plano, apenas para se encaixar novamente quando desviamos nosso olhar. Ironicamente, Rietveld também usava a cor de modo “funcional”: aplicou amarelo às extremidades das barras de sua cadeira, dando a impressão de uma força que se irradia para fora, ao passo que o azul mais frio e retraído convida a sentar; o vermelho dá a aparência de solidez ao encosto da cadeira, que nada mais é do que uma chapa fina de madeira compensada. Mondrian foi muito menos rígido do que geralmente se pensa e não afastava o uso de certos efeitos ilusionistas – particularmente se servissem para apoiar as sugestões de expansão, como ocorre com as linhas pretas e grossas que muitas vezes terminam bem perto da borda. A linha descendente que começa na parte inferior do quadrado grande e branco na *Composição...* (1921) poderia ser comparada com a barra preta descendente na estrutura da *Cadeira Vermelho Azul* (1923) de Rietveld e termina bem perto do chão – ambas sugerem extensão onde esta não pode ser literal. Rietveld faz suas barras se cruzarem e, na verdade, ultrapassarem os limites da cadeira, ou seja, elas ultrapassam o espaço necessário por motivos funcionais ou estruturais.<sup>8</sup>

Mondrian knew, Wassily Kandinsky had shown that yellow and blue also expand and contract, respectively, in relation to the boundaries within which they are painted. Mondrian accordingly always contained color within lines, as in his 1921 *Composition with Red, Blue, Black, Yellow, and Gray*. Unusually, he allows the red more spatial play here: approached from the right, the red is bound or framed by the black line, whereas seen from the left, it comes loose from the plane, only to snap back when our eyes change direction. Rietveld ironically also used color in a “functional” way: he applied yellow to the bar ends of his chair, which gives the impression of a force radiating outward, whereas the cooler, receding blue invites sitting down; red lends the appearance of solidity to a chair back that is nothing more than a thin plank of plywood. Mondrian was much less rigid than is generally assumed, and did not shun certain illusionistic effects – particularly if these could be used to support the suggestion of expansion, as with the thick black lines that often stop just short of the edge. The line that drops from the bottom middle of the large white square in the 1921 *Composition...* could be compared to the black bar that drops down within the structure of Rietveld’s *Red Blue Chair* (1923) and stops just short of the ground – both suggest extension where it cannot be literal. Rietveld makes his bars cross over and actually go past the boundaries of the chair, that is, past what is necessary for functional or structural reasons.<sup>8</sup>



<sup>7</sup> Mondrian, “Neoplasticism in Painting,” traduzida em *The New Art – The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian*, eds. e trads. H. Holtzman e M. S. James. New York: Da Capo, 1993[1986], p.38 (doravante abreviado como *NANL*).

Mondrian, “Neoplasticism in Painting,” translated in *The New Art – The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian*, eds. and trans. H. Holtzman and M. S. James. New York: Da Capo, 1993[1986], p. 38 (from here abbreviated as *NANL*).

<sup>8</sup> Se as linhas de Mondrian deviam, de algum modo, ultrapassar a moldura na forma de barras pretas, deixariam de ser pictóricas e entrariam no domínio da escultura.

If Mondrian’s lines were somehow to extend past the frame in the form of black bars, they would cease to be pictorial and enter the realm of sculpture.

**PIET MONDRIAN**  
Composição com vermelho, azul, preto, amarelo e cinza [Composition with Red, Blue, Black, Yellow and Gray]  
1921  
Óleo sobre tela [Oil on canvas]  
39,5 x 35 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag, Holanda [The Netherlands]

<sup>9</sup> Mondrian, "Neoplasticism in Painting," in *NANL*, p.38.

Mondrian, "Neoplasticism in Painting," in *NANL*, p. 38.

<sup>10</sup> Ibidem, p.38.

Ibid., p. 38.

Poderíamos perguntar como a *Composição...* (1921), de Mondrian – que para todos os efeitos parece plana – pode ser concebida como modelo para um novo tipo de espaço e relações humanas, com a capacidade de mudar nossa visão. Afinal, toda boa arte se referia ao equilíbrio. Mondrian reconhecia isso, mas notava que a arte figurativa cria hierarquias, em parte porque interrompe o olhar na figura e subordina o fundo – daí sua tentativa de produzir "simplesmente relações," muitas vezes mal traduzidas como "relações puras" e confundidas com uma forma de purismo. Em 1918, ele escreveu na *De Stijl*: "A expansão é realizada sem limitações particulares, puramente pelas diferenças na cor dos planos e nas relações perpendiculares das linhas ou planos de cor. A perpendicularidade limita a cor sem fechá-la."<sup>9</sup> A expansão, que inclui profundidade por meio de um vaivém relacional de cores, se manifesta pelas *diferenças* entre todos os elementos composticionais, fazendo que a identidade de qualquer deles dependa puramente de sua diferença em relação a todas as outras. Essa ideia filosófica de ver o todo em relação a todas as partes reflete o interesse de Mondrian na ciência contemporânea e sua aversão ao materialismo burguês, o mundo das aparências, hierarquias, individualismo e dominação. As palavras "expansão," "plano" e "planaridade," sempre presentes nas páginas da *De Stijl*, têm origem no filósofo sincrético Mathieu Schoenmaekers, o qual, ao lado do professor de filosofia da Universidade de Leiden, Gerard Bolland, que popularizou o filósofo idealista alemão Hegel, foi uma fonte valiosa para os artistas do *De Stijl*. Schoenmaekers, que teve conversas intensas com Mondrian e o pintor Bart van der Leck, do *De Stijl*, quando todos residiam em Laren durante a Primeira Guerra Mundial, via as formas e matérias da natureza como sujeitas a um substrato dinâmico das forças que ele esquematizava com linhas de forças perpendiculares formando planos. Chamou de *Nieuwe beelding* o potencial criativo de tais forças esquemáticas, as quais os artistas do *De Stijl* traduziram e adotaram em seu empreendimento principal, o "neoplasticismo." Os livros de Schoenmaekers *New Image of the World* (1915) e *Principles of Plastic Mathematics* (1916) são as pedras fundamentais da filosofia e da terminologia do *De Stijl*. Mondrian afirmou: "O neoplasticismo expressa a essência do espaço ao relacionar um plano de cor com outro."<sup>10</sup> Cada um a seu modo, os pintores

We might ask how Mondrian's 1921 *Composition...*, which to all appearances seems flat, can be conceived as a model for both a new kind of space and human relationships, with the ability to change our vision. Had not all good art concerned balance? Mondrian acknowledged as much, but noted that figurative art creates hierarchies, in part because it stops the gaze at the figure and subordinates the background – hence his attempt to render "simply relations," often mistranslated as "pure relations" and mistaken for a form of purism. He wrote in *De Stijl* in 1918: "expansion is realized without particular limitation, purely through differences in the color of the planes and the perpendicular relationships of lines or color planes. Perpendicularity delimits color without closing it."<sup>9</sup> Expansion, which includes depth through a relational back-and-forth of color, manifests itself through the *differences* between all compositional elements, making the identity of any one dependent purely on its difference with all the others. This philosophical idea of seeing the whole in relation to all its parts resonates with Mondrian's interest in contemporary science and his aversion to bourgeois materialism, the world of appearances, hierarchies, individualism, and domination. The words "expansion," "the plane" and "planarity," ubiquitous in the pages of *De Stijl*, stem from the syncretic nature philosopher Mathieu Schoenmaekers, who together with the Leiden University professor of philosophy Gerard Bolland, a popularizer of the German idealist philosopher Hegel, was a key source for *De Stijl* artists. Schoenmaekers, who had intense discussions with Mondrian and *De Stijl* painter Bart van der Leck when they lived in Laren during World War I, saw nature's forms and matter as subject to a dynamic substratum of forces, which he schematized as perpendicular force lines forming planes. He called the creative potential of such schematized forces *Nieuwe beelding*, which *De Stijl* artists translated and adopted as their core enterprise of "neoplasticism." Schoenmaekers' *New Image of the World* of 1915 and his *Principles of Plastic Mathematics* of 1916 are the cornerstones of *De Stijl* philosophy and terminology. Mondrian asserted: "Neoplasticism expresses the essence of space through the relationship of one color plane to another."<sup>10</sup> The *De Stijl* painters all in their own way sought to render a new form of plasticity, a new, expansive space established

do *De Stijl* procuraram apresentar uma nova forma de plasticidade, um espaço novo e amplo estabelecido pela cor em planos dinamicamente posicionados. Planas apenas em sua aparência, essas pinturas formavam, de fato, um modelo de expansão que se destinava a atravessar e se fundir com os planos da parede da arquitetura.

As hierarquias devem ser deslocadas de dentro para fora, não de fora para dentro: a "figura" do grande quadrado na *Composição...* (1921) de Mondrian é reposicionada fora do centro e esbranquiçada, de modo que possa ser facilmente interpretada como seu oposto ou fundo. Além dessa simples oposição, que geralmente limita as discussões de figura e fundo como uma tosca lógica de binários (dialeticos), o quadrado e os outros planos retangulares compartilham seus contornos definidores, de modo que sua identidade seja afirmada em algo diferente, algo fora deles. Se tentarmos ver o quadrado em si, ele já revela um vazio facilmente notado, uma extração para fora de "si" em direção às linhas pesadas dos contornos e então mais para fora, em relação à estrutura, pois o quadrado é de fato um retângulo útil de orientação vertical. O contorno faz parte do retângulo, mas também se estende além dele. A linha faz parte dos planos, mas também pode ser vista como capturada entre eles, como espaço negativo ou como se fosse um plano estreito. O posicionamento do retângulo é muito preciso, de forma que o plano azul próximo a ele seja tão largo quanto as linhas pretas ao redor, levando o observador a questionar se é uma linha ou um plano – ou ambos. Apenas por meio de suas relações com os outros planos de cor e "não cor" é que o azul aparece como plano, pois as cores primárias, que são colocadas na periferia e portanto parecem expandir-se além da tela, se conectam mútua e simultaneamente para dentro, *como cor*. Na condição de cores primárias elas são singulares e relacionais; embora não possam ser ainda mais reduzidas, permanecem na base de toda cor. O azul é expansivo para fora e ao mesmo tempo limitado por essas relações. Cada elemento existe em virtude de sua função relacional, mediadora para fora, com o todo, jamais uma entidade simbólica ou que possa ser isolada.

Esse jogo dinâmico e conceitual de diferenciação e identificação é uma das formas pelas quais pode-se entender a dialética de Mondrian de "expansão" e "limitação," assim como acontece

by color in dynamically positioned planes. Only apparently flat, these paintings formed in fact a model of expansion that was meant to intersect and merge with the wall planes of architecture.

Hierarchies have to be displaced, from the inside out, not from the outside: the "figure" of the large square in Mondrian's 1921 *Composition...* is placed off-center and made white, so that it can just as easily be read as its opposite or background. Beyond this simple opposition, which usually limits discussions of figure and background as a crude logic of (dialectical) binaries, the square and the other rectangular planes all share their defining outlines, so that their identity is predicated on something other, something outside of them. If we try to see the square for its own sake, it already reveals a conspicuous emptiness, an outward pull, away from "itself" toward the heavy defining lines surrounding it, and then further outward, in relation to the frame, because the square is in fact a subtle rectangle of vertical orientation. The outline is part of the rectangle, but also extends beyond it. Line is both part of the planes and can be seen as caught between them, as negative space, or as itself a narrow plane. The rectangle's placement is very precise, such that the blue plane next to it is just as wide as the black encapsulating lines, making us wonder if it is line or plane – or both. Only through its relations to the other color and "noncolor" planes does the blue appear as a plane, because the primary colors, which are placed on the periphery and thus appear to expand outwardly beyond the canvas, simultaneously connect inwardly to each other as color. As primaries they are both singular and relational; they cannot be further reduced, yet lie at the basis of all color. The blue is both outwardly expansive and limited because of these relations. Each element exists by virtue of its outwardly mediating, relational function within the whole, never as an isolatable or symbolic entity.

This dynamic, conceptual play of differentiation and identification is one of the ways in which Mondrian's dialectic of "expansion" and "limitation" can be understood, as the balancing forces of "expansion" that counter the "limitation" inherent in the particularity and identification of the square or other compositional elements. Relationality, mutual

<sup>11</sup> Essas conexões foram negligenciadas também em outras fontes importantes sobre o De Stijl, como *De Stijl: The Formative Years, 1917-1922*, ed. C. Blotkamp, trad. Charlotte I. Loeb e Arthur L. Loeb. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1986[1982]; Nancy Troy, *The De Stijl Environment*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1983; e Paul Overy, *De Stijl* (1991, cit.).

These connections have been overlooked also in other important sources on De Stijl, such as *De Stijl: The Formative Years, 1917-1922*, ed. C. Blotkamp, trans. Charlotte I. Loeb and Arthur L. Loeb. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1986[1982]; Nancy Troy, *The De Stijl Environment*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1983; and Paul Overy, *De Stijl* (1991, cit.).

<sup>12</sup> Ver Michael White, *De Stijl and Dutch Modernism*. Manchester & New York: Manchester University Press, 2003.

See Michael White, *De Stijl and Dutch Modernism*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2003.

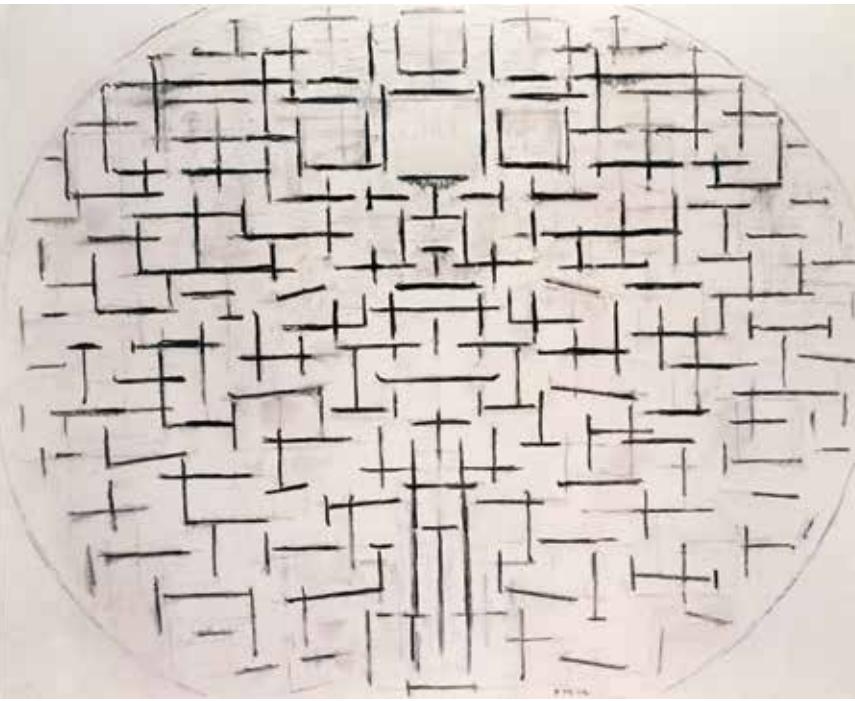
<sup>13</sup> O melhor estudo desse fenômeno é de Siebe Thissen, *De spinozisten: Wijsgerige beweging in Nederland (1850-1907)*. Den Haag: SDU Uitgevers, 2000 [Os Spinozistas: Movimento filosófico na Holanda (1850-1907)].

The best study of this phenomenon is Siebe Thissen, *De spinozisten: Wijsgerige beweging in Nederland (1850-1907)*. Den Haag: SDU Uitgevers, 2000 [The Spinozists: Philosophical Movement in the Netherlands (1850-1907)].

Tanto o rico ambiente local em que o De Stijl se desenvolveu como suas ambições expansivas e transnacionais são importantes, não apenas como pano de fundo para a arte, mas também porque o De Stijl, em certo sentido, representava de forma visual abstrata, nos Países Baixos, a busca abrangente, verificada desde o fim do século XIX, por alternativas para uma modernidade fragmentada.<sup>12</sup> Novas ideias de unidade, harmonia e salvação temporal se combinavam com uma releitura completa dos papéis de classe, religião, educação, mídia e mesmo linguagem. Na esteira da geração de poetas *Tachtig* (década de 1880) e especialmente nas mãos de Bolland e Schoenmaekers, o holandês foi descoberto como se fosse uma língua filosófica, um idioma que conduzia ao pensamento. As várias formas populares e extra-acadêmicas de filosofar que ocorreram entre grandes segmentos da população

com as forças de equilíbrio de “expansão” que se opõem à “limitação” inerente à particularidade e identificação do quadrado ou outros elementos de composição. Inter-relações, dependência mútua e compartilhamento, a implicação múltipla de um elemento em vários outros – tudo isso não apenas reafirma a ideia de Mondrian de uma multiplicidade complexa sobre binarismo, mas também explica por que a relação retangular é um princípio necessário e não um dogma. Quando linhas e planos são definidos em dependência mútua, e apenas quando as linhas atravessam o retângulo e se estendem para além dele, pode ocorrer a verdadeira integração, pois os aspectos interiores (identidade) e exteriores (fundo) do plano são incluídos nas relações múltiplas, recíprocas e diferenciais envolvendo todos os elementos, como também ocorre na obra de Rietveld. Além de ver linhas, planos ou cores em si, depois que notamos o duplo movimento para dentro e para fora, de expansão e limitação em todas as direções, incluindo profundidade, a composição como um todo ganha vida como um jogo de relações puramente espaciais. É como se estivéssemos testemunhando um organismo vivo, um equilíbrio dinâmico que o artista enxergava em termos de “vida” e derivado de sua percepção das forças da natureza. Na verdade, esse movimento em todas as direções pode ser entendido como esférico, como na natureza, e, como tal, conectado ao interesse de Mondrian em meados da década de 1910 nas composições esféricas e ovais que traem a influência das ideias de Schoenmaekers.<sup>11</sup>

The rich local milieu out of which De Stijl grew and its expansive, transnational ambitions are important, not simply as background to the art, but because De Stijl in a sense epitomized in abstract visual form the widespread search in the Netherlands since the late nineteenth century for alternatives to a fragmented modernity.<sup>12</sup> New ideas on unity, harmony, and secular salvation were combined with a complete rethinking of the roles of class, religion, education, the media, and even language. In the wake of the *Tachtig* (1880s) generation of poets, and especially in the hands of Bolland and Schoenmaekers, Dutch was well nigh discovered as a philosophical language, as a language itself conducive to thought. The various popular, extra-academic forms of philosophizing that happened among broad segments of the Dutch population has been characterized as “Dutch Spinozism,” an “intuitive science,” inspired by the Dutch philosopher Spinoza, that seeks unity, totality, and inclusiveness as a political and ethical alternative to an increasing atomization of the individual and the modern world.<sup>13</sup> The significance of this background is less about



PIET MONDRIAN  
*Pier e oceano 4*  
[*Pier and Ocean 4*]  
1914  
Carvão sobre papel  
[Charcoal on paper]  
50,2 x 62,8  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]

OBRA NÃO INCLUSA NA EXPOSIÇÃO  
WORK NOT INCLUDED IN THE EXHIBITION

holandesa foram caracterizadas como “spinozismo holandês”, uma “ciência intuitiva” inspirada pelo filósofo holandês Spinoza, que busca unidade, totalidade e inclusão como alternativa política e ética a uma crescente atomização do indivíduo e do mundo moderno.<sup>13</sup> A importância desse ambiente se refere menos a Spinoza – apenas Vantongerloo havia lido sua *Ética*<sup>14</sup> – do que à sua receptividade mais ampla, que era exclusiva da Holanda.

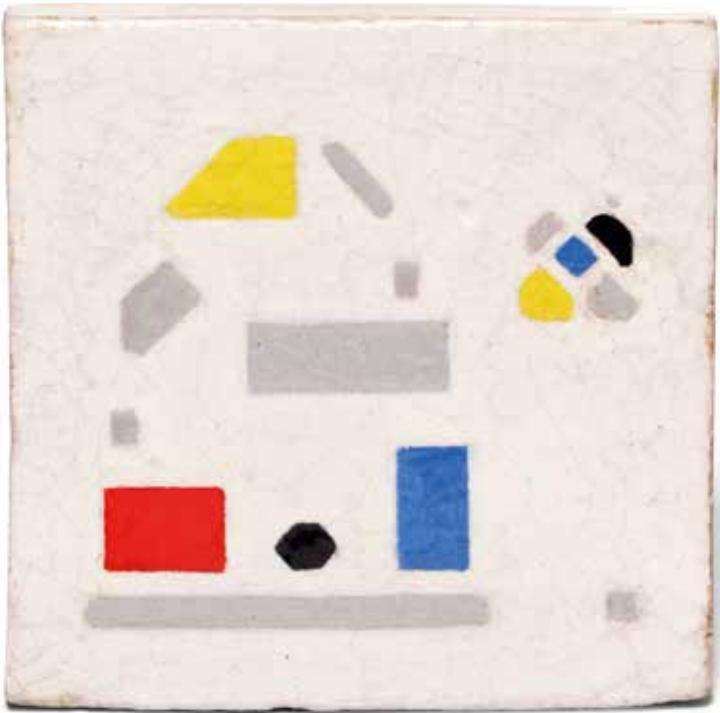
*Nieuwe beelding*, nome alternativo adotado para o De Stijl, foi posteriormente traduzido como “neoplasticismo”. O termo em inglês (*neoplasticism*) sugere uma nova forma de plasticidade, mas perde o sentido de processo em andamento de formação, a dinâmica das forças opostas de expansão interior versus limitação exterior vista como responsável pela forma e surgimento da “vida” nas obras de arte neoplásticas. Os diagramas em círculo de Schoenmaekers, das forças opositoras da natureza, iriam se refletir principalmente nas composições abstratas do início do De Stijl. Essas composições procuravam sair das formas esféricas da natureza para chegar às suas forças subjacentes expansivas e contrárias [Mondrian, *Pier e oceano 4*, 1914 carvão sobre papel]. O “plano”, como tecido de forças perpendiculares também ressoa na praia, com Mondrian contemplando a relação vertical/horizontal no

Spinoza – only Vantongerloo had actually read the *Ethics*<sup>14</sup> – than about his broader reception, which was unique to Holland.

*Nieuwe beelding*, the alternative name adopted for De Stijl, was later translated as “neoplasticism.” The English term suggests a new form of plasticity yet loses the sense of an ongoing process of formation, the dynamic of the oppositional forces of interior expansion vs. exterior limitation seen as responsible for form and coming to “life” in the neoplastic artworks. Schoenmaekers’ circle diagrams of nature’s oppositional forces would most resonate in abstract compositions in early De Stijl. These compositions attempted to move from nature’s spherical shapes to its underlying expansive and contractive forces [Mondrian, *Pier and Ocean 4*, 1914, charcoal on paper]. The “plane” as a fabric of perpendicular forces also resonates with Mondrian at the seashore contemplating the vertical/horizontal relationship in the up and down of waves, captured in the dynamism of the so-called “plus and minus” works. There he would also explore his fascination with architecture, whose dialectic of vertical/horizontal and interior/exterior was described by Schoenmaekers as an (intuitive) cultural response to the logic of “the plane.” For De Stijl “the plane” became

<sup>14</sup> Ver meus textos *The Universe in the Living Room: Georges Vantongerloo in the Space of De Stijl*. Utrecht: Centraal Museum, 2002; e “Für die neue Welt”: Georges Vantongerloo und das Versprechen der Kunst” in: *Für eine neue Welt: Georges Vantongerloo und seine Kreise von Mondrian bis Bill*, catálogo da exposição. Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum, Zentrum Internationaler Skulptur, Duisburg, e Gemeentemuseum, Den Haag, 2009-2010 (Zürich: Scheidegger & Spiess AG, 2009).

See my *The Universe in the Living Room: Georges Vantongerloo in the Space of De Stijl*. Utrecht: Centraal Museum, 2002; and “Für die neue Welt”: Georges Vantongerloo und das Versprechen der Kunst” in: *Für eine neue Welt: Georges Vantongerloo und seine Kreise von Mondrian bis Bill*, exh. cat. Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum, Zentrum Internationaler Skulptur, Duisburg, and Gemeentemuseum, Den Haag, 2009-2010 (Zürich: Scheidegger & Spiess AG, 2009).



BART VAN DER LECK  
Azulejo com decoração de colmeia  
[Tile with beehive decoration]  
1942

Louça de barro vidrada  
[Glazed earthenware]  
12 x 12 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]

Azulejo com decoração de bode  
[Tile with goat's head decoration]  
1946  
Louça de barro vidrada  
[Glazed earthenware]  
12,5 x 12,5 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]

subir e descer das ondas, captado no dinamismo das chamadas obras "mais e menos". Nelas ele também exploraria seu encanto pela arquitetura, cuja dialética de vertical/horizontal e interior/exterior foi descrita por Schoenmaekers como uma resposta cultural (intuitiva) à lógica do "plano". Para o De Stijl, o "plano" se tornou o espaço em que as artes podem se encontrar, onde podem se fundir em um contexto de relações dinâmicas que se destinam a "dar vida" àquelas forças vitais consideradas responsáveis pela plasticidade e pelo espaço antes de mais nada, unindo assim a arte e a vida.<sup>15</sup>

O movimento De Stijl foi fundado por um pequeno grupo de pintores que entenderam o "plano" de Schoenmaekers como uma unidade básica espacial, mas acrescentaram cor, com seus efeitos espaciais subjetivos de vaivém, para operar em relação perpendicular ao plano. Aí se encontra a raiz de várias parcerias fracassadas com arquitetos, pois os pintores designavam um papel abrangente para o plano de cores, que viria a "destruir" o que o pintor Bart van der Leck chamou de "limitação de luz e espaço" dos planos incolores da arquitetura. Os primeiros textos de Van der Leck publicados na *De Stijl* são, de fato, respostas diretas às suas fracassadas parcerias anteriores com tais especialistas como



the space where the arts can meet, where they can merge in a dynamic relationality that is meant to "bring to life" the vital forces that are seen as responsible for plasticity and space in the first place, thereby uniting art and life.<sup>16</sup>

De Stijl was founded by a small group of painters, who took Schoenmaekers' "plane" as a core spatial unit but added color, with its subjective, back-and-forth spatial effects, to operate in perpendicular relation to the plane. Therein lies the root of several failed collaborations with architects, because the painters appointed an expansive role to the color plane, which would "destroy" what painter Bart van der Leck called the "light- and space-limitation" of architecture's colorless planes. Van der Leck's early texts in *De Stijl* are in fact direct responses to his earlier failed collaborations with such luminaries as architect H. P. Berlage, who had left him only marginal spaces in the interior for "applying" color. Van der Leck, in terms that are clearly Schoenmaekers', pleaded with architects for "self-limitation" (i.e., no ornament or "applied" art) because architecture stands in "different relationship to the infinite than painting." Modern painting is the destruction of (illusionistic) corporeal plasticity, and through color becomes "plastic expression in spatial

o arquiteto H. P. Berlage, que havia deixado para ele apenas espaços marginais no interior onde "aplicar" cor. Em palavras que são claramente de Schoenmaekers, Van der Leck brigou com os arquitetos pela "autolimitação" (ou seja, a arte "aplicada" ou sem ornamentos), por entender que a arquitetura ocorre em "relações com o infinito diferentes da pintura". A pintura moderna é a destruição da plasticidade corpórea (illusionista) e pela cor se torna "a expressão plástica na planaridade espacial: expansão – em contraste com a planaridade limitadora do espaço da arquitetura."<sup>16</sup> As pinturas independentes de Van der Leck muitas vezes estão relacionadas com estudos de esquemas de cores para interiores que poderiam ser expandidos, ou com painéis independentes, algumas vezes pintados em fibrocimento durável denominado *Eternit*, que podiam ser incrustados na parede para garantir sua planaridade contínua, assim como seus ladrilhos coloridos posteriores. Saiu do De Stijl antes de completar um ano, em parte porque descobriu que, contrariando promessas anteriores, Van Doesburg havia aceitado arquitetos no grupo. Van Doesburg também leu e assimilou as ideias e terminologia de Schoenmaekers<sup>17</sup> e sentiu as dificuldades na parceria, particularmente com o arquiteto J. J. P. Oud no projeto Spangen de habitação pública (1921-1922). O projeto fracassou porque Van Doesburg usava a cor para "destruir" a estrutura (monótona) preexistente a partir de dentro e de fora, o que Oud simplesmente não aceitava.

Rietveld trabalhava de dentro para fora, não raro em escala real, com muitos subsídios de sua patrocinadora, a sra. Schröder, encontrando soluções engenhosas e específicas para salas e cantos flexíveis e multifuncionais naquilo que é, na verdade, um espaço pequeno, construído para parecer maior graças à sua ampla abertura.<sup>18</sup> Os planos interiores de parede também ganham outras divisões internas com cor e sem cor, assim como acontece com o plano cinza da tela removível de madeira da janela, pendurada na parede do fundo à luz do dia. Rietveld não adotou a solução para a cor interior oferecida pelo pintor húngaro Vilmos Huszár na parceria que fizeram em 1923 para uma mostra temporária em Berlim, em que grandes planos coloridos recobrem o canto. Embora inovadora como solução de cor que aborda o movimento do espectador no espaço arquitetônico, sua cor conflita com a ideia de

planarity: expansion – in contrast to the space-limiting planarity of architecture."<sup>16</sup> Van der Leck's independent paintings often relate to studies for interior color schemes that could be expanded or, as independent panels sometimes painted on a durable asbestos-cement called *Eternit*, could be sunk into the wall to guarantee its continuous planarity, as could his later colorful tiles. He left De Stijl within its first year, in part because he discovered Van Doesburg had admitted architects to the group against earlier promises to the contrary. Van Doesburg also read and assimilated Schoenmaekers' ideas and terminology,<sup>17</sup> and himself got a taste of the difficulties in collaboration, particularly with architect J. J. P. Oud on the Spangen public housing project (1921-1922). The project failed because Van Doesburg used color to "destroy" the preexisting (monotonous) structure from within and without, which Oud simply could not accept.

Rietveld worked from the inside out, often in real scale, with much input from his patroness, Ms. Schröder, finding ingenious, ad hoc solutions

for flexible, multipurpose rooms and corners in what is actually a small space, made to look bigger through its expansive openness.<sup>18</sup> The interior wall planes also have further internal divisions in color and noncolor, as with the gray plane of the window shutter hung on the back wall by daylight. Rietveld did not adopt the

solution to interior color offered by the Hungarian painter Vilmos Huszár in their collaboration from 1923 on a temporary exhibition stand in Berlin, where large color planes wrap around the corner. Although innovative as a color solution addressing a viewer's movement in architectural space, its color conflicts with the idea of interpenetrating planes, becoming an independent floating plane, and thus loses its materiality in the illusion of bridging two walls, or its effectiveness when changing its shape, depending on the viewer's position in space.

The final question of integration should address the thorny matter of the diagonal, which is difficult to reconcile with the demands of perpendicular planarity. By discovering its unexpected connection with another contentious debate within De Stijl – the question of space in four dimensions, or so-called "hyperspace" and "N-Dimensional theory" – the diagonal became a plausible solution to De Stijl's problem

<sup>15</sup> Para uma interpretação específica do entendimento de Schoenmaekers e Mondrian do "plano" em relação à arquitetura e os famosos interiores de estúdio de Mondrian, ver meu texto "Piet Mondrian's Studio Utopia, 26, rue du Départ," in: *Mondrian and His Studios: Colour in Space*, catálogo da exposição. Tate Liverpool, eds. F. Manacorda e M. White. London: Tate Publishing, 2014.

For the specific interpretation of Schoenmaekers and Mondrian's understanding of "the plane" in relation to architecture and Mondrian's famous studio interiors, see my "Piet Mondrian's Studio Utopia, 26, rue du Départ," in *Mondrian and His Studios: Colour in Space*, exh. cat. Tate Liverpool, eds. F. Manacorda and M. White (London: Tate Publishing, 2014).

<sup>16</sup> Van der Leck, "The Place of Modern Painting in Architecture," *De Stijl*, I, 1, 1917, p. 6-7. Em "On Painting and Building," *De Stijl*, I, 4, p. 37, Van der Leck escreveu que "a rendição perspectiva de tempo e espaço foi abandonada e a continuidade do espaço é expressa plasticamente em termos planares – o plano é retido e plasticamente expressa o espaço como expansão dentro do plano."

Van der Leck, "The Place of Modern Painting in Architecture," *De Stijl*, I, 1, 1917, pp. 6-7. In "On Painting and Building," *De Stijl*, I, 4, p. 37, Van der Leck wrote that "the perspectival rendition of time and space has been abandoned and the continuity of space is plastically expressed in planar terms – the plane is retained and plasticly expresses space as expansion within the plane."

<sup>17</sup> Cf. Van Doesburg, "Notes on Monumental Art," *De Stijl*, II, 1, 1918, p. 10-12.

Cf. Van Doesburg, "Notes on Monumental Art," *De Stijl*, II, 1, 1918, pp. 10-12.

**THEO VAN DOESBURG**  
Projeto para salão de dança do  
prédio Aubette, Estrasburgo,  
França [Design for the dance hall  
of the Aubette entertainment  
complex, Strasbourg, France]  
1927  
Lápis, tinta e guache sobre papel  
[Pencil, ink and gouache on paper]  
45 x 94 cm  
Coleção [Collection]  
Het Nieuwe Instituut, Van Doesburg  
archive, Rotterdam, Holanda [The  
Netherlands]



<sup>19</sup> O físico H. J. Vink, em "Ruimte en tijd in de geschriften van Severini, Vantongerloo, Mondriaan en Van Doesburg" (*Jong Holland*, 6, nº 2, 1990, p.6-8, e nº 3, 1990, p.2-19, procurou determinar a legitimidade da ciência entre esses artistas, desta forma ignorando completamente a questão da arte, ou seja, a questão de por que e como os artistas usam a matemática para se envolver nos fatores imaginativos e criativos do espaço. Ver "Für die neue Welt": Georges Vantongerloo und das Versprechen der Kunst" (op. cit.), nº 37, p.24. Outros, como Evert van Straaten, presumiam que, com o tempo, Van Doesburg havia simplesmente equacionado a quarta dimensão.

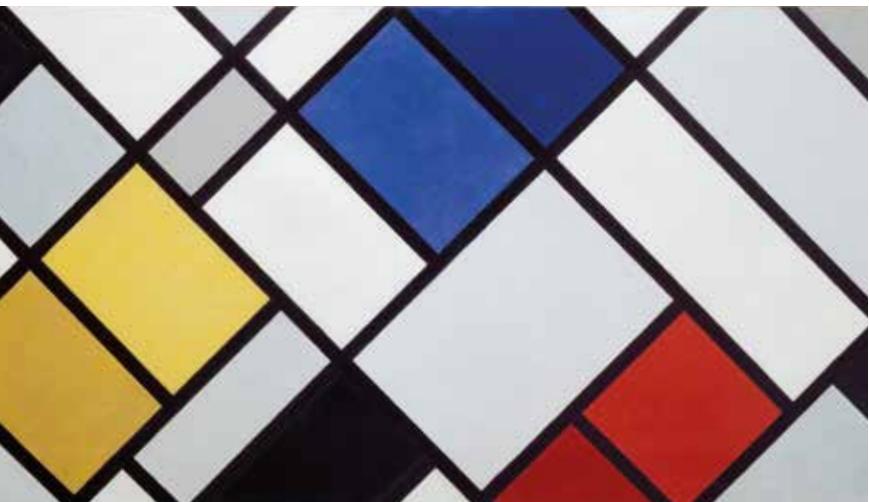
Physicist H. J. Vink, in "Ruimte en tijd in de geschriften van Severini, Vantongerloo, Mondriaan en Van Doesburg," (*Jong Holland* 6, no. 2, 1990, pp. 6-8, and no. 3, 1990, pp. 2-19, tried to determine the legitimacy of science among these artists, thereby completely bypassing the question of art, that is, the question of why and how artists use mathematics to engage with the imaginative, creative factors of space. See my "Für die neue Welt": Georges Vantongerloo und das Versprechen der Kunst," (op. cit.), p. 37. 24. Others, such as Evert van Straaten, assumed Van Doesburg had simply equated the fourth dimension with time.

planos interpenetrantes que se transformam num plano flutuante independente que, portanto, perde materialidade na ilusão de juntar duas paredes ou sua eficácia ao mudar de forma, dependendo do ponto de vista do espectador no espaço.

A questão final da integração deveria abordar o tema espinhoso da diagonal, que é difícil de conciliar com as demandas da planaridade perpendicular. Ao descobrir sua conexão inesperada com outro debate violento no De Stijl – a questão do espaço em quatro dimensões ou o chamado "hiperespaço" e a "teoria N-Dimensional" –, a diagonal se tornou uma solução plausível para o problema do De Stijl, da integração pelo equilíbrio abrangente. As fontes de Van Doesburg sobre hiperespaço foram sempre presumidas como popularizantes ou ocultas.<sup>19</sup> Entretanto, em carta não publicada para Vantongerloo, de 7 de junho de 1918, ele deixa claro que havia lido o tratado mais erudito *Essai sur l'hyperespace: Le Temps, la matière et l'énergie* (1903) de Maurice Boucher, matemático e físico confiável que relacionou seus insights com teorias atômicas e gravitacionais vigentes.<sup>20</sup> As famosas referências de Van Doesburg aos "hipercubos" e à teoria N-dimensional vêm em parte de Boucher, que recorre ao conhecido diagrama de um "Cubo de Necker", ilusão ótica criada pelo olhar do observador sobre um cubo desenhado com uma linha simples, que espontânea e alternadamente oferece uma visão do alto ou de baixo, interna ou externa, do objeto. Van Doesburg começou a usar linhas diagonais para demonstrar que qualquer cubo (ou retângulo) se expandindo no espaço real

of integration by expansive equilibrium. Van Doesburg's sources on hyperspace were always assumed to be popularizing or occult.<sup>19</sup> But in an unpublished letter to Vantongerloo from June 7, 1918, he makes clear he had read the more scholarly treatise *Essai sur l'hyperespace: Le Temps, la matière et l'énergie* (1903) by Maurice Boucher, a bona-fide mathematician and physicist who related his insights to current atomic and gravitational theories.<sup>20</sup> Van Doesburg's well-known references to "hipercubes" and N-dimensional theory come in part from Boucher, who uses the popular diagram of a Necker Cube,, an optical illusion where one's perception of a simple line drawing of a cube shifts spontaneously and alternately between a top-down and bottom-up view, or between an interior and exterior view. Van Doesburg

began to use diagonal lines to demonstrate that any cube (or rectangle) expanding in actual space must do so by way of diagonal lines. The demonstration seems simple and obvious, yet has larger ramifications insofar as this form of expansion is latent in any rectangle – a painting or a room – in the outward "pull" toward the corners, the longest lines naturally being those forming a diagonal cross between the corners. The diagonal is therefore latent in early De Stijl, and even before, in Van der Leck's beautiful 1913 *Fruit Seller*, for example, or his abstraction of the entrance of a mine shaft from 1916, but also in later paintings with diamond shapes, or diagonally repeated elements that establish beautifully expansive rhythms. Mondrian's first diamond composition of 1918 is an exercise in rendering and harnessing expansive, radial forces.



**THEO VAN DOESBURG**  
Contracomposição XVI  
[Counter-Composition XVI]  
1925  
Óleo sobre tela [Oil on canvas]  
100 x 180 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]  
OBRA NÃO INCLUSA NA EXPOSIÇÃO  
[WORK NOT INCLUDED IN THE EXHIBITION]

<sup>20</sup> Uma citação da carta de Van Doesburg está na p.23 da mesma publicação. Ele cita Poincaré e Boucher pois apareceram no ensaio de Gino Severini de 1917 "La peinture d'avant-garde," que foi reimpresso na *De Stijl*.

A citation from Van Doesburg's letter is in ibid., p. 23. He references Poincaré and Boucher as they appeared in Gino Severini's 1917 essay "La peinture d'avant-garde," which was reprinted in *De Stijl*.

deve fazê-lo por meio de linhas diagonais. A demonstração parece simples e óbvia; no entanto, tem maiores ramificações na medida em que essa forma de expansão é latente em qualquer retângulo – uma pintura ou sala – na "extração" em direção aos cantos, em que as linhas mais longas naturalmente são aquelas que formam um cruzamento diagonal entre os cantos. A diagonal está, portanto, latente no início do De Stijl, e mesmo antes, na bela obra *Vendedor de frutas* (1913) de Van der Leck, por exemplo, ou em sua abstração da entrada de um poço de mina (1916), mas também em pinturas posteriores com formas losangulares ou elementos repetidos em diagonal que estabelecem ritmos belamente expansivos. A primeira composição losangular de Mondrian (1918) é um exercício de geração e aproveitamento de forças radiais expansivas.

Esta breve discussão não tem como fazer justiça às complexidades pictóricas subjacentes à história da formação do movimento De Stijl, quando os interesses de Van Doesburg nas diagonais do hiperespaço surgiram pela primeira vez em 1918 em composições que, no entanto, iriam quase imediatamente sucumbir à orientação perpendicular de Mondrian. Seu malfadado debate sobre a diagonal surgiu apenas quando Van Doesburg retomou seus estudos do hipercubo com novo ímpeto em desenhos e pinturas, em 1924-1925, e finalmente no espaço real no complexo de entretenimento Aubette. O caso de teste de sucesso para o desenho e a combinação do hiperespaço com a diagonal dentro da esfera de integração do De Stijl teria de vir não apenas de estudos, mas

This brief discussion cannot do justice to the pictorial complexities embedded in De Stijl's formative history, when Van Doesburg's interests in the diagonals of hyperspace first appeared in 1918 in compositions that would, however, almost immediately succumb to Mondrian's perpendicular direction. Their infamous debate about the diagonal erupted only when Van Doesburg took up his hypercube studies with new resolve in 1924-1925 in drawings and paintings, and eventually in real space in the Aubette entertainment complex. The test case for the success of drawing and combining both hyperspace and the diagonal within De Stijl's sphere of integration would have to come not just from studies, but from Van Doesburg's monumental work in two and three (and four) dimensions. His large *Counter-Composition XVI* of 1925 can be seen in a new light when we note, with the hypercube in mind, the slight color differences of light and darker blue, yellow, and red, which begin to play tricks on our eyes. The color differences initiate a spatial play of cubelike shapes moving in and out of space, "around" the picture plane, an effect that has not been noted by commentators but is impossible to ignore once it is perceived. Rather than being antithetical to the De Stijl idea, as some have argued, the diagonals and color differences activate a dimensional play that also affects the adjacent white and gray planes, and beautifully draws the frame into this play.<sup>21</sup> The way the blue appears cut off by the top, for example, activates the intersection between three white and gray planes to the right, which make them alternately flip back and forth and establish a dialog with the darker gray

do trabalho monumental de Van Doesburg em duas e três (e quatro) dimensões. Sua grande obra *Contracomposição XVI* de 1925 pode ser vista sob nova luz quando notamos, tendo em mente o hipercubo, as ligeiras diferenças de cor, do azul, amarelo e vermelho mais claros e mais escuros, que começam a enganar nossos olhos. As diferenças de cor iniciam um jogo espacial de formas semelhantes a cubos entrando e saindo do espaço, "ao redor" do plano do quadro, um efeito que não foi notado por comentaristas, mas que é impossível ignorar, depois de percebido. Em lugar de ser antitéticas à ideia do movimento De Stijl, como alguns afirmaram, as diagonais e diferenças de cor ativam um jogo dimensional que também afeta os planos branco e cinza adjacentes e coloca belamente essa estrutura em jogo.<sup>21</sup> O modo como o azul aparece cortado pelo topo, por exemplo, ativa a interseção de três planos branco e cinza à direita, o que os faz alternadamente girar para trás e para frente e estabelecer um diálogo com o cinza mais escuro no canto. Uma espacialidade semelhante, em constante mudança, aparece nos planos cinza e branco abaixo do amarelo, no efeito nivelador do grande retângulo que conecta o vermelho e o azul e assim por diante – todos em diálogo direto com a borda da pintura, que então se torna um objeto literal e tridimensional, com bordas reais que o envolvem.

É como se o jogo entre a literalidade e o hiperespaço sugerido (porém, mesmo assim de dimensão real presumida) fosse tomado como uma espécie de gabarito para o cinema e salão de danças [*Salle de ciné-dancing*] do Aubette, de Van Doesburg. Os estudos do salão monumental também mostram, a cada vez, duas cores com valores ligeiramente diferentes ou tons ligeiramente diferentes, mas relacionados, destinados a criar um dinamismo semelhante no salão, por todas as suas paredes. Isso é impossível de ver nos estudos de paredes individuais, e é apenas parcialmente perceptível nas fotos do salão reconstruído. De certa maneira, as fotos históricas em preto e branco são uma medida melhor dos efeitos pretendidos, particularmente nos cantos superiores do salão, que novamente enganam o olhar, agora criando a ilusão de que o canto superior do salão vira do avesso em nossa direção, simultaneamente se lançando de volta no espaço. Esse conceito, uma "vetorização" totalmente nova do espaço



in the corner. A similar, ever-shifting spatiality appears in the gray and white planes below the yellow, in the leveling effect of the large rectangle that connects the red and blue, and so on – all in direct dialog with the edge of the painting, which thus becomes a literal, three-dimensional object, with real edges that wrap around.

It is as though that play between literalness and a suggested (yet nevertheless presumed real dimension of) hyperspace is taken over as a template of sorts for Van Doesburg's *salle de ciné-dancing* in the Aubette. The studies for the monumental room also each show two colors in slightly different values or in slightly different but related hues, meant to create a similar dynamism in the room, across walls. This is impossible to see from the studies of individual walls and only partially graspable from photographs of the reconstructed room. In some ways, the historical black-and-white photographs are a better gauge of the intended effects, particularly in the upper corners of the room, which again play tricks on our eyes, now creating the illusion that the upper corner of the room turns inside out in our direction, simultaneously flipping back into space. This conceit, a wholly new "vectorization" of real and implied space never before (or since) attempted in built architecture, draws a real (i.e., three-dimensional) corner into the presumed underlying spatio-temporal dimensions of hyperspace, while functioning in an environment enlivened by modern film and dances. Van Doesburg wrote that the viewer is no longer in front of, but now inside the painting.<sup>22</sup> When the first public balls were celebrated in the new space, complaints were reported in the press of spells of dizziness, especially when dancing the waltz, which the

real e implícito, jamais (ou desde então não) tentado na arquitetura, traz um canto real (ou seja, tridimensional) para as dimensões temporais/espaciais de hiperespaço presumidas subjacentes, ao mesmo tempo funcionando em um ambiente animado por danças e filmes modernos. Van Doesburg escreveu que o espectador não se posiciona mais diante da pintura, agora está dentro dela.<sup>22</sup> Quando os primeiros bailes públicos foram realizados no novo espaço, reclamações publicadas na imprensa davam conta de casos de tontura, especialmente ao dançar valsa – reclamações que o presente autor pôde confirmar após tentar rodopiar no centro do salão. Os lambris que logo cobririam as paredes de Van Doesburg talvez se coadunassem com a valsa, a qual certamente não era uma dança moderna.

No entanto, talvez a verdadeira lição esteja mais nas várias tentativas do movimento De Stijl no sentido de definir um novo tipo de espaço. A "melhoria" professa de Van Doesburg daquilo que denominava "neoplasticismo estático" (termos que tanto irritavam Mondrian) faz parte de uma tentativa mais ampla de criar uma nova forma de plasticidade. Sejam baseadas na "matemática plástica" de Schoenmaekers ou na matemática do hiperespaço, essas novas dimensões procuravam envolver a mente e o corpo. Por esse motivo, considerar *Contracomposição* de Van Doesburg uma tentativa fracassada de estabelecer planaridade é ignorar suas implicações radicais de expansão, e, ao considerar *Composição...* (1921) de Mondrian uma obra plana e autocontida, devemos ignorar como ela falava diretamente ao espectador, e continua a fazê-lo. Esses princípios, em funcionamento visível e conceitual em algumas das maiores obras de arte produzidas no século XX, reúnem trabalhos aparentemente antitéticos e os distinguem dos experimentos com menos princípios, ostensivamente relacionados na abstração. A tentativa de descobrir os parâmetros espaciais do neoplasticismo também nos ajuda a evitar a difamação ou desprezo que aparece com tanta frequência nos comentários de hoje sobre ideias utópicas, o que efetivamente nos distancia da história e de suas relações complexas com formas de arte inovadoras que, em essência, ainda procuram nos alcançar no tempo e no espaço.

present author can confirm from having tried spinning around on the central floor. The wood strips that soon were to cover up Van Doesburg's walls were perhaps more amenable to the waltz, which was of course not a modern dance.

But the real lesson perhaps lies more in De Stijl's ongoing attempts to define a new kind of space. Van Doesburg's professed "improvement" of what he called "static neoplasticism" (terms that so irked Mondrian) is part of a broader attempt to create a new form of plasticity. Whether based on Schoenmaekers' "plastic mathematics" or on the mathematics of hyperspace, these new dimensions sought to involve both the mind and body, which is why seeing Van Doesburg's *Counter-Composition* as a failed attempt at establishing flatness misses its radical implications for expansion, or why seeing Mondrian's 1921 *Composition* as flat and self-contained has to ignore how it directly addresses the viewer, and continues to do so. These principles, visibly and conceptually at work in some of the greatest art produced in the twentieth century, tie apparently antithetical works together and distinguish them from ostensibly related, less principled experiments in abstraction. Trying to discover the spatial parameters of neoplasticism also helps us avoid the denigration or scorn that comes so often with today's commentaries on utopian ideas, which effectively distance us from history and its complex relationships to innovative art forms that in essence still attempt to reach us across time and space.

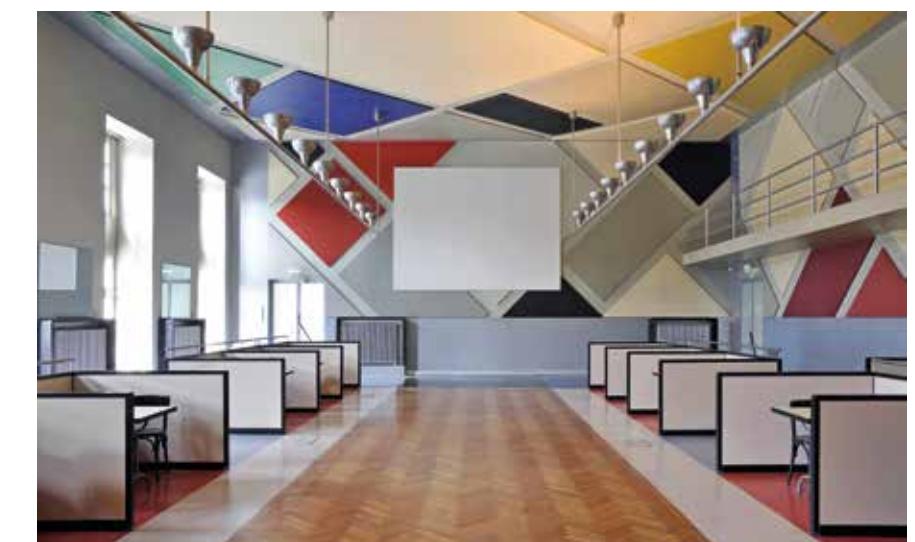
<sup>21</sup> Yves-Alain Bois, em "The De Stijl Idea" (*Painting as Model*, 1990, cit., p.110), vê a pintura como tentativa fracassada de estabelecer planaridade, pois as diagonais "deslizam sobre a superfície da tela" e, portanto, "reestabelecem uma distância entre a superfície imaginária mordida em que habitam e o plano da pintura".

Yves-Alain Bois, in "The De Stijl Idea" (*Painting as Model*, 1990, cit., p. 110), sees the painting as a failed attempt at establishing flatness because the diagonals "slide over the surface of the canvas" and thereby "reestablish a distance between the imaginary moving surface they inhabit and the picture plane."

<sup>22</sup> Van Doesburg, "Über das Verhältnis von malerischer und architektonischer Gestaltung," *Der Cicerone*, 19 (1927), p.570.

Van Doesburg, "Über das Verhältnis von malerischer und architektonischer Gestaltung," *Der Cicerone*, 19 (1927), p. 570.

Complexo de entretenimento  
Aubette após restauro em 2006  
[Aubette entertainment complex  
after restoration in 2006].  
Strasbourg, 2016  
Foto [Photo] M. Bertola,  
Musées de Strasbourg



DE STIJL\_  
A REVISTA

DE STIJL\_  
THE MAGAZINE

D E S T I J L

LEIDEN ANTWERPEN PARIJS ROME

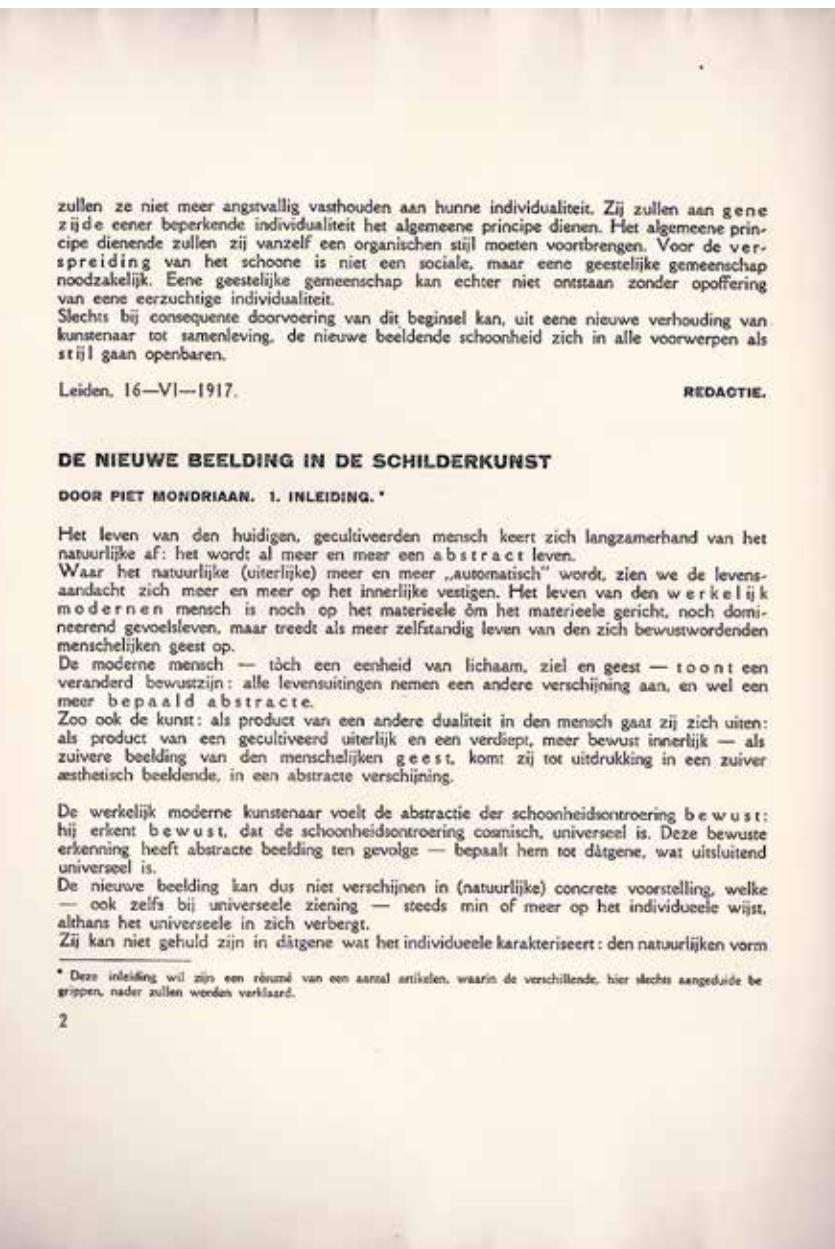
**DE STIJL**  
1º vol., nº 1, out. 1917  
[1st vol., No. 1, Oct. 1917]  
Revista [Magazine]  
25,1 x 19,5 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]

## VAN DOESBURG E A REVISTA DE STIJL

A revista *De Stijl* foi fundada em 1917 por Theo van Doesburg – escritor, crítico de arte, poeta e artista. Sua ideia era reunir mensalmente as últimas conquistas em arte, arquitetura, artesanato, música e literatura. “Esta pequena revista vai contribuir para o desenvolvimento de uma nova consciência do belo. Tornará o modernista receptivo ao que for novo nas Artes Plásticas. Opondo-se à antiga confusão – o ‘barroco moderno’ –, ela vai estabelecer os princípios lógicos de um estilo maduro em relação aberta com o espírito da época e os meios de expressão. Vai reunir as mais recentes concepções do neoplasticismo, que, por mais que sejam semelhantes na essência, desenvolveram-se de modo independente entre si.” Como editor-chefe, ele estava livre para decidir qual linha *De Stijl* seguiria. Mondrian era um colaborador assíduo. De 1924 em diante, os números da revista surgiram com menor regularidade. Van Doesburg não teve condições de publicá-la mais frequentemente por falta de dinheiro e de tempo. Dedicou-se cada dia mais às perturbadoras atividades inspiradas pelo dadaísmo, escreveu poemas usando o pseudônimo I. K. Bonset e ensaios de filosofia com o nome de Aldo Camini. Nesse período, o movimento recebeu colaboração internacional crescente. Van Doesburg morreu em 1931. Em 1932, o último número da revista *De Stijl* foi editado por Nelly van Doesburg e dedicado a ele.

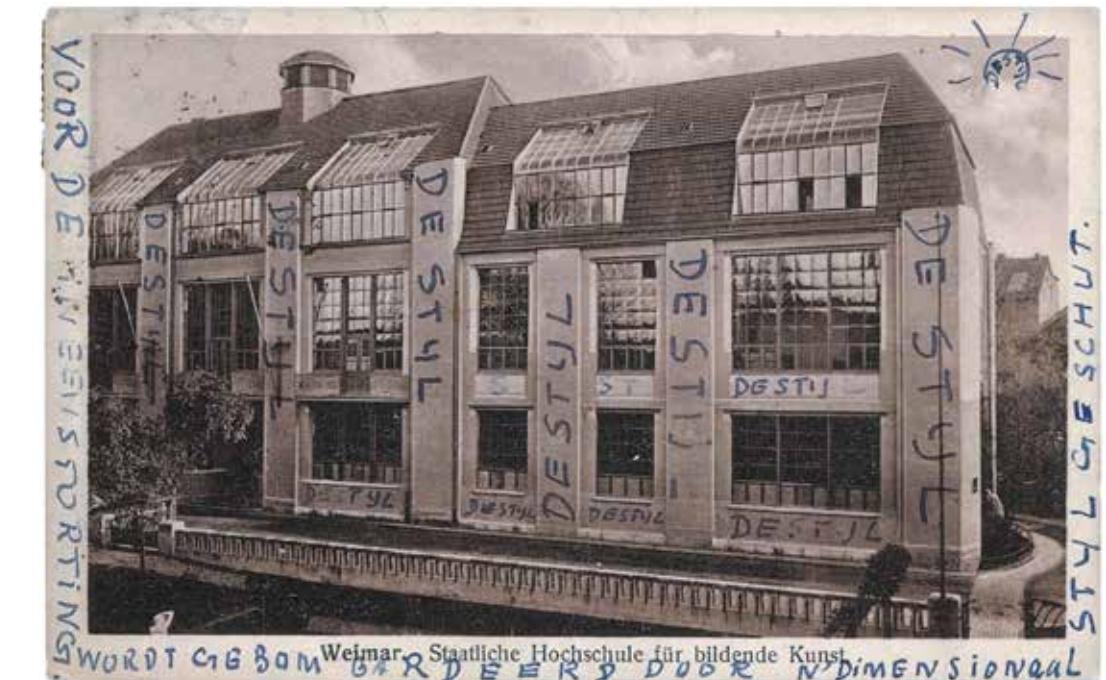
## VAN DOESBURG AND THE MAGAZINE DE STIJL

The magazine *De Stijl* was founded in 1917 by writer, art critic, poet and artist Theo van Doesburg. His idea was to bring together the latest in art, architecture, crafts, music and literature every month. “This little journal will make a contribution to the development of a new consciousness of beauty. It will make the modern person receptive to the new in Visual Arts. In opposition to the archaic confusion – the ‘modern baroque’ – it will establish the logical principles of a maturing style in pure relationship to the spirit of the time and the means of expression. It will unite in itself the latest conceptions concerning the new plasticism, which, however alike they are in essence, have developed independently of each other.” As editor-in-chief he was free to decide what line *De Stijl* took. Mondrian was a frequent contributor. The journal appeared less regularly from 1924 onwards. Van Doesburg was unable to publish more frequently due to lack of money and time. He devoted himself increasingly to disruptive activities inspired by Dadaism, wrote poems under the pseudonym I. K. Bonset and philosophical essays under the name of Aldo Camini. In the meantime, there was more and more international collaboration in the movement. Van Doesburg died in 1931. In 1932 the final issue of *De Stijl* was released, edited by Nelly van Doesburg and dedicated to him.





Theo van Doesburg, 1923  
Coleção [Collection]  
RKD – Nederlands  
Institut voor Kunstgeschiedenis,  
Holanda [The Netherlands]



1883 Holanda [Netherlands] – 1931 Suíça [Switzerland]

## THEO VAN DOESBURG

Após estudar teatro por um curto período na School voor Vocale en Dramatische Kunsten em Amsterdã, em 1902, Christian Emil Marie Küpper resolveu tornar-se artista plástico e reinventou-se, adotando o nome Theo van Doesburg. Em 1903, entrou para o serviço militar, mas continuou a buscar formas de “remover [o véu] que oculta minha existência espiritual e exibir para o mundo o que estava escondido em mim”. Em 1916, conheceu J. J. P. Oud, Jan Wils, Vilmos Huszár e Piet Mondrian, e um ano mais tarde fundou a revista De Stijl com sua segunda esposa, Lena Milius. Passou a usar todo tipo de pseudônimo, inclusive I. K. Bonset e Aldo Camini, buscando criar um perfil distinto para cada uma de suas diferentes estratégias artísticas até que, em 1919, mostrou ao mundo suas próprias pinturas que, em muitos aspectos, eram respostas às obras de outros artistas. Em paralelo, costumava polemizar para refinar suas ideias. Entre 1920 e 1922 pleiteou um cargo na Bauhaus. Ao ser rejeitado, viajou pela Europa com Nelly, sua terceira esposa, fazendo novos contatos e trazendo para

After studying theater for a short time at the School voor Vocale en Dramatische Kunsten in Amsterdam, in 1902, Christian Emil Marie Küpper developed a desire to become a visual artist, and reinvented himself, adopting the name Theo van Doesburg. In 1903 he entered military service, but continued to search for ways to “push aside [the veil] that had hidden my spiritual existence and to show the world what was hidden within me.” In 1916 he met J. J. P. Oud, Jan Wils, Vilmos Huszár and Piet Mondrian and, a year later, established the journal De Stijl, together with his second wife Lena Milius. He began to use all kinds of pseudonyms, including I. K. Bonset and Aldo Camini, to create a distinct profile for each of his different artistic strategies. It was not until 1919 that he dared to show the world his own paintings. In many respects they were responses to the work of others, just as he used the polemics in which he repeatedly became involved with other artists to sharpen his own ideas. In 1920-1922 he applied for a position at the Bauhaus. When he was rejected, he traveled

a Holanda influências culturais de movimentos internacionais. Em 1923, organizou uma excursão dadaísta na Holanda com Kurt Schwitters e Nelly van Doesburg. Em Paris, para onde se mudou com Nelly, organizou com Cornelis van Eesteren uma inovadora mostra de arquitetura na Galerie L'Effort Moderne. Em 1925, afastou-se de Mondrian e lançou o Elementarismo, introduzindo a diagonal como principal elemento compositivo, o que significou um afastamento radical do neoplasticismo de Mondrian no qual reinavam a horizontal e a vertical. Em 1926, Van Doesburg criou o projeto de decoração do complexo de entretenimento Aubette em Estrasburgo, na França, em parceria com Sophie Taeuber-Arp e Hans Arp. Esforçou-se para incutir nova vida na arte abstrata até sua morte, em 1931, estabelecendo movimentos e revistas como L'Art Concret e associando-se ao grupo Abstraction-Création. No entanto, permaneceu até o fim como um “movimento de um homem só.”

through Europe with Nelly, his third wife, making many new contacts and single-handedly opening up the Netherlands to the cultural influences of international movements. In 1923 he organized a Dada-tour of the Netherlands, together with Kurt Schwitters and Nelly van Doesburg. He and Nelly moved to Paris, where he and Cornelis van Eesteren organized a first-of-its-kind exhibition on architecture at Galerie L'Effort Moderne. In 1925 he split with Piet Mondrian and launched Elementarism, introducing the diagonal as the main compositional element, which signified a radical departure from Mondrian's neoplasticism, in which the horizontal and vertical ruled supreme. In 1926 Van Doesburg designed the decoration for the entertainment complex Aubette in Strasbourg, collaborating with Sophie Taeuber-Arp and Hans Arp. He would continue his efforts to breathe new life into abstract art until his death in 1931, establishing movements and magazines such as L' Art Concret, and associating with Abstraction-Création. However, he remained a “one-man movement” for the rest of his life.

**THEO VAN DOESBURG**  
Bauhaus conquistada pelo  
De Stijl [The Bauhaus  
conquered by De Stijl]  
1921  
Cartão-postal de  
[Postcard from] Theo van Doesburg  
Coleção [Collection]  
RKD – Nederlands Instituut  
voor Kunstgeschiedenis,  
Holanda [The Netherlands]

## MANIFESTO DO DE STIJL

Revista *De Stijl*, vol. 2, n. 1, nov. 1918, p. 4

1. Há uma velha e uma nova consciência do tempo. A velha está relacionada com o indivíduo. A nova está conectada com o universal. A luta do indivíduo contra o universal revela-se na Guerra Mundial tanto quanto na arte de hoje.
2. A guerra está destruindo o velho mundo com seu repertório: a dominação pelo indivíduo em todos os níveis.
3. A nova arte antecipou o que a nova tomada de consciência do tempo traz consigo: um equilíbrio entre o universal e o indivíduo.
4. A nova tomada de consciência está preparada para compreender tão bem a vida interior quanto a vida exterior.
5. Tradições, dogmas e a dominação pelo indivíduo se opõem a essa tomada de consciência.
6. Os fundadores da nova arte plástica, portanto, convidam a todos os que acreditam na reformulação da arte e da cultura para que aniquilem esses obstáculos ao desenvolvimento do mesmo modo como aniquilaram na nova arte plástica (abolindo a forma natural) tudo o que impede a expressão transparente da arte, a consequência final de toda concepção artística.
7. Os artistas de hoje têm orientado o mundo todo a favor da mesma tomada de consciência e, portanto, têm participado, do ponto de vista intelectual, nessa guerra contra a dominação do despotismo do indivíduo. Logo, eles se solidarizam com todos os que lutam pela formação de uma unidade universal na Vida, na Arte, na Cultura, seja intelectual seja materialmente.
8. As edições mensais da revista *De Stijl*, fundada para esse fim, esforçam-se por atingir o novo "saber viver" na dimensão correta.
9. A cooperação é possível por meio de:
  - I. Remessa, com total correção, para o editor de *De Stijl* de nome, endereço e profissão;
  - II. Encaminhamento de artigos ou cópias de artigos críticos, filosóficos, arquitetônicos, científicos, literários e musicais;
  - III. Tradução de artigos em diversas línguas ou divulgação de pensamentos publicados na revista *De Stijl*.

Assinaturas dos atuais colaboradores:

**THEO VAN DOESBURG**, pintor  
**ROBT. VAN 'T HOFF**, arquiteto  
**VILMOS HUSZÁR**, pintor  
**ANTONY KOK**, poeta  
**PIET MONDRIAAN**, pintor  
**G. VANTONGERLOO**, escultor  
**JAN WILS**, arquiteto

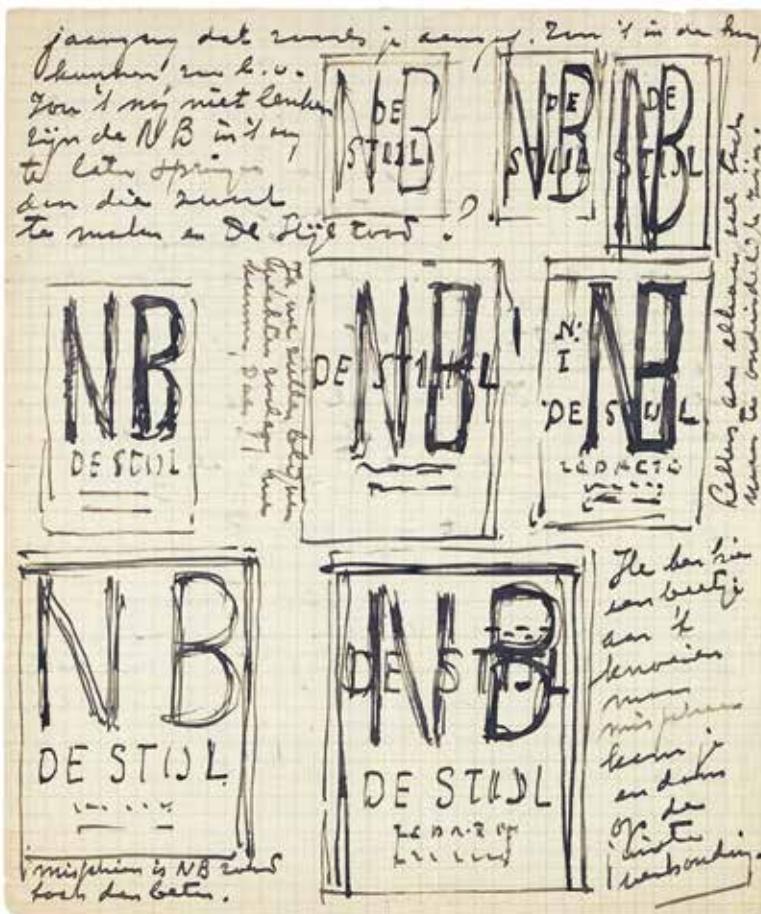
## MANIFESTO OF DE STIJL

*De Stijl Magazine*, Vol. 2, No. 1, Nov. 1918, p. 4

1. There is an old and a new consciousness of time. The old is connected with the individual. The new is connected with the universal. The struggle of the individual against the universal is revealing itself in the World War as well as in the art of the present day.
  2. The war is destroying the old world with its content: individual domination in every state.
  3. The new art has brought forward what the new consciousness of time contains: a balance between the universal and the individual.
  4. The new consciousness is prepared to realize the internal as well as the external life.
  5. Traditions, dogmas and the domination of the individual are opposed to this realization.
  6. The founders of the new plastic art, therefore, call upon all who believe in the reformation of art and culture, to annihilate these obstacles of development, as they have annihilated in the new plastic art (by abolishing natural form) that which prevents the clear expression of art, the ultimate consequence of all concepts of art.
  7. The artists of today have been driven the whole world over by the same consciousness, and therefore have taken part from an intellectual point of view in this war against the domination of individual despotism. They therefore sympathize with all who work for the formation of an international unity in Life, Art, Culture, either intellectually or materially.
  8. The monthly editions of *De Stijl*, founded for that purpose, try to attain the new wisdom of life in an exact manner.
  9. Co-operation is possible by:
    - I. Sending, with entire approval, name, address and profession to the editor of *De Stijl*.
    - II. Sending critical, philosophical, architectural, scientific, literary, musical articles or reproductions.
    - III. Translating articles in different languages or distributing thoughts published in *De Stijl*.
- Signatures of present collaborators:
- THEO VAN DOESBURG**, painter  
**ROBT. VAN 'T HOFF**, architect  
**VILMOS HUSZÁR**, painter  
**ANTONY KOK**, poet  
**PIET MONDRIAAN**, painter  
**G. VANTONGERLOO**, sculptor  
**JAN WILS**, architect

## A REVISTA DE STIJL

A revista *De Stijl* havia sido lançada em um momento nada auspicioso. No final da Primeira Guerra Mundial havia escassez de tudo, inclusive papel. Para tornar a revista economicamente viável, ela foi impressa em papel áspero, barato e não adequado para ilustrações, as quais eram impressas separadamente e incluídas como suplemento. O desenho da capa original de Van Doesburg e Huszár explorou a crueza da impressão em xilografia para conferir identidade visual à *De Stijl* com base na uniformidade, simplicidade e abstração. Van Doesburg confiou à editora de X. Harms Tiepen, de Delft, a captação de recursos por meio do recrutamento de anunciantes antes da impressão da revista. Ao final do primeiro ano da publicação, Van Doesburg assumiu a administração assim como a editoria da revista por desaprovar o modo de gestão vigente. O fim da guerra não melhorou a situação e, em 1919, Harms Tiepen aumentou em um terço os custos de impressão.



## THE DE STIJL MAGAZINE

The magazine *De Stijl* was launched at an inauspicious moment. At the end of World War I there were shortages of everything, including paper. For economic viability, the magazine was printed on a rough, cheap paper unsuitable for illustrations, which had to be printed separately and included as a supplement. The original cover design by Van Doesburg and Huszár exploited the crudity of block printing to give an initial visual identity to *De Stijl* based on uniformity, simplicity and abstraction. Van Doesburg was reliant on the publisher, X. Harms Tiepen in Delft, to raise funds by recruiting advertisers before the magazine could be printed at all. By the end of its first year of publication, he took over the administration as well as the editorship of the magazine because of his dissatisfaction with the way it was being run. The end of the war did not improve the situation, and in 1919 Harms Tiepen raised the printing costs by a third.

Carta de Piet Mondrian para  
Theo van Doesburg  
[Letter from Piet Mondrian  
to Theo van Doesburg]  
1920  
Coleção [Collection]  
RKD – Nederlands Instituut voor  
Kunstgeschiedenis, Holanda [The  
Netherlands]

Em 1920, Van Doesburg observou uma oportunidade de se livrar do editor e reformular a revista totalmente. Para ele, o formato era pouco prático, de modo que a revista enviada pelo correio chegava amassada. Não tinha a intenção de mudar seu tamanho, mas sim o formato; em lugar de retrato, a nova orientação seria de paisagem. Como explicou a Oud, isso permitiria que a revista fosse não apenas dobrada ao meio, para ser colocada em um envelope, mas também guardada no bolso. Van Doesburg discutiu à exaustão com Mondrian o novo projeto da capa, na qual desejava combinar as letras NB, representando Nieuwe Beelding [Nova Plástica], com *De Stijl*. Mondrian então lhe enviou uma página inteira de estudos, sugerindo uma solução bicolor: "Não seria melhor fazer as letras NB mais chamativas em preto e *De Stijl* em vermelho?" No final, Van Doesburg fez ao contrário, sobrepondo uma à outra para serem vistas simultaneamente.

In 1920 Van Doesburg saw an opportunity to free himself from the publisher and to redesign the magazine completely. He thought that the current format was unpractical and always led to the magazine's arriving creased in the post. He intended not to change the size but the format; instead of portrait, it would be landscape. As he explained to Oud, this would allow it not only to be folded in half to be enclosed in an envelope but also to be carried in a pocket. He also discussed the new cover design at length with Mondrian. Van Doesburg wanted to combine the letters NB, standing for Nieuwe Beelding, with *De Stijl*. Mondrian sent him a whole page of possible designs, suggesting a two-color solution: "Would it not be nicer to make the NB more eye-catching by making it black and *De Stijl* red?" In the end Van Doesburg did it the other way around, overlaying one on the other so that they are seen simultaneously.

DE STIJL  
4º vol., nº 3, mar. 1921  
[4th vol., no. 3, Mar. 1921]  
Revista [Magazine]  
19 x 25,1 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]





Nelly van Doesburg, 1931  
Coleção [Collection]  
RKD – Nederlands  
Instituut voor Kunstgeschiedenis,  
Holanda [The Netherlands]

## NELLY VAN DOESBURG

Fugiu de casa na véspera do ano-novo de 1920, quando seus pais “estritamente católicos” reprovaram sua relação com Theo van Doesburg. Trilhou seu próprio caminho. Tocou piano contemporâneo nos saraus dadaístas e construiu uma carreira apresentando música moderna ao piano, tocando em concertos em centros culturais pela Europa. Também se apresentava em teatros de variedades em Paris para se sustentar e a Van Doesburg. Foi conselheira de Van Doesburg em todas as atividades, cuidando da correspondência, fazendo contatos e organizando mostras de arte. Depois da morte de Van Doesburg, Nelly se dedicou a manter viva a memória dele. Suas atividades rapidamente resultaram nas primeiras campanhas de *marketing* brilhantemente administradas nas artes plásticas. Com mostras, livros, entrevistas e vendas estratégicas dos quadros, ela soube transformar seu papel de “co-conspiradora” no de testemunha-chave de um movimento coerente e que mudaria a arte moderna para sempre.

Nelly ran away from home on New Year's Eve 1920 when her “strict Catholic” parents condemned her relationship with Theo van Doesburg. She was keen to find her own way. She played contemporary piano at the Dada evenings, and also built up a career performing modern piano music, giving concerts in cultural centers throughout Europe. She also appeared in variety theater in Paris to support herself and Van Doesburg. She advised Van Doesburg on all his activities, dealt with his correspondence, made contacts and organized exhibitions. After Van Doesburg's death, Nelly devoted herself to keeping his memory alive. Her activities quickly resulted in the first brilliantly managed marketing campaigns in the visual arts. With exhibitions, books, interviews and strategic sales of paintings, she knew how to convert her role of co-conspirator to that of key witness to a coherent movement that would change modern art forever.



Programa do recital de  
Nelly van Doesburg  
[Program for recital by  
Nelly van Doesburg]  
1923  
Impressão sobre papel  
[Print on paper]  
Coleção [Collection]  
RKD – Nederlands Instituut  
voor Kunstgeschiedenis,  
Holanda [The Netherlands]

Nelly e Theo van Doesburg com  
Harry Scheibe no estúdio de Van  
Doesburg [Nelly and Theo van  
Doesburg with Harry Scheibe in  
Van Doesburg's studio] Weimar,  
Alemanha [Germany]  
1922  
Coleção [Collection]  
RKD – Nederlands Instituut  
voor Kunstgeschiedenis,  
Holanda [The Netherlands]



1899 Holanda [Netherlands] – 1975 França [France]



I. K. Bonset, 1921  
Coleção [Collection]  
RKD – Nederlands  
Instituut voor Kunstgeschiedenis,  
Holanda [The Netherlands]

## I. K. BONSET

Bonset nasceu no dia em que começou a publicar poemas do absurdo na *De Stijl*. A pedido de seu *alter ego* Van Doesburg, ele trouxe para a revista um viés dadaísta. O absurdo era não apenas permitido, mas exigido, já que o "nonsense" ocultava um significado mais profundo. De fato. Poemas já não remetiam a nada. A imagem e o som eram o significado. Bonset se rebelou contra a poesia pesada, exclusiva do país, e privilegiou uma forma de poesia que narrava precisamente os pensamentos livres do dia a dia. Fortemente voltado para o anti-individualismo, para Van Doesburg ele se encaixava totalmente no *De Stijl*, o qual também buscava uma arte que transcendesse o individualismo. Impressionado, Mondrian questionou a real identidade de Bonset. Tudo foi revelado somente em 1924.

Bonset was born the day he began to publish nonsense poems in *De Stijl*, in May 1920. When he joined the magazine, he brought a Dadaist streak to it, at the request of his alter ego Van Doesburg. Nonsense was not only permitted, it was required, since "nonsense" conceals a deeper meaning. And so it was. Poems no longer referred to anything. The image and sound were the meaning. Bonset took up arms against the ponderous poetry that had an exclusive claim on the country. He championed a form of poetry that precisely recounted free, everyday thoughts. Insofar as Bonset was strongly oriented towards anti-individualism, Van Doesburg considered him entirely suited to *De Stijl*, which also strove for an art that would transcend individualism. Mondrian was impressed, and wondered who Bonset really was. It was not revealed until 1924.

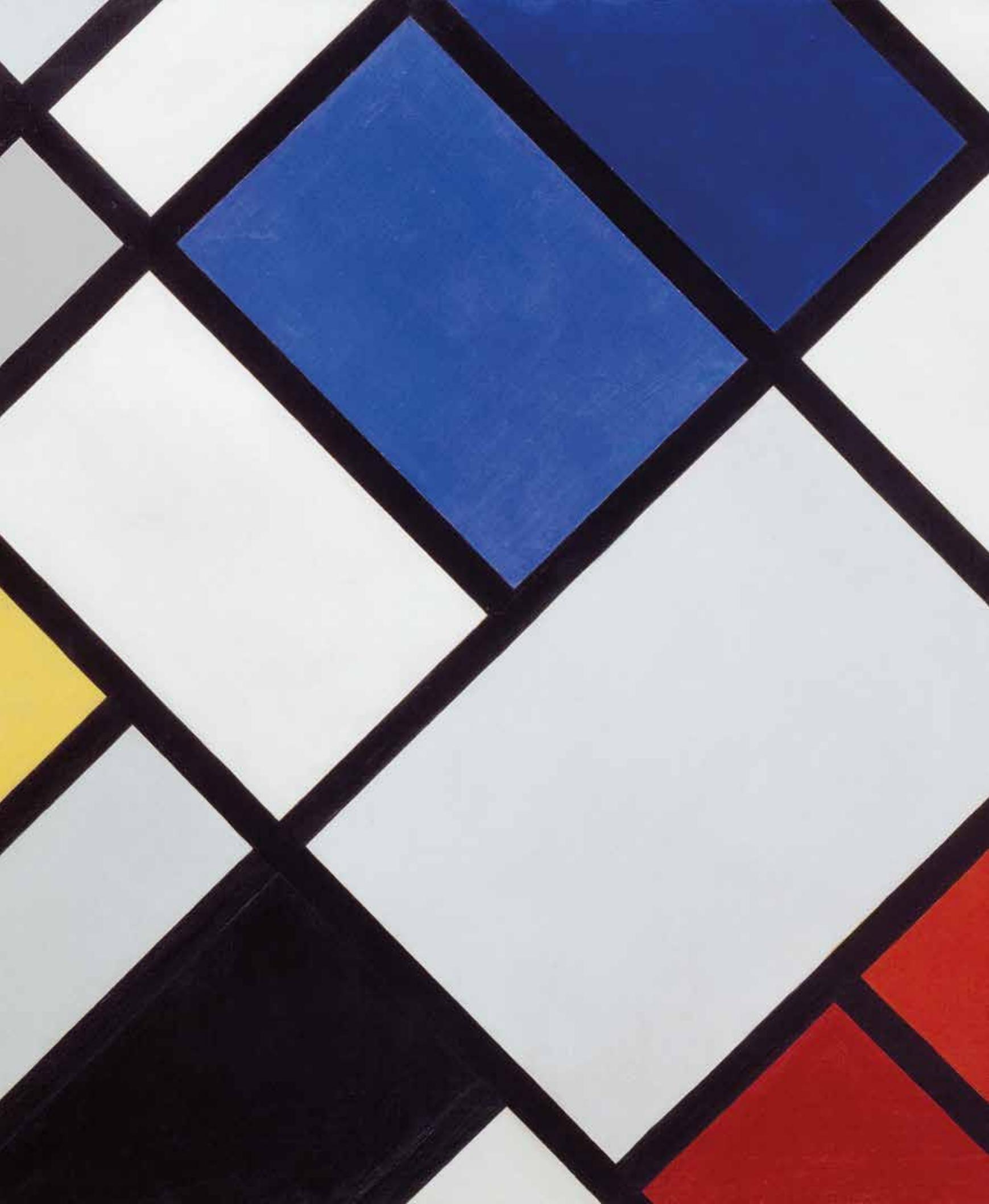
**DE STIJL**  
4º vol., nº 11, dez. 1921  
[4th vol., No. 11, Dec. 1921]  
Revista [Magazine]  
25,1 x 19,5 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]

1920 local desconhecido [unknown place] – 1931 Suíça [Switzerland]



DE STIJL \_  
PINTURA,  
ESCALDURA E  
FILME ABSTRATO

DE STIJL \_  
PAINTING,  
SCULPTURE AND  
ABSTRACT FILM



Aos 13 anos, Beekman foi trabalhar na fábrica de cerâmica *Haagsche Plateelbakkerij Rozenburg* em Haia, na Holanda, onde pintava motivos florais de influência Art Nouveau criadas principalmente por T. A. C. Colenbrander. Tanto os colegas de trabalho como seu primo mais velho Jan Altorf, escultor e anarquista, influenciaram seu pensamento e incentivaram sua aspiração inicial de se tornar artista. Beekman tinha simpatia pelas ideias socialistas de Ferdinand Domela Nieuwenhuis. Em 1909, foi estudar na Koninklijke Academie e, em 1913, viajou a Paris, onde conheceu as tendências da arte moderna. Sua linguagem visual e as convicções políticas passaram a convergir. O crítico H. P. Bremmer apresentou Beekman a Bart van der Leck. Os dois jovens artistas mudaram para Eemnes, próximo a Laren, na região holandesa de Het Gooi. Beekman se dedicou à pintura figurativa com formas e

At the age of thirteen, Beekman went to work at the pottery factory Rozenburg Royal Delftware Factory in The Hague, Netherlands, where he painted Art Nouveau-influenced floral decor largely designed by T. A. C. Colenbrander. Both his fellow workers at the factory and his older cousin Jan Altorf, a sculptor and anarchist, influenced his thinking and encouraged his emerging aspiration to become an artist. He was sympathetic to Ferdinand Domela Nieuwenhuis's socialist ideas. In 1909 Beekman went to study at the Koninklijke Academie, and in 1913 he traveled to Paris, where he was exposed to modern art trends. His visual language and political convictions began to converge. Critic H. P. Bremmer introduced Beekman to Bart van der Leck. The two young artists moved to Eemnes near Laren, in the Het Gooi region of the Netherlands. Beekman focused on figurative painting with simplified forms and

CHRIS BEEKMAN  
Composição [Composition]  
1920  
Óleo sobre tela [Oil on canvas]  
48 x 28 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]



1887-1964 Holanda [Netherlands]

## CHRIS BEEKMAN

motivos simplificados antes de se converter à linguagem abstrata adotada pelo movimento De Stijl por volta de 1917. Fez amizade com Alma, Huszár e Van 't Hoff e, em 1919, exerceu importante influência sobre Theo van Doesburg, que inicialmente compartilhava sua simpatia pelo comunismo. Pretendiam estabelecer uma "Internacional" de artistas engajados política e artisticamente, que Van Doesburg denominou "Beeldend Europa" ("Europa Plástica"). Van Doesburg convidou Beekman a publicar suas ideias na revista *De Stijl*, ao lado de reproduções de suas pinturas, mas não teve sucesso, em parte porque Beekman privilegiava a ação política e o contato com artistas russos, em parte porque Van Doesburg não acreditava que a arte deveria servir à revolução. Van Doesburg passou a considerar Beekman e seus companheiros ativistas cada vez menos adequados "para assimilar o novo nas artes plásticas [e] lutar por sua internalização". Beekman voltou-se para a arte figurativa, convencido de que o movimento De Stijl não era revolucionário, mas burguês. Pintou imagens proletárias, revolucionárias, e dedicou-se a fundar um sindicato de artistas.

motifs before converting to the abstract form language of De Stijl around 1917. He befriended Alma, Huszár and Van 't Hoff, and in 1919 had a major influence on Theo van Doesburg, who initially shared his sympathy for communism. They intended to establish an "Internationale" of artistically and politically engaged artists, which Van Doesburg dubbed "Beeldend Europa" [Plastic Europe]. Van Doesburg invited Beekman to publish his ideas in *De Stijl*, alongside reproductions of his paintings. But nothing came of it, partly because Beekman preferred to take political action and make contact with Russian artists, and also because Van Doesburg did not believe that art should serve the revolution. He came to regard Beekman and his activist friends as increasingly less suited, as he put it, "to assimilate the new in plastic art [and] to strive for its internalization." Beekman returned to figurative art, convinced that De Stijl was not a revolutionary movement, but bourgeois. He painted proletarian, revolutionary images and dedicated himself to establishing a trade union for artists.

## CONTRACOMPOSIÇÕES DE VAN DOESBURG

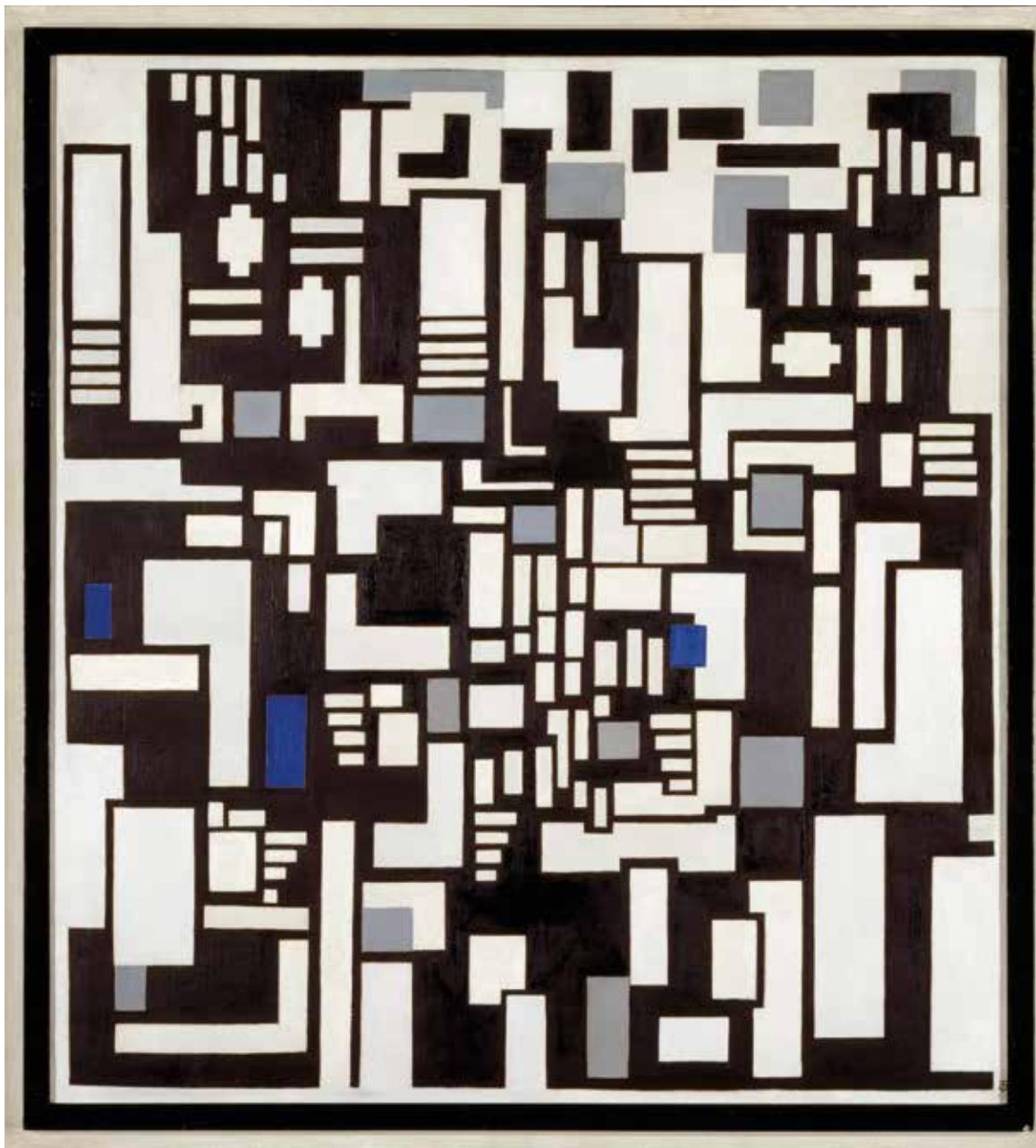
Van Doesburg sempre foi "do contra". Portanto, não surpreende saber que em 1923-1924 começou a desenvolver uma nova forma de arte, a qual denominaria Elementarismo por volta de 1926, em oposição diametral às teorias de Piet Mondrian. Por outro lado, Mondrian não se opunha essencialmente ao uso das diagonais. Dinamismo e ritmo eram protagonistas em sua obra, mas ele nunca fora dogmático. No momento em que Van Doesburg relacionou a diagonal com uma progressão adicional na leveza, espiritualização e libertação da rigidez mundana, Mondrian considerou que ele ultrapassara os limites. A diagonal, nesses termos, ia contra tudo que o Neoplasticismo e a De Stijl representavam a seu ver, ou seja, relações equilibradas e pureza clássica. Isso poderia ser mais facilmente alcançado nas condições de laboratório do ateliê, ligeiramente afastado do mundo. No entanto, Van Doesburg subitamente enveredava por um caminho totalmente diferente, indo na direção oposta – uma consequência da evolução em sua obra que ocorreu por volta de 1923.

Três influências se fizeram presentes. Primeiro, a mostra na Galerie L'Effort Moderne na qual toda a flutuação e os elementos espaciais das contraconstruções se deviam à diagonal. Elas sugeriam tempo; as composições podiam mudar com o tempo. Foi por esse motivo que Van Doesburg logo passou a chamar-las *Constructions de l'espace-temps* [Construções do Espaço-Tempo]. A segunda influência foi a mudança de atitude de Van Doesburg em relação ao fazer artístico: "A pintura à mão poderia ser substituída por uma execução mais mecânica, não acha?" ele perguntou a Antony Kok. "Certamente o processo de composição permanecerá uma questão de intuição e 'trabalho manual'. Mas a execução deve realmente mudar. O que você acha?" Enquanto Mondrian não se decidia, com idas e vindas, Van Doesburg audaciosamente resolveu que, após conceber a composição em um esboço, o resto transcorreria automaticamente. A terceira influência estava nas atividades musicais internacionais de Nelly van Doesburg que reviveram os interesses de Van Doesburg na relação entre música e artes plásticas. A Nova

## VAN DOESBURG'S COUNTER-COMPOSITIONS

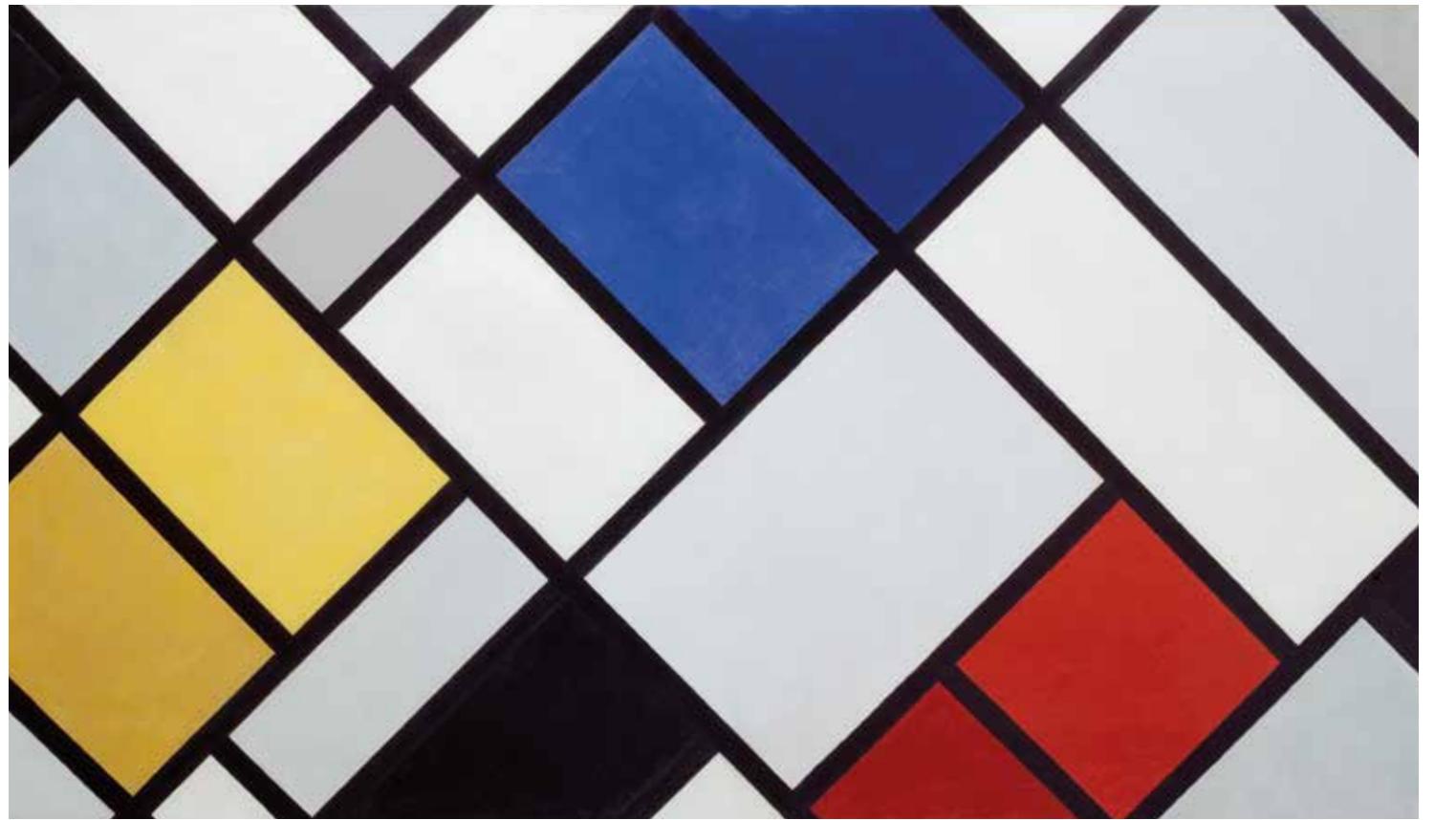
Van Doesburg had always been a bit contrary. It will therefore come as no surprise to learn that in 1923-1924 he started to develop a new form of art, which he eventually dubbed Elementaryism in around 1926. It was diametrically opposed to Piet Mondrian's theories. On the other hand, Mondrian had no objection to the diagonal in essence. Dynamism and rhythm played a great role in his work and he had never been dogmatic. But when Van Doesburg related the diagonal to a further progression in lightness, in spiritualization, in breaking free of earthly fixity, Mondrian thought he had overstepped the mark. The diagonal, in those terms, went against everything that neoplasticism and De Stijl stood for in his eyes: balanced relationships and classical purity. These could best be achieved in the laboratory conditions of the studio, slightly removed from the world. But Van Doesburg suddenly took an entirely different path, leading in the opposite direction, as the logical consequence of developments in his work that occurred around 1923.

Three influences played a role. First, the Galerie L'Effort Moderne exhibition. The counter-constructions from that exhibition owed all their floating, spatial elements to the diagonal. It suggested time; the compositions might change with time. That is why Van Doesburg soon started to call them *constructions de l'espace-temps* (space-time constructions). Second, Van Doesburg's attitude to the making process underwent a change: "That painting by hand could be replaced by a more mechanical execution, don't you think?" he asked Antony Kok. "Of course the process of composition will remain a matter of intuition and 'handiwork.' But the execution must really change. What do you think?" While Mondrian carefully pondered, shifting and changing, Van Doesburg boldly decided that, after devising the composition in a sketch, the rest followed automatically. Third, the international musical activities of Nelly van Doesburg revived Van Doesburg's interests in the relationship between music and visual art. The "new plastic in painting" needed to be further developed. Music provided some fantastic examples: Igor Stravinsky, George Antheil, Darius



THEO VAN DOESBURG  
Composição IX; Opus 18  
(Decomposição de  
Os jogadores de cartas)  
[Composition IX; Opus 18  
(Decomposition of  
The Card Players)]  
1917-18  
Óleo sobre tela [Oil on canvas]  
116 x 106,5 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]

OBRA NÃO INCLUSA NA EXPOSIÇÃO  
[WORK NOT INCLUDED IN THE EXHIBITION]



**THEO VAN DOESBURG**  
Contracomposição XVI  
[Counter-Composition XVI]  
1925  
Óleo sobre tela [Oil on canvas]  
100 x 180 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]

OBRA NÃO INCLUSA NA EXPOSIÇÃO  
[WORK NOT INCLUDED IN THE EXHIBITION]

Plástica em Pintura deveria ser mais desenvolvida. A música apresentava alguns exemplos fantásticos, como Igor Stravinsky, George Antheil, Darius Milhaud e o músico de jazz Arthur Gibbs. Ele ficara particularmente impressionado com a música de Antheil, com sua redução às relações sonoras produzidas por uma combinação incomum e divergente de instrumentos, criando timbres fracionados. A música popular rítmica e a dança contemporânea também apresentavam esse antagonismo e apontavam para o futuro.

Van Doesburg criou uma teoria de cores emprestada em grande parte dessa música. Dispôs as cores em séries cromáticas, com dissonâncias e “contrastos (im)perfeitos”. O longo amadurecimento dessas ideias foi revelado em uma longa carta escrita em 1922 para o sapateiro Evert Rinsema, de Drachten, em quem Van Doesburg encontrou uma alma gêmea inesperada. Na carta, Van Doesburg explicou as ideias a partir das quais a *Contracomposição XVI*, de 1925, se materializou. Os aspectos mais impressionantes dessa pintura são os planos amarelos, azuis e vermelhos justapostos em pares, cada um dos quais apresentando mínimas diferenças de cores. O amarelo vivo contra o ocre. O azul chocante contra o ultramarino. O vermelho profundo contra o vermelho vivo. Os planos não são todos do mesmo tamanho, e isso tem um impacto na intensidade das cores. Os pares de cores são combinados com “dissonâncias” em branco, preto e cinza. Conforme se pode ver em um esboço, o artista tomou uma grade regular de cinco quadrados por nove como base para sua composição. Desenhou todas as diagonais pelas junções na grade e então finalizou a composição, simplesmente engrossando algumas linhas. Receita idêntica foi usada por Piet Mondrian em sua *Composição com grade 1* (*Losango*) de 1918. Van Doesburg ficou tão encantado com o resultado que pediu a vários dançarinos que se apresentassem em frente à obra; a pintura seria a “música” para eles. Também usou a música como base para sua obra no complexo de entretenimento Aubette, em Estrasburgo. Sua *Contracomposição XVI* representou entretenimento e diversão moderna.



Nelly e Theo van Doesburg, o cachorro Dada e dançarina Kamares na frente de Contracomposição XVI [Nelly and Theo van Doesburg, the dog Dada and dancer Kamares in front of Counter-Composition XVI], Paris, França [France] 1925 Coleção [Collection] RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Holanda [The Netherlands]

Milhaud and jazz musician Arthur Gibbs. He was particularly impressed by Antheil's music, reduced as it is to sound relationships produced by an unusual, divergent combination of instruments, creating fractious timbres. Rhythmic popular music and contemporary dance at that time also had that contrariness, and pointed to the future.

Van Doesburg devised a theory of color that borrowed heavily from this music. He arranged colors in chromatic series, with dissonances and “(im)perfect contrasts.” Just how long these ideas had been maturing is revealed in a long letter written in 1922 to shoemaker Evert Rinsema of Drachten, in whom Van Doesburg found an unexpected kindred spirit. In the letter, he explained the ideas out of which *Counter-Composition XVI* of 1925 crystallized into mature form. The most striking thing about this painting are the yellow, blue and red planes juxtaposed in pairs, each of which displays minute color differences. Bright yellow against ochre. Harsh blue against ultramarine. Deep red against bright red. The planes are not all the same size, and this has an impact on the intensity of the colors. The color pairs are combined with “dissonances” in white, black and grey. As can be seen in a sketch, he based the composition on a regular grid of five by nine squares. He drew all diagonals through the junctions in the grid, and then produced the composition by simply making some lines thicker. This recipe is the same as that used by Piet Mondrian in his *Composition with Grid 1* (*Losenge*) of 1918. Van Doesburg was so delighted with the result that he had several dancers perform in front of it; the painting was the “music” for them. He also used it as the basis for his work on the Aubette entertainment complex in Strasbourg. *Counter-Composition XVI* represents entertainment and modern amusement.



Bart van der Leck, c.1920  
Coleção [Collection]  
RKD – Nederlands  
Instituut voor Kunstgeschiedenis,  
Holanda [The Netherlands]



## BART VAN DER LECK

1876-1958 Holanda [Netherlands]

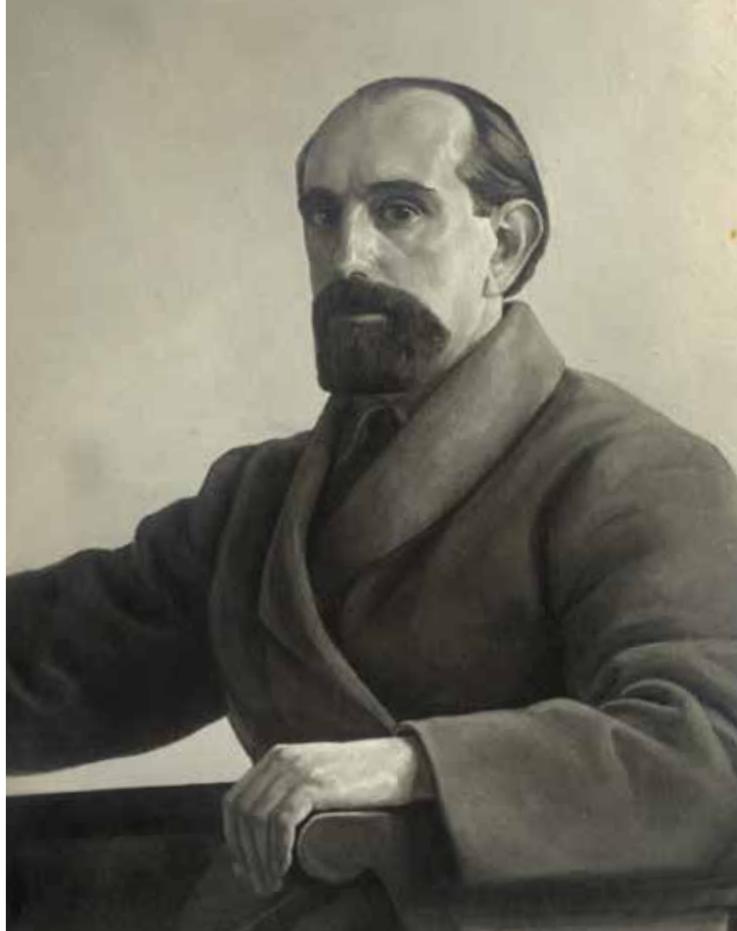
Filho de um pintor de residências, aos 15 anos tornou-se aprendiz de um pintor de vitrais que trabalhava principalmente em igrejas, mas decidiu tornar-se artista. Conheceu o arquiteto Piet Klaarhamer, que o incentivou. Em Amsterdã, frequentou a Quellinusschool voor Decoratieve Kunst e, posteriormente, a Rijksakademie. De início, demonstrou preferência pela arte decorativa plana para espaços públicos com o intuito de transmitir clara e diretamente mensagens edificantes. Van der Leck dedicou-se a uma arte monumental comunitária, na qual todas as linguagens artísticas deveriam participar e se unir a serviço da sociedade. O crítico de arte H. P. Bremmer adquiriu algumas de suas obras e o ajudou a obter encomendas. Nesse meio-tempo, sua obra tornava-se cada vez mais estilizada, até os elementos figurativos desaparecerem completamente, dando lugar a uma interação abstrata de linhas e planos em cores primárias e formas geométricas contra um fundo branco. Sua convicção de que a imagem deve ser aberta e espacial o tornou um parceiro interessante

Van der Leck was the son of a house painter. At the age of 15 he apprenticed to a glass painter who worked mainly for churches. But Van der Leck decided to become an artist. He met architect Piet Klaarhamer, who encouraged his ambition. In Amsterdam, he attended the Quellinusschool voor Decoratieve Kunst and later the Rijksakademie. He developed an initial preference for flat, decorative art for public spaces that was to clearly and directly convey edifying messages. Van der Leck was on a quest for a monumental, communal art, in which all forms of art should participate and unite in the service of society. The art critic H. P. Bremmer made contact with Van der Leck, bought some of his work and helped him obtain commissions. Meanwhile, his work was becoming steadily more stylized, until all figurative elements completely disappeared, giving way to an abstract interplay of lines and planes in primary colors and geometric shapes against a white background. His conviction that the image must be open and spatial made him an attractive partner for Mondrian in 1916, and afterwards for

para Mondrian em 1916 e, mais tarde, para Van Doesburg, que logo o "recrutou". Mondrian foi decisiva e permanentemente influenciado pelas ideias de Van der Leck, que escreveu vários artigos para o primeiro número da revista *De Stijl*, mas logo se afastou do movimento. Para ele, a imagem ainda estava fortemente relacionada com a realidade. Afirmava que a vida sempre o prendeu "com suas garras". "Sem ilusão, sem humor, sem fascínio, apenas uma monumental lucidez mental." Após sua controvérsia com Van Doesburg e Mondrian, principalmente por causa da forma como Van Doesburg atacara o estilo figurativo de seu amigo Peter Alma, Van der Leck seguiu seu próprio caminho, embora um pouco relutante. Isso o levou de volta à figuração – o ponto de partida e final de sua obra, embora tenha sempre negado a diferença entre os últimos trabalhos e seu período verdadeiramente abstrato de 1917 a 1918, sobretudo depois de 1951, quando foi reconhecido seu papel de destaque no movimento *De Stijl*.

Van Doesburg, who soon "recruited" him as an important collaborator. Mondrian was permanently and decisively influenced by Van der Leck's ideas. Van der Leck wrote several contributions to the first edition of *De Stijl* but soon turned away from the movement. For him, the image was still strongly related to reality. Life always had him "in its grip", as he put it. "No illusion, no mood, no fascination, just a monumental lucidity is in my mind." After his controversy with Van Doesburg and Mondrian, mainly over the way in which Van Doesburg had attacked his friend Peter Alma for his figurative style, Van der Leck somewhat reluctantly went his own way. This took him back to figuration – the starting and end points of his work, though he would always deny the difference between this late work and his truly abstract period of 1917 to 1918, particularly after 1951 when *De Stijl* came to be regarded as a movement in which he had played a key role.

**BART VAN DER LECK**  
Natureza-morta [Still life]  
1926  
Óleo sobre tela [Oil on canvas]  
29 x 36,5 cm  
Coleção [Collection] Stedelijk  
Museum, Amsterdam,  
Holanda [The Netherlands]



Vilmos Huszár  
Coleção [Collection]  
RKD – Nederlands  
Institut voor Kunstgeschiedenis,  
Holanda [The Netherlands]



1884 Hungria [Hungary] – 1960 Holanda [Netherlands]

## VILMOS HUSZÁR

Huszár aprendeu, em Budapeste, na Hungria, o ofício de muralista e decorador de interiores. Em 1904, matriculou-se na academia de arte de Munique, onde foi colega de vários artistas holandeses. Durante uma estada em Haia, visitou o pintor Joseph Israels, que o incentivou a continuar na carreira de pintor. Huszár estabeleceu-se em Haia em 1906, onde conheceu o crítico de arte e educador H. P. Bremmer, que o introduziu em uma sociedade refinada e lhe ensinou que a arte era uma forma de os artistas "lutarem por coisas ainda melhores". Huszár foi grande admirador de Van Gogh e seguiu seus objetivos artísticos. Bremmer o estimulava a "enxergar objetivamente", o que o levou a uma estilização plana, também influenciada pelo cubismo francês. Só voltou a expor em 1916, depois de Theo van Doesburg ver e analisar suas novas pinturas. Huszár valorizava a obra de Mondrian e, em 1917, foi um dos membros fundadores do movimento De Stijl. Ele já havia experimentado novas formas de expressão em

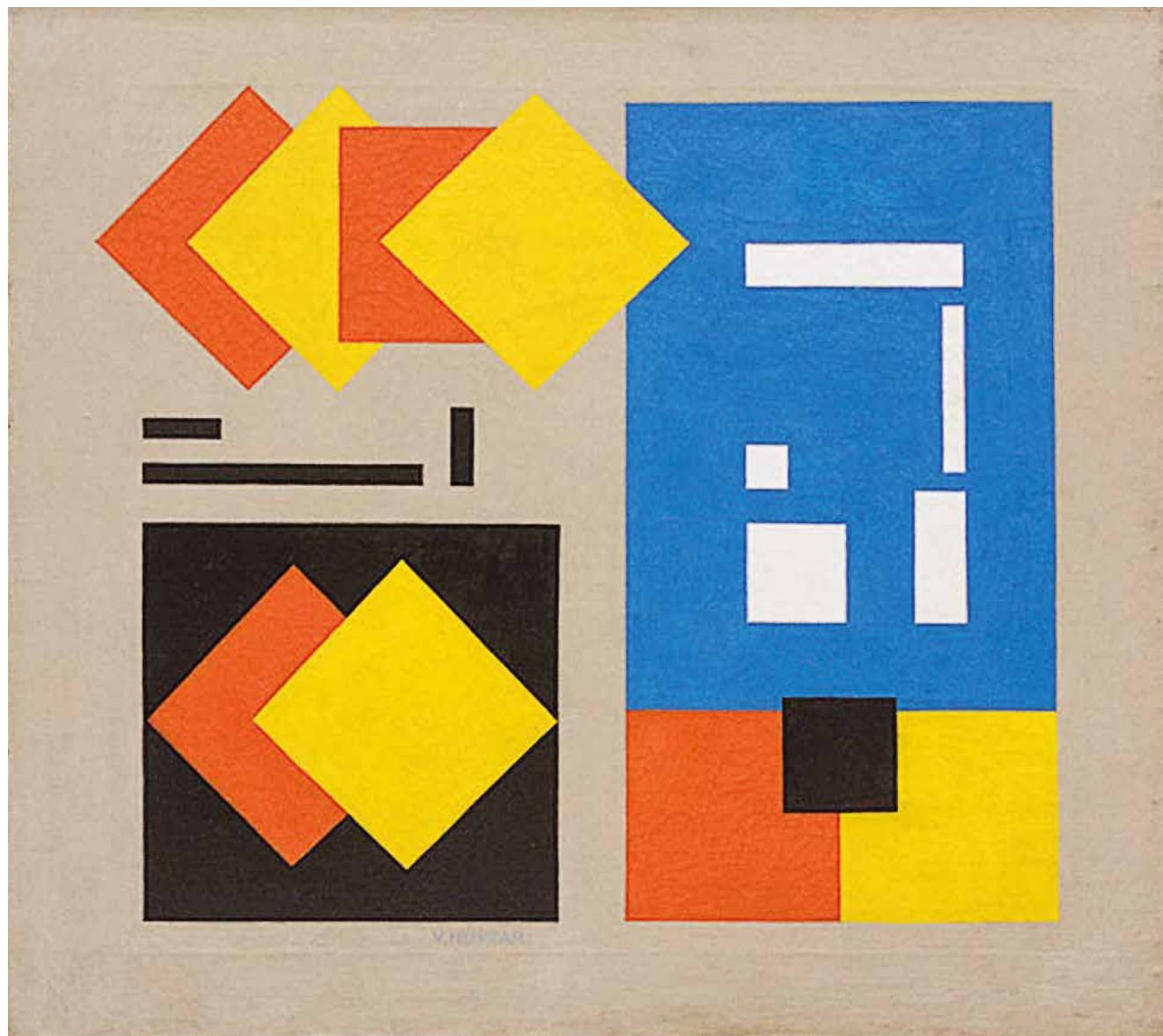
Huszár trained, in Budapest, Hungary, as a muralist and interior decorator. In 1904 Huszár enrolled at the art academy in Munich, where he met several Dutch artists. During a visit to The Hague he called on the painter Joseph Israels, who encouraged him to continue his career as a painter. Huszár settled in The Hague in 1906, becoming acquainted with the art critic and educator H. P. Bremmer, who introduced him to refined society and taught him that art was a way for artists to "strive for ever greater things." Huszár was a great admirer of Van Gogh, and engaged himself with the painter's artistic objectives. Bremmer's exhortations to "see objectively" brought Huszár to a flat stylization, which was also influenced by French cubism. He stopped exhibiting until May 1916, when Theo van Doesburg had seen and discussed his new paintings. Huszár appreciated Mondrian's work and in 1917 Huszár became one of the founder members of De Stijl. At that time, Huszár had experimented with new forms of expression

vital, desenhos para logogramas e tipografia, além de propaganda e projetos de interiores. Entre 1917 e 1920 trabalhou até mesmo em "pinturas em movimento", incorporando elementos teatrais, experimentos que culminaram na obra *Figura mecânica dançante*. Discutiu com Mondrian questões de primeiro e segundo planos em composições, uso de grade e sistematização das cores, valendo-se de seu conhecimento da arte folclórica húngara. Nos anos seguintes trabalhou principalmente em design de interiores para o fabricante de móveis Cornelis Bruijnzeel e outros clientes. Voltou a pintar em estilização plana, à maneira de Van der Leck, e aceitou o convite de Van Doesburg para participar de uma excursão dadaísta na Holanda. Embora não tenha tido mais contato com Van Doesburg após 1924, permaneceu interessado no movimento De Stijl, o que se tornou evidente sobretudo depois de 1950, quando não hesitou em recriar algumas obras historicamente importantes.

in stained glass, in designs for logograms and typography, and in advertisements and interior designs. Between 1917 and 1920 he even worked on "paintings in motion", incorporating theatrical elements, experiments which culminated in the *Mechanical Dancing Figure*. He opened up a discussion with Mondrian about the issues of foreground and background in compositions, the use of the grid and the systematization of colors, drawing on his background in Hungarian folk art. In the years that followed he worked mainly in interior design for the furniture manufacturer Cornelis Bruijnzeel and other clients. He began painting again, in a style marked by flat stylization reminiscent of Van der Leck's, and he accepted Van Doesburg's invitation to participate in a Dada-tour of the Netherlands. Although he had no more contact with Van Doesburg after 1924, he remained sympathetic to De Stijl, as became particularly apparent after 1950, when he did not hesitate to recreate some historically important works.

VILMOS HUSZÁR  
Estudo para vitral  
[Study for a stained glass window]  
c.1923  
Aquarela e guache  
[Watercolor and gouache]  
22 x 34 cm  
Coleção [Collection]  
João Grinspan Ferraz

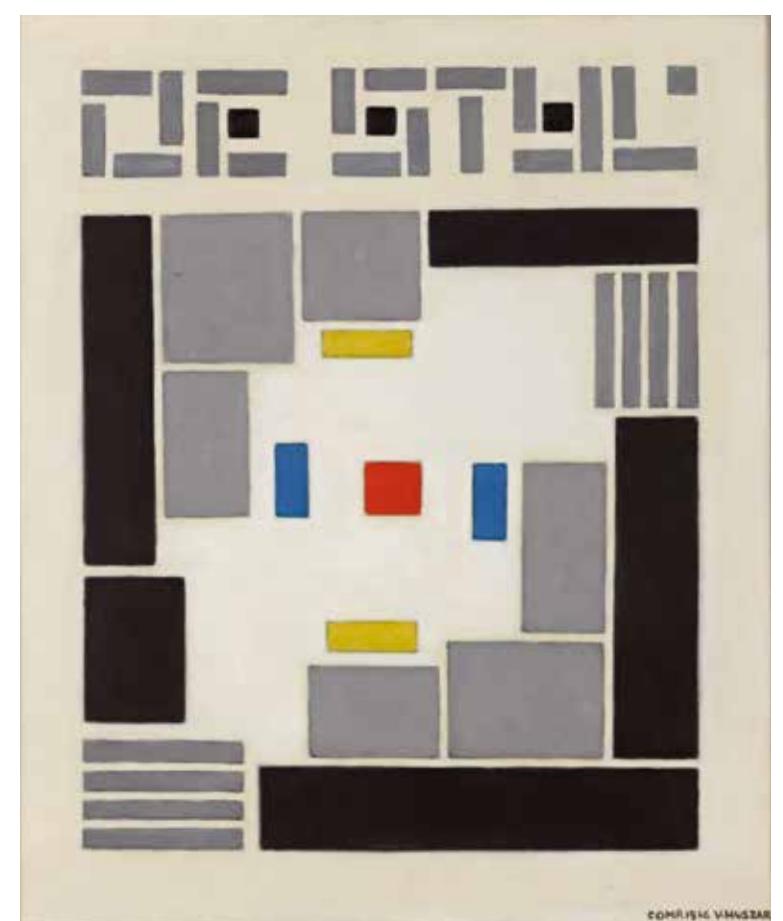
VILMOS HUSZÁR  
Composição [Composition]  
c.1925  
Óleo sobre tela [Oil on canvas]  
51 x 57 cm  
Coleção [Collection]  
João Grinspan Ferraz



172

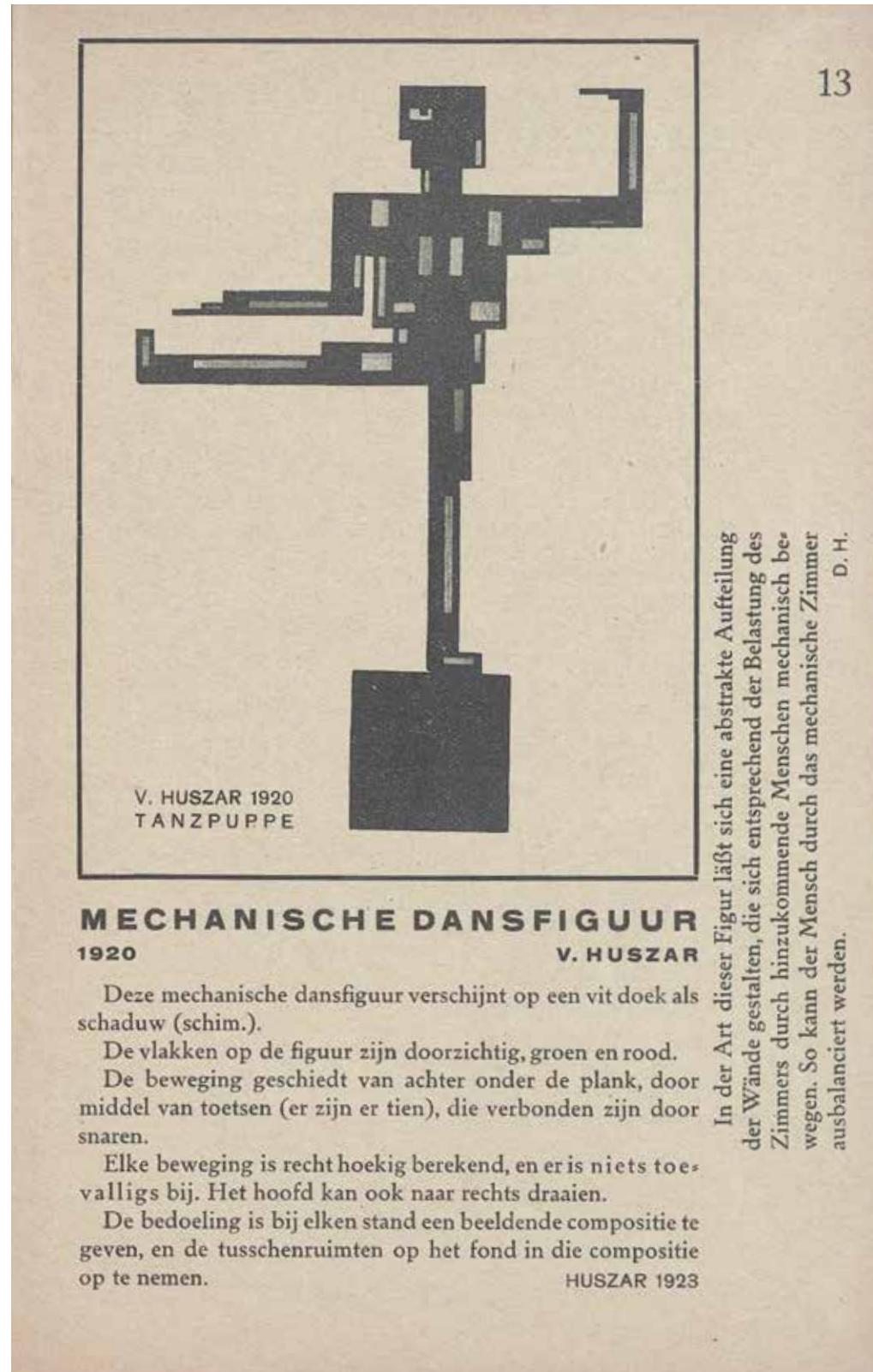


VILMOS HUSZÁR  
Estudo para vitral  
[Study for a stained glass window]  
c.1923  
Aquarela e guache  
[Watercolor and gouache]  
11,5 x 8 cm  
Coleção [Collection]  
João Grinspan Ferraz



173

VILMOS HUSZÁR  
Composição 'De Stijl'  
[Composition 'De Stijl']  
1925  
Óleo sobre tela [Oil on canvas]  
66,7 x 57 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]



## FIGURA MECÂNICA DANÇANTE

A *Figura Mecânica Dançante* (1920) de Huszár resultou de vários anos de tentativas de fazer “pintura em movimento”, com possível influência dos “bonecos dadá” de Hannah Höch (a partir de 1916). A forma humana era transformada em movimento abstrato. Feita de metal com inserções de mica em vermelho e verde, a figura projetava não apenas sombras, mas também cores na tela, e seus controles, como os de um órgão, permitiam a Huszár realizar sua transposição rítmica de acordo com a música. Além disso, como explicou em *Merz*, sua ideia era “incorporar o espaço circundante ao fundo”.



## MECHANICAL DANCING FIGURE

Huszár’s *Mechanical Dancing Figure* of 1920 went back several years to attempts at making “moving painting” and perhaps to Hannah Höch’s “Dada dolls” (from 1916 and onward). Theo van Doesburg thought this was something completely new. Human form was transformed into abstract movement. Made out of metal with red and green mica inserts, the figure cast not just shadows but colors onto the screen, and the controls, like stop tabs on an organ, allowed Huszár to conduct their rhythmical transposition according to the music. Furthermore, as he explained in *Merz*, the idea was “to incorporate the space around into the background.”

VILMOS HUSZÁR  
Figura mecânica dançante  
[Mechanical Dancing Figure]  
1920  
Reconstrução [Reconstruction], 2015  
Metal, mica e madeira  
[Metal, mica and wood]  
100 x 30 x 30 cm  
Coleção particular [Private collection]





## MARLOW MOSS

1889-1958 Inglaterra [England]

Desafiando o desejo dos pais, Marjorie Jewel Moss frequentou a St. John's Wood School of Art em 1916 e, posteriormente, a Slade School of Fine Art. Em 1919 mudou-se para a Cornualha. Quatro anos depois, adotou a escultura, mas retomou a pintura em 1926. Passou a vestir-se como homem e adotou o nome Marlow. Cursou a Academie Moderne, como aluna de Fernand Léger e Amédée Ozenfant, mas só encontrou seu caminho na arte ao conhecer Piet Mondrian e sua obra. Produziu relevos e esculturas, parcialmente sob a influência de Georges Vantongerloo e Jean Gorin, com quem manteve diálogo. Criou quadros amplamente abstratos com simples linhas horizontais e verticais e planos de cores primárias, em harmonia com as obras neoplásticas de Mondrian. Em 1932, produziu uma série de pinturas, nas quais traçou linhas

In defiance of her parents' wishes, Marjorie Jewel Moss attended St. John's Wood School of Art in 1916 and later the Slade School of Fine Art. In 1919 she moved to Cornwall. Four years later she took up sculpture but returned to painting in 1926. Moss started to dress as a man and called herself Marlow. Moss took courses at the Academie Moderne, as a student of Fernand Léger and Amédée Ozenfant, but it was not until she encountered Piet Mondrian and his work that she found her own path as an artist. She produced reliefs and sculptures, partly under the influence of, and in dialogue with, Georges Vantongerloo and Jean Gorin. But prior to World War her primary interest was in painting. She produced largely abstract paintings with simple horizontal and vertical lines and planes of primary color, in line with Mondrian's neoplastic works.

horizontais mais finas e as duplicou, sugerindo assim que uma linha poderia ser também um plano branco estreito. Mondrian considerou isso como um desafio: reconheceu o potencial para substituir a clássica calma estática de sua obra por um equilíbrio muito mais dinâmico e se sentiu impelido a renunciar ao profundo contraste entre plano e linha em sua obra. Jean Gorin foi um dos poucos artistas que notaram a mudança radical nas pinturas de Mondrian, nessa época. Marlow Moss continuou a esvaziar suas pinturas até se tornarem virtualmente apenas planos brancos com linhas e planos deslizando para a imagem nas bordas. Só mais tarde a pintora tomou conhecimento da enorme influência que sua obra exerceu sobre um dos fundadores do movimento De Stijl.

In 1932 Moss produced a number of paintings, in which she made the horizontal lines thinner and doubled them, thus suggesting that a line could also be a narrow white plane. Mondrian saw this as a challenge: he recognized the potential for replacing the static, classic calm in his work with a much more dynamic balance, and he felt impelled to renounce the sharp contrast between plane and line in his work. An exchange of letters ensued between Mondrian and Jean Gorin, one of the few artists who noticed the radical change in Mondrian's paintings. Marlow Moss continued to empty her paintings until they were virtually just white planes with lines and planes sliding into the image along the edges. It was not until later that she would become aware of the huge influence she had had on the work of one of the founders of De Stijl.

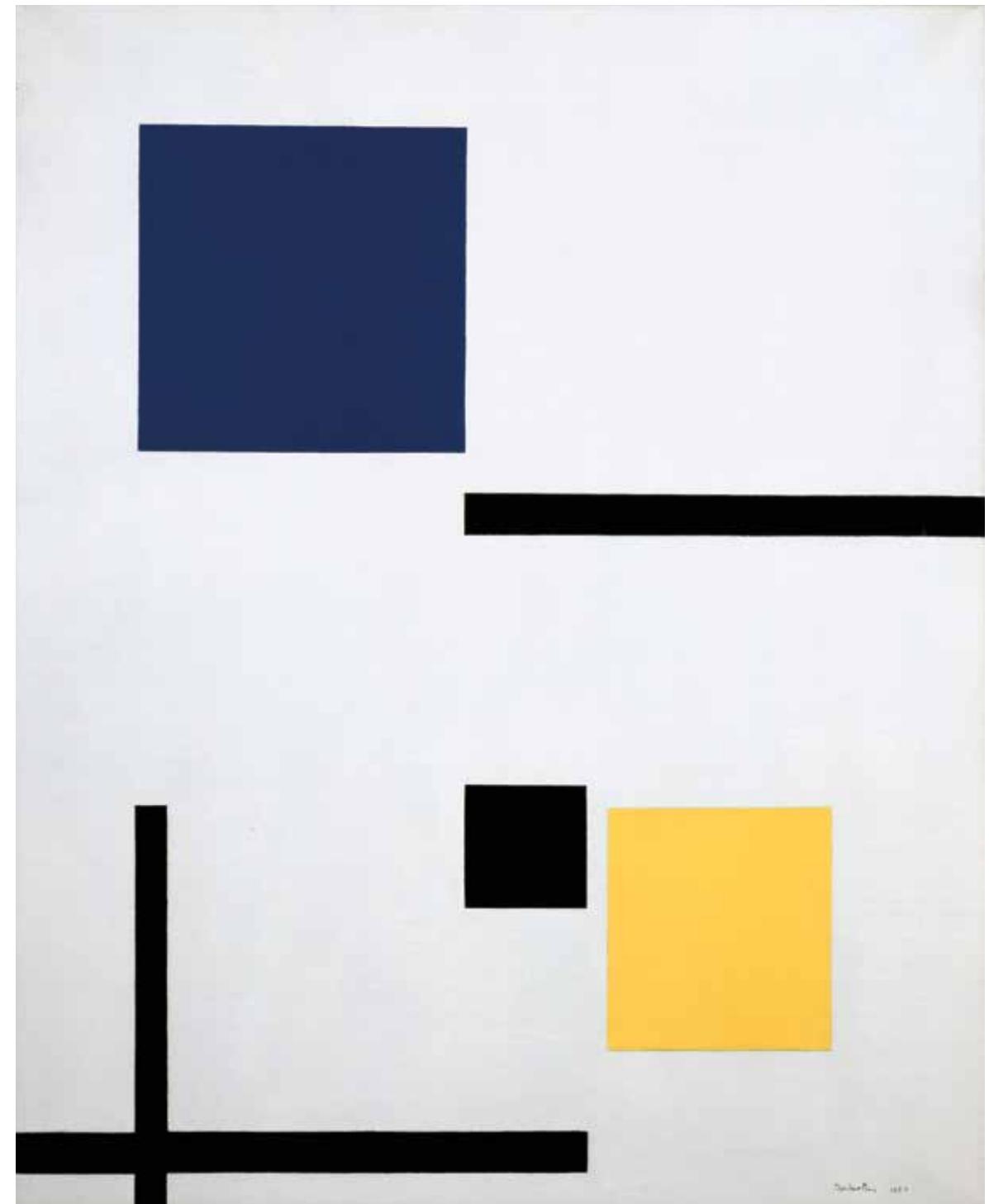
MARLOW MOSS  
Composição em branco,  
azul, amarelo e preto  
[Composition in White,  
Blue, Yellow and Black]  
1954  
Óleo sobre tela [Oil on canvas]  
76 x 61 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]

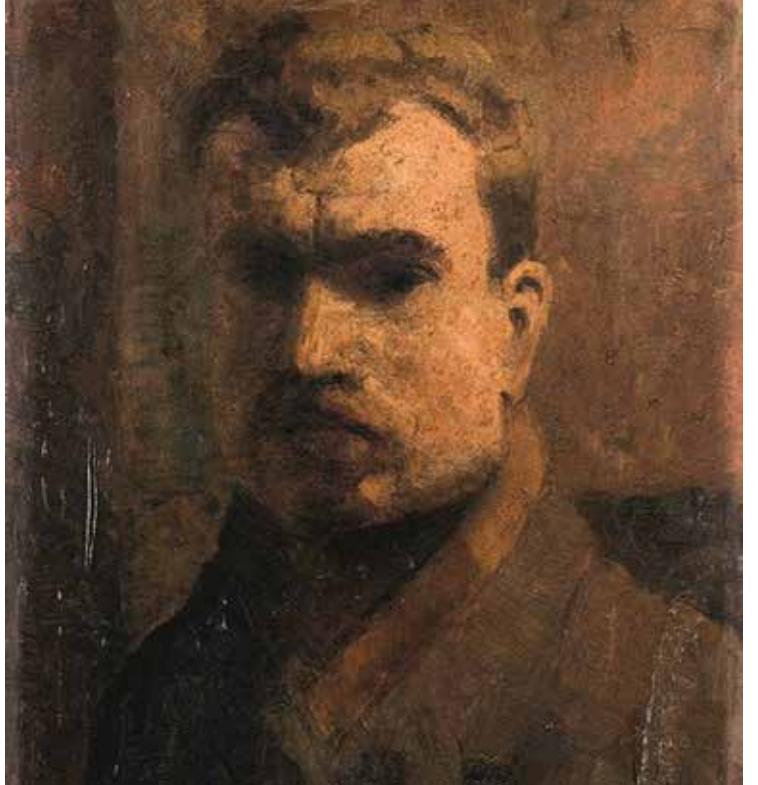
## ARTIGO DE 1962

Discípula de Mondrian, dirá o espectador. Marlow Moss seria a última pessoa a negar. Reconhece Mondrian como seu “mestre” em todos os sentidos. Seu primeiro encontro com a obra de Mondrian em 1927 foi um momento decisivo para ela, o trampolim que a lançou ao espaço. Digo “espaço” deliberadamente, pois “espaço, movimento e luz” haviam sido sua obsessão por anos. Seu *slogan* – “Não sou pintora. Não vejo a forma. Vejo apenas espaço, movimento e luz” – diz tudo. Desde o início, sua meta (a princípio inconsciente, depois muito consciente) era definir a forma dessa Trindade. (...) A luz era a fonte de toda a energia vital, a modeladora do visível, o triunfo da vida sobre a morte, da construção sobre a destruição: “a chama da vida”.

## ARTICLE FROM 1962

A disciple of Mondrian, the viewer will say. Marlow Moss would be the last to deny it. She fully acknowledged Mondrian as her “master.” Her first encounter with his work in 1927 was a decisive moment for her, the springboard that prompted her to take a leap into space. I say “space” deliberately, for “space, movement, light” had for years been her obsession. Her slogan – “I am no painter. I don’t see form. I only see space, movement and light” – says it all. From the outset, her goal (at first unconscious, later highly conscious) was to define a form for this Trinity. (...) Light was the source of all vital energy, the shaper of the visible, the triumph of life over death, of construction over destruction: “the flame of life.”





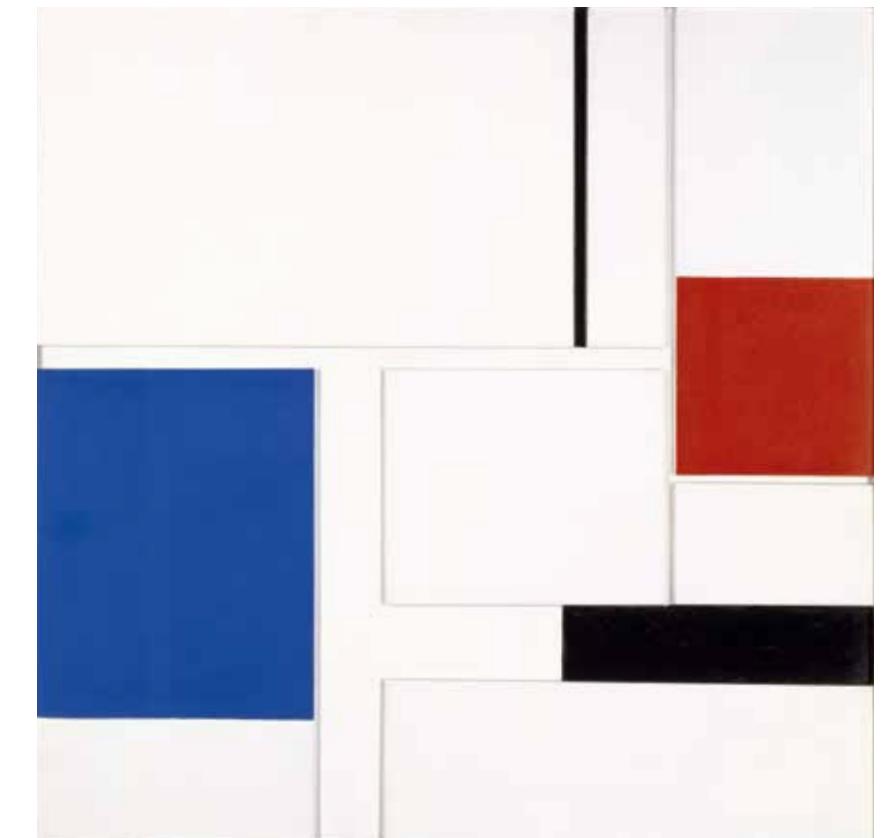
## JEAN-ALBERT GORIN

1899-1981 França [France]

Nascido no interior da França, aos 14 anos Gorin viajou a Paris, onde conheceu a arte cubista nas galerias da Rue de la Boétie. Em 1916 foi recrutado pelo exército para lutar na Primeira Guerra Mundial. Depois, estabeleceu-se nas proximidades de Nantes e passou a pintar à maneira de Matisse, Van Gogh e Cézanne. Em 1922 adotou o cubismo e, a partir de então, trabalhou com a abstração. Conheceu a obra de Piet Mondrian, Theo van Doesburg e Vilmos Huszár nas páginas da revista Vouloir. Passou a se corresponder com Georges Vantongerloo e, em 1927, conheceu Mondrian em seu estúdio, evento de grande impacto sobre sua obra. Sob a influência da estética do movimento De Stijl, buscou transformar a pintura em uma forma de arte tridimensional, um relevo. Na mesma época conheceu Michel Seuphor e começou a desenhar móveis e interiores neoplásticos. Exibiu seus projetos em Lille e se interessou pela arquitetura. Gorin manteve diálogo constante com Hans Arp e Georges Vantongerloo. Embora nunca tenha conhecido Theo van Doesburg, foi influenciado por suas ideias e estilo. Somente após a morte de Van Doesburg viajou a Meudon para visitar a casa onde seu ídolo vivera.

Born in the countryside of France, at the age of 14 Gorin traveled to Paris where he saw cubist art in the galleries on Rue de la Boétie. In 1916 he was drafted into the army and sent to the front. After the war he settled near Nantes and began to paint in the manner of Matisse, Van Gogh and Cézanne. In 1922 Gorin turned to cubism and from then on worked in an abstract manner. He also saw work by Piet Mondrian, Theo van Doesburg and Vilmos Huszár in the magazine Vouloir. He started corresponding with Georges Vantongerloo and in 1927 met Mondrian in his studio, an event which had a great impact on his work. Under the influence of De Stijl aesthetics he tried to transform painting into a three-dimensional art form, a relief. In 1926-1927 he met Michel Seuphor and started designing neoplastic furniture and interiors. He exhibited the latter in Lille and developed an interest in architecture. Gorin maintained an intensive exchange of ideas with Hans Arp and Georges Vantongerloo. Although he never met Theo van Doesburg, Gorin was impressed by his ideas and style. It was not until after Van Doesburg's death that he traveled to Meudon, to visit the house where his idol had lived.

JEAN ALBERT GORIN  
Composição neoplástica  
[Neoplastic Composition]  
1931  
Tinta sobre madeira  
[Paint on wood]  
66,7 x 66,7 x 2,5 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]





César Domela, 1928  
Coleção [Collection]  
RKD – Nederlands  
Institut voor Kunstgeschiedenis,  
Holanda [The Netherlands]

## CÉSAR DOMELA

Filho do líder socialista Ferdinand Domela Nieuwenhuis, César viajou para Ascona, na Suíça, onde se associou ao círculo de Monte Verità, com o qual compartilhava aversão às tendências materialistas da sociedade industrializada. Lá conheceu Hans Richter, Hans Arp e Hugo Ball. Dedicou-se seriamente à pintura, e nos círculos esquerdistas de Berlim aprendeu as técnicas de fotomontagem e tipografia. Em 1924 estava em Paris, onde conheceu Mondrian e Van Doesburg. Começou a trabalhar em um estilo neoplástico e participou de várias mostras com obras nas quais a horizontal e a vertical foram substituídas por diagonais, mas não se identificou com o Elementarismo de Van Doesburg, no qual a

Domela was the son of socialist leader Ferdinand Domela Nieuwenhuis. He traveled to Ascona, where he associated with the Monte Verità circle, with whom he shared an aversion to the materialist tendencies of industrialized society. It was there he met Hans Richter, Hans Arp and Hugo Ball. Domela began to devote himself seriously to painting. In leftist circles in Berlin he learned the techniques of photomontage and typography. In 1924 he was in Paris, where he met Mondrian and Van Doesburg. He began to work in a neoplastic style, and participated in several exhibitions, displaying works in which the horizontal and vertical were replaced by diagonals. He did not, however, identify with

diagonal também desempenhava papel essencial. Em 1927, colaborou em vários números da revista *i10*. Influenciadas por sua obra tipográfica e por suas fotomontagens, assim como pela apurada percepção dos materiais, as pinturas de Domela tornaram-se cada vez mais espaciais e, a partir de 1930, incorporaram materiais como plexiglas, metal e madeira em um cenário pintado – ultrapassando os limites da pintura. Domela tornou-se membro da associação de artistas Cercle et Carré e, com Vantongerloo, introduziu a curva como o motivo principal de suas esculturas, distanciando-se assim das estruturas neoplásticas retangulares de Mondrian.

Van Doesburg's Elementarism, where the diagonal also played an essential role. In 1927 he collaborated on several editions of *i10*. Influenced by his typographical work and photomontage, as well as his keen feeling for materials, his paintings became increasingly spatial, and from 1930 onward they incorporated materials such as plexiglass, metal and wood in a painted setting – also going beyond the confines of the painting. Domela became a member of the Cercle et Carré artists' association and, together with Vantongerloo, introduced the curve as the main motif of his sculptures thus distancing himself from Mondrian's neoplastic rectangular structures.



1900 Holanda [Netherlands] – 1992 França [France]

**CÉSAR DOMELA**  
Relevo nº 290 [Relief No. 290]  
1986  
Óleo sobre madeira, alumínio  
e acrílico [Oil on wood,  
aluminum and plexiglass]  
75 x 110 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]



Piet Zwart, c.1920  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]



## PIET ZWART

1885-1977 Holanda [Netherlands]

Zwart estudou na Rijksschool voor Kunstnijverheid em Amsterdã, onde conheceu as ideias de John Ruskin e William Morris sobre arte tradicional. Posteriormente iria referir-se a essas ideias apenas em termos altamente negativos, por entender que cultivavam o conservadorismo e reforçavam ilusões. Zwart acabou por tornar-se um pensador funcionalista e materialista com fé inabalável na mecanização moderna. Criou seus primeiros projetos de móveis e interiores em 1909. Mudou para Voorburg, subúrbio de Haia, onde conheceu Theo van Doesburg e Jan Wils, que estavam lançando a revista *De Stijl*. Quando o círculo de arte de Haia, Haagse Kunstkring, solicitou projetos para um mural figurativo em 1918, seguiu-se um acirrado debate entre Zwart e Vilmos Huszár sobre arte monumental. Para Zwart, a arte deveria desenvolver-se como um componente vívido e ativo do moderno, e ele acusava Huszár e o movimento De Stijl de idealizar uma fórmula estética estéril. Isso enraiveceu Van Doesburg, que o criticou violentamente. No entanto, Zwart aproximou-se dos artistas do De Stijl quando,

Zwart studied at the Rijksschool voor Kunstnijverheid in Amsterdam, where he was first exposed to John Ruskin's and William Morris's ideas about traditional craftsmanship. Later he would speak of these ideas only in fiercely negative terms, because he thought they cultivated conservatism and reinforced delusions. Zwart was to become a functionalist and materialist thinker with an unshakable faith in modern mechanization. He produced his first designs for furniture and interiors in 1909. He moved to Voorburg a suburb of The Hague and met Theo van Doesburg and Jan Wils, who were just establishing the magazine *De Stijl*. When the Haagse Kunstkring invited designs for a figurative mural in 1918, a heated debate ensued between Zwart and Vilmos Huszár over monumental art. Zwart felt that art should develop as a vivid, active component of the modern, and he accused Huszár and De Stijl of idealizing a dry aesthetic formula. This enraged Van Doesburg, who launched a fierce verbal attack on Zwart. However, Zwart came close to the De

a partir de 1920, também passou a desenhar para a empresa Bruynzeel, que empregava os mais modernos métodos de fabricação em madeira na Holanda. Projeto móveis e poltronas "desconfortáveis", em sintonia com a proposta do De Stijl, mas Zwart era individualista demais para participar do movimento. Em 1923, projetou um estande para uma feira com ripas e pranchas flutuando em uma estrutura aberta, inspirado pela obra de El Lissitzky que Van Doesburg introduzira recentemente na Holanda. Zwart foi profundamente influenciado por fotogramas e fotomontagens de artistas russos. Durante a década de 1920, também voltou a atenção para a tipografia, interesse que o levou a manter contato com Kurt Schwitters, Hans Richter, Jan Tschichold e muitos outros. Para atender às demandas da propaganda moderna, Zwart desenvolveu tipos de "legibilidade ousada", recorrendo à fotografia e ao filme como meios. Zwart também defendeu a padronização radical no design de interiores, o que resultou, por exemplo, em projetos ergonômicos para cozinhas modulares.

Stijl artists when, from 1920, he also began to design for Bruynzeel, a company employing the most modern wood-manufacturing methods in the Netherlands. He designed "uneasy" chairs and furniture that were entirely consistent with the De Stijl idiom. Nevertheless, Zwart was too individualistic to participate in the movement. In 1923 he designed a stand for a trade fair with slats and planks floating in an open structure. It was inspired by the work of El Lissitzky, which Van Doesburg had just introduced in the Netherlands. Zwart was deeply affected by the Russian artist's photograms and photomontages. During the 1920s Zwart also turned his attention to typography, an interest that brought him into contact with Kurt Schwitters, Hans Richter, Jan Tschichold and many others. To fulfill the demands of modern advertising Zwart developed types for a "bold readability" and employed photography and film as expedient means. Zwart also championed radical standardization in interior design, resulting, among other things, in his ergonomic designs for modular kitchens.

PIET ZWART  
Bailarina [Dancer]  
1920  
Guache sobre papel  
[Gouache on paper]  
32,6 x 22,3 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]



## VIKING EGGLING

Nascido em Lund, na Suécia, Eggeling era filho de alemães. Em 1897 a família retornou à Alemanha, onde o jovem passou a trabalhar como vendedor de livros e estudou História da Arte. A partir de 1911, fez várias viagens a Paris, onde entrou em contato com Hans Arp e Friedrich Kiesler. Também foi diversas vezes a Ascona, na Suíça, onde se juntou à colônia de artistas de Monte Verità, que praticava o vegetarianismo, e explorou a espiritualidade e o sentido da dança e do movimento. Pintava então em estilo cubista. Em 1915 mudou-se para Zurique, onde aprofundou seus estudos dos elementos geométricos. Fez parte do movimento dadaísta de Zurique e apresentou-se no Cabaret Voltaire. Tristan Tzara o apresentou a Hans Richter e os dois iniciaram uma parceria de muitos anos. Em 1919, Eggeling deu uma palestra revolucionária em Zurique sobre desenho elementar e arte abstrata. Sua maneira de dispor formas geométricas de modo que parecessem estar em movimento era semelhante à experiência rítmica da música, o que levou Eggeling a realizar experimentos

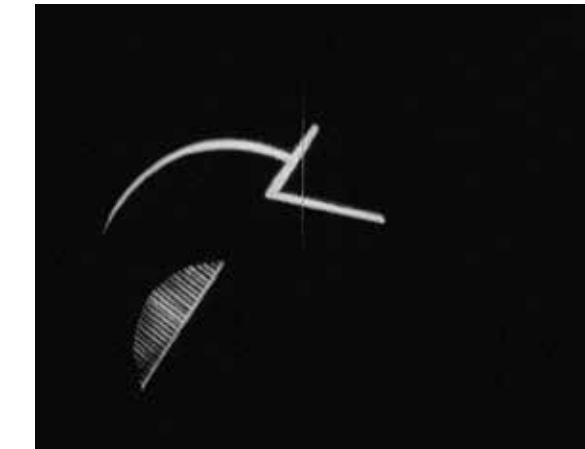
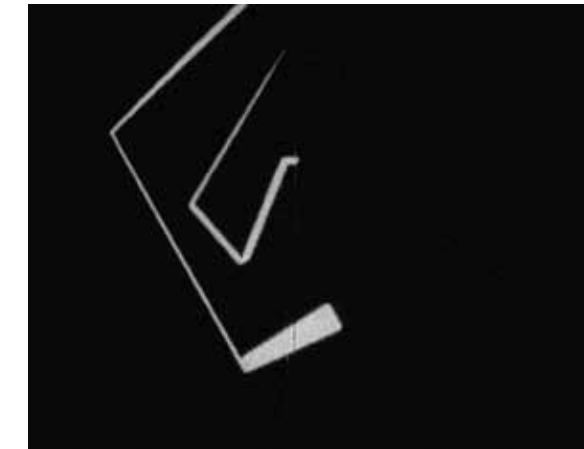
Born in Lund, Sweden, Eggeling was son of German parents. In 1897 the family returned to Germany where Viking Eggeling took a job as a bookseller and studied Art History. From 1911 he made several trips to Paris, where he came into contact with Hans Arp and Friedrich Kiesler. He also paid regular visits to Ascona, where he joined an artist colony at Monte Verità that practiced vegetarianism, and explored spirituality and the meaning of dance and movement. He was then painting in a Cubist style. In 1915 he moved to Zurich, where he began an in-depth study of geometric elements. He was part of the Zurich Dada movement and performed at the Cabaret Voltaire. Tristan Tzara introduced him to Hans Richter, and they began a collaboration that would last for several years. In 1919 Eggeling gave a groundbreaking lecture in Zurich on elementary design and abstract art. His way of arranging geometric shapes so they become perceptible as if in movement was similar to the rhythmic experience of music. This led Eggeling to experiment with film,

1880 Suécia [Sweden] – 1925 Alemanha [Germany]

com filmes, criando ritmo e movimento na tela. Theo van Doesburg viu esses experimentos em 1920 e publicou um artigo entusiástico sobre "imagens de filmes abstratos" na revista *De Stijl*.

creating rhythm and movement on the screen, Theo van Doesburg saw these experiments in 1920 and published an enthusiastic article about "abstract film images" in *De Stijl*.

VIKING EGGLING  
Symphonie Diagonale  
1924  
Filme [Film]

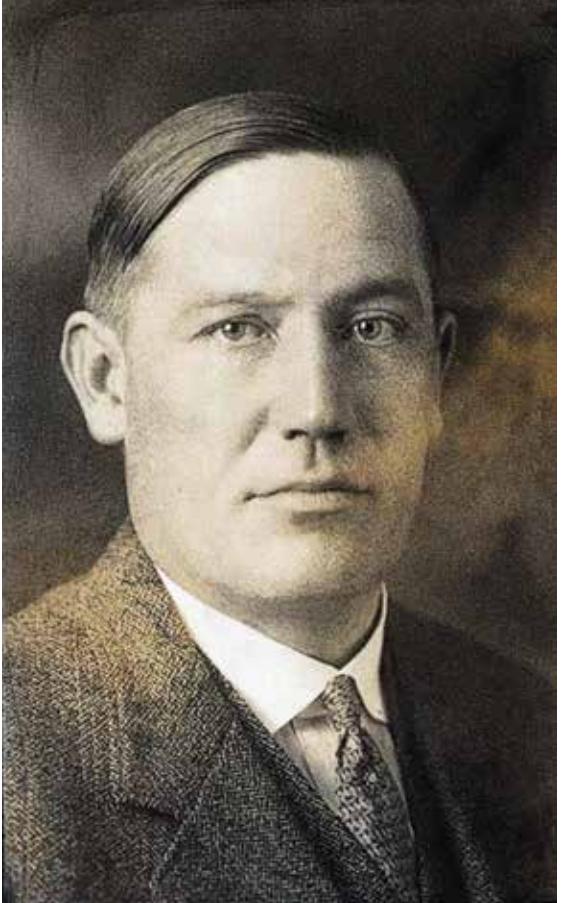


# DE STIJL E A ARQUITETURA

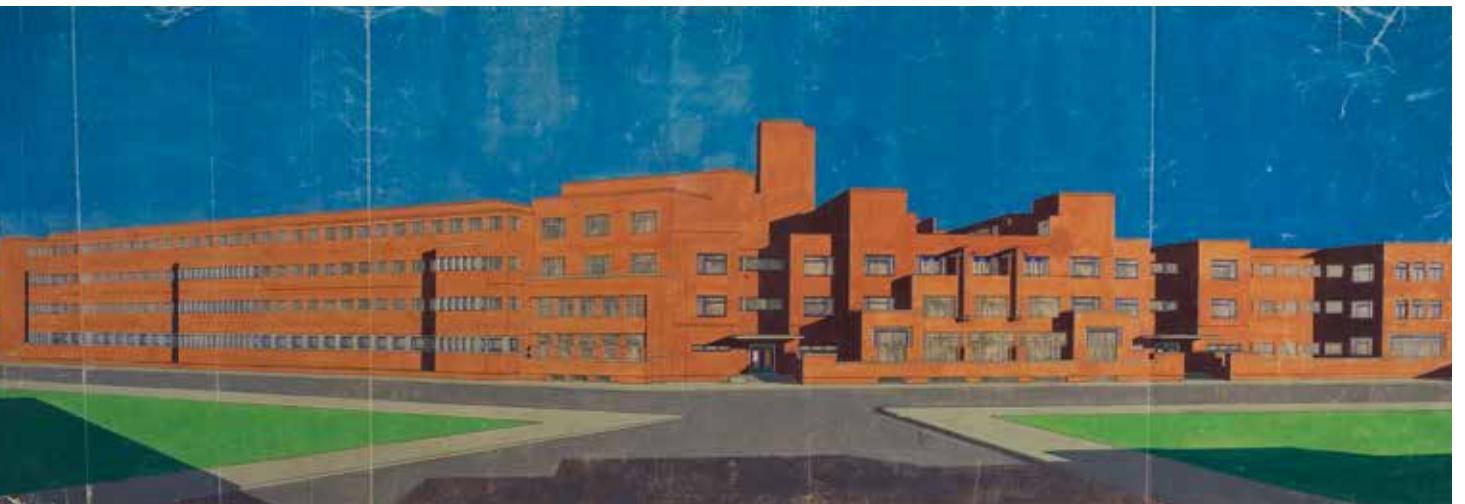
## DE STIJL AND THE ARCHITECTURE

A arquitetura, o ambiente no qual as pessoas vivem, também deve tornar-se especial a fim de possibilitar uma vida nova. O próprio edifício e o modo como o usuário se relaciona com ele devem ser vistos como uma escultura. Uma casa não deve mais trancar-se ao mundo exterior, e sim abraçá-lo. Uma casa responde à pergunta fundamental sobre como deveríamos viver. Os artistas do movimento De Stijl sentiram-se à vontade com a ideia de que a fronteira entre o pessoal e o geral, o público, deveria ser banida tanto na pintura abstrata como na nova residência: isso era a modernidade. Artistas e arquitetos trabalhavam juntos em projetos para prédios. Quando Oud foi contratado para projetar um conjunto residencial em Roterdã, pediu a Rietveld que desenhasse a mobília, e a Van Doesburg que elaborasse um esquema de cores para as paredes. Van Doesburg afirmou: "A arquitetura une, cria laços. A pintura liberta e desagrega. Pelo fato de terem de realizar funções essencialmente diferentes, é possível um convívio harmonioso". Em 1923 Van Doesburg e o arquiteto Van Eesteren produziram maquetes para uma exposição em Paris: *Maison Particulière* e *Maison d'Artiste*. Van Eesteren desenvolveu uma dinâmica espacial, e Van Doesburg apresentava, no que denominava "contraconstruções", análises coloridas dos planos de carga e divisão, um "método novo de imaginar a arquitetura". Em 1926 Jean Arp, Sophie Taeuber-Arp e Van Doesburg foram contratados para projetar os interiores do cinema e salão de danças do complexo de entretenimento Aubette: a distribuição das cores de Van Doesburg se destaca pelo uso deslumbrante de formas diagonais e coloridas que rompem com o formato rígido do salão.

Architecture, the environment in which people lived, also needed to become special, to produce the new life. The building itself, and the way the user related to it, was to be seen as sculpture. A house should no longer shut out the outside world, but rather embrace it. A house answered the fundamental question of how one should live. The artists of De Stijl were quite comfortable with the idea that the boundary between the personal and the general, the public, should be blurred both in abstract painting and in the new home – for them, this was modern. Artists and architects worked together on projects for buildings. Van Doesburg stated: "Architecture joins together, it binds. Painting frees and disintegrates. Because they have in essence different functions to perform, a harmonious combination is possible." When Oud was commissioned to design a block of housing for Rotterdam he asked Rietveld to design the furniture and Van Doesburg to devise a color scheme for the walls. In 1923 Van Doesburg and architect Van Eesteren worked together to developed maquettes for an exhibition in Paris: *Maison Particulière* and *Maison d'Artiste*. Van Eesteren created a spatial dynamic, and Van Doesburg presented what he called "counter-constructions", colored analyses of load-bearing and dividing planes, "a new way of imagining architecture." In 1926 Jean Arp, Sophie Taeuber-Arp and Van Doesburg were commissioned to design the interiors of the Aubette entertainment complex: Van Doesburg's color scheme for the cinema and dance hall stands out for its striking use of diagonal, colored forms which break open the rigid box of the room.



Jan Wils, 1928  
Coleção [Collection]  
Het Nieuwe Instituut,  
Wils archive, Rotterdam,  
Holanda [The Netherlands]



1891-1972 Holanda [Netherlands]

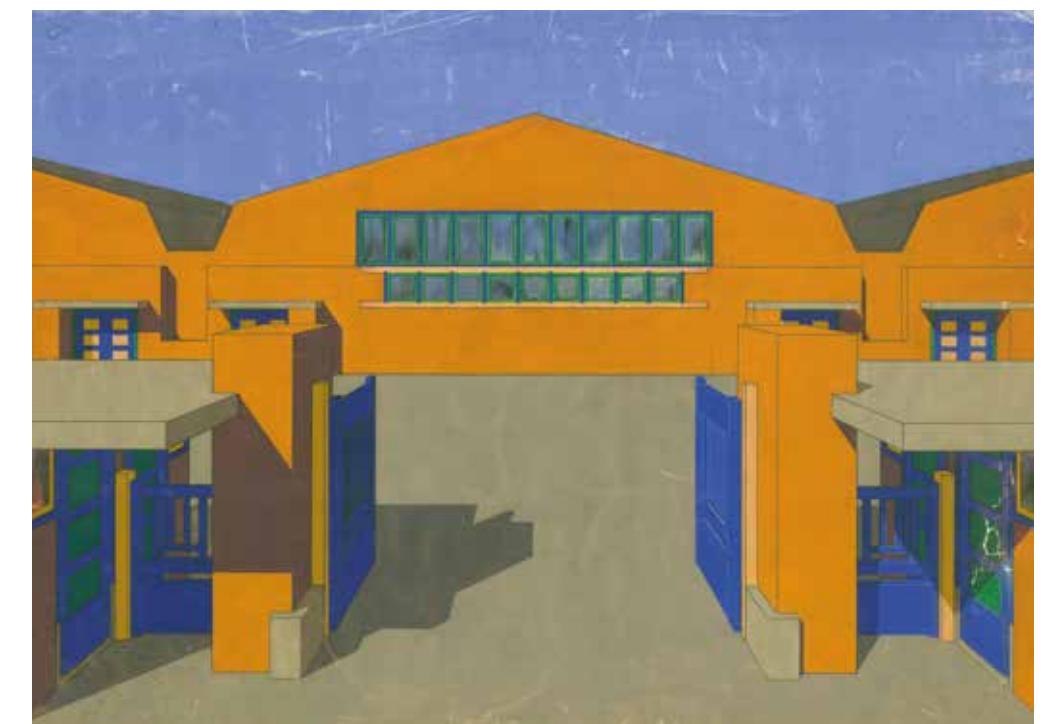
## JAN WILS

**JAN WILS**  
Projeto para instituição para  
mulheres solteiras [Design for a  
home for unmarried women]  
1920  
Lápis e guache sobre papel  
[Pencil and gouache on paper]  
52 x 156 cm  
Coleção [Collection]  
Het Nieuwe Instituut,  
Wils archive, Rotterdam,  
Holanda [The Netherlands]

**JAN WILS**  
Projeto para a entrada da fábrica  
Bruynzeel [Design of the entrance  
to the Bruynzeel factory]  
1920  
Lápis e guache sobre papel  
[Pencil and gouache on paper]  
66 x 99 cm  
Coleção [Collection]  
Het Nieuwe Instituut,  
Wils archive, Rotterdam,  
Holanda [The Netherlands]

Fascinado pelo ideal da coesão entre sociedade e arte, Jan Wils acreditava que a arquitetura traz harmonia para a vida. Para ele, a arquitetura era arte espacial e H. P. Berlage e Frank Lloyd Wright eram exemplos brilhantes que iluminavam o caminho para um futuro moderno. Fronteiras deveriam ser eliminadas, abaixo a tendência holandesa de rotulagem. Era inevitável, portanto, que ele conhecesse Vilmos Huszár e Theo Van Doesburg. Em 1919, Wils pagou muito pouco por uma encomenda feita a Van Doesburg, o que resultou numa grande briga. Ainda assim, Wils continuou a acreditar no uso de materiais modernos aplicados de maneira clara e honesta a uma forma que desse precedência à função espacial. Wils saiu de moda justamente no momento em que sua linguagem passou a ser adotada por outros arquitetos com maior efeito e sucesso. Continuou agarrado à sua convicção de que o arquiteto não é um visionário – como Van Doesburg diria –, mas um trabalhador dedicado que, na luta pelo moderno, tenta organizar tudo para si mesmo e para seu público.

Fascinated by the ideal of unity between society and art, Jan Wils believed that architecture brings harmony to life. Architecture is a spatial art, and Berlage and Frank Lloyd Wright were shining examples, lighting the way to a modern future. Boundaries needed to be eliminated, along with the Dutch tendency to pigeonhole. It was therefore inevitable that he should meet Vilmos Huszár and Van Doesburg. In 1919 Wils underpaid Van Doesburg for a commission, setting off an intense fight between them. Wils nevertheless continued to believe in the clear and honest use of modern materials, applied in a structural form that gives precedence to spatial function. He fell out of fashion just at the moment when other architects started to use his language to greater effect and success. He continued to cling to his conviction that an architect is not a visionary – as Van Doesburg would have it – but rather a hard worker who, in the struggle for the modern, attempts to straighten things out for himself and for his public.





JAN WILS  
Casas populares [Popular housing] De Papaverhof  
1920  
Foto [Photograph]  
Coleção [Collection]  
Het Nieuwe Instituut,  
Wils archive, Rotterdam,  
Holanda [The Netherlands]

## DE PAPAVERHOF

Em 1917, a cidade de Haia desenvolveu projetos de "cidades-jardim," para aqueles com "poucos recursos". Jan Wils projetou um distrito residencial na forma de fenda dupla, com um grande jardim comunitário no centro e referência às obras de Frank Lloyd Wright (1867-1959) e Peter Behrens (1868-1940). No entanto, fez algo novo. As fachadas foram colocadas em pares. Cada casa ganhou seu próprio jardim. Wils também incluiu apartamentos – o que reduziu o preço de cada casa – com fechadura elétrica na porta da frente, um interfone simples para cada casa, um pequeno elevador, adega e espaço para guardar bicicletas. A presença da modernidade se fazia sentir. "Em resumo, um esquema promissor," segundo o departamento de habitação.

Jan Wils também escolheu exteriores inovadores. Não havia mais o tradicional frontão, que protegia o interior da residência contra o mundo exterior. Em termos de volumes e formas, o exterior procedia logicamente com o que ditava o interior, e esse arranjo em si tinha por base argumentos racionais: eficiência, equidade, higiene e abertura. A construção se tornava, assim, a base e ordenação de corpos, formas e espaços. Wils pintou as esquadrias das portas e janelas em azul, amarelo, preto, cinza e branco, surpreendendo e evocando um ritmo alegre. No momento em que as casas foram concluídas, em 1920, fazia muito tempo que Jan Wils havia saído da De Stijl, mas ainda assim Van Doesburg continuou citando o complexo Papaverhof como exemplo extraordinário da arquitetura De Stijl.

## DE PAPAVERHOF

In 1917, The Hague developed plans for "garden cities," for those "of slender means." Jan Wils designed a residential district in the form of a double horseshoe, with a large communal garden in the center, and with a nod to the work of Frank Lloyd Wright (1867-1959) and Peter Behrens (1868-1940). But he also did something new. The front façades were set back in pairs. Every house had its own front garden. Wils also included apartments – bringing down the cost price of each home – with electrically controlled front-door locks, a simple intercom for each home, a small lift, cellars and bike storage. Modernity was making its presence felt. "In short, a promising scheme," was the view of the housing association.

Jan Wils also chose innovative exteriors. Gone was the traditional gable end, which shielded the inside of the home from the outside world. The outer proceeded logically from what the inner dictated in terms of volumes and forms. And this arrangement in itself was based on rational arguments: efficiency, fairness, hygiene and openness. Construction thus became the stacking and ordering of bodies, forms and spaces. Wils had door and window frames painted blue, yellow, black, grey and white. This striking solution evoked a lively rhythm. By the time the homes were completed in 1920, Jan Wils had long since withdrawn from De Stijl. Yet Van Doesburg continued to cite the Papaverhof as an extraordinary example of De Stijl architecture.



## DE LANGE HOUSE

Van Doesburg gave a full description of his plans for the building, which Wils had designed to echo the architecture of Frank Lloyd Wright, in a letter: all the doors would be white with dark blue panels; the hallway would be yellow and purple with a green dado rail; the doors of the dresser in the dining room would be blue framed by yellow; the drawing room would be purple with green borders, while the living room would have the same colors in reverse. The artist really went wild in designing the bedroom of the notary's daughter, proposing white, red, green and blue features as well as a violet ceiling. Even the cellars and the wine racks got the same treatment. He designed a large stained-glass window in the stairwell of the house, the three sections of which were composed of colored panes alternating between the primaries colors red, yellow and blue, and their contrasting secondary colors green, purple and orange in a framework of clear glass and black lead-work. The effect was to "free" the color in space.

Colors were not chosen for their symbolic values but for their potential to create dramatic contrast. Van Doesburg could "make paintings everywhere" with the ultimate aim that "the house be released from its stability." This was a completely different approach from the decoration of the domestic interior, which was no longer seen as an empty mold to be embellished with wallpaper, knick-knacks and carpets to stage the theater of family life. Van Doesburg aimed to disclose functions and to make the residents conscious of the way in which they live, in order that they will do so in a modern way.



THEO VAN DOESBURG  
Vitral para casa De Lange, projeto de Jan Wils, Alkmaar, Holanda [Stained-glass for De Lange House, designed by Jan Wils, Alkmaar, The Netherlands] 1917  
Coleção [Collection]  
Het Nieuwe Instituut,  
Wils archive, Rotterdam,  
Holanda [The Netherlands]

JAN WILS  
Casa De Lange  
[De Lange House], Alkmaar  
1917  
Foto [Photograph]  
Coleção [Collection]  
Het Nieuwe Instituut,  
Wils archive, Rotterdam,  
Holanda [The Netherlands]



Cornelis van Eesteren, c.1927



1897-1988 Holanda [Netherlands]

## CORNELIS VAN EESTEREN

Filho mais velho de um construtor, iniciou sua carreira como marceneiro, supervisor de obras e projetista. Em 1914 frequentou a Academie van Beeldende Kunsten en Technische Wetenschappen em Roterdã, Holanda, não para se tornar arquiteto, mas buscando conhecer o processo de *design* para uso em sua futura carreira de construtor. Durante algum tempo, trabalhou como projetista para vários arquitetos, recebendo o Prix de Rome pelo projeto de um edifício universitário do Plan Zuid, o plano de expansão projetado por Berlage para Amsterdã. Usou o dinheiro do prêmio para viajar à Alemanha, onde em Weimar conheceu Theo van Doesburg, que o apresentou aos construtivistas. Van Eesteren e Van Doesburg organizaram em 1923 uma mostra para a Galerie L'Effort Moderne, em Paris, sobre arquitetura e o movimento De Stijl, apresentando várias reformas e inovações na prática do *design*. Após retornar a Amsterdã,

Van Eesteren was the eldest son of a builder. He began his career as a joiner, building supervisor and draftsman. He attended the Rotterdam Academie van Beeldende Kunsten en Technische Wetenschappen in 1914, not to become an architect, but to get acquainted with the design process for his future career as a builder. For a time he worked as a draftsman for various architects, winning the Prix de Rome with a design for a university building in Berlage's Plan Zuid expansion plan for Amsterdam. He used the prize money to travel to Germany where, in Weimar, he met Theo van Doesburg, who introduced him to Constructivist circles. Together, Van Eesteren and Van Doesburg organized an exhibition for Galerie L'Effort Moderne in Paris on the De Stijl and architecture, an exhibition that presented many reforms and dynamic innovations in design practice. After returning to Amsterdam, Van Eesteren produced some of the designs

Van Eesteren criou alguns projetos para o novo Estádio Olímpico de Jan Wils. Entrou em choque com Van Doesburg quando este publicou um manifesto sobre a nova arquitetura plástica sem mencionar seu nome, mas continuaram a trabalhar juntos em vários projetos, inclusive uma galeria comercial em Haia. Van Eesteren também parece ter sido influenciado pelo Elementarismo de Van Doesburg em esboços que criou para a reestruturação de Het Rokin, uma importante avenida no centro de Amsterdã. Entre 1927 e 1929, Van Eesteren colaborou com a revista *i10*, provocando críticas de Van Doesburg. Em 1929, apresentou seu projeto urbanístico para Amsterdã, o qual recebeu aprovação internacional e assentou as bases para um novo planejamento urbanístico. No ano seguinte, tornou-se presidente do CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna).

for the new Olympic Stadium by Jan Wils. He came into conflict with Van Doesburg when the latter published a manifesto on new plastic architecture without mentioning Van Eesteren's name, but they continued to work together on several projects, including a shopping arcade in The Hague. Van Eesteren also appears to have been influenced by Van Doesburg's Elementarism in plans he developed for the restructuring of Het Rokin, a major thoroughfare in the heart of Amsterdam. Between 1927 and 1929 Van Eesteren contributed to the journal *i10*, which Van Doesburg held against him. In 1929 Van Eesteren presented his urban development plans for Amsterdam, which met with international approval and laid the foundations for a new perspective on urban planning. The following year he became president of CIAM (International Congresses of Modern Architecture).

Exposição de arquitetura De Stijl  
[Exhibition of De Stijl architecture],  
Galerie L'Effort Moderne,  
Paris, França [France]  
1923  
Coleção [Collection]  
RKD – Nederlands Instituut  
voor Kunstgeschiedenis,  
Holanda [The Netherlands]



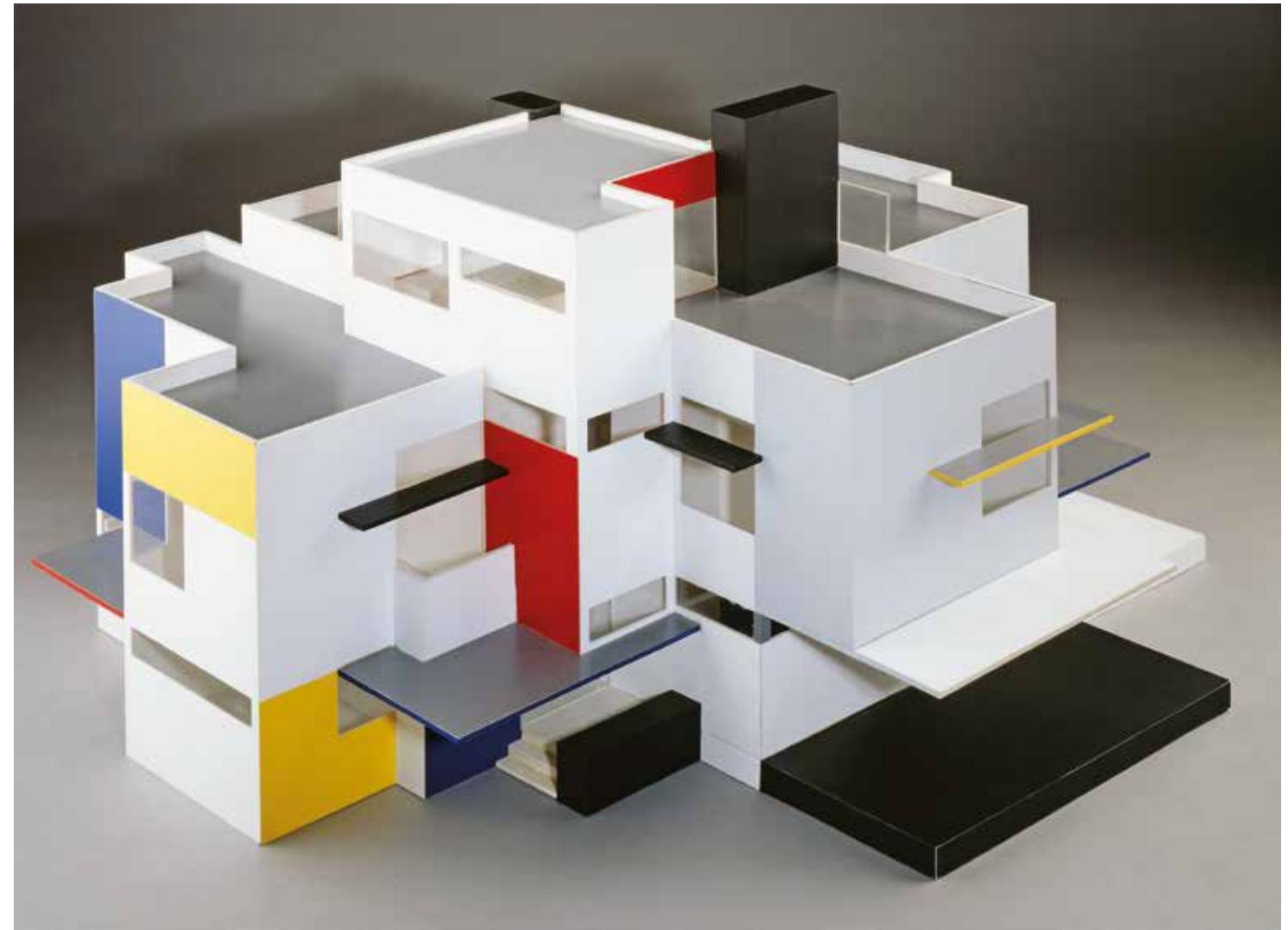
Cornelis van Eesteren e Theo van Doesburg trabalhando na maquete da Maison Particulière (Casa particular) [Cornelis van Eesteren and Theo van Doesburg working on the model of Maison Particulière (Private House)]  
1923  
Coleção [Collection]  
RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Holanda [The Netherlands]

## VAN DOESBURG E VAN EESTEREN

"Jovem, vivaz e difícil de manter na linha," diz Van Doesburg sobre Van Eesteren quando trabalham juntos em Paris, na organização de uma mostra de arquitetura. Não é bem assim, no entanto. Van Eesteren vem de uma família de construtores e aprendeu o ofício de arquiteto desde seus fundamentos, portanto é muito prático. Ao mesmo tempo, é apaixonado por *design*, porque este permite que a "utilidade espiritual" do material se manifeste. Aprendeu muito com os experimentos parisienses ao lado de Van Doesburg, os quais lhe ensinaram que os aspectos abstratos, não construtivos do design podem liberar o processo criativo. Em seu pensamento lógico posterior, como urbanista atento à organização e à eficiência, tais aspectos alinharam-se a soluções não dogmáticas e imaginativas. Refere-se a si mesmo como arquiteto-urbanista preocupado com o *design* de maneira básica, em que a experiência, a intuição e o conhecimento desempenham papel decisivo. O poder criativo, livre dos erros da tradição, é fundamental.

## VAN DOESBURG AND VAN EESTEREN

"Young and spirited, and difficult to keep on track," was how Van Doesburg described Van Eesteren when they worked together in Paris to organize an architecture exhibition. He was not quite like that, however. Van Eesteren was from a family of builders and had learned the architect's trade from the bottom up. He was therefore very practical. But he was also in love with design, because it allowed the "spiritual utility" of the material to manifest itself. He had learned a lot from the Parisian experiments with Van Doesburg. They taught him that abstract, nonconstructivist aspects of a design can liberate the creative process. Later, in his work as an urban planner, logical thought, and an eye for organization and efficiency, went hand in hand with undogmatic and imaginative solutions. He referred to himself as an architect-urbanist concerned with design in a basic way, where experience, intuition and knowledge play a decisive role. Creative power, free of the mistakes of tradition, was paramount.



THEO VAN DOESBURG  
CORNELIS VAN EESTEREN  
Maison Particulière (Casa particular) [Private House]  
1923  
Maquete por [scale model by]  
Tjarda Mees, 1982  
Madeira e acrílico [Wood and perspex]  
60,5 x 90 x 90 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]

THEO VAN DOESBURG  
CORNELIS VAN EESTEREN

Maison d'Artiste  
(Casa de artista [Artist's house])  
1923

Maquette por [scale model by]

Frans Postma, 2000

Acrílico [Perspex]

45 x 45 x 45 cm

Coleção particular [Private collection]



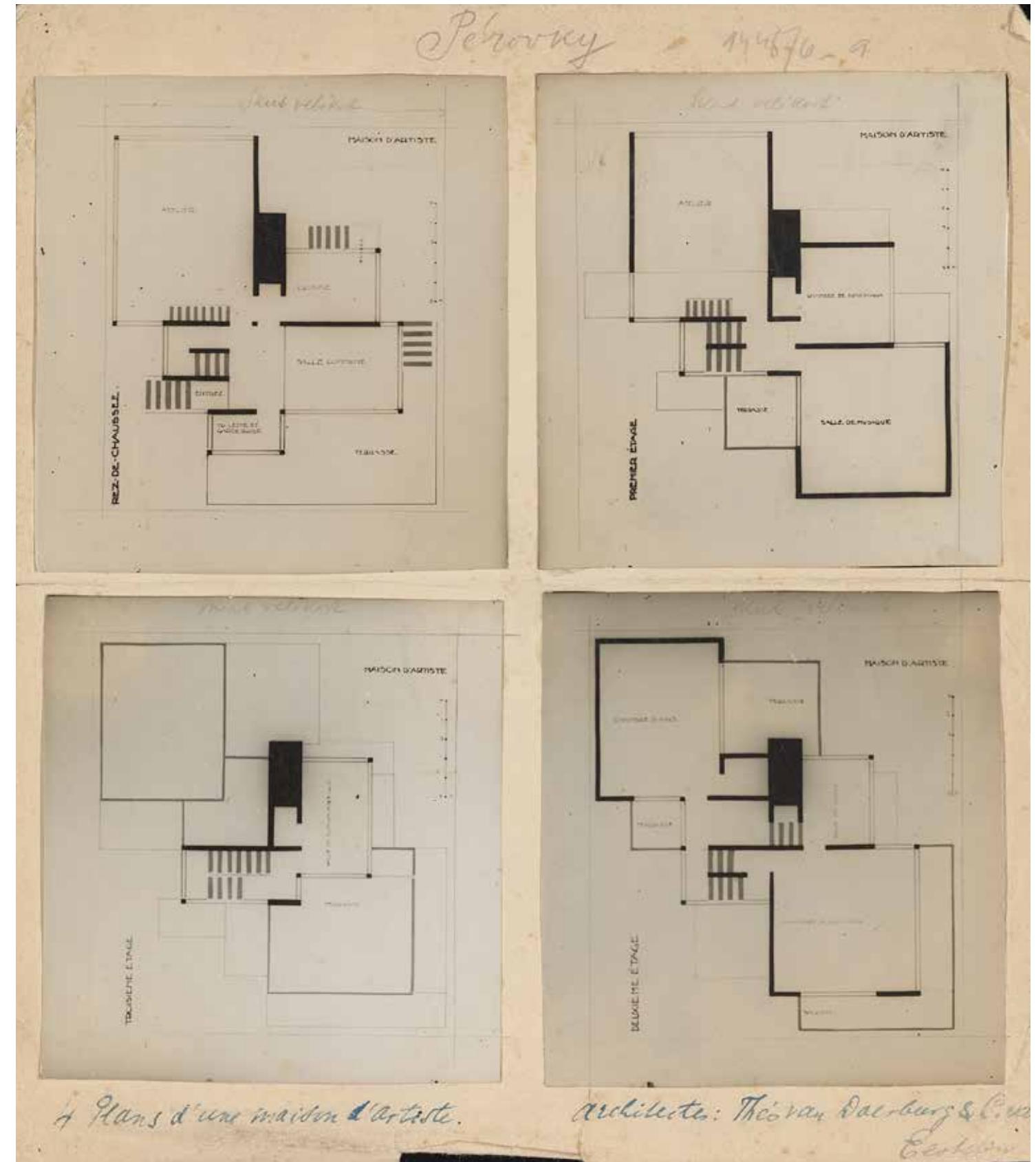
THEO VAN DOESBURG  
CORNELIS VAN EESTEREN

Planta baixa da  
[Floor plan of the] Maison d'Artiste  
(Casa de artista [Artist's House])  
1923

51,5 x 49,5 cm cada [each]

Coleção [Collection]

Het Nieuwe Instituut, Van Eesteren  
archive, Rotterdam, Holanda [The  
Netherlands]



THEO VAN DOESBURG  
Esquema de cores [color design]

CORNELIS VAN EESTEREN  
Arquitetura [architecture]

Projeto para o saguão  
de uma universidade  
[Design for university hall]  
1923

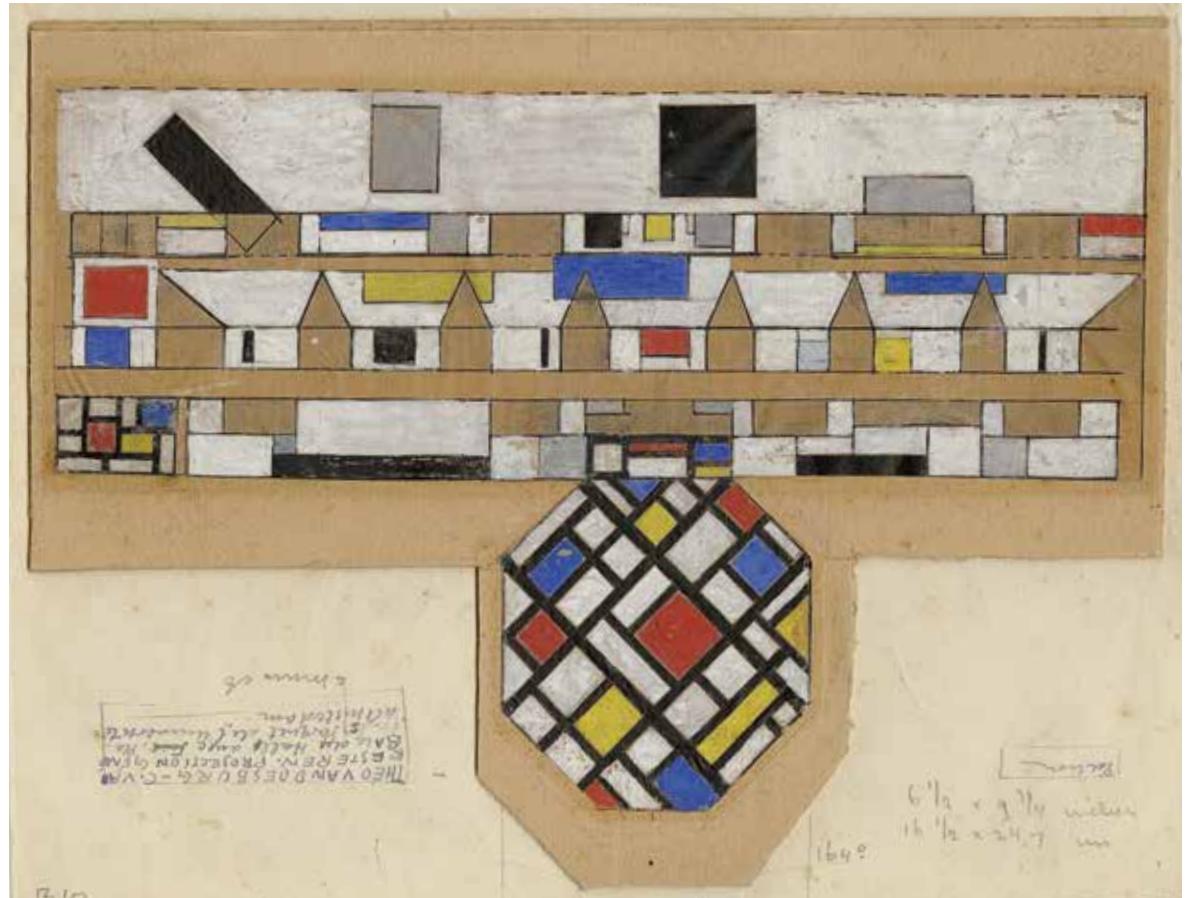
Lápis, tinta, guache e colagem  
sobre papel [Pencil, ink, gouache  
and collage on paper]  
62 x 144 cm  
Coleção [Collection]  
Het Nieuwe Instituut,  
Van Eesteren archive, Rotterdam,  
Holanda [The Netherlands]

THEO VAN DOESBURG  
Esquema de cores [color design]

CORNELIS VAN EESTEREN  
Arquitetura [architecture]

Projeto para o saguão  
de uma universidade  
[Design for university hall]  
1923

Lápis, tinta, guache sobre papel  
[Pencil, ink, gouache on paper]  
20 x 26 cm  
Coleção [Collection]  
Het Nieuwe Instituut,  
Van Eesteren archive, Rotterdam,  
Holanda [The Netherlands]



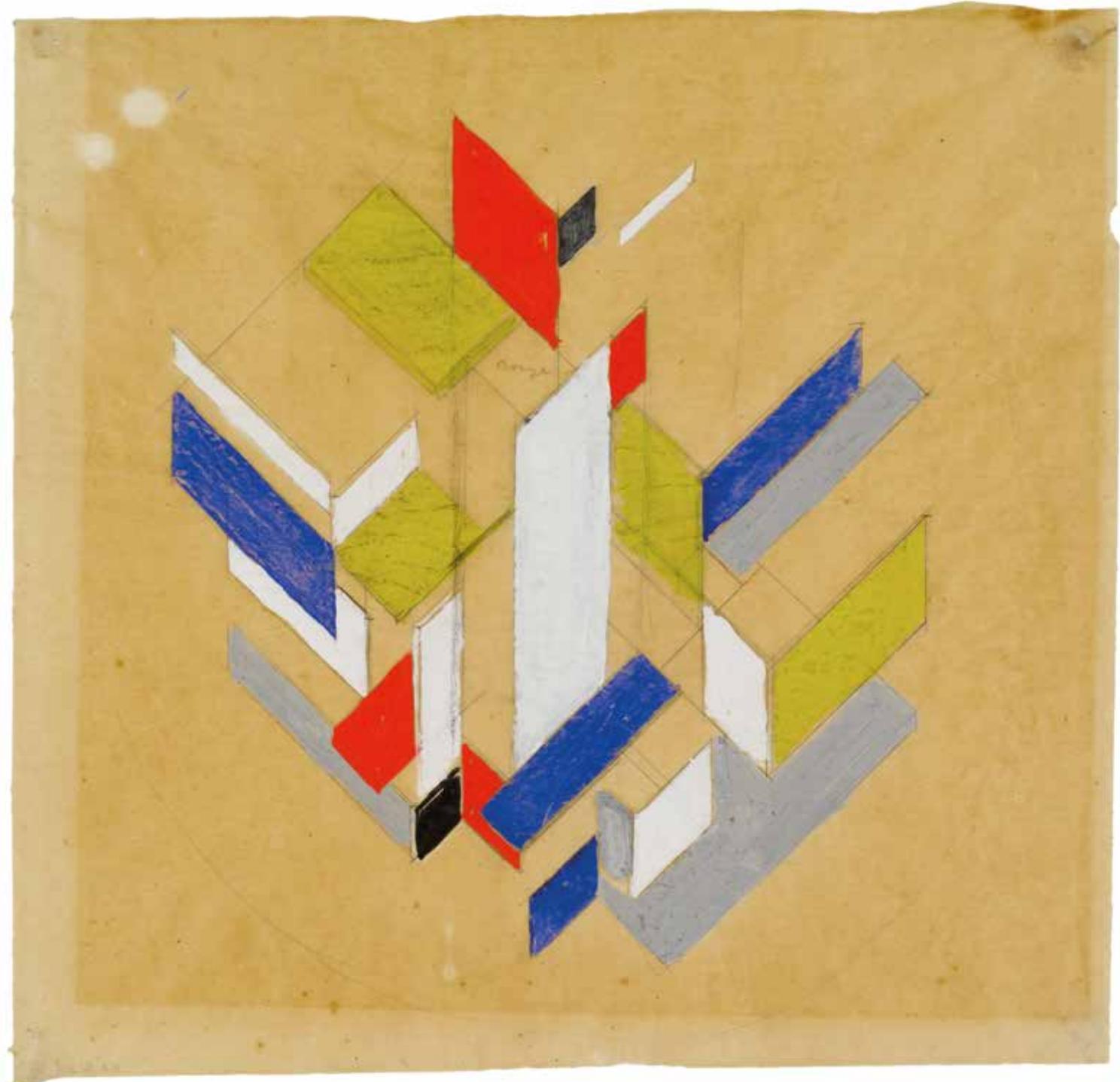


Transformation à une intérieur (1918)

Maat van reproductie: 4 1/2 x 6 1/4 inches  
11,4 x 15,9 cm.  
Coll. Musee Malraux à Doesburg.

**THEO VAN DOESBURG**  
Esquema de cores para uma sala  
da casa de Bart de Ligt [Color  
design for a room in the house  
of Bart de Ligt], Katwijk aan Zee  
1919-20  
Colagem e guache sobre papel  
impresso [Collage and gouache on  
printed material]  
26,1 x 21 cm  
Coleção [Collection]  
Netherlands Cultural Heritage  
Agency, Amersfoort,  
Holanda [The Netherlands]

**THEO VAN DOESBURG**  
Contraconstrução  
[Counter-Construction]  
1923  
Lápis, guache e crayon  
sobre papel [Pencil, gouache  
and crayon on paper]  
35,9 x 38 cm  
Coleção [Collection]  
Het Nieuwe Instituut,  
Van Doesburg archive, Rotterdam,  
Holanda [The Netherlands]



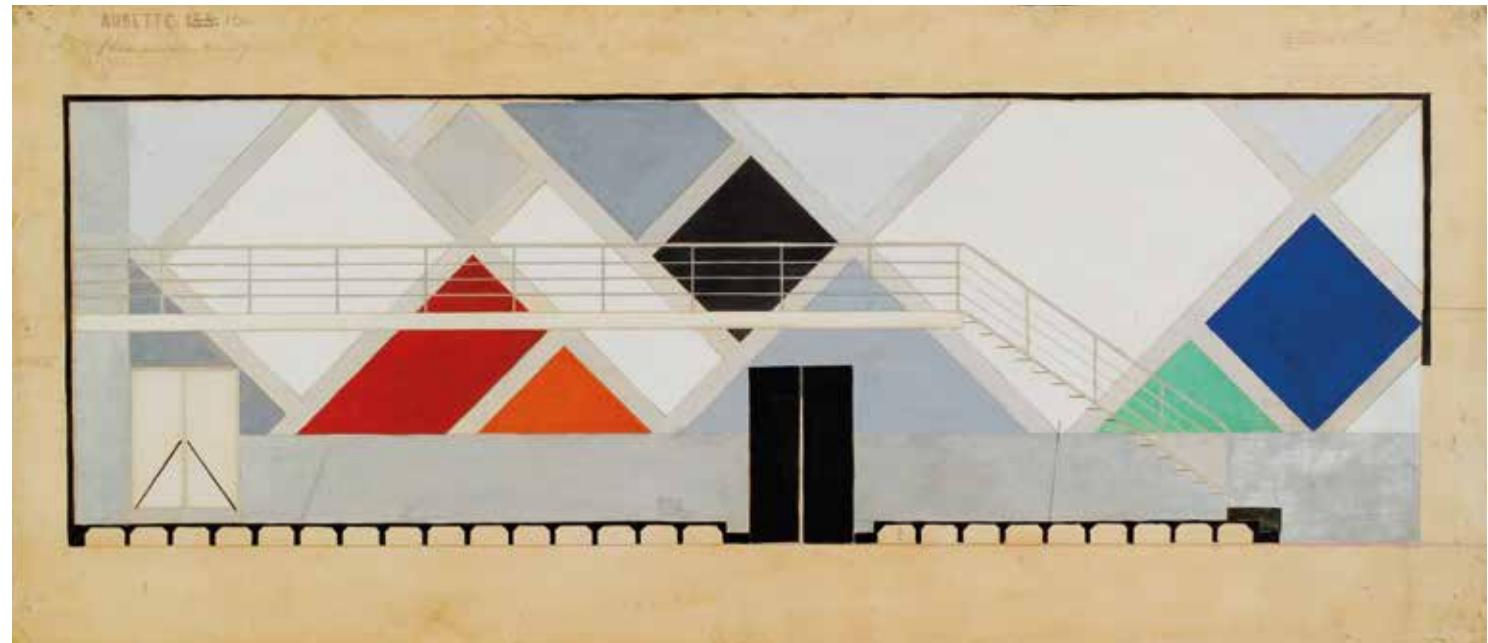


## L'AUBETTE

Van Doesburg, Jean Arp e Sophie Taeuber-Arp foram contratados para projetar o interior do complexo de entretenimento Aubette, em Estrasburgo. Van Doesburg assume a liderança. Seus projetos para o salão de dança e cinema se destacam pelo uso da diagonal que expõe o formato rígido desse espaço. Foi sua primeira oportunidade de trabalhar em um grande projeto de edifício público, anos depois da deceção em sua parceria com Oud e Wils. Deseja dar ao edifício, composto por tanto espaços, uma identidade geral. Pretende que os visitantes se movimentem continuamente, em lugar de se concentrarem apenas em uma parte desse edifício.

Infelizmente, Van Doesburg percebe a reação fria do público ao que euforicamente denominou "o início de uma nova era na arte!". Os garçons começaram a colocar flores artificiais e luzes coloridas no local, para torná-lo mais aconchegante... "O público não está pronto para abandonar seu mundo 'escuro' e teimosamente rejeita o novo mundo 'branco'", escreveu.

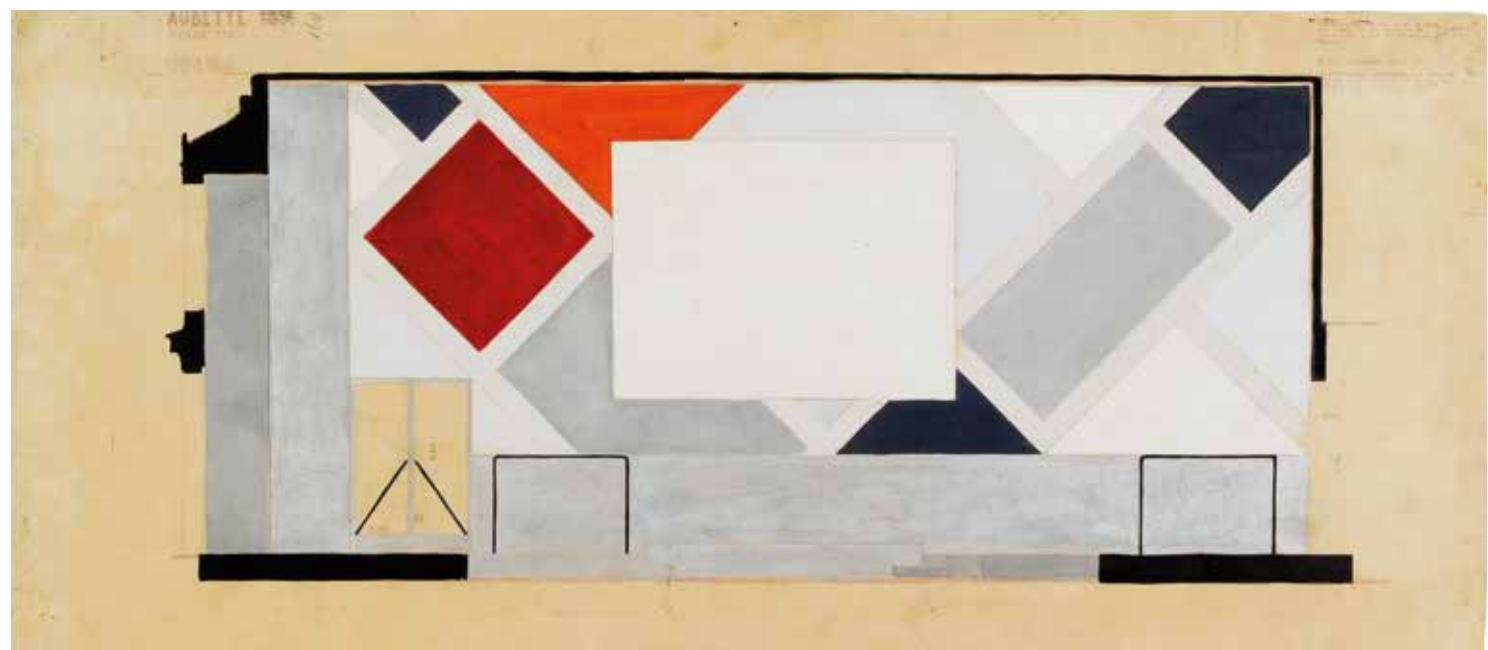
Complexo de entretenimento  
Aubette, Estrasburgo, França  
[Aubette entertainment  
complex, Strasbourg, France]  
1928  
Coleção [Collection]  
RKD – Nederlands Instituut  
voor Kunstgeschiedenis,  
Holanda [The Netherlands]



## L'AUBETTE

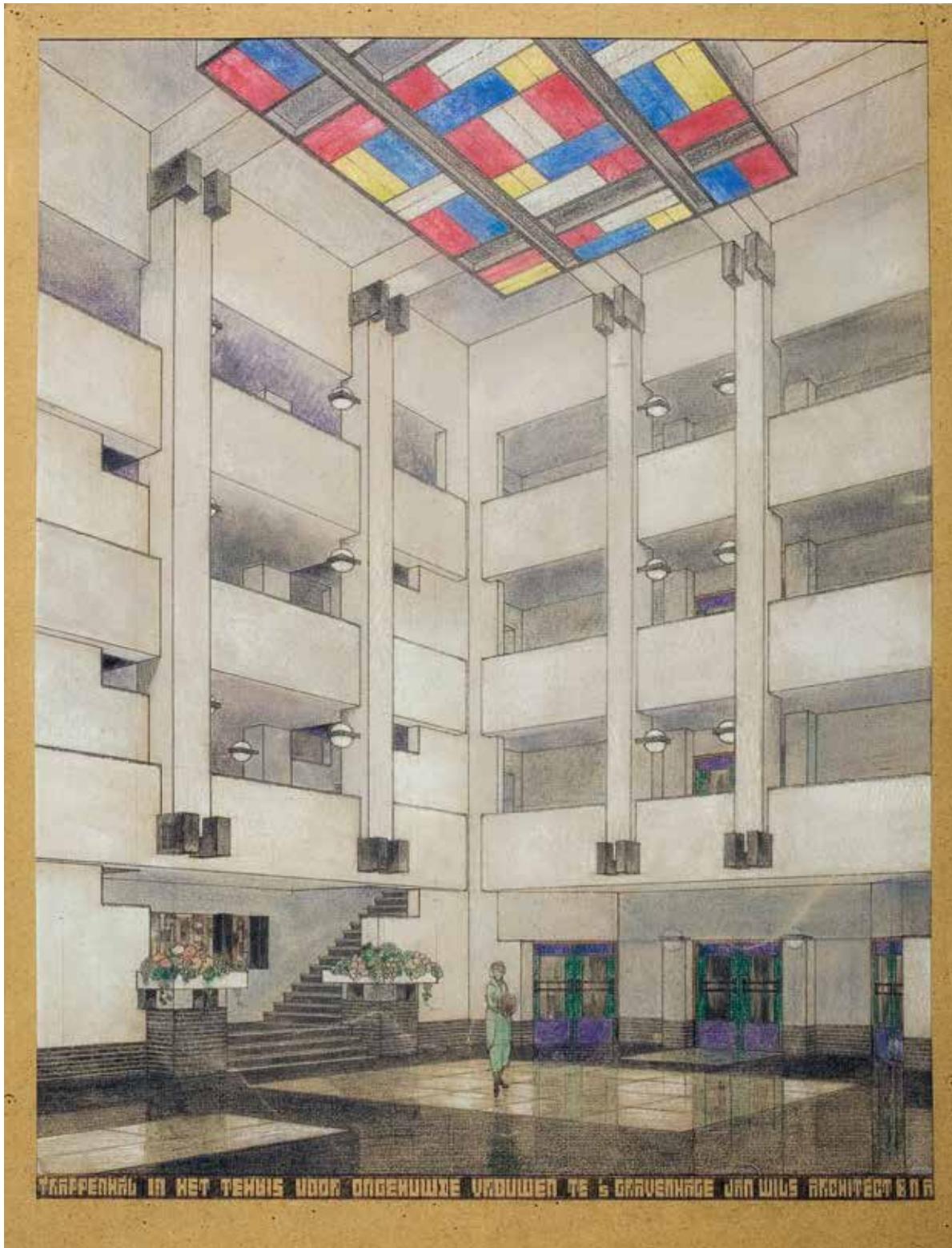
Van Doesburg, Jean Arp and Sophie Taeuber-Arp received the commission to design the interiors of the Aubette entertainment complex in Strasbourg. Van Doesburg took the lead. His design for the cinema dance hall was outstanding for its use of diagonal form which broke open the rigid box of the room. This was his first chance to work on a large public building project in years, after all the disappointments of his collaboration with Oud and Wils. He wanted to give the building, made up of so many spaces, an overall identity. His idea was that it should be a building which visitors move through continually rather than just staying in one part.

Unfortunately he witnessed a cool reaction of the public to what he had just euphorically termed "the beginning of a new era in art!" The waiters had started to put artificial flowers and colored lights around the place to make it cosier... "The public was not ready to leave its "brown" world and stubbornly rejected the new 'white' world", he wrote.



THEO VAN DOESBURG  
Projeto para salão de dança do  
complexo de entretenimento  
Aubette, Estrasburgo, França  
[Design for the dance hall of the  
Aubette entertainment complex,  
Strasbourg, France]  
1927  
Lápis, tinta e guache sobre papel  
[Pencil, ink and gouache on paper]  
26 x 105 cm  
Coleção [Collection]  
Het Nieuwe Instituut,  
Van Doesburg archive, Rotterdam,  
Holanda [The Netherlands]

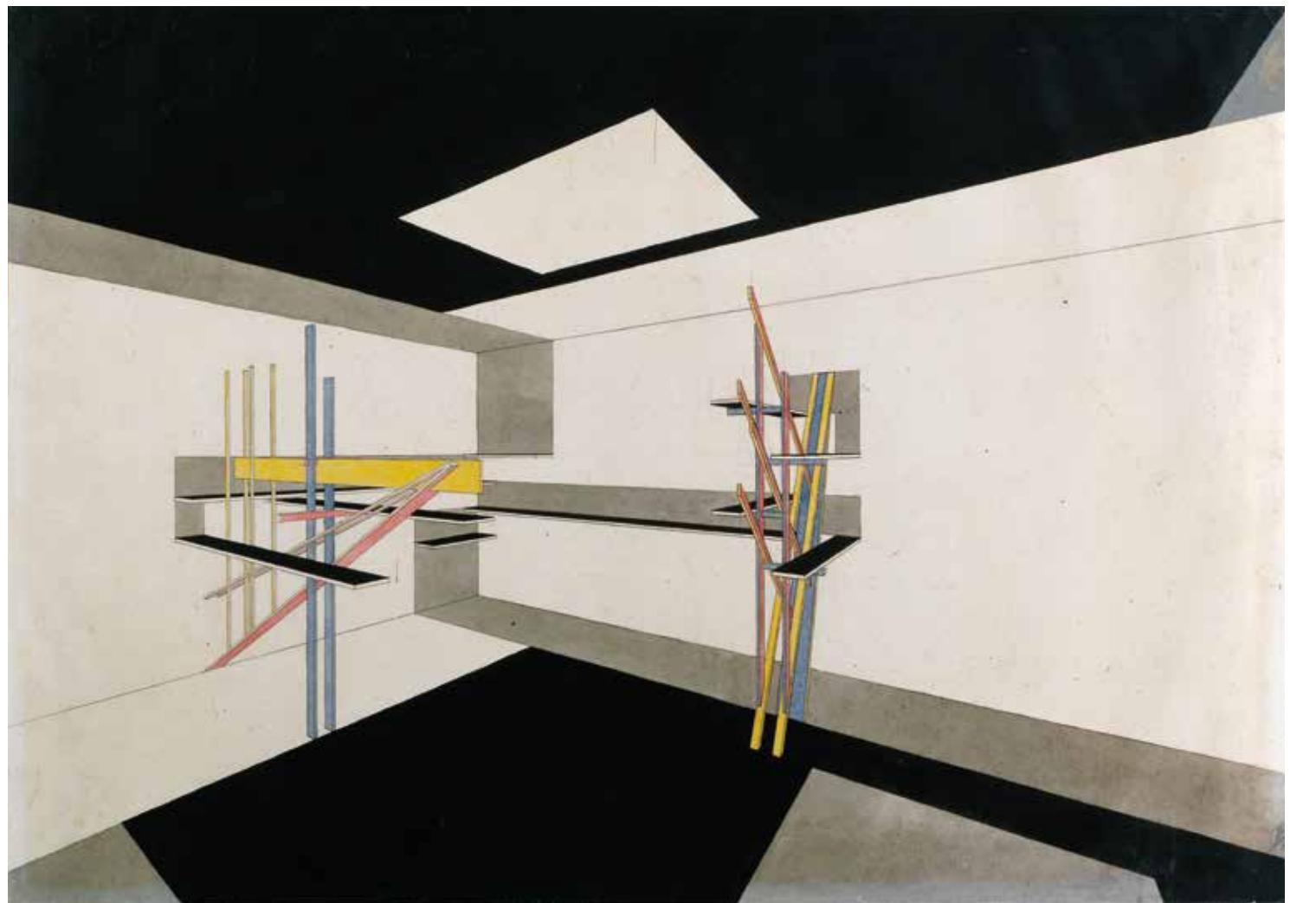
THEO VAN DOESBURG  
Projeto para salão de dança do  
prédio Aubette,  
Estrasburgo, França  
[Design for the dance hall of  
the Aubette entertainment  
complex, Strasbourg, France]  
1927  
Lápis, tinta e guache sobre papel  
[Pencil, ink and gouache on paper]  
45 x 94 cm  
Coleção [Collection]  
Het Nieuwe Instituut,  
Van Doesburg archive, Rotterdam,  
Holanda [The Netherlands]



PIET ZWART  
Estudo de cores para saguão de  
instituição para mulheres solteiras  
[Color study for a hall of a home for  
unmarried women]  
Arquitetura [Architecture]  
JAN WILS  
1920  
Lápis e guache sobre papel  
[Pencil and gouache on paper]  
65 x 49 cm  
Coleção [Collection] Het Nieuwe  
Instituut, Van Eesteren archive,  
Rotterdam, Holanda [The Netherlands]

PIET ZWART  
Projeto para a sala da Casa Cramer  
[Design for the Parlour of the  
Cramer House]  
1921  
Lápis colorido [Colored pencil]  
23,2 x 30,1 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]





**PIET ZWART**  
Estudo para móveis de feira  
[Study for fair furniture]  
c.1923  
Aquarela e tinta sobre papel  
[Watercolor and ink on paper]  
45,5 x 64,7 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]



Decoração por Piet Zwart do restaurante 'Au Neuvième Art' de Leo Faust em Paris  
[Decoration by Piet Zwart for Leo Faust's restaurant 'Au Neuvième Art' in Paris]  
1926  
Foto [Photograph]  
12 x 16,7 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]



Robert van 't Hoff, 1927

## ROBERT VAN 'T HOFF

Aos 26 anos, Van 't Hoff viajou para os Estados Unidos, onde conheceu o arquiteto Frank Lloyd Wright. Ao retornar à Holanda, com ideias socialistas e anarquistas radicais, buscou no De Stijl um fórum estético, mas também ideológico. Sustentou financeiramente a revista homônima e contribuiu com artigos em 1918 e 1919. Sua tendência era de colocar a arte nova e abstrata a serviço da revolução proletária. Rompeu com Van Doesburg quando este se recusou a compartilhar a lista de endereços do De Stijl. Seguiu seu próprio caminho e procurou, em pequena

At age 26, Van 't Hoff traveled to America, where he met architect Frank Lloyd Wright. He returned to the Netherlands with extreme socialist and anarchist ideas. He sought an aesthetic but also ideological forum in De Stijl and supported the magazine financially, also contributing articles in 1918 and 1919. Van 't Hoff had a tendency to place the new, abstract art at the service of the proletarian revolution. He broke with Van Doesburg when the latter refused to share De Stijl's address list with him. He went on his own way and attempted, on a small scale,

escala, chegar a uma verdadeira sociedade sem propriedade, sem superprodução, na qual também não haveria lugar para casamento e religião. Em 1928, Van Doesburg acusou de individualismo excessivo e falta de foco na nova cultura espiritual. Van 't Hoff produziu alguns designs e continuou acreditando na perfeição da vida, em projetos para comunidades que não foram concretizados, e também para uma extensão celular de sua casa em New Milton, no Reino Unido.

to arrive at a true society without property, overproduction, or any place for marriage and religion. In 1928 Van Doesburg accused him of excessive individualism and a lack of focus on the new spiritual culture. Van 't Hoff produced various designs and continued to believe in the perfection of life in projects for communes that never were realized, as well as in the cell-like extension of his house in New Milton, UK.

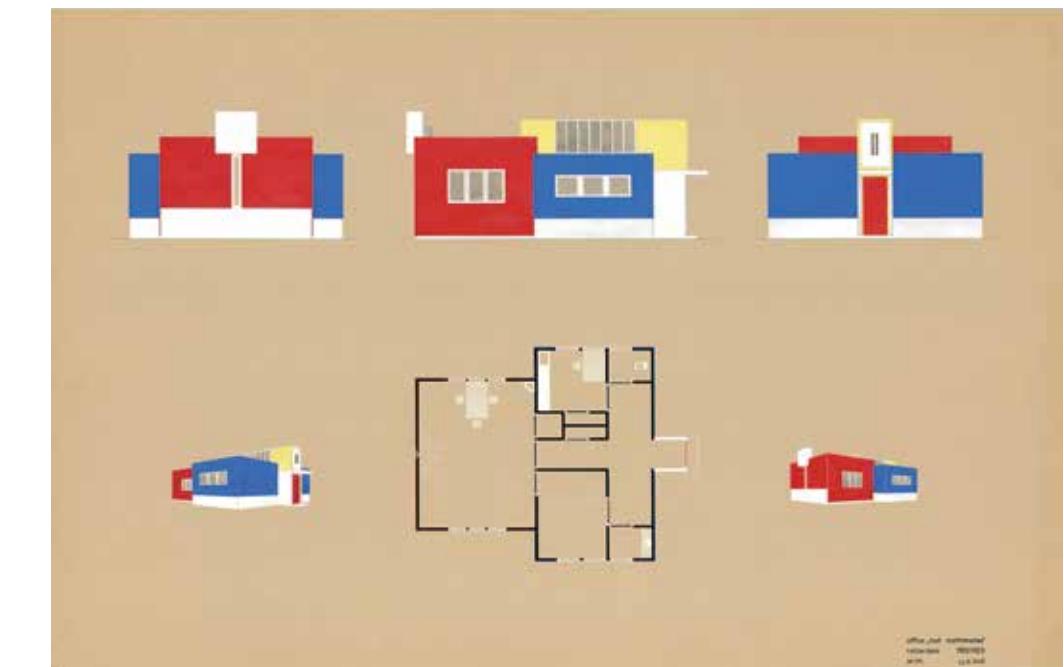
**ROBERT VAN 'T HOFF**  
Villa Henry,  
Huis ter Heide, Utrecht  
1916  
Foto [Photograph]  
Coleção [Collection]  
RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis,  
Holanda [The Netherlands]



1887 Holanda [Netherlands] – 1979 Inglaterra [England]



J. J. P. OUD  
Coleção [Collection]  
Het Nieuwe Instituut,  
Oud archive, Rotterdam,  
Holanda [The Netherlands]



## JACOBUS JOHANNES PIETER OUD

1890-1963 Holanda [Netherlands]

Jacobus Johannes Pieter Oud frequentou a Quellinusschool voor Decoratieve Kunst em Amsterdã e trabalhou para Pierre Cuypers, o arquiteto que, ao lado de Berlage, definiu a estética da arquitetura holandesa no final do século XIX. Em 1912, já estabelecido como arquiteto independente, Berlage lhe apresentou a obra de Frank Lloyd Wright, que o encantou. Mudou para Leiden em 1913, onde conheceu Theo van Doesburg em 1916, enquanto van Doesburg organizava o clube de arte De Sphinx para aumentar sua influência artística na região. Oud ajudou Van Doesburg nessa empreitada, e assim entrou em contato com Bart van der Leck e o arquiteto Robert van 't Hoff. Menos de um ano mais tarde, esses artistas fundariam a revista *De Stijl*. Em 1918, Oud foi nomeado arquiteto responsável pelo departamento de habitação de Roterdã, cujas novas atribuições incluíam projetos para áreas residenciais inteiras. Envolveu Van Doesburg nesse trabalho buscando alegrar os sólidos e monótonos prédios de apartamentos no bairro de Spangen, mas a parceria fracassou por causa das preferências estéticas divergentes

Jacobus Johannes Pieter Oud attended the Quellinusschool voor Decoratieve Kunst in Amsterdam and went to work for Pierre Cuypers, the architect who, along with Berlage, had defined the aesthetics of Dutch architecture since the late nineteenth century. In 1912, by which time Oud was already working as an independent architect, Berlage made him aware of the work of Frank Lloyd Wright, which enthralled the young architect. Having moved to Leiden in 1913, he got to know Theo van Doesburg in 1916, while the latter was organizing the art club De Sphinx in order to increase his artistic influence there. Oud helped him in this venture, which brought him into contact with Vilmos Huszár, Bart van der Leck and architect Robert van 't Hoff. Less than a year later, these artists would establish the magazine *De Stijl*. In 1918, Oud was appointed municipal housing architect in Rotterdam, where his new responsibilities included designs for entire residential areas. He involved Van Doesburg in his efforts to liven up the solid, monotonous blocks of apartments in the Spangen district, a collaboration that failed for diverging aesthetic

e apenas serviu para aprofundar o debate no movimento De Stijl sobre a relação entre arte e arquitetura. Oud deixou o movimento De Stijl em 1920 e fundou seu próprio grupo, Opbouw. Um ano depois declarou que não via motivos para teorizar sobre arquitetura, embora não fugisse ao debate com Van Doesburg. Oud contribuiu para a mostra sobre arquitetura do movimento De Stijl na Galerie L'Effort Moderne em Paris projetando uma série de edifícios, hoje considerados grandes exemplos do De Stijl, entre os quais o escritório do superintendente do bairro Oud-Mathenesse e a fachada do Café de Unie em Roterdã. Apesar de viver em Roterdã, e de suas noções da relação entre arte e arquitetura serem ainda mais fundamentais e utópicas do que as de Van Doesburg, Oud continuou seu intercâmbio com Piet Mondrian e Georges Vantongerloo. Amigo de Walter Gropius, László Moholy-Nagy e Kurt Schwitters, Oud participou da Internationale Bauausstellung em Stuttgart e editou a revista *i10*, e seus contatos com vários artistas lhe permitiram revigorar continuamente seu trabalho em design.

preferences, and only served to sharpen the debate within the De Stijl movement on the relationship between art and architecture. Oud left De Stijl in 1920 and set up his own group, Opbouw. A year later he maintained that there was no point in theorizing about architecture, though he did not shrink from the debate with Van Doesburg. He contributed to the De Stijl exhibition on architecture at Galerie L'Effort Moderne in Paris, as well as designing a number of buildings, which today are regarded as key examples of De Stijl. They include the superintendent's office for the area Oud-Mathenesse and the facade of Café De Unie in Rotterdam. Despite their notions of the relationship between art and architecture being even more fundamental and utopian than Van Doesburg's, he continued his exchange with Piet Mondrian and Georges Vantongerloo. Oud was also acquainted with Walter Gropius, László Moholy-Nagy and Kurt Schwitters. He participated in the Internationale Bauausstellung in Stuttgart and edited the magazine *i10*. His various contacts with artists enabled Oud to continually reinvoke his own design practice.

J. J. P. OUD  
Projeto de escritório para  
canteiro de obra [Design for  
a building manager's hut]  
1922-23  
Tinta e guache sobre papel  
[Ink and gouache on paper]  
64 x 99 cm  
Coleção [Collection]  
Het Nieuwe Instituut,  
Oud archive, Rotterdam,  
Holanda [The Netherlands]

**J. J. P. OUD**  
Escritório para canteiro de obra  
[Building manager's hut]  
1923  
Foto [Photograph]  
Coleção [Collection]  
Het Nieuwe Instituut,  
Oud archive, Rotterdam,  
Holanda [The Netherlands]



**J. J. P. OUD**  
Casas populares no bairro  
de [Popular housing in the  
district of] Kieffhoek, Rotterdam,  
Holanda [The Netherlands]  
1925-30  
Foto [Photograph]  
Coleção [Collection]  
Het Nieuwe Instituut,  
Oud archive, Rotterdam,  
Holanda [The Netherlands]





J. J. P. OUD  
Café De Unie, Rotterdam,  
Holanda [The Netherlands]  
1925  
Foto [Photograph]  
Coleção [Collection]  
Het Nieuwe Instituut,  
Oud archive, Rotterdam,  
Holanda [The Netherlands]

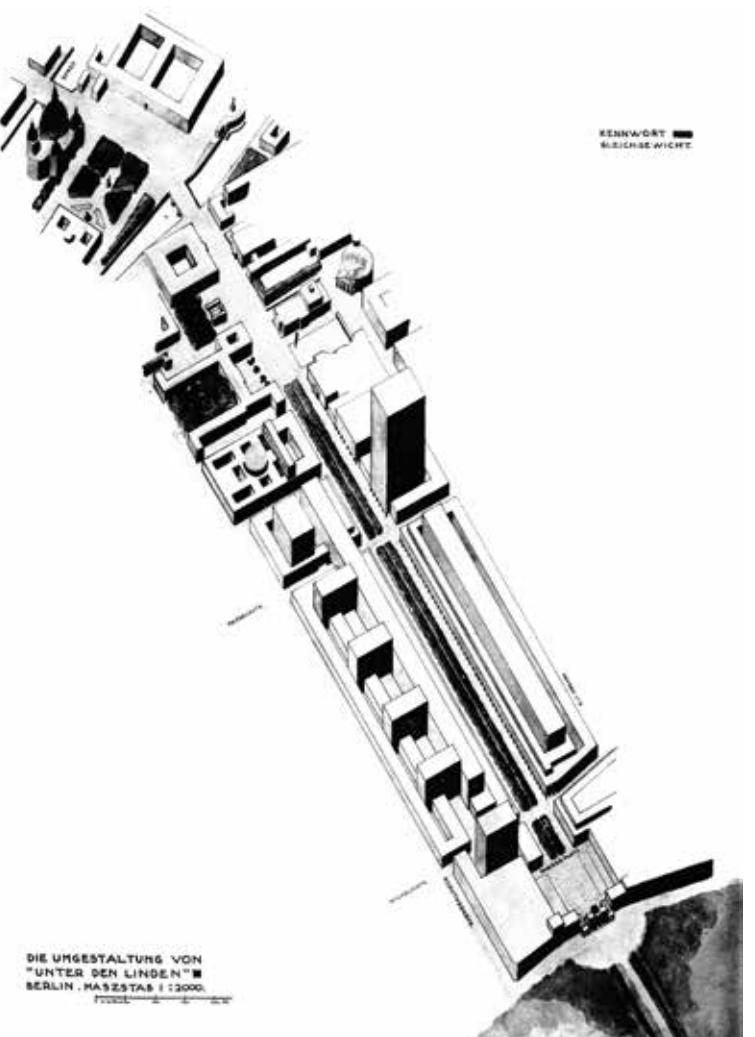
## VAN EESTEREN E UNTER DEN LINDEN

Em 1925, Van Eesteren participou de um concurso de projetos para a reorganização da rua mais famosa de Berlim, Unter den Linden. A tarefa era equilibrar a preservação de monumentos, tais como o Portão de Brandemburgo, com a necessidade de espaço para novos escritórios, estruturas de arranha-céus e acesso para automóveis. Em lugar de aceitar meias medidas, Van Eesteren propôs demolir quase tudo e começar do zero. Seu projeto recebeu o primeiro prêmio.

## VAN EESTEREN AND UNTER DEN LINDEN

In 1925 Van Eesteren participated in a design competition for the reorganization of Berlin's most famous street, Unter den Linden. The task was to balance preservation of historical monuments, such as the Brandenburg Gate, with the need for new office space, high-rise structures and motor-vehicle access. Rather than settling for half-measures, Van Eesteren proposed to demolish almost everything and start over. His entry won first prize.

CORNELIS  
VAN EESTEREN  
Proposta para reorganização  
da avenida Unter den Linden  
em Berlim [Proposal for the  
reorganization of Unter den  
Linden Avenue in Berlin]  
1925  
Foto [Photograph]  
Coleção [Collection]  
Het Nieuwe Instituut,  
Oud archive, Rotterdam,  
Holanda [The Netherlands]





Gerrit Rietveld, c. 1924  
Coleção [Collection]  
Rietveld Schröderarchief /  
Centraal Museum, Utrecht,  
Holanda [The Netherlands]

## GERRIT RIETVELD

Rietveld aprendeu a fabricar móveis com o pai, mas sonhava tornar-se artista. Frequentou cursos noturnos de desenho arquitetônico e ingressou no grupo de artistas Vereniging Kunstliefde. Em 1913 começou a fabricar móveis em estilo exclusivo, fazendo experimentos com materiais incomuns e novas formas de unir as peças. No ano seguinte, criou o mobiliário para a casa de verão que o arquiteto Robert van 't Hoff estava construindo para a família Verloop. Hoff acabara de retornar dos Estados Unidos, onde se impressionara com a obra de Frank Lloyd Wright. Os móveis de Rietveld também beberam na fonte do arquiteto norte-americano. Em 1917, abriu sua própria oficina e começou a fabricar móveis em que juntas de encaixe e pinos foram substituídas por cavilhas. Sólidas peças de mobiliário foram substituídas por elementos compostos, distribuídos por todo o ambiente que também se relacionavam visualmente entre si. Por diversão, construiu com ripas uma poltrona e um cadeirão infantil que foram apresentados na revista *De Stijl*. Van Doesburg entusiasmou-se e fez observações poéticas sobre as fotografias que

Trained as a furniture maker by his father, Rietveld long dreamed of becoming an artist. He took evening classes in architectural drawing and joined the artists' association Vereniging Kunstliefde. In 1913 he began to make furniture in his own unique style, experimenting with unusual materials and new ways of joining the parts. The following year he designed the furniture for a summerhouse that architect Robert van 't Hoff was building for the Verloop family. Van 't Hoff had just returned from the United States where he had remained impressed with the work of Frank Lloyd Wright. Rietveld's furniture also drew on the example of the American architect. In 1917 he opened his own workshop and began to manufacture furniture in which the normal mortise and tenon joints were substituted by dowels. Solid blocks of furniture were replaced by composite elements distributed throughout the room while visually relating to each other. For his own amusement, he made from slats an easy chair and a child's chair which were featured in *De Stijl*. Van Doesburg was extremely enthusiastic and waxed lyrical in his

acompanhavam a matéria. Nos anos seguintes, Rietveld especializou-se no projeto de interiores e de residências. Como arquiteto formado, participou da mostra De Stijl que Van Doesburg organizou em 1923 na Galerie L'Effort Moderne de Léonce Rosenberg, em Paris. Em 1924, projetou uma casa com Truus Schröder que foi construída no ano seguinte nos arredores de Utrecht. A casa impressionava por sua amplidão, fragmentação e soluções espaciais, graças a módulos flexíveis, e tornou-se um ícone, visitada por muitos artistas em busca de inspiração, inclusive Lissitzky, Oud e Mart Stam. Em 1928, Rietveld rompeu com Van Doesburg e o movimento De Stijl. A cidade de Utrecht o contratou no início da década de 1930 para desenvolver unidades de construção padronizadas que poderiam ser dispostas e combinadas de diferentes formas em unidades residenciais. Entre 1930 e 1932 apresentou projetos de apartamentos-modelo na mostra *Wiener Werkbund*, a serem produzidos em massa. Rietveld foi membro fundador do CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna).



1888-1964 Holanda [Netherlands]

Sala da Casa Rietveld Schröder em 1925 [Sitting room of the Rietveld Schröder House in 1925]  
Coleção [Collection]  
Rietveld Schröderarchief /  
Centraal Museum, Utrecht,  
Holanda [The Netherlands]



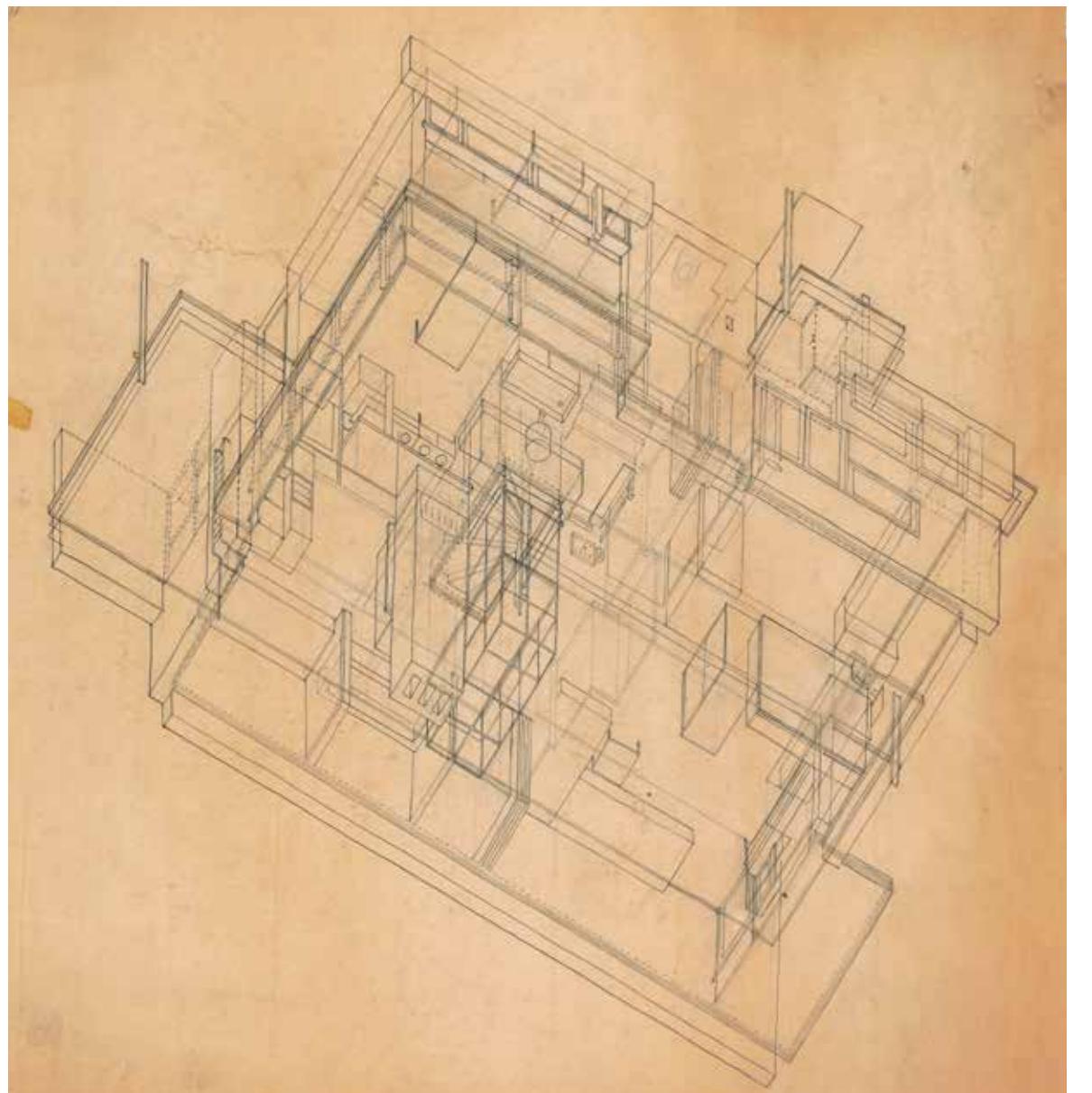
## RIETVELD: UMA NOVA MANEIRA DE PENSAR O ESPAÇO

Gerrit Rietveld (1888-1964) foi um dos *designers* mais importantes do século XX. Hoje sua obra é associada, em primeiro lugar, a dois designs que se tornaram ícones do modernismo: a *Cadeira Vermelho Azul* (1923) e a Casa Rietveld Schröder (1924). Iniciada em 1918, sua obra reflete os ideais artísticos do movimento De Stijl. Rietveld transformou móveis e construções em composições abstratas de linhas e planos, sobretudo em preto, branco, cinza e nas cores primárias amarelo, vermelho e azul. O primeiro projeto de arquitetura de Rietveld, a Casa Rietveld Schröder, concretizou-se em 1924. Foi encomendado pela senhora Truus Schröder, que teve um papel decisivo no *design*. Surgiu uma casa totalmente assimétrica – prática, com base no modo como seria usada –, composta por painéis verticais independentes, planos horizontais e vigas. Devia contar com sacadas em todos os lados e amplas janelas que se abriam completamente. No andar superior havia paredes divisórias engenhosas, mas, afora isso, tudo era comunitário, aberto, claro e coletivo. Morar deve ser um ato consciente. A aparência externa seguia o mesmo espírito.

Vista da Casa Rietveld Schröder  
em 1925 [View of the Rietveld  
Schröder House in 1925]  
Coleção [Collection]  
Rietveld Schröderarchief /  
Centraal Museum, Utrecht,  
Holanda [The Netherlands]

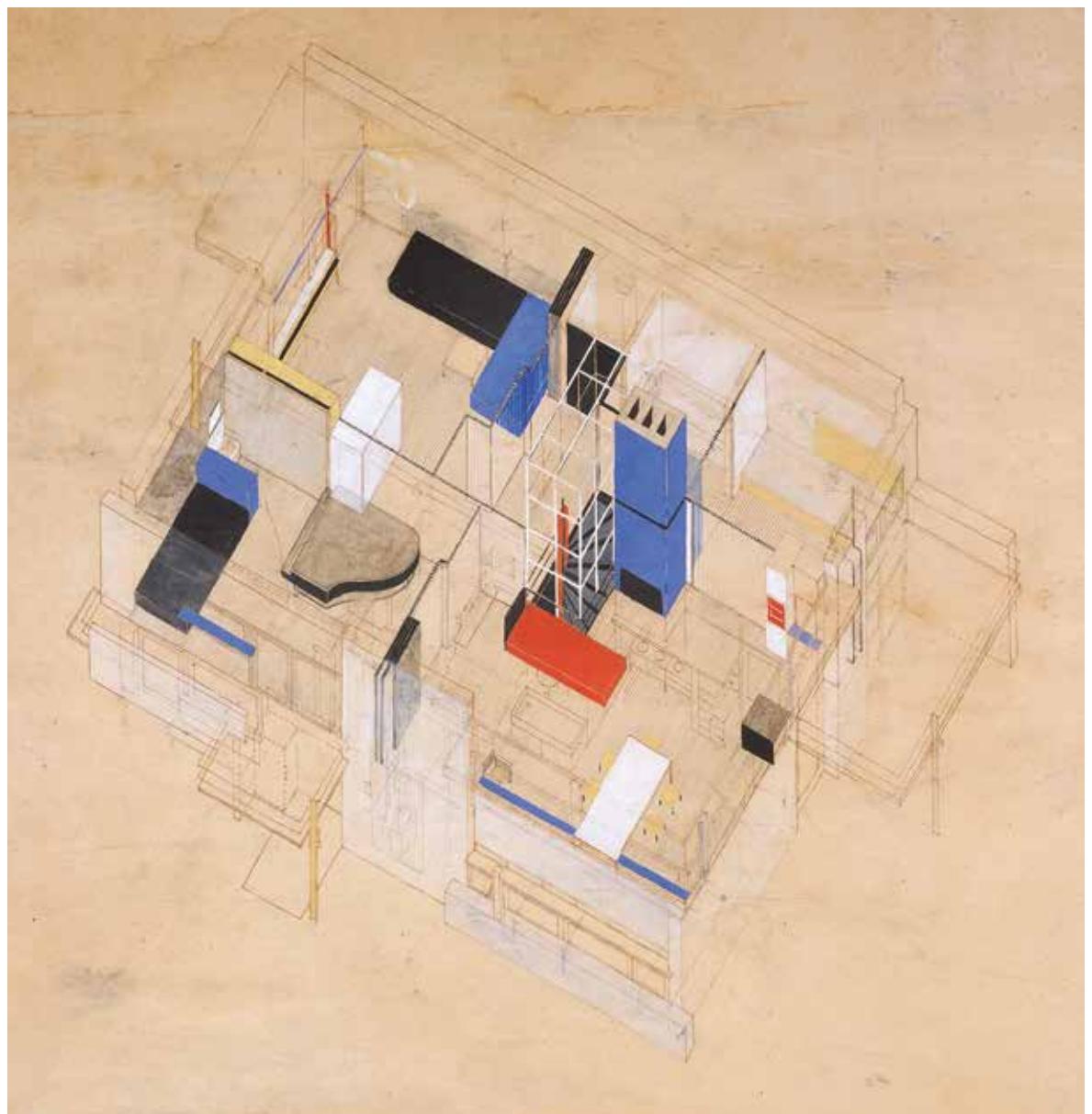
## RIETVELD: A NEW WAY OF THINKING ABOUT SPACE

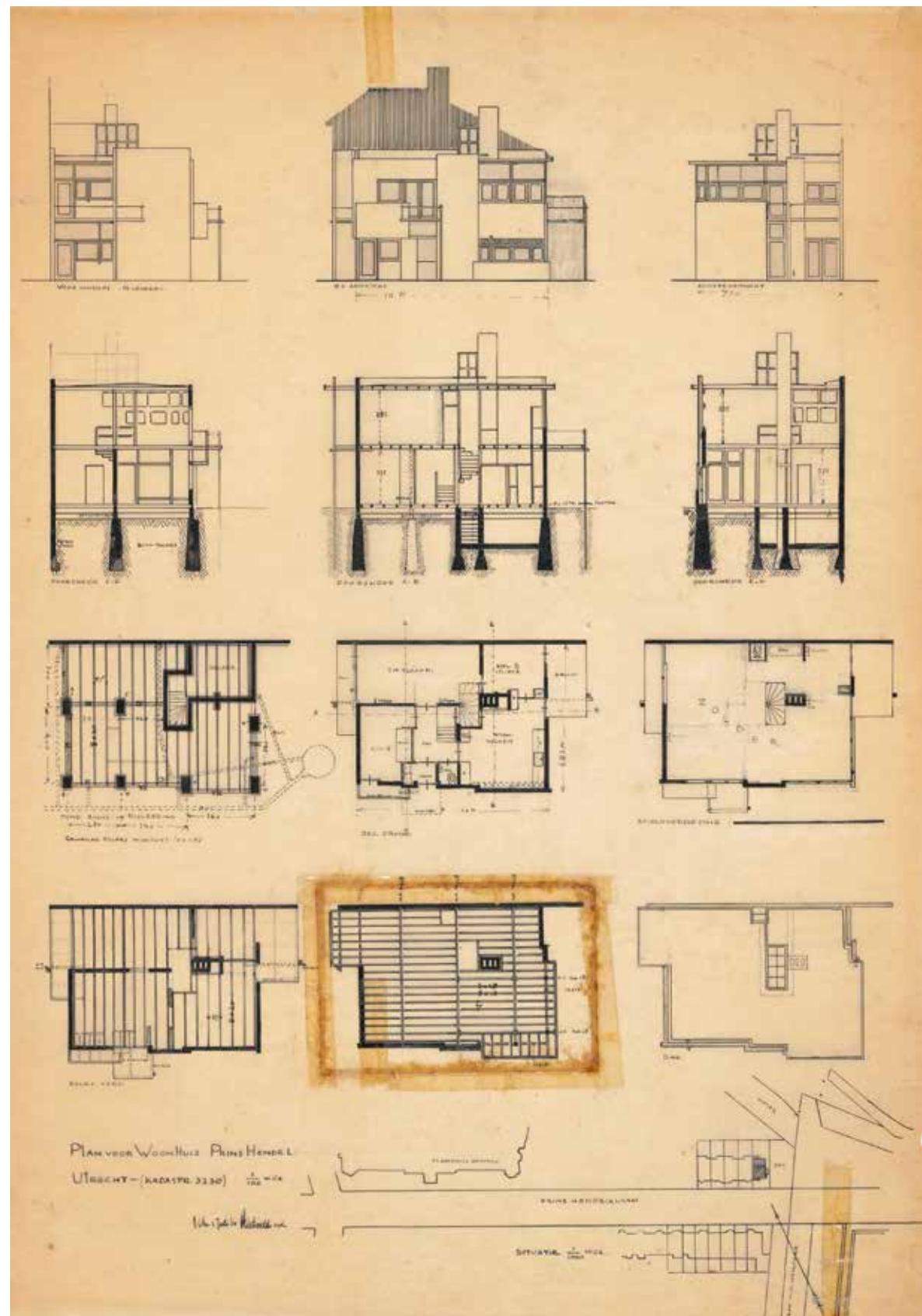
Gerrit Rietveld (1888–1964) was one of the most important designers and architects of the 20th century. Today his work is primarily associated with two designs, which have become icons of modernism: the *Red Blue Chair* (1923) and the Rietveld Schröder House (1924). Beginning in 1918, his work reflected the artistic ideals of the De Stijl movement. Rietveld transformed furniture and buildings into abstract compositions of lines and planes, mainly in black, white, gray and the primary colors yellow, red and blue. Rietveld's first architectural project, the Rietveld Schröder House, followed in 1924. It was commissioned by Mrs. Truus Schröder, who played a decisive role in the design. A completely asymmetrical house emerged – practical, based on how it would be used – that appeared to be composed of independent vertical screens, horizontal planes and beams. There must be balconies on all sides and large windows that open wide. On the upper floor there were ingenious dividing walls, but other than that everything was communal, open, clear and collective. Living must be a conscious act. The outward appearance followed the same arrangement.



GERRIT RIETVELD  
Projeção isométrica da  
Casa Rietveld Schröder  
[Isometric projection of the  
Rietveld Schröder House]  
c.1950  
Lápis e tinta sobre papel  
[Pencil and ink on paper]  
70,5 x 67,6 cm  
Coleção [Collection]  
Rietveld Schröderarchief /  
Centraal Museum, Utrecht,  
Holanda [The Netherlands]

GERRIT RIETVELD  
Projeção isométrica da  
Casa Rietveld Schröder  
[Isometric projection of the  
Rietveld Schröder House]  
c.1950  
Tinta e guache sobre papel  
[Ink and gouache on paper]  
84 x 87 cm  
Coleção [Collection]  
Rietveld Schröderarchief /  
Centraal Museum, Utrecht,  
Holanda [The Netherlands]





**GERRIT RIETVELD**  
Planta para a Casa Rietveld  
Schröder [Floorplan of the  
Rietveld Schröder House]  
1924

Lápis e tinta sobre papel  
[Pencil and ink on paper]  
69,3 x 49,5 cm  
Coleção [Collection]  
Rietveld Schröderarchief /  
Centraal Museum, Utrecht,  
Holanda [The Netherlands]

Sala da Casa Rietveld Schröder  
em 1925 [Sitting room of the  
Rietveld Schröder House in 1925]  
Coleção [Collection]  
Rietveld Schröderarchief /  
Centraal Museum, Utrecht,  
Holanda [The Netherlands]





Sala da Casa Rietveld Schröder em 1925, com Truus Schröder e a filha Hanneke [Sitting room of the Rietveld Schröder House in 1925, with Truus Schröder and her daughter Hanneke]  
Coleção [Collection]  
Rietveld Schröderarchief /  
Centraal Museum, Utrecht,  
Holanda [The Netherlands]



Cozinha da Casa Rietveld Schröder em 1925  
[Kitchen of the Rietveld Schröder House in 1925]  
Coleção [Collection]  
Rietveld Schröderarchief /  
Centraal Museum, Utrecht,  
Holanda [The Netherlands]

## TRUUS SCHRÖDER

1888-1964 Holanda [Netherlands]

Formada pela Universidade Técnica de Hanover, Truus Schröder pensou em ser *designer* de interiores. Em seguida, rendeu-se às expectativas de sua criação católica rígida e se casou. Desenvolveu ideias radicais sobre a criação dos filhos e buscou – literal e metaforicamente – o espaço para concretizar seu sonho de viver a própria vida. Encontrou mentes afins nos círculos associados com o movimento De Stijl e conheceu Rietveld. No acirrado debate sobre nova arquitetura, tomou decisões que resultaram em uma forma radicalmente nova de morar na concepção da Casa Rietveld-Schröder. Irritou-se quando, durante uma visita, o arquiteto Oud zombou das soluções arquitetônicas da casa. Ela não percebeu que o desconforto (resultante da falta de familiaridade) pode levar alguém não só a rir como a ridicularizar. Até bem depois da guerra, Schröder continuou a criar soluções espaciais exclusivas e radicais com Rietveld.

Having been trained at the Technical University of Hanover, Truus Schröder explored the idea of a career as an interior designer. Then she decided to conform to the expectations of her strict Catholic upbringing, and got married. In her marriage, she developed radical ideas about bringing up her children and claimed – literally and figuratively – the space to make her dreams about how to live her own life come true. She found like minds in the circles associated with De Stijl, and met Rietveld. In the heated debate about new architecture, she took steps that resulted in a radical new way of living in the form of the Rietveld-Schröder House. She was irritated when, during a visit, the architect Oud laughed at all the architectural solutions in the house. She did not realize that the urge to laugh is not always related to ridicule, but can also arise from uneasiness (brought on by unfamiliarity). Until long after the war she continued to design unique and radical spatial solutions alongside Rietveld.



# DE STIJL E INFLUÊNCIAS NO DESIGN

DE STIJL  
AND THE DESIGN  
INFLUENCES

## A INFLUÊNCIA DO MOVIMENTO DE STIJL

Os artistas do De Stijl queriam abolir a distinção entre as artes, entre a arquitetura e a pintura, e entre a publicidade e o *design*. Talvez até a distinção entre imagem e linguagem, ou entre imagem e música. Tudo estaria a serviço da mesma causa: expressar o moderno. Os projetos dos arquitetos se transformariam em esculturas ou, melhor ainda, objetos no espaço. O pintor se tornaria um arquiteto, e a fronteira entre a realidade e a ilusão ficaria móvel. A destruição seria mais importante que a construção; a abstração, mais importante que a utilidade, e a composição tradicional e a simetria seriam deixadas de lado. O resultado seria um mundo em movimento perpétuo, dinâmico e mutável, um mundo no qual a arte dominaria a vida.

Desde o início, o movimento De Stijl exerceu enorme influência em artistas não diretamente envolvidos com a revista. Piet Zwart, por exemplo, nunca se comprometeu de modo direto com a revista e se afastou após discussões com Huszár e Van Doesburg. Entretanto, vários de seus *designs* mais marcantes se aproximam muito do movimento De Stijl e constituem um desenvolvimento de seus conceitos. Tipógrafos e fotógrafos como Paul Schuitema simpaticaram com De Stijl, mas escolheram seu próprio rumo. E Gerrit Rietveld, mais tarde, produziu móveis que, como suas primeiras cadeiras, foram inspirados por um diálogo com o mundo exterior, com os desejos expressos pelo usuário, orientados por uma criatividade que não levava em conta todas as normas. Os efeitos de De Stijl se fizeram sentir de modos variados.

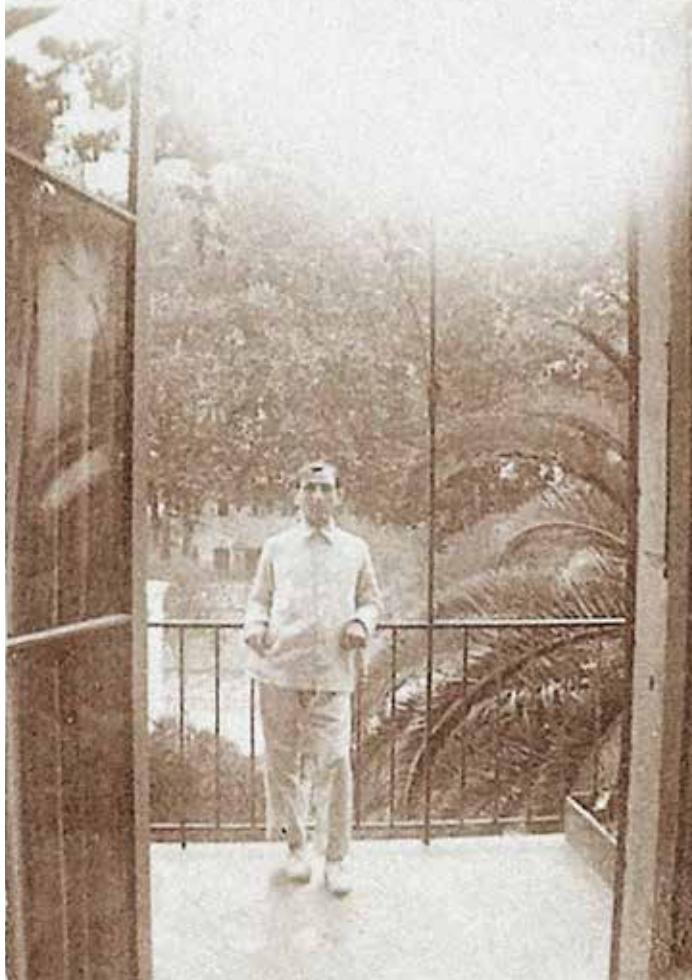
Os artistas de De Stijl eram entusiastas da publicidade como um meio de levar arte ao grande público – a simplicidade da linguagem visual abstrata era eficiente, imediata e ideal para captar e orientar um desejo coletivo. Assim, De Stijl acabou com a distinção entre a alta cultura e os prazeres do dia a dia, entre a elite e o povo. Na década de 1930 surgiu um contramovimento, quando empresas como Metz & Co. começaram a trabalhar com artistas do movimento De Stijl para produzir móveis, tecidos e roupas elegantes e exclusivos. A modernidade tornou-se, então, algo exclusivo, algo que podia diferenciar uma pessoa. Ao mesmo tempo, a linguagem visual de De Stijl tornou-se parte da vida cotidiana e elemento de uma cultura mais ampla.

## THE INFLUENCE OF THE DE STIJL MOVEMENT

The artists of De Stijl wanted to abolish the distinction between the arts, between architecture and painting, and between advertising and design. Perhaps even the distinction between image and language, or between image and music. Everything would serve the same cause: to express the modern. Architects' models would become sculptures or, even better, objects in space. The painter would become an architect, and the boundary between reality and illusion would become mobile. Destruction would become more important than construction, abstraction more important than utility, and traditional composition and symmetry would be pushed aside. The result would be a world perpetually in motion, dynamic and changeable, a world where art would dominate life.

De Stijl soon had a major influence on artists who were not directly involved with the magazine. Piet Zwart, for example, was never actually involved as such with De Stijl, and left after quarrelling with Huszár and Van Doesburg. Nevertheless, many of his impactful designs are very close to the De Stijl movement, and are in fact a further development of it. Typographers and photographers like Paul Schuitema sympathized with De Stijl, but chose their own path. Finally, Gerrit Rietveld later produced furniture which, just like his first chairs, was inspired by a dialogue with the outside world, with the assumed desires of the user, and driven by a creativity that disregarded all norms. The effects of De Stijl were felt in many ways.

The artists of De Stijl were keen on advertising as a way of bringing art to the public – the simplicity of the abstract visual language was efficient, immediate and ideal for capturing and guiding a collective desire. And so De Stijl abolished the distinction between high culture and everyday pleasure, between elite and common people. A countermovement emerged in the 1930s, when companies like Metz & Co. began to work with De Stijl artists to produce elegant and exclusive furniture, fabrics and clothes. There, modernity became something exclusive, something that could distinguish a person. At the same time, the visual language of De Stijl became part of everyday life and an accepted part of broader culture.



Georges Vantongerloo, 1921  
Foto [Photograph] Theo van Doesburg  
Coleção [Collection]  
RKD – Nederlands  
Institut voor Kunstgeschiedenis,  
Holanda [The Netherlands]

## GEORGES VANTONGERLOO

Vantongerloo estudou escultura nas academias de arte de Antuérpia e Bruxelas. Em 1914 foi recrutado pelo exército, mas logo feriu-se e foi dispensado. Estabeleceu-se em Haia, na Holanda, e começou a buscar uma nova forma de escultura em sintonia com os tempos modernos, em lugar da tradição do século anterior. Conheceu Jan Wils, Vilmos Huszár e, por fim, Theo van Doesburg, de quem se tornou grande amigo. Van Doesburg considerava importante atrair Vantongerloo como colaborador da *De Stijl* para que a escultura estivesse representada no leque de assuntos cobertos pela revista. No entanto, Vantongerloo também se dedicou à pintura e ao desenho, desenvolvendo sua própria filosofia de arte. Seu estudo “*L'Art et son avenir*”, publicado em 1924, disseminou suas ideias sobre os

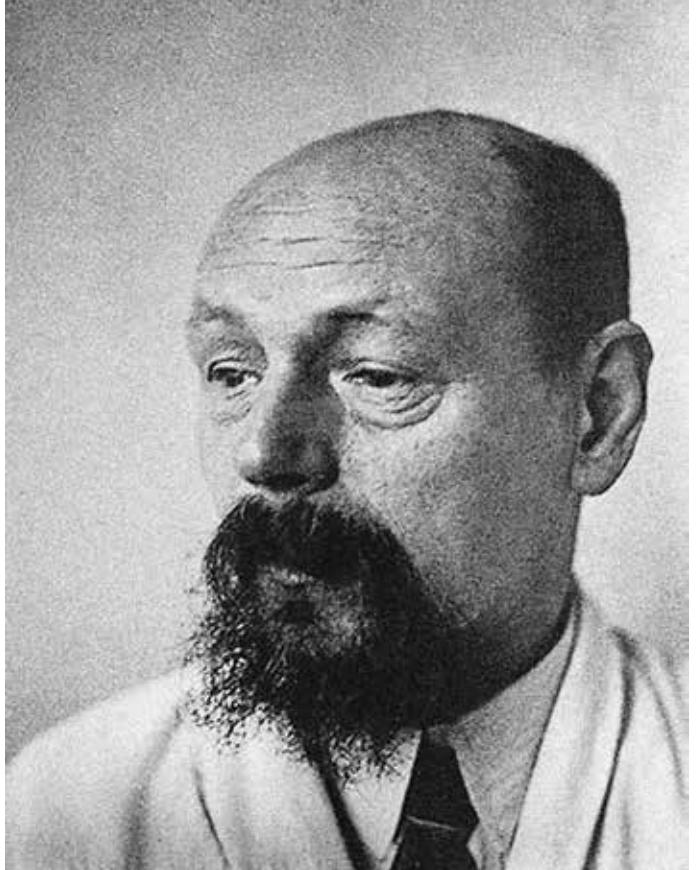
Vantongerloo trained as a sculptor at the art academies of Antwerp and Brussels. In 1914 he was drafted but soon discharged after being wounded. He settled in The Hague and began searching for a new form of sculpture in keeping with modern times rather than with the tradition of the past century. He met Jan Wils, Vilmos Huszár and, eventually, Theo van Doesburg, who became a close friend. Van Doesburg thought it important to attract Vantongerloo as a collaborator on *De Stijl* in order that sculpture should be represented in the range of subjects covered by the magazine. But Vantongerloo also took up painting and drawing, and developed his own philosophy of art. His study “*L'Art et son avenir*” published in 1924 set out his ideas about the mathematical foundations of art, In

fundamentos matemáticos da arte. Nesse sentido, seu modo de pensar se alinhava ao de Huszár, Van Doesburg e Mondrian. Sem jamais se conhecerem pessoalmente, em 1921 Mondrian e Vantongerloo iniciaram um rico intercâmbio de ideias sobre o uso da cor na pintura, e a amizade se aprofundou quando Vantongerloo se mudou para Paris, em 1926. Ele abandonou a escultura e, até 1926, se concentrou nas artes aplicadas e no mobiliário. De 1926 em diante, criou projetos arquitetônicos para aeroportos e pontes, e voltou à escultura em 1929. Nesse meio-tempo afastou-se de Van Doesburg, principalmente por causa de suas contribuições para a revista *i10*. Fundou o grupo Abstraction-Création e recusou-se a colaborar com a edição final da *De Stijl*, publicada como homenagem póstuma a Van Doesburg.

1886 Bélgica [Belgium] – 1965 França [France]



GEORGES VANTONGERLOO  
Escrivaninha [Writing desk]  
1920  
Madeira pintada [Painted wood]  
70 x 140 x 70 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]



Thijs Rinsema, c. 1932  
Foto [Photograph] Paul Citroen

## THIJS RINSEMA

Sapateiro profissional, Thijs Rinsema iniciou na pintura como autodidata. Em 1917, através de seu irmão Evert Rinsema, também pintor autodidata, conheceu Theo van Doesburg com quem, por volta de 1920, produziu algumas peças de mobiliário. Num evento dadaísta no Drachster Courant, em 1923, através de Van Doesburg, ambos os irmãos conheceram Kurt Schwitters e Charles Toorop. A partir de então, a pintura de Thijs Rinsema se aproximou cada vez mais do movimento De Stijl e do dadaísmo. Em parceria com Kurt Schwitters, Thijs Rinsema fez colagens com resíduos de papéis, incrustações em caixas de madeira e capas de livros. Além do trabalho dadaísta, pintou naturezas-mortas. A partir de 1925 produziu pinturas estilizadas de jogadores de futebol e cavalos. Foi o primeiro artista a pintar o tema do futebol e recebeu vários prêmios por seu trabalho. Até um ano antes de falecer, continuou exercendo o seu ofício de sapateiro.

A shoemaker by trade, Thijs Rinsema began his career in art as a self-taught painter. In 1917, through his brother Evert Rinsema, also a self-taught painter, he met Theo van Doesburg, with whom, around 1920, he produced some pieces of furniture. At a Dada event at Drachster Courant, in 1923, through Van Doesburg, the two brothers met artists Kurt Schwitters and Charles Toorop. From then on, Thijs Rinsema's painting increasingly approached that of De Stijl and dadaism. With Schwitters he made collages from waste paper, boxes with inlaid work and book jackets. In addition to Dadaist work he drew and painted interior still-lifes. From 1925 he produced paintings with stylized football players and horses. He was the first artist to paint the theme of soccer and received various awards for his work. Up to one year before his death he continued to work in his trade as a shoemaker.



1877-1947 Holanda [Netherlands]

THIJS RINSEMA  
Poltrona [Armchair]  
1919  
Madeira pintada [Painted wood]  
106 x 75,5 x 70 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]

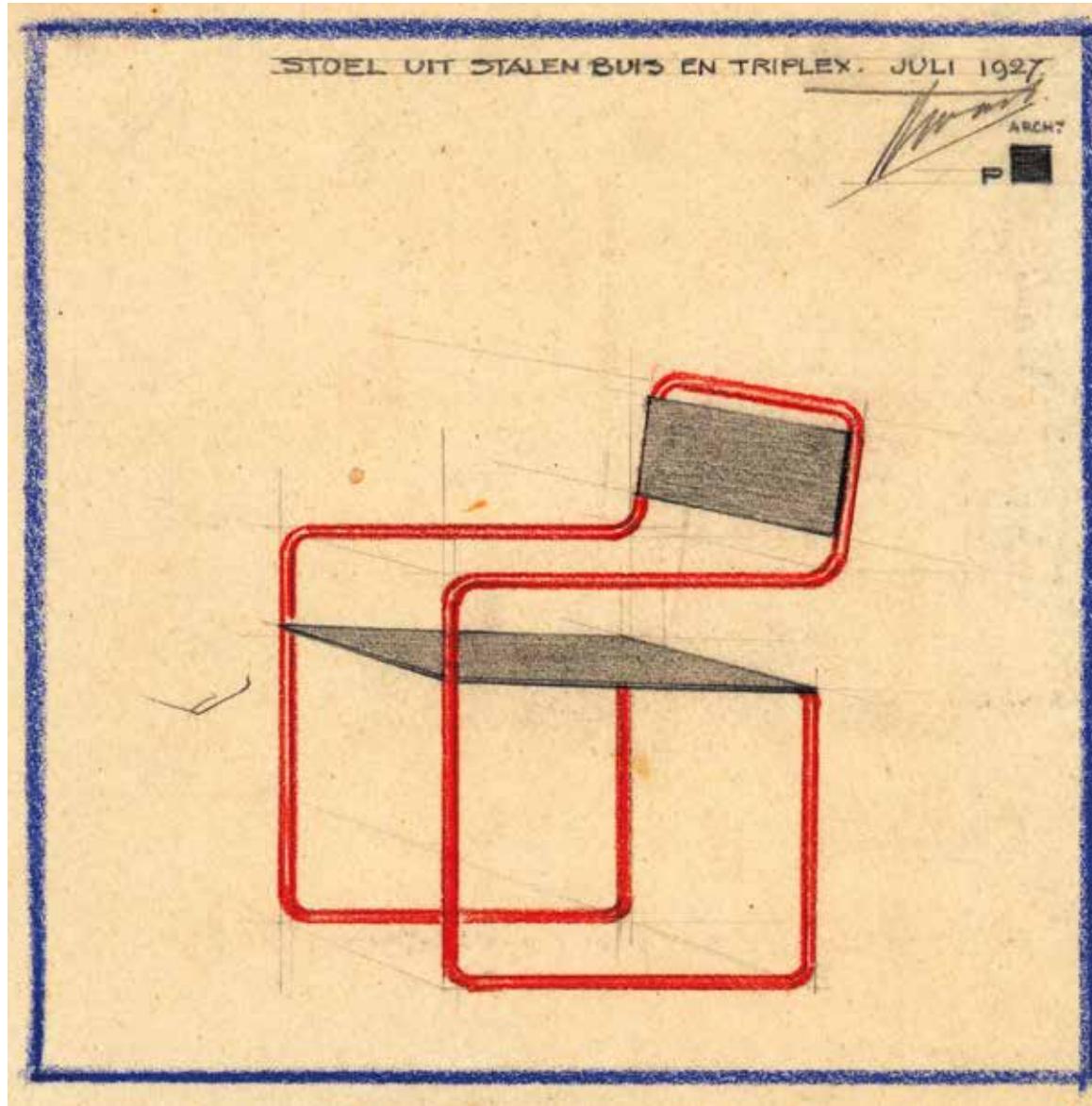


THIJS RINSEMA  
Poltrona [Armchair]  
1922-23  
Madeira pintada, veludo cotelê  
[Painted wood, corduroy]  
98,5 x 65 x 50 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]

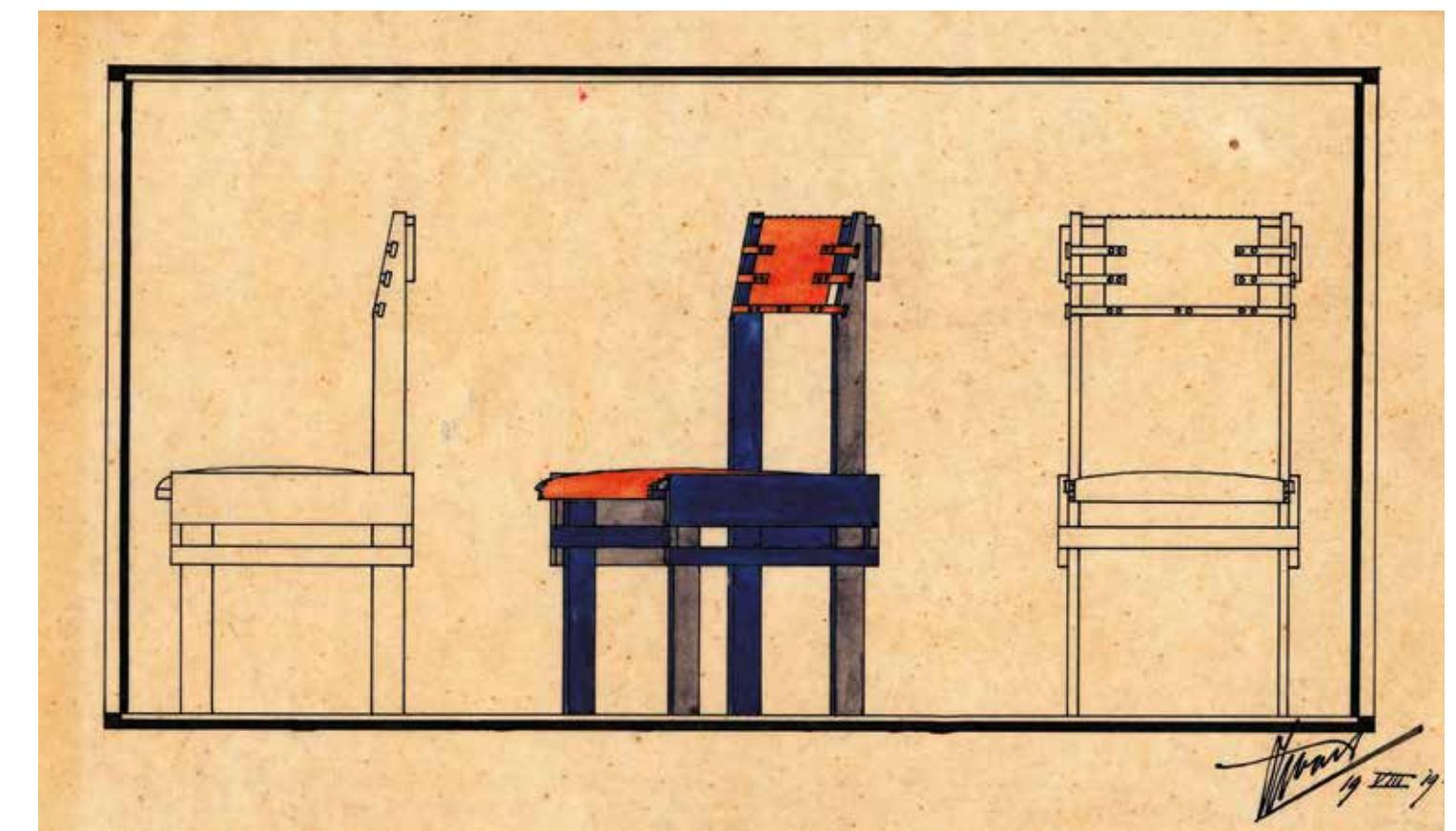


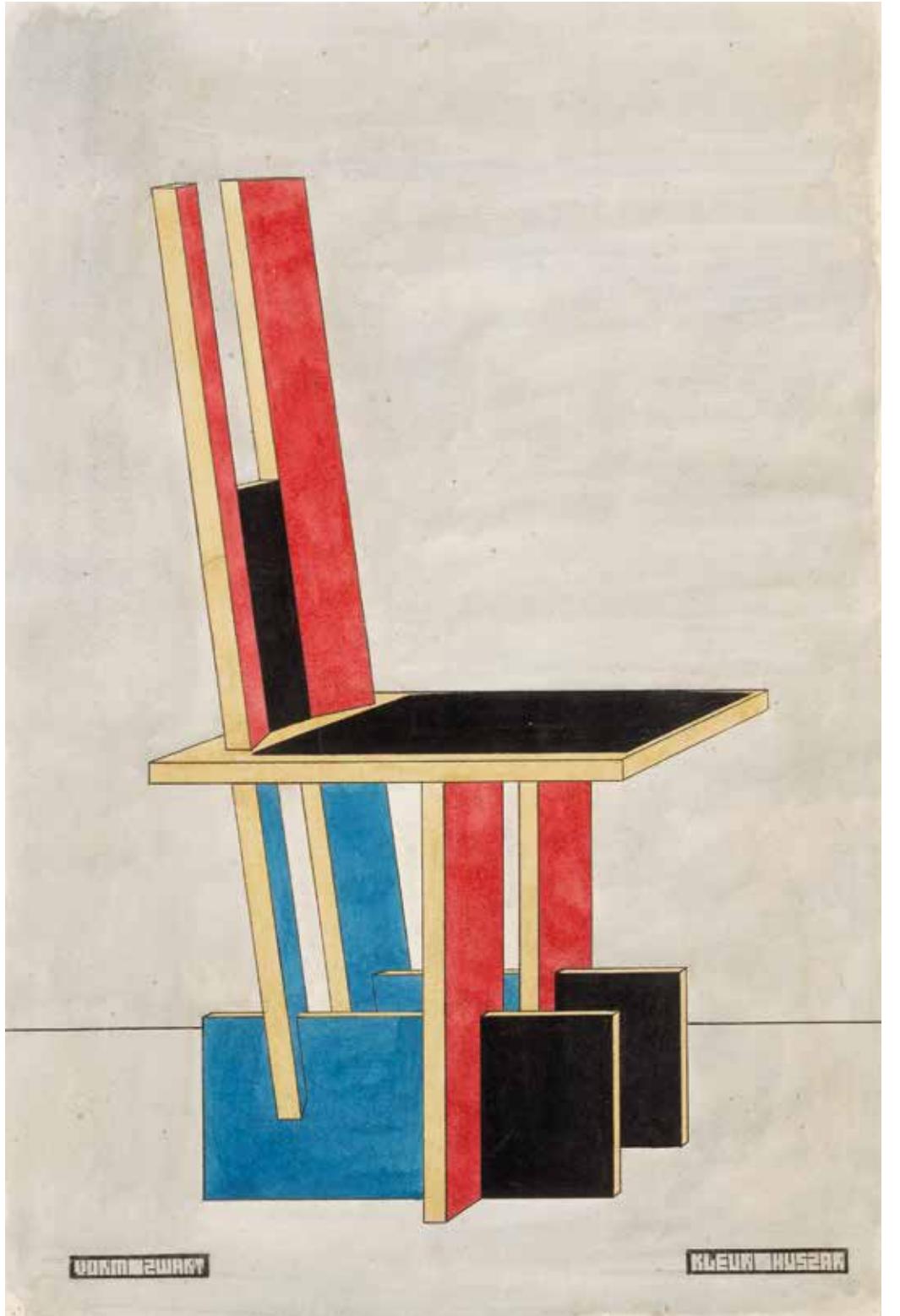
THIJS RINSEMA  
Cadeira de canto [Corner chair]  
1922-23  
Madeira pintada [Painted wood]  
81 x 49 x 49 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]

PIET ZWART  
Desenho para cadeira tubular  
[Drawing for a tubular chair]  
1927  
Lápis colorido sobre papel  
[Colored pencil on paper]  
19,3 x 19,5 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]



PIET ZWART  
Desenho para cadeira  
[Drawing for a Chair]  
1919  
Tinta sobre papel [Ink on paper]  
18,5 x 30,5 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]





PIET ZWART  
Desenho [drawing]

VILMOS HUSZÁR  
Esquema de cores [color design]

Desenho para cadeira  
[Drawing for a Chair]  
1920  
Tinta sobre papel [Ink on paper]  
51,3 x 34 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]



PIET ZWART  
Cadeira para criança  
[Children's chair]  
Projeto [design] c.1920  
Execução [execution] 1937  
Madeira de faia e alumínio  
w[Beech wood and aluminum]  
65 x 34 x 35 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]



Mart Stam, 1928  
Foto [Photograph] Ferdinand Kramer

## MART STAM

Mart Stam desejava "criar um mundo novo" como fabricante de móveis. J. J. P. Oud, seu vizinho, sabia como canalizar suas ambições e, como arquiteto, Stam projetava à maneira do De Stijl, desenvolvendo ideias funcionalistas radicais: "Uma porca de parafuso é angular – sabemos por quê". Entretanto Stam via como um enigma o fato de objetos funcionais (estações, centros de conferências, subestações de transformadores etc.) terem de se tornar monumentos teatrais. Em 1922 ele entrou em contato com Van Doesburg via Lissitzky. A parceria não durou muito, pois Stam se recusava a concordar com o editor da *De Stijl*. Em Zurique, fundou a revista *ABC: Beiträge zum Bauen*, o que o levou a entrar em contato com os principais arquitetos da Europa. Foi convidado a colaborar com o projeto Weissenhofsiedlung, de Stuttgart, que convidava os arquitetos de maior destaque a construir moradias de baixo custo; desenvolveu a ideia de uma cadeira de aço tubular sem pernas posteriores. Ajudou a projetar a fábrica Van Nelle, em Roterdã. Viajou para a Rússia para ajudar na construção dos sonhos de Stalin, e em 1934 retornou à Holanda.

Mart Stam wanted to "create a new world" as a furniture maker. His neighbor, J. J. P. Oud, knew how to channel his ambitions, and, as an architect, Stam designed in the De Stijl mode, developing radical functionalist ideas: "The machine nut is angular, not round – we know why". But it was a puzzle to Stam why functional objects (stations, conference centers, transformer substations, etc.) had to become theatrical monuments. Stam came into contact with Van Doesburg via Lissitzky, in 1922. The association did not last long, as Stam refused to go along with the editor of *De Stijl*. In Zurich, he established the magazine *ABC: Beiträge zum Bauen*. This brought him into contact with the leading architects in Europe. He was invited to contribute to the Weissenhofsiedlung in Stuttgart, a project in which the most prominent architects were asked to construct dwellings of modest expense, and developed the idea of a tubular steel chair with no back legs. He helped to design the Van Nelle factory in Rotterdam. After traveling to Russia to help build Stalin's dreams, in 1934 he returned to the Netherlands.



**MART STAM**  
Cadeira tubular [Tubular Chair]  
c.1935  
Metal e couro [Metal and leather]  
84 x 48 x 68 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]

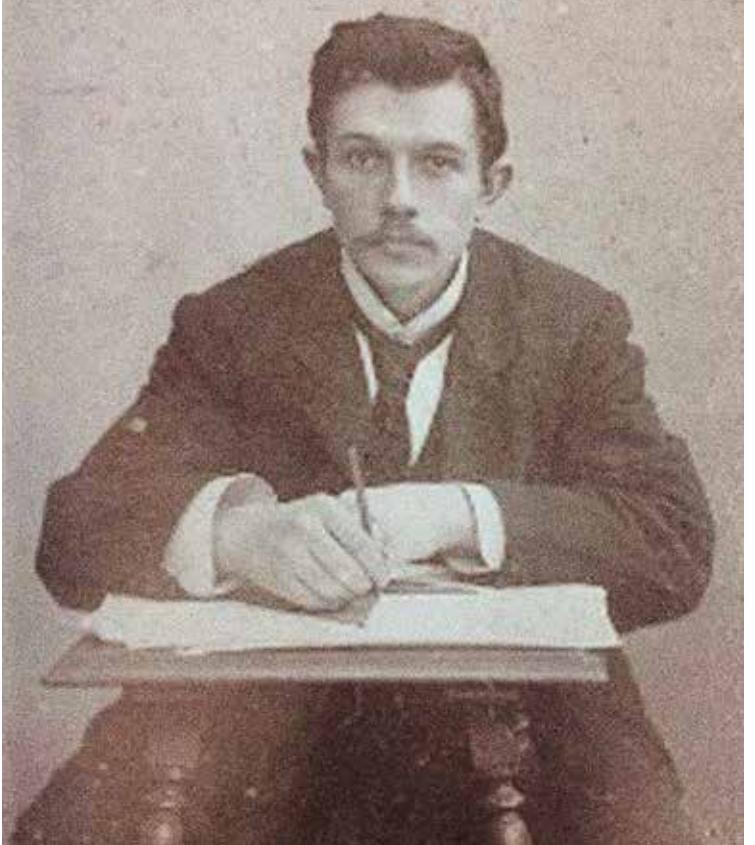
1899 Holanda [Netherlands] – 1986 Suíça [Switzerland]

## CADEIRA TUBULAR, 1926-1927

O arquiteto Mart Stam visitou a Casa Rietveld Schröder com o artista russo El Lissitzky, em 1926. Stam gostou muito de um experimento de Rietveld, uma cadeira construída com tubos de gás conectados por cotovelos, e começou a desenhar uma cadeira similar, mas logo percebeu que a estrutura ficaria mais firme, mais fácil de produzir industrialmente e mais elegante se o tubo fosse moldado. Esta cadeira é confortável porque a estrutura funciona como mola, graças à ausência de suporte na parte de trás. Na mesma época Stam encontrou na Alemanha Marcel Breuer, da Bauhaus, que também estava pesquisando o uso de tubos para fazer cadeiras, e os dois discutiram o conceito. Um ano depois Stam e Breuer apresentaram cadeiras similares numa exposição e entraram em disputa judicial sobre a autoria da invenção. Stam venceu a disputa porque afirmava ter criado uma obra de arte, mais do que um processo de produção.

## TUBULAR CHAIR, 1926-1927

Architect Mart Stam visited the Rietveld Schröder House with Russian artist El Lissitzky in 1926. Stam very much liked an experiment by Rietveld, a chair made out of gas pipes connected with elbows, and began to design a similar chair, but soon perceived that the structure would be stronger, easier to produce industrially, and more elegant, if the tube were smoothly bent into its curved form. This chair is comfortable because the structure works as a spring, due to the absence of support at the back. At the same time, in Germany, Stam met Marcel Breuer, from the Bauhaus, who was also researching about the use of tubes for making chairs, and the two discussed the concept. A year later, Stam and Breuer presented similar chairs at an exhibition and became engaged in a legal dispute as to who was the true inventor of the design. Stam won the case because he stated that he had created a work of art, more than a production process.



Piet Klaarhamer, c. 1905  
Foto [Photograph] W. G. Baer  
Coleção [Collection]  
Het Nieuwe Instituut, Rotterdam,  
Holanda [The Netherlands]

## PIET KLAARHAMER

1874-1954 Holanda [Netherlands]

Após frequentar a Ambachtsschool (Escola de Artes e Ofícios) em Utrecht, na Holanda, Klaarhamer trabalhou para os arquitetos Pierre Cuypers e Hendrik Petrus Berlage, em Amsterdã. Estabeleceu-se como arquiteto independente em 1902, mas continuou a ensinar Ciência dos Materiais na Ambachtsschool até 1903. Desde muito cedo, seus desenhos de móveis destacavam-se pela simplicidade que os tornava adequados para a produção industrial em massa. Klaarhamer conheceu Bart van der Leck em 1893, iniciando então uma amizade que se estenderia por vários anos. Compartilhavam um estúdio e projetaram muitas peças de mobiliário juntos. Klaarhamer conheceu o movimento De Stijl

After attending the Ambachtsschool (School of Arts and Crafts) in Utrecht, Netherlands, he worked for the architects Pierre Cuypers and Hendrik Petrus Berlage in Amsterdam. Klaarhamer established himself as an architect in his own right in 1902, but he continued to teach materials sciences at the Ambachtsschool until 1903. From a very early stage his furniture designs were notable for their simple style that made them suitable for industrial mass production. Klaarhamer first met Bart van der Leck in 1893, the beginning of a friendship that was to last many years. They shared a studio and designed many items of furniture together. Klaarhamer first encountered De Stijl through his friend,

por intermédio do amigo, mas não adotou completamente as ideias do grupo. Seu mobiliário também exerceu alguma influência sobre Gerrit Rietveld, que foi seu aluno. Como amigo de Van der Leck e professor de Rietveld, Klaarhamer estabeleceu uma ligação entre Berlage e De Stijl. Um de seus projetos mais famosos foi o de um quarto para meninos criado em conjunto com Vilmos Huszár para a família Bruijnzeel, em 1919. O mobiliário simples de Klaarhamer, com formas elementares, e o conceito de cores de Huszár se complementavam, unindo abstração e cultura de massa. Klaarhamer também se notabilizou pelos vasos Art Nouveau que criou para empresas como a famosa fábrica de cerâmicas Mobach.

but he did not entirely adopt the group's ideas. His furniture also exercised a certain influence on Gerrit Rietveld, who had taken lessons with Klaarhamer during his apprenticeship. As van der Leck's friend and Rietveld's teacher, Klaarhamer provided a link between Berlage and De Stijl. One of his most popular projects was a boys' bedroom designed jointly with Vilmos Huszár for the Bruijnzeel family in 1919. Klaarhamer's simple furniture with its elementary forms and Huszár's color concept complemented one another, it was abstraction and mass culture coming together. Klaarhamer was also well known for his Art Nouveau vases, which he designed for companies such as the celebrated ceramics factory Mobach.

VILMOS HUSZÁR  
Esquema de cores [color design]

PIET KLAARHAMER  
Mobília [furniture]

Quarto de meninos  
[Boys' bedroom]  
1919  
Reconstrução [Reconstruction], 2011  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]



VILMOS HUSZÁR  
Esquema de cores [color design]

PIET KLAARHAMER  
Mobília [furniture]

Cadeira para quarto de meninos  
[Chair for boys' bedroom]  
1919  
Madeira pintada, tecido [Painted  
wood, textile]  
90 x 40,3 x 42,2 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]



## O EMPRESÁRIO BRUIJNZEEL E DE STIJL

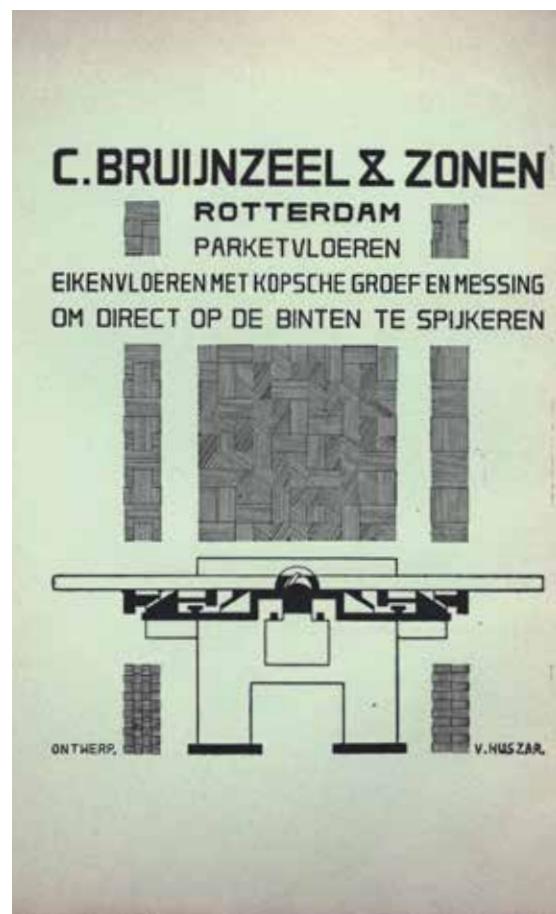
Empresário na área de móveis de madeira, Cornelis Bruijnzeel era extremamente interessado em tudo o que diz respeito à criatividade e à arte contemporânea. Ele investia em publicidade nos primeiros números da revista *De Stijl*, contratou Jan Wils para projetar uma fábrica nova e pediu a Vilmos Huszár que redesenhasse o quarto de seus dois filhos. Espaço e cor casavam tão perfeitamente na redecoração do quarto que Huszár gostava de se referir a sua criação como uma "composição de espaço e cor". Ele quis transformar o interior do quarto numa espécie de pintura espacial, uma pintura dentro da qual fosse possível morar. Todo o conjunto, incluindo os móveis pesados, mas simples, criados por Piet Klaarhamer, lembra a tela que Van Gogh fez do próprio quarto em Arles, um modelo de pureza e simplicidade. "Fixar o olhar no quadro deveria descansar o cérebro, ou melhor, a imaginação", foi o que Van Gogh escreveu a seu irmão. Huszár tomou emprestada a linguagem visual de Van Gogh e a transportou para a modernidade.

Em 1937, Piet Zwart aceitou a encomenda de projetar uma cozinha para a empresa Bruynzeel: "Um projeto inadequado e inefficiente de cozinha custa muito em tempo, trabalho, dinheiro [e torna-se] uma irritação diária. Uma cozinha Bruynzeel é reconhecidamente completa e eficiente, poupa tempo, trabalho e dinheiro e [é] uma satisfação diária". A racionalização do trabalho feminino ajusta-se totalmente às características próprias do De Stijl: as partes básicas são sempre coerentes com o conjunto. Eficiência, higiene e comodidade levaram Zwart a criar alças simples, grades de ventilação, dobradiças e trincos engenhosos, suportes para talheres, tábuas de cortar corrediças, balcões e pias especiais.

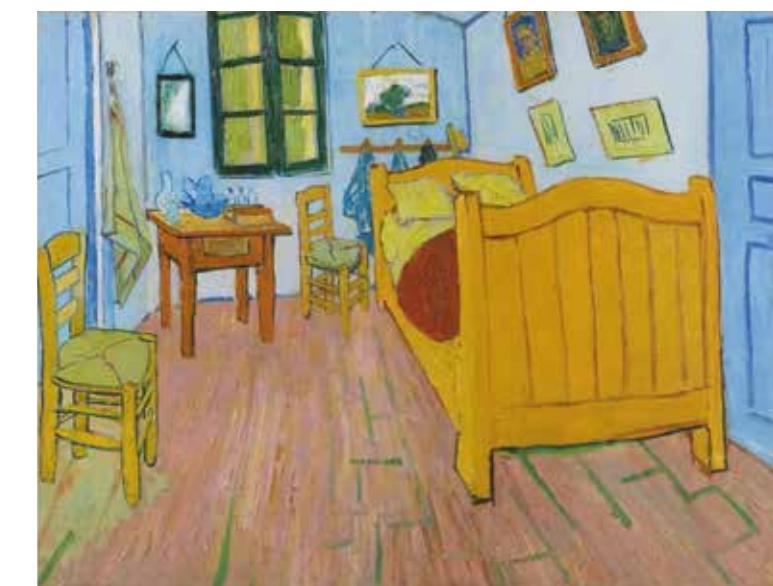
## BUSINESSMAN BRUIJNZEEL AND DE STIJL

Cornelis Bruijnzeel was the owner of a wood manufacturing business who took a keen interest in creativity and contemporary art. He advertised in the first issues of *De Stijl*, commissioned Jan Wils to design a new factory and asked Vilmos Huszár to redesign the bedroom of his two sons. Space and color were so unified in this bedroom that Huszár preferred to refer to his creation as a "space-color-composition." He wanted to turn the interior into a kind of spatial painting, a painting you could live in. The entire thing, including the simple heavy furniture made by Piet Klaarhamer, was reminiscent of Van Gogh's painting of his bedroom in Arles, a model of purity and simplicity. "Looking at the picture ought to rest the brain, or rather the imagination," Van Gogh wrote to his brother. Huszár borrowed Van Gogh's visual language and translated it for the modern age.

In 1937 Piet Zwart was commissioned to design a kitchen for the Bruynzeel company: "An inadequately or inefficiently designed kitchen costs time, labor, money [and is] a daily irritation. A Bruynzeel kitchen is always complete and efficient, saves time, labor and money and [is] a daily joy." The standardization of women's work ties in well with the typical features of De Stijl: each part elemental, coherent as a whole. Efficiency, hygiene and convenience lead Zwart to create simple handles, ventilation grilles, recessed plinths, ingenious catches and hinges, spoon holders, slide-out chopping boards, special worktops and sinks.



VILMOS HUSZÁR  
Verso da capa da revista  
*De Stijl* com anúncio da empresa  
[The inside of the cover of *De Stijl*,  
with an advertisement of the firm]  
C. Bruijnzeel & Zonen, Rotterdam



VINCENT VAN GOGH  
O quarto [The Bedroom]  
1888  
Óleo sobre tela [Oil on canvas]  
72,4 x 91,3 cm  
Van Gogh Museum, Amsterdam,  
Holanda [The Netherlands]



Cozinha Bruynzeel,  
desenhada por Piet Zwart  
[Bruynzeel kitchen,  
designed by Piet Zwart]  
c.1939  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]



GERRIT RIETVELD  
Cadeira Vermelho Azul  
[Red Blue Chair]  
1923  
Executada por [made by] Gerard van  
de Groenekan  
Madeira de bétula pintada [Painted  
birch wood]  
87,5 x 60 x 76 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]

## AS CADEIRAS DE RIETVELD

De início, Rietveld criou sua legendaria *Cadeira* em 1918, sem a marcante combinação de cores. A versão colorida existiu de 1923 em diante.

Van Doesburg comenta:

À pergunta sobre o papel que caberá à escultura no novo interior, essa peça de nossa mobília com novo formato nos dá uma resposta: nossas cadeiras, mesas, armários e outros objetos utilitários são as esculturas (abstratas-realistas) em nossos futuros interiores. No que diz respeito a sua construção, Rietveld nos escreve: "Nesta cadeira, procurei ser simples ao fazer cada componente na forma mais original, de acordo com seu uso e material utilizado, com a forma que fosse mais adequada a uma relação harmoniosa com o resto. A estrutura ajuda a conectar os componentes sem prejuízo de nenhum deles, de modo que um encubra ou oculte o outro o mínimo possível, a fim de que, acima de tudo, o conjunto prevaleça livre e claro no espaço. E que a forma prevaleça sobre o material."

Ao pesquisar caminhos para desenvolver mais profundamente suas ideias estéticas radicais, Rietveld logo se distanciou da estética do De Stijl. Ao longo dos anos 1930 ele prosseguiu em seu trabalho experimental, projetando cadeiras com materiais inovadores, como madeira compensada e alumínio. Exemplos de mobiliário incomum, criado com esses materiais, são variantes da *Cadeira Zig-Zag* (c.1932). Rietveld atingiu reconhecimento internacional como um pioneiro do *design* moderno.

## RIETVELD'S CHAIRS

Rietveld initially developed his legendary *Chair* in 1918 without the striking color scheme – the colored version dates from the year 1923.

Van Doesburg comments:

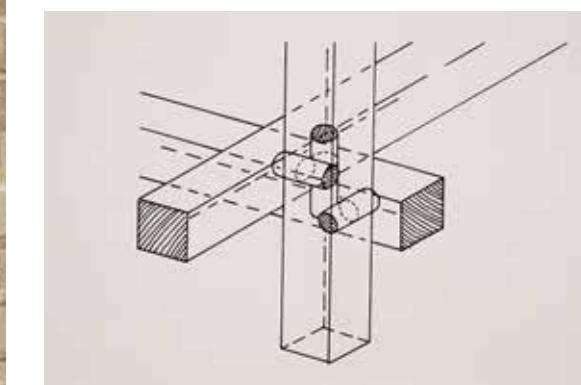
To the question of what role sculpture will play in the new interior, this piece of furniture, with its new form provides an answer: our chairs, tables, cabinets and other utilitarian objects are the (abstract-realist) sculptures in our future interiors. As regards its construction, Mr Rietveld writes us as follows: "in this chair I have attempted to make every component simple, in the most original form according to its use and material, the form that is the most receptive to harmonious relations with the rest. The structure helps connect the components in an unmutilated form, so that one covers or dominates the other as little as possible, in order that the whole above all stands free and clear in space, and the form wins out over the material."

In search of ways to further develop his radical aesthetic ideas, Rietveld soon distanced himself from the aesthetics of De Stijl. Throughout the 1930s, he pursued experimental work, designing chairs with innovative materials such as plywood and aluminum. One example of the unusual furnishings created out of these materials are variations of the *Zig-Zag Chair* (c.1932). Rietveld attained international recognition as a pioneer of modern design.



# MEUBELMAKERIJ

Gerrit Rietveld em frente à oficina  
[Gerrit Rietveld in front of his  
workshop], Utrecht, 1918  
Foto [Photo] CMU, Pictoright



Desenho de uma junção  
cartesiana com cavilhas  
[Drawing of Cartesian  
join with dowels]  
Coleção [Collection]  
Rietveld Schröderarchief /  
Centraal Museum, Utrecht,  
Holanda [The Netherlands]

## RIETVELD ESCREVEU EM 1930:

"Muitas construções difíceis foram resolvidas satisfatoriamente e adquiriram sua forma geralmente aceita; portanto, como explicar que ainda não tenha sido encontrada uma solução satisfatória para a simples construção de uma cadeira, por exemplo, assim como aconteceu com a bicicleta ou, mais simplesmente, com as colheres? Sentar-se é certamente uma atividade suficientemente simples. (...) As cadeiras não precisam ser uma representação da ideia de sentar, mas são, por assim dizer, as partes que apoiam as pessoas ao sentar-se. (...) O formato das cadeiras e seu método de fabricação mudam continuamente, e isso se tornou mais importante do que as estruturas, que, de fato, mudaram muito pouco. Gradualmente, a forma passou a ser vista como o aspecto mais importante, e a solução do problema da cadeira tornou-se uma questão de forma. Aos poucos, as cadeiras vêm sendo libertadas de seu passado complicado, porque a produção industrial tornou novos materiais e novas descobertas de construção mais importantes do que as diferenças de formato."

## RIETVELD WROTE IN 1930:

"Many difficult constructions have been solved satisfactorily and have acquired their generally accepted form; how is it then, that a satisfactory solution has not yet been found for a simple construction such as a chair, as, for instance, has been done with the bicycle or, even more simply, spoons? Sitting is surely a simple enough activity. (...) Chairs do not have to be any representation of the idea of sitting, but they are as it were the supporting parts of the people who are sitting. (...) The shape of chairs and their method of manufacture have changed continually and this has become more important than their structures, which, in fact, have differed very little from each other. Gradually the shape has become regarded as the most important aspect, and the solution of the problem of the chair has been treated as a question of form. Chairs are little by little being freed from their complicated past, because since machine production has made new materials and new discoveries of construction have become more important than differences in shape."

WOON =  
= KAMER

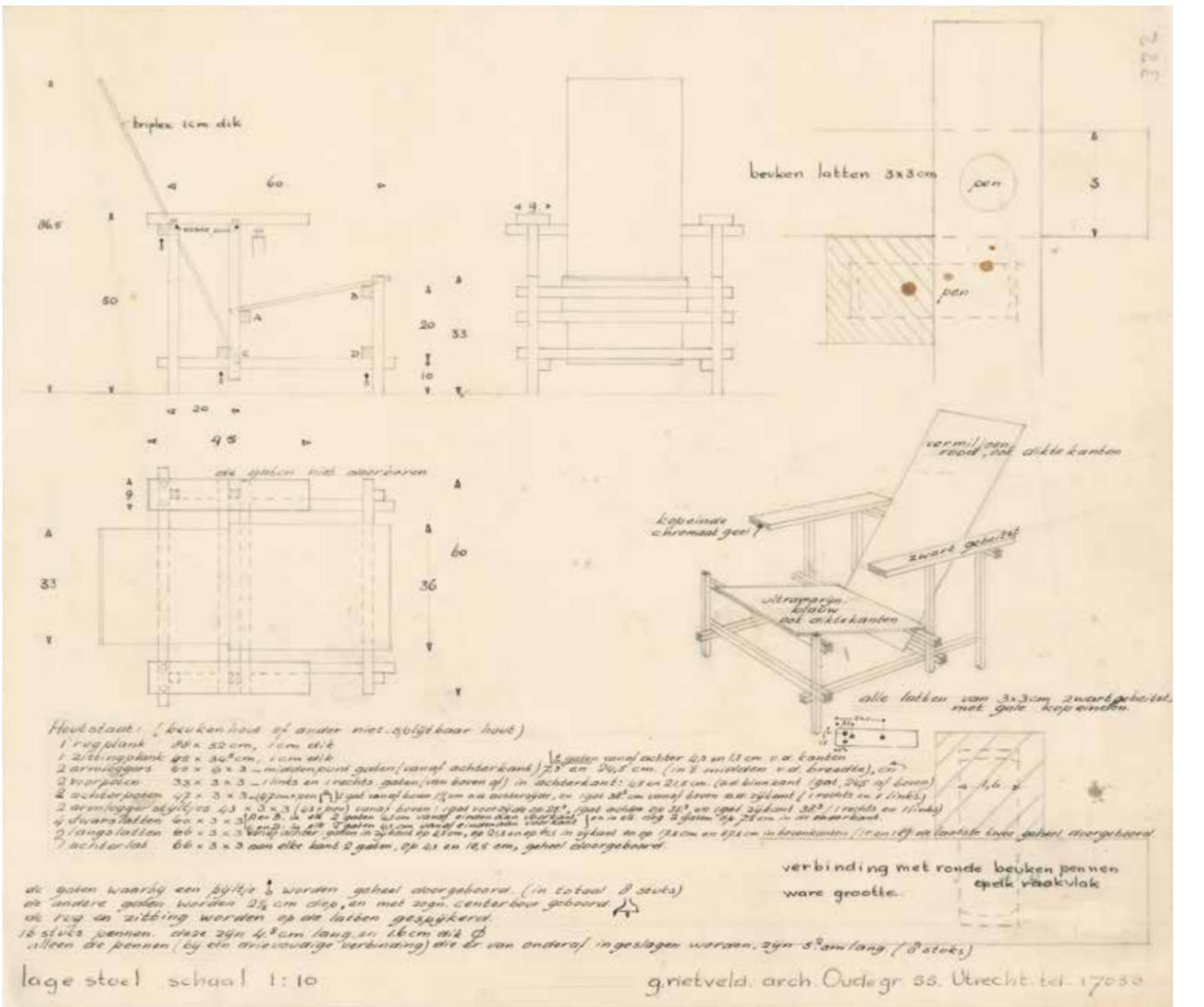
DONTWERP:

S.RIETVELD ARCH. INTER:  
STADELAAN 93 UTRECHT

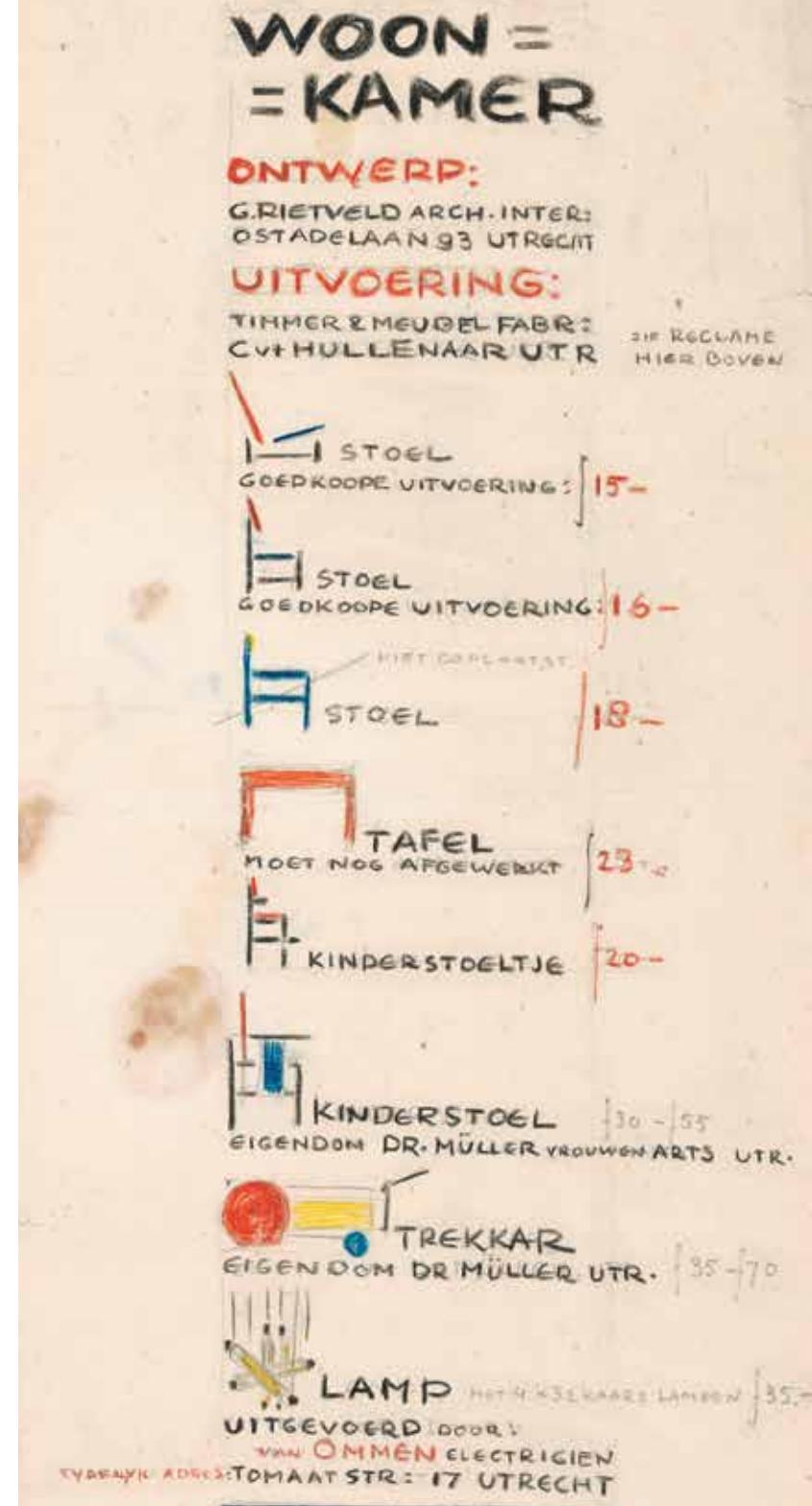
## UITVOERING:

TINMER & MEIJER FABR:  
C.V. HULLENAAR UTR.

- RECLAME  
van Boven



<p><b>GERRIT RIETVELD</b> senho técnico da Cadeira rmelho Azul [Technical rawing of the Red Blue Chair] 55-55 ta sobre papel [Ink on paper] 5 x 33,7 cm tved Schröderarchief / Centraal seum, Utrecht, Holanda [The etherlands]</p>	<p><b>GERRIT RIETVELD</b> Lista de preços [Price list] 1923 Lápis e pastel seco sobre pa [Pencil and dry pastel on pa 65 x 25,2 cm Coleção [Collection] Rietveld Schröderarchief / Ce Museum, Utrecht, Holanda [T Netherlands]</p>
---	--



STOGL IN FYNER  
UITVOERING: 22.50  
ADRES: KUNSTHANDEL  
GERBRANDS OUDKERKHOF

DIMAN KLEUR  
TAFELBEDEKING  
MATTEN  
VERVYGBAAR BY:  
**VROOM & DREESMAA**

**GERRIT RIETVELD**

Mesa lateral [Divan table]

1923

Madeira pintada [Painted wood]

59,5 x 50 x 50 cm

Coleção particular [Private collection]



**GERRIT RIETVELD**

Banco militar [Military stool]

1923

Madeira pintada [Painted wood]

45 x 40,2 x 36,2 cm

Coleção particular [Private collection]



**GERRIT RIETVELD**  
Cadeira militar [Military chair]  
1923  
Madeira pintada [Painted wood]  
90 x 40 x 52 cm  
Coleção particular [Private collection]



**GERRIT RIETVELD**  
Cadeira Zigue-Zague  
[Zig-Zag Chair]  
1934  
Madeira pintada [Painted wood]  
74,8 x 37,4 x 41 cm  
Coleção particular [Private collection]



**GERRIT RIETVELD**  
Cadeira Zigue-Zague  
[Zig-Zag Chair]  
1934  
Madeira pintada [Painted wood]  
74,8 x 37,4 x 41 cm  
Coleção particular [Private collection]



**GERRIT RIETVELD**

Cadeira-caixote [Crate chair]

1934

Madeira pintada [Painted wood]

56,5 x 57 x 72,2 cm

Coleção particular [Private collection]



**GERRIT RIETVELD**

Cadeira Hopmi [Hopmi Chair]

1932

Madeira e aço inox [Wood and

stainless steel]

86 x 53 x 48 cm

Coleção particular [Private collection]



H. P. BERLAGE  
PIET ZWART  
Jogo de mesa para café  
da manhã [Breakfast Set]  
1923-24  
Vidro moldado sob pressão  
[Pressed glass]  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]

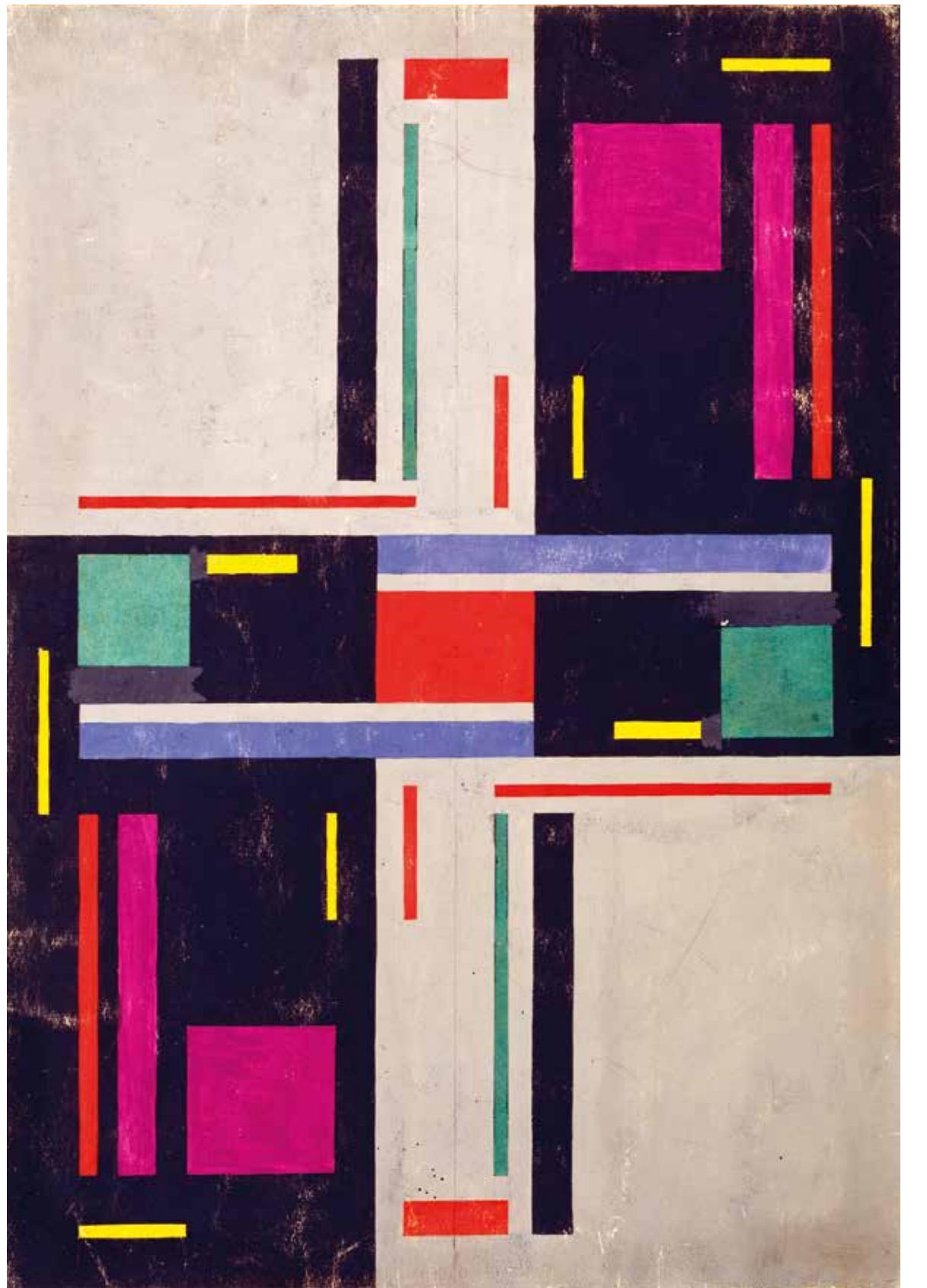
## JOGO DE MESA PARA CAFÉ DA MANHÃ

Piet Zwart trabalhou no escritório do arquiteto Berlage quando este projetava um aparelho de café para produção industrial. Zwart comentou sobre o processo: “com base nos desenhos de Berlage, fizemos um modelo em vidro prensado, em escala, que custou uma fortuna pois tinha de ser feito com moldes muito caros. E não era prático: como limpar itens naquela escala? Berlage então me encarregou de projetar modelos para esse fim, daí a origem das peças em vidro amarelo. A forma hexagonal, antes essencial para Berlage, agora era inevitável, fato que não incomodou neste caso. Cheguei a uma solução para todas as coisas: tudo era encaixável, a tampa de uma peça poderia ser usada em outra. A forma teria de ser retirada do molde como um todo, o que explica a ausência de cabos abertos. Mas a técnica ainda não estava muito desenvolvida, o que resultou em peças muito pesadas para o uso diário.”

## BREAKFAST SET

Piet Zwart worked for the architect Berlage's office, which received an order for a breakfast set that had to be produced industrially. Piet Zwart told about the process: one scale designed by Berlage was made in pressed glass, but it involved an enormous amount of money, since it had to be made with very expensive molds. And it was not practical: how to clean such a scale? Then Berlage ordered me to design models for this, and that is the origin of that yellow pressed glass tableware. The hexagonal form was essential for Berlage, that was unavoidable now. But that is not a problem here either. I had all the possible details figured out: everything fits on and in each other; the cover of one could be used for another piece. The form had to be completely releasable from the mold, hence there are no open handles. But at that time the technique was not yet sufficiently developed, so it became far too heavy for daily use.





PIET ZWART  
Projeto de tapete para a Casa De Stormhoek [Design of a carpet for De Stormhoek House]  
c.1924  
Gouache sobre papel [Gouache on paper]  
49,1 x 50,9 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]

Sala da Casa De Stormhoek  
[Sitting room of the De Stormhoek House], decoração por [decoration by] Piet Zwart  
c.1924  
Foto [Photograph]  
22,6 x 28,2 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]





BART VAN DER LECK

Azulejo com decoração de colmeia  
[Tile with beehive decoration]

1942

Louça de barro vidrada  
[Glazed earthenware]

12 x 12 cm

Coleção [Collection]

Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]

BART VAN DER LECK

Prato com decoração  
geométrica em cinza, azul,  
vermelho e amarelo  
[Dish with Geometric decoration  
in gray, blue, red and yellow]

1939

Louça de barro vidrada  
[Glazed earthenware]

Diâmetro [Diameter] 30 cm

Coleção [Collection]

Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]



GERRIT RIETVELD

Luminária suspensa  
[Hanging lamp]

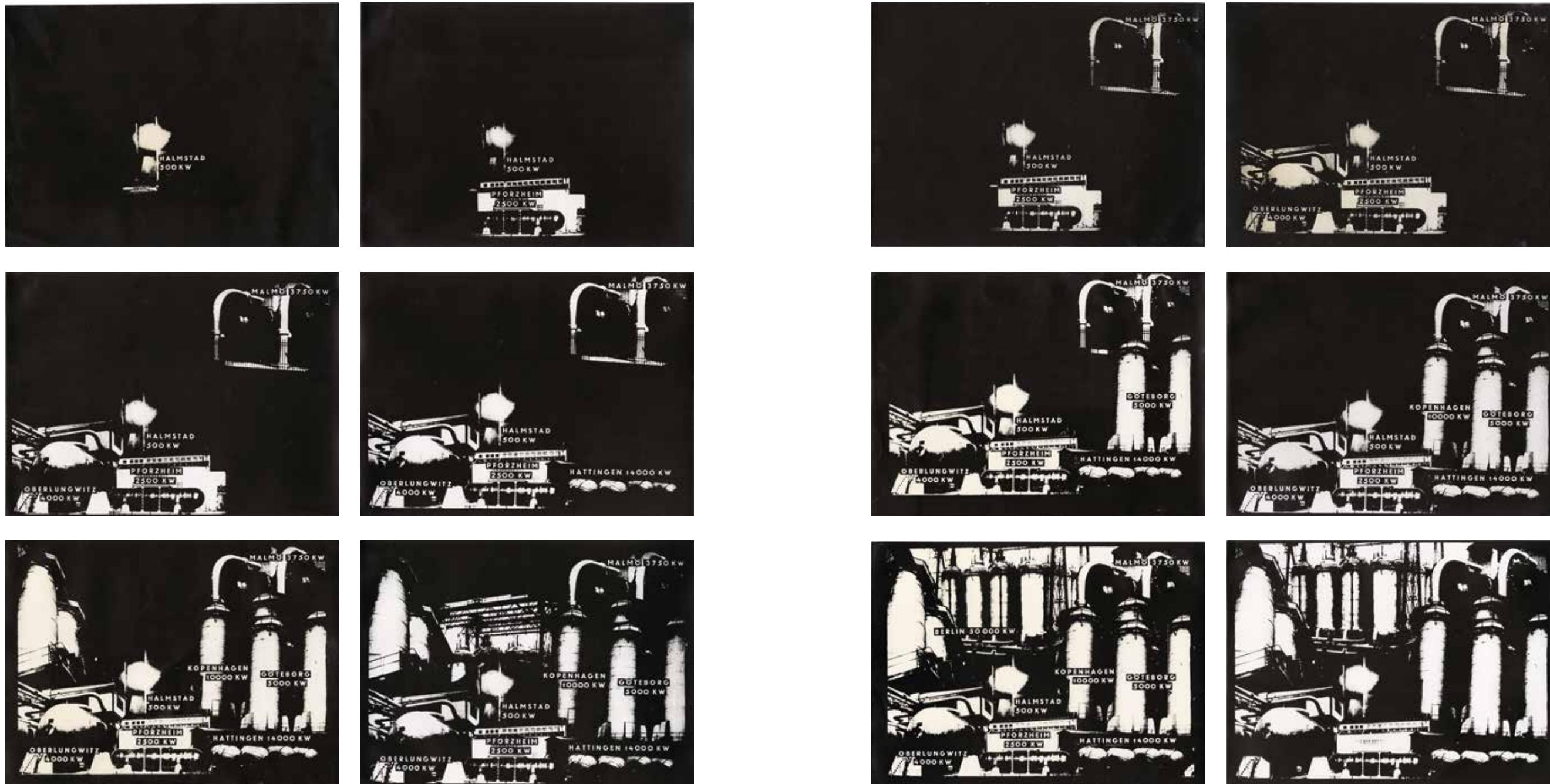
1922

Três lâmpadas de vidro tubulares,  
tubos de vidro e madeira  
[Three tubular glass lamps,  
glass tubes, wood]

104 x 40 x 40 cm

Coleção particular [Private collection]





CÉSAR DOMELA  
Fotogramas de filme publicitário  
para uma empresa de eletricidade  
[Stills from a commercial for  
an electricity company]  
1927  
Cópia em gelatina e prata  
[Gelatin silver print]  
17,8 x 24 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]

## FOTOMONTAGEM

Domela estava particularmente interessado no uso da fotografia e da fotomontagem experimental na propaganda. A campanha publicitária para a Ruthsspeicher em 1928 certamente está entre suas criações mais inovadoras, das quais duas fotomontagens foram muito bem recebidas. À época, Domela comentou:

*"A abundância dos detalhes interessantes vistos na fabricação em si pode ser mostrada mais adequadamente em um filme: podemos pensar sobre essas coisas, vê-las por diferentes ângulos, perceber sua construção e efeito. Aqui, um filme inteiro é dedicado a uma fotografia. Pontos de vista importantes do 'filme' são colocados em conexão espacial entre si de forma que o olhar rápido do espectador possa captar uma impressão tridimensional absoluta. Esta é colocada em movimento e pode ser encontrada no meio da ação."*



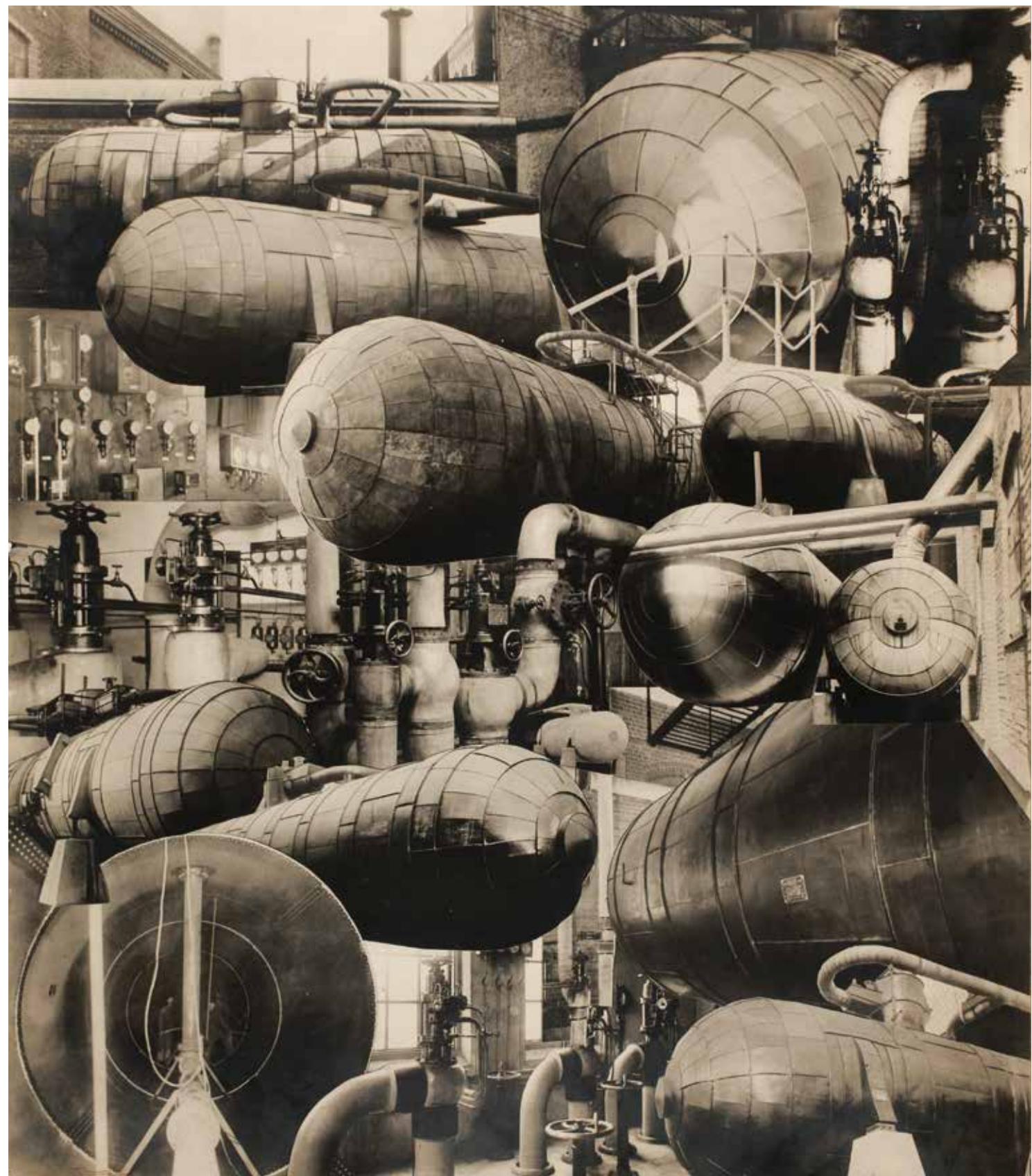
## PHOTOMONTAGE

Domela was particularly interested in the use of photography and experimental photomontage in advertising. The advertising campaign for Ruthsspeicher in 1928 certainly belongs to some of his most innovative designs, from which two photomontages were very well received. Domela commented:

*"The abundance of interesting details apparent in the fabrication itself can be best shown in a film: one wanders around the things, sees them from different angles, perceives their construction and effect. A whole film is consigned to one photograph here. Important standpoints from the "film" are placed in a spatial connection to one another so that the viewer's rapid eye is able to capture an absolute 3-dimensional impression. It is set in motion and can be found in the midst of the action."*

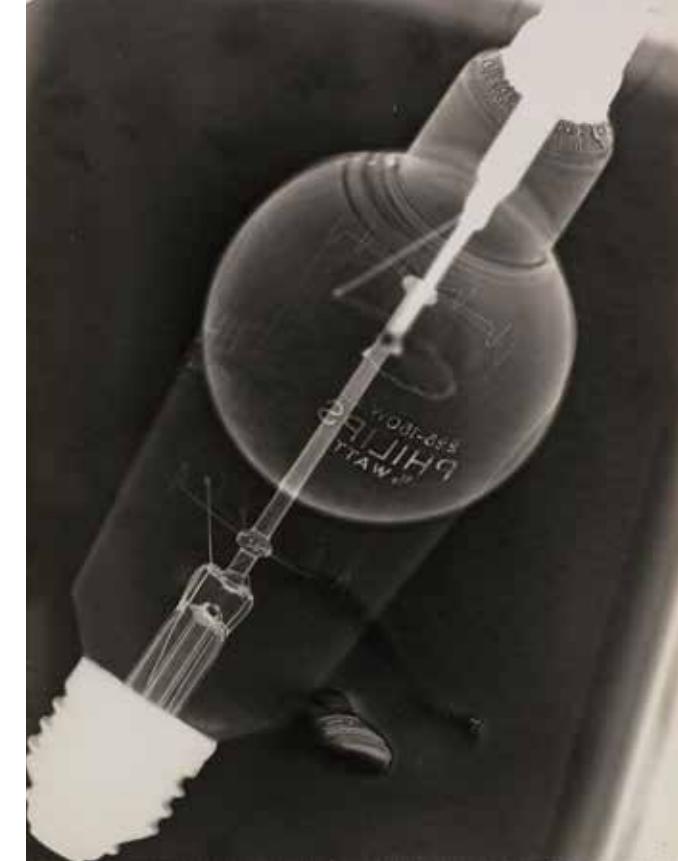
CÉSAR DOMELA  
Fotomontagem para um anúncio  
da empresa [Photomontage for  
an advertisement for the firm]  
Ruthsspeicher  
1928  
Cópia em gelatina e prata  
[Gelatin silver print]  
47,3 x 34,4 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]w

CÉSAR DOMELA  
Fotomontagem para um anúncio  
da empresa [Photomontage for  
an advertisement for the firm]  
Ruthsspeicher  
1928  
Cópia em gelatina e prata  
[Gelatin silver print]  
47,3 x 34,4 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]w





Paul Schuitema, c.1930  
Coleção [Collection]  
Nederlands Fotomuseum,  
Amsterdam, Holanda  
[The Netherlands]



## PAUL SCHUITEMA

Schuitema iniciou seus estudos de desenho e pintura na Academia de Belas Artes de Roterdã. Trabalhou como *designer* gráfico e fotógrafo e, posteriormente, como designer de mobiliário e cineasta, aplicando os princípios do De Stijl e do construtivismo à publicidade comercial. A partir de 1924, P. van Berkel, exportador de carnes de Roterdã e fabricante de balanças e máquinas de fatiar, deu a ele a oportunidade de colocar em prática suas ideias inovadoras no campo da tipografia e publicidade. Em 1925, Schuitema ingressou no Opbouw, círculo de arquitetos progressistas de Roterdã, com J. J. P. Oud e Van Eesteren, e familiarizou-se com as inovações em arquitetura e *design* que ocorriam na Rússia, Polônia, Alemanha e Checoslováquia. Em 1926 começou a trabalhar com fotomontagem, tornando-se pioneiro dessa técnica no campo

Schuitema began his drawing and painting studies at the Academy of Fine Arts, Rotterdam. He worked as a graphic designer and photographer, and subsequently as a furniture designer and filmmaker, applying the principles of De Stijl and constructivism to commercial advertising. From 1924 onward, P. van Berkel, the Rotterdam meat exporter and manufacturer of slicing machines and weighing scales, gave Schuitema the opportunity to put his innovative ideas in the field of typography and advertising into practice. In 1925, Schuitema joined Opbouw, the progressive circle of architects in Rotterdam, with J. J. P. Oud and Van Eesteren. He became familiar with the innovations in architecture and design occurring in Russia, Poland, Germany and Czechoslovakia. From 1926 he started working with photomontage, becoming a pioneer of

do *design* industrial. Em 1928, participou da mostra *Film und Foto* (conhecida como *Fi/Fo*) em Stuttgart, com seus colegas holandeses Piet Zwart e Gerard Kiljan. Schuitema publicou na revista de vanguarda *i10* um artigo intitulado "Advertising", escrito em tom de manifesto, que claramente marcou seu rompimento com a tradição. Em 1930, ele e Gerard Kiljan tornaram-se os primeiros professores de design e fotografia na Academia de Artes Plásticas de Haia, onde lecionou até 1959. Em 1931, criou o pôster para a exposição de Amsterdã do Círculo de Novos Designers da Publicidade, na qual sua obra foi exibida ao lado de trabalhos de Herbert Bayer, Walter Dexel, César Domela, Lajos Kassák, Moholy-Nagy, Kurt Schwitters, Karel Teige, Jan Tschichold e Piet Zwart.

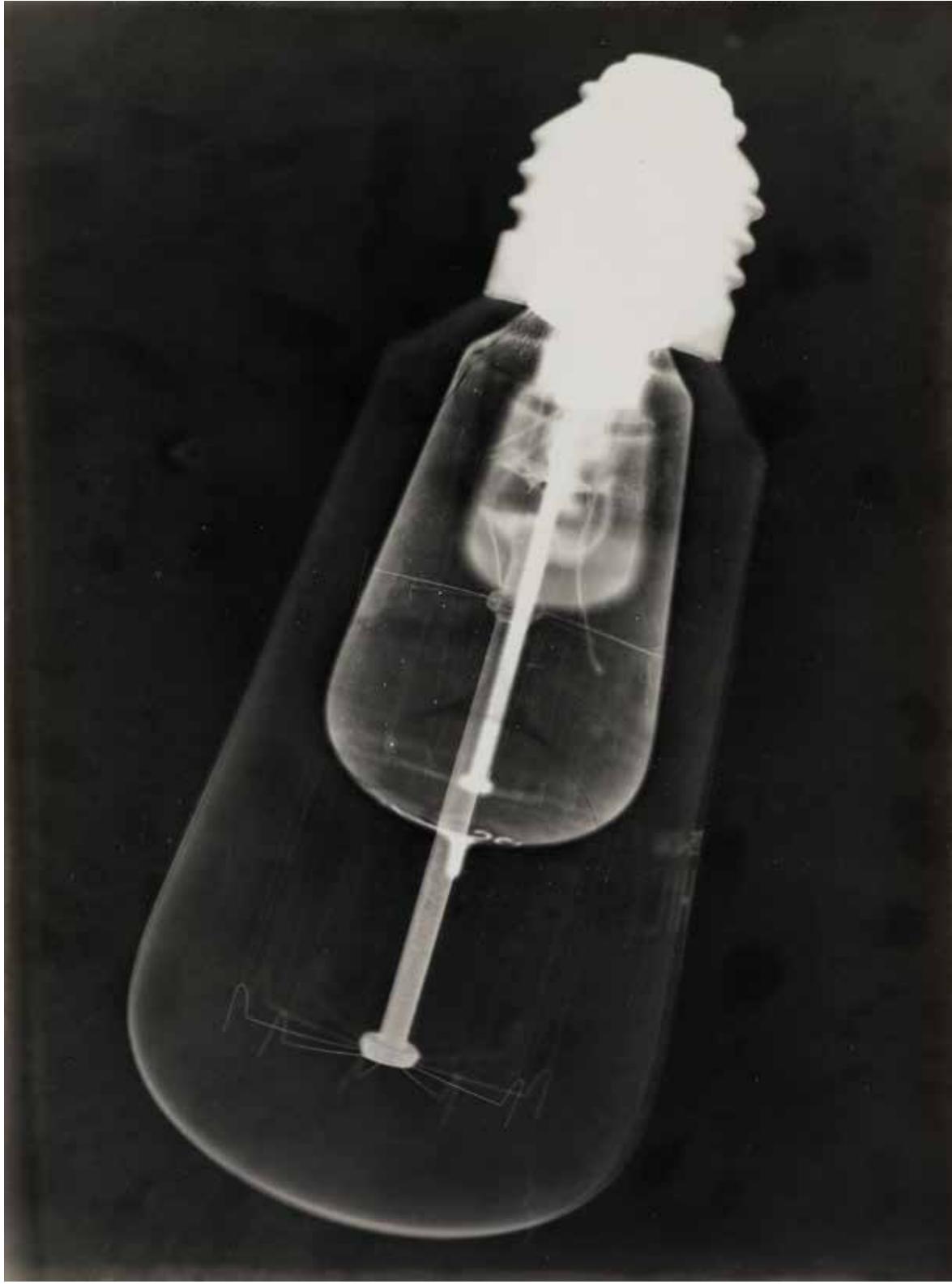
this technique in the field of industrial design. In 1928 he took part in the exhibition *Film und Foto* (known as *Fi/Fo*) in Stuttgart, together with his Dutch colleagues Piet Zwart and Gerard Kiljan. Schuitema published an article entitled "Advertising" in the avant-garde magazine *i10*, writing it in the tone of a manifesto and clearly marking his break with tradition. In 1930, he and Gerard Kiljan became the first teachers of design and photography at the Academy of Visual Arts in The Hague, where he taught until 1959. In 1931 he designed the poster for the Amsterdam exhibition of the Circle of New Advertising Designers, where his work was shown alongside Herbert Bayer, Walter Dexel, César Domela, Lajos Kassák, Moholy-Nagy, Kurt Schwitters, Karel Teige, Jan Tschichold and Piet Zwart.

1897-1973 Holanda [Netherlands]

PAUL SCHUITEMA  
Fotograma [Photogram]  
1926-28  
Cópia em gelatina e prata  
[Gelatin silver print]  
23,8 x 18 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]



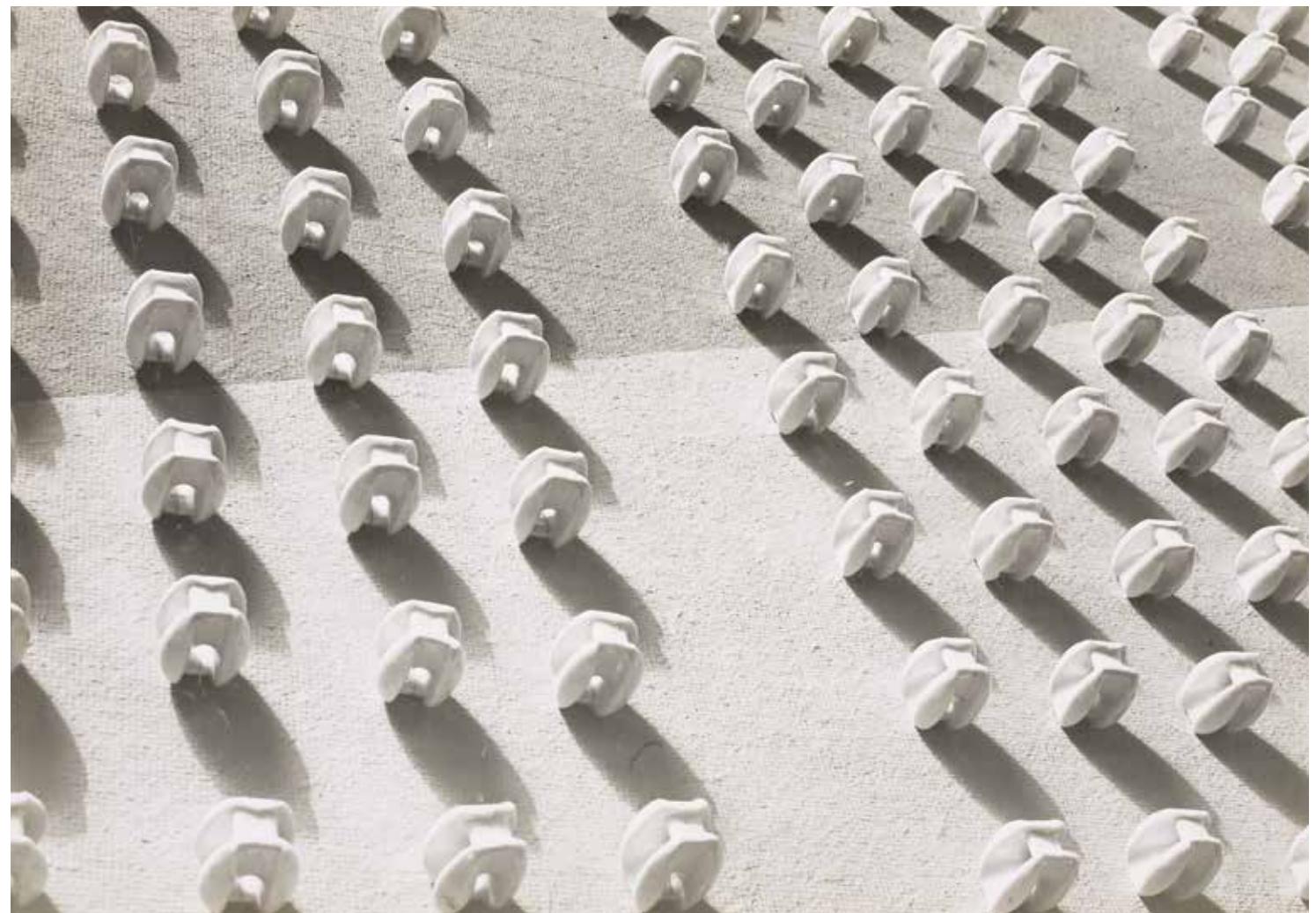
PAUL SCHUITEMA  
Fotograma [Photogram]  
1926-28  
Cópia em gelatina e prata  
[Gelatin silver print]  
24 x 18 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]



PAUL SCHUITEMA  
Fotograma [Photogram]  
1926-28  
Cópia em gelatina e prata  
[Gelatin silver print]  
24 x 18 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]



PIET ZWART  
Composição com pequena vara  
[Composition with a little rod]  
1926-27  
Fotograma, papel de brometo  
[Photogram, bromide paper]  
41 x 32,5 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]



PIET ZWART  
Fileiras de isoladores  
[Rows of insulators]  
1932  
Cópia em gelatina e prata  
[Gelatin silver print]  
34,5 x 24,7 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]

## DE STIJL, UMA REVOLUÇÃO GRÁFICA

A influência da obra de Mondrian e de outros colaboradores da revista *De Stijl* sobre o design gráfico e a tipografia da época foi grande. Nos anos 1920 e 1930 artistas plásticos e arquitetos se envolviam cada vez mais com tipografia e desenho gráfico. Princípios como abstração geométrica, assimetria, formas elementares, ritmo e funcionalidade foram inseridos no mundo gráfico. Para Mondrian, esses princípios tinham de ser incorporados no universo visual como um todo. Em seus artigos na *De Stijl* e em suas obras, ele apontava um caminho para a inovação de todas as linguagens artísticas.

A revista dedicava muita atenção aos movimentos dadaísmo e construtivismo. Artistas como El Lissitzky, Kurt Schwitters, Karel Teige e László Moholy-Nagy defendiam a inovação no desenho gráfico e na tipografia. As novas ideias foram explicadas claramente no manual *Die Neue Typographie* [A nova tipografia], publicado por Jan Tschichold em 1928, que influenciou gerações de designers gráficos. Nele, o autor afirmava que sua grande inspiração vinha da obra e das ideias de Mondrian.

Na Holanda esse novo espírito ficou conhecido como "nova tipografia," pois foi introduzido num mundo gráfico conservador por pessoas de fora, como os artistas e arquitetos Piet Zwart, Paul Schuitema, Hendrik Werkman e César Domela.

Theo van Doesburg criou em 1919-1920 uma fonte radicalmente diferente, de acordo com as ideias do De Stijl. Baseada numa grade de 25 quadrados, mais tarde ela ficou conhecida como a fonte Arquétipo Van Doesburg. Ele também surpreendia com publicações de inspiração dadaísta em parceria com Kurt Schwitters, como o livro infantil *O Espanhalho*, o cartaz para as "noites dadaísticas" na Holanda e os poemas visuais que publicava na revista sob o pseudônimo I. K. Bonset. El Lissitzky publicou em 1922 o livro de contos tipográficos para crianças *Sobre dois quadrados*, que relata como dois quadrados mudam o mundo.

Esses artistas subverteram todas as convenções do desenho gráfico de sua época.

## DE STIJL, A GRAPHIC REVOLUTION

Mondrian's work and that of other collaborators of the magazine *De Stijl* greatly impacted the graphic design and typography of their time. In the 1920s and '30s, visual artists and architects became increasingly involved with typography and graphic design. Principles such as geometric abstraction, asymmetry, elementary shapes, rhythm and functionality were inserted in the graphic world. For Mondrian, these principles needed to be incorporated in the visual universe as a whole. In his articles in *De Stijl* and in his works, he pointed to a path for the innovation of all the artistic languages.

The magazine paid a lot of attention to the Dada and constructivist movements. Artists such as El Lissitzky, Kurt Schwitters, Karel Teige and László Moholy-Nagy espoused innovation in graphic design and typography. The new ideas were clearly set forth in the manual *Die Neue Typographie* [The New Typography], published by Jan Tschichold in 1928, which influenced generations of graphic designers. In it, the author stated that he was largely inspired by Mondrian's work and ideas.

In Holland, this new spirit was known as "new typography" as it was introduced to the conservative graphic world by outsiders, such as the artists and architects Piet Zwart, Paul Schuitema, Hendrik Werkman and César Domela.

In 1919-20 Theo van Doesburg created a radically different font, in accordance with the De Stijl ideas. Based on a grid of 25 squares, it later became known as the Archetype Van Doesburg font. He also released some surprising publications of Dadaist inspiration in partnership with Kurt Schwitters, such as the children's book *The Scarecrow*, the poster for the Dutch "Dada evenings," and the visual poems he published in the magazine under the pseudonym I. K. Bonset. In 1922, El Lissitzky published the book of typographic tales for children *About Two Squares*, which tells how two squares change the world.

These artists subverted the graphic design conventions of their time.

THEO VAN DOESBURG  
Desenho para o cartaz da exposição Section d'Or [Poster design for the Section d'Or exhibition] 1920  
Tinta sobre papel vegetal [Ink on tracing paper] 65 x 62,5 cm Coleção particular [Private collection]



THEO D.



PIET ZWART  
Anúncio [Advertisement] NKF  
c.1925  
Impressão sobre papel  
[Print on paper]  
30 x 21,3 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]

PIET ZWART  
Anúncio para  
[Advertisement for]  
Vickers House, Laga  
1923  
Impressão sobre papel  
[Print on paper]  
15,4 x 11 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]





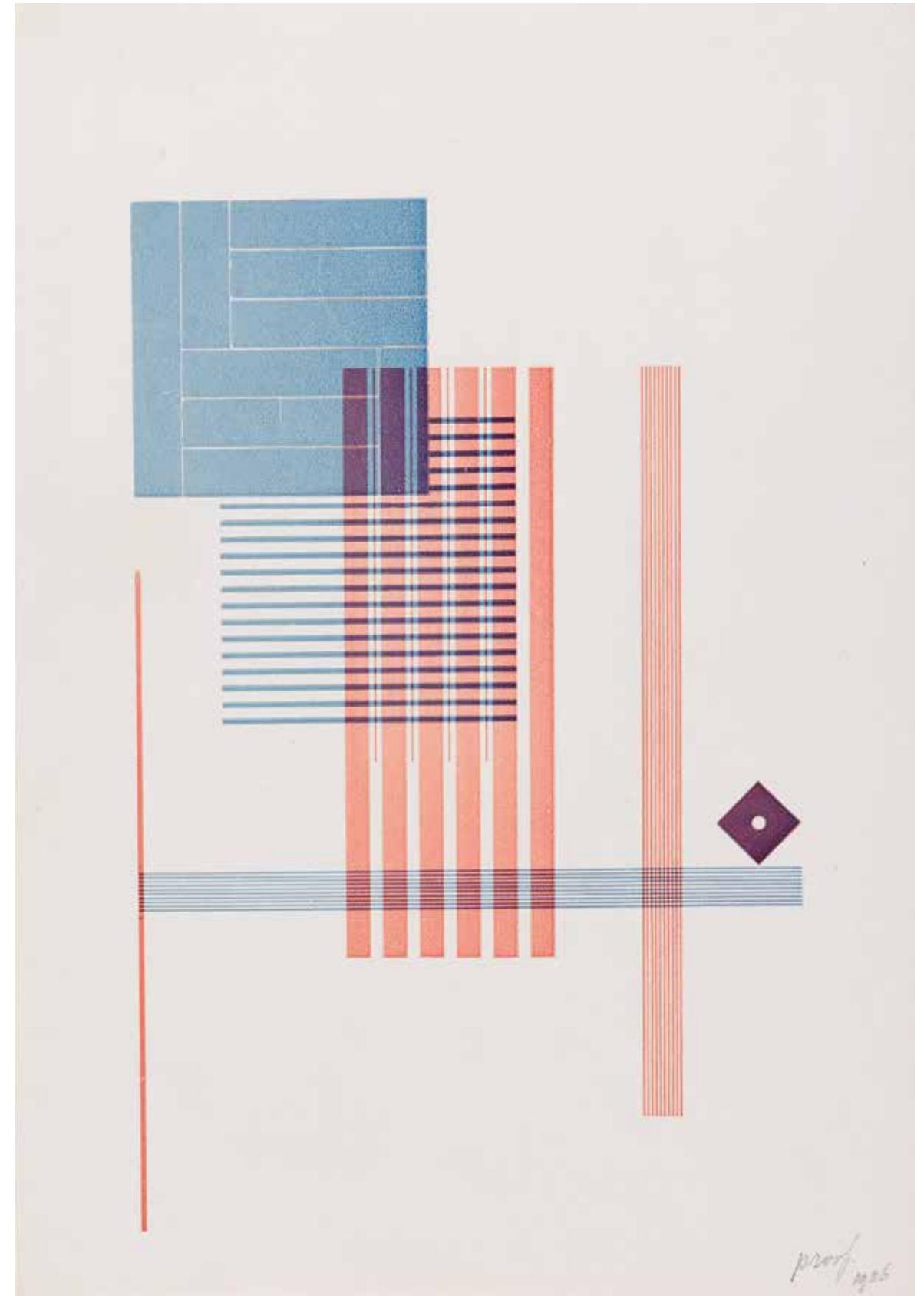
PIET ZWART  
Anúncio para [Advertisement for]  
Vickers House, Laga  
1922  
Impressão sobre papel  
[Print on paper]  
11 x 15,5 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]



PIET ZWART  
Anúncio para [Advertisement for]  
Vickers House, N.E.T.H.M.I.J.  
1923  
Impressão sobre papel  
[Print on paper]  
11 x 15,5 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]

PIET ZWART  
Anúncio para [Advertisement for]  
Vickers House, Laga  
1923  
Impressão sobre papel  
[Print on paper]  
10,9 x 15,1 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]

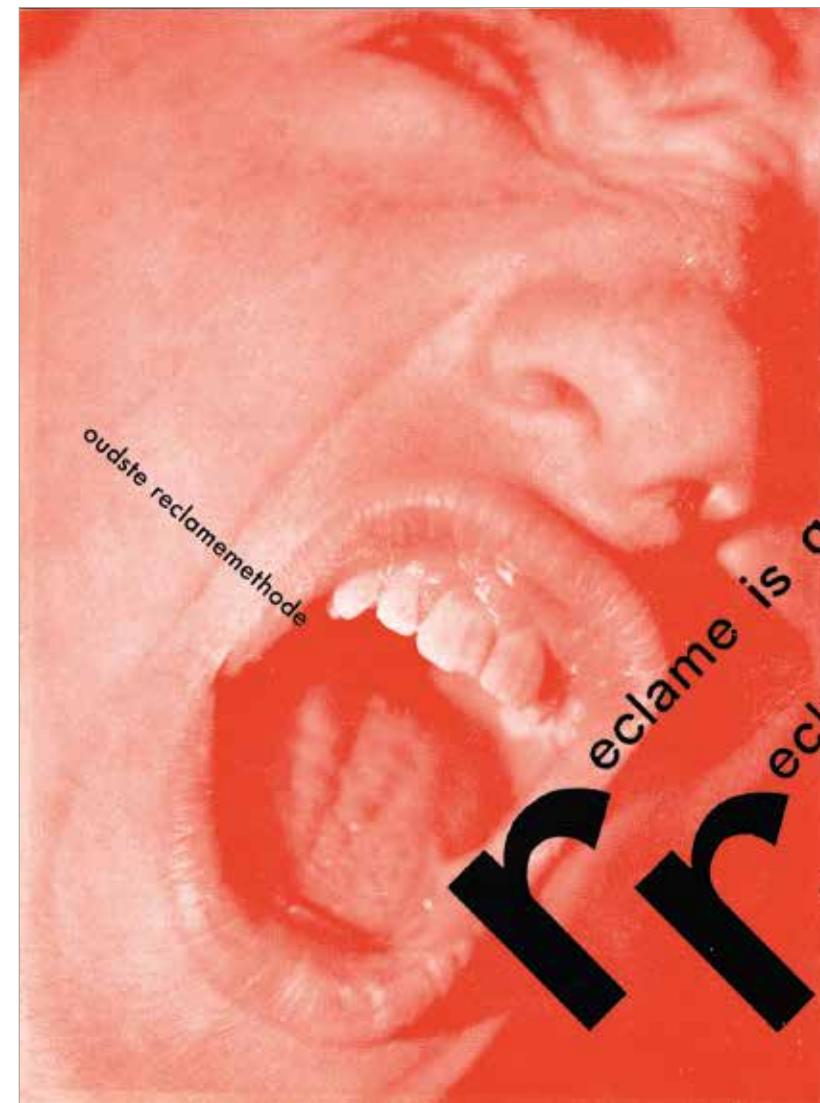
PIET ZWART  
Composição [Composition]  
1925-26  
Impressão sobre papel  
[Print on paper]  
19 x 12,1 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]



PIET ZWART  
Cardápio para o restaurante  
'Au Neuvième Art' de Leo  
Faust em Paris [Menu for  
Leo Faust's restaurant 'Au  
Neuvième Art' in Paris]  
1926  
Impressão sobre papel  
[Print on paper]  
27,5 x 27 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]



PIET ZWART  
Página do folheto da editora  
[Page of the brochure of publisher]  
Nijgh & Van Ditmar  
1931  
17,5 x 25 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]



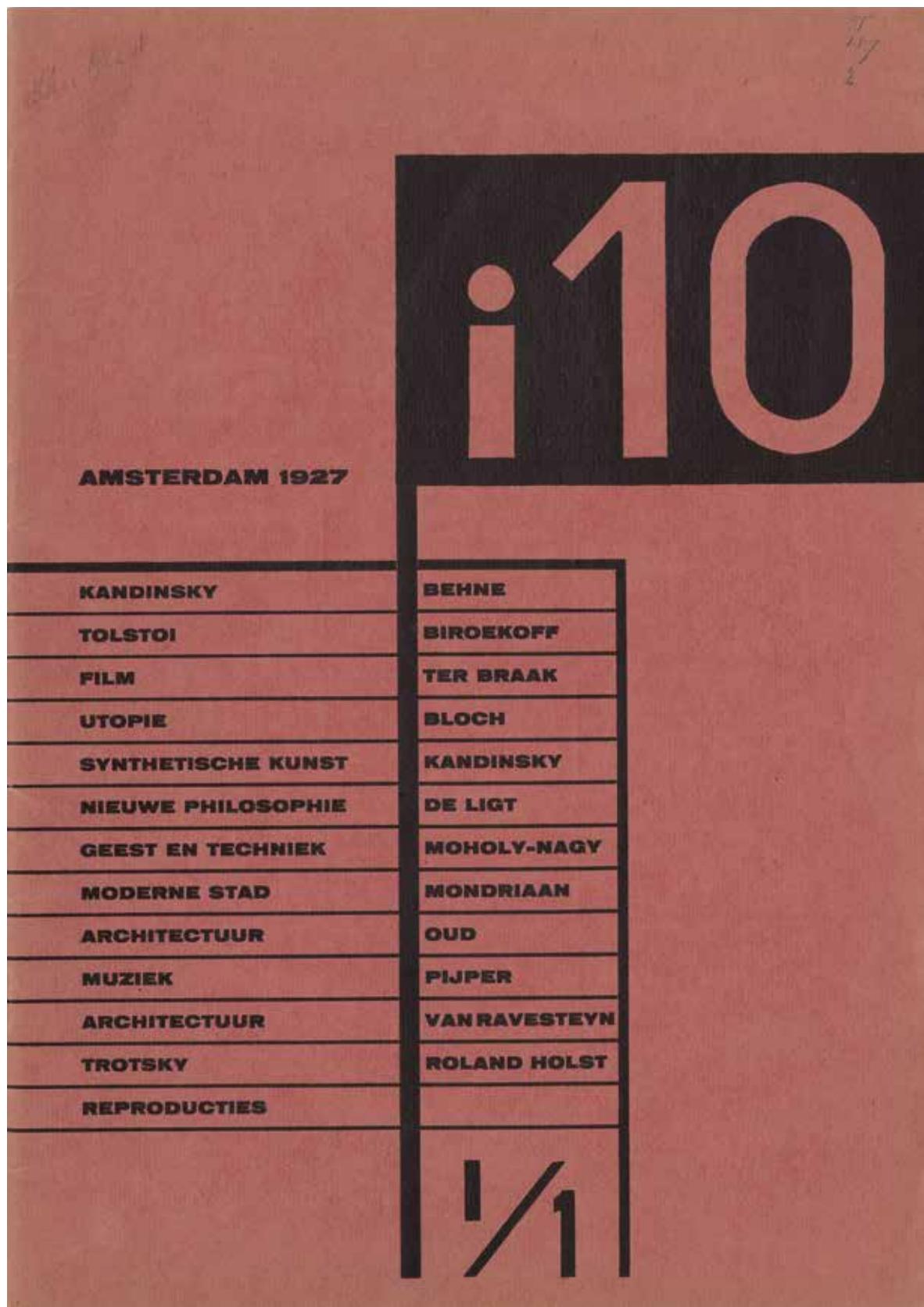
eclame is geen schreeuw  
eclame is een wetenschap  
eclame is een kracht



PIET ZWART  
Página de folheto para Trio  
[Page of brochure for Trio]  
1931  
Impressão sobre papel  
[Print on paper]  
31 x 22 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]



BART VAN DER LECK  
Cartaz para exposição  
[Exhibition poster]  
1919  
Litografia, tinta sobre papel  
[Lithography, ink on paper]  
116 x 56 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]



CÉSAR DOMELA  
LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY  
Capa da revista  
[Cover for the magazine] *i10*  
1927  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]



CÉSAR DOMELA  
Anúncio [Advertisement] AEG  
Kohlenstaubfeuerung  
1928-30  
Impressão sobre papel  
[Print on paper]  
29,5 x 21 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]



Kurt Schwitters, 1927  
Foto [Photograph] Genja Jonas

## KURT SCHWITTERS

Schwitters estudou na Kunstgewerbeschule de Hannover, na Alemanha, e, depois, matriculou-se na Akademie der Künste em Dresden. Seguindo o exemplo de seus mestres, pintava de forma naturalista e pós-impressionista. Apenas em 1918 expôs suas primeiras obras abstratas na galeria Der Sturm, em Berlim. Seu famoso poema "An Anna Blume" foi publicado pela primeira vez em 1919 na revista associada à galeria. Naquela época, Schwitters trabalhava como desenhista técnico em uma metalúrgica. Fazia colagens e montagens, a que chamava Merzbilder. Em 1920, Hans Richter o apresentou a Theo van Doesburg, que ficou fascinado pela presença cênica de Schwitters e sua forma vivaz de cativar o público. A partir de 1921, organizou "saraus Merz" com leituras de textos e apresentações de amigos artistas. Buscando uma forma de "conectar todas as coisas do mundo", construiu uma coluna em seu estúdio a partir da qual se expandiu a Merzbau – instalação na qual o espectador perdia o senso de direção ao imergir em um "mundo

Schwitters studied at the Kunstgewerbeschule in Hanover, Germany, and later enrolled at the Akademie der Künste in Dresden. After the example of his professors he painted in a naturalist and post-impressionist manner. Only in 1918 he held his first show of abstract works at the Der Sturm gallery in Berlin. His famous poem "An Anna Blume" was first published in 1919 in the magazine associated with the gallery. At that time Schwitters worked as a technical draftsman in a metal factory. He was making collages and assemblages, which he called "Merzbilder". In 1920 Hans Richter introduced him to Theo van Doesburg, who was fascinated by Schwitters's stage presence and the lively way Schwitters captivated his audience. As of 1921 he had organized "Merz evenings", at which texts were recited and artist friends gave performances. In his search for a way to "connect all things in the world" he set up a pillar in his studio from which over time the Merzbau grew – an installation filling an entire space in which the viewer loses his sense of orientation in exchange

fantástico" de fragmentos. Schwitters publicou artigos nos números 4 e 7 da revista De Stijl. Com Theo van Doesburg, Vilmos Huszár e Nelly van Doesburg, organizou uma excursão dadaísta na Holanda. Escreveu artigos para a publicação Mecano, de Van Doesburg, e, em 1923, lançou a revista Merz, com um relato de suas aventuras holandesas no primeiro número. Colaborou com artigos e poemas para as publicações G, i10, Pasmo, Fronta e Blok, e escreveu um livro infantil com Van Doesburg, intitulado Die Scheuche [O espantalho]. Em 1928, fundou o círculo Ring Neuer Werbegestalter, com César Domela, Max Burchartz, El Lissitzky e László Moholy-Nagy. Participou das mostras do grupo Cercle et Carré e integrou o grupo Abstraction-Création. Em 1936, viajou a Paris para visitar Hans Arp e Piet Mondrian. No ano seguinte, exilou-se na Noruega antes de fugir para a Inglaterra, em 1940, onde buscou renovar seu projeto Merzbau.

for immersion in a "wonderworld" of fragments. Schwitters published articles in the fourth and seventh editions of *De Stijl*. Together with Theo van Doesburg, Vilmos Huszár and Nelly van Doesburg, Schwitters organized a Dada-tour of the Netherlands, and he also contributed articles to Van Doesburg's publication *Mecano*. In 1923 he launched the magazine *Merz*, with an account of his Dutch adventures in the first edition. He supplied articles and poems for *G*, *i10*, *Pasmo*, *Fronta* and *Blok* and produced a children's book, with Van Doesburg, entitled *Die Scheuche*. In 1928 Schwitters founded the Ring Neuer Werbegestalter, together with César Domela, Max Burchartz, El Lissitzky and László Moholy-Nagy. He took part in the Cercle et Carré group's exhibitions and joined the artists' association Abstraction-Création. In 1936 he traveled to Paris to visit Hans Arp and Piet Mondrian, the following year he went into exile in Norway before fleeing to England in 1940, where he renewed his Merzbau project.



1887 Alemanha [Germany] – 1948 Inglaterra [England]

**KURT SCHWITTERS**  
Capa da revista  
[Cover of the magazine] *Merz*  
1923  
Impressão sobre papel  
[Print on paper]  
Coleção [Collection]  
RKD – Nederlands  
Institut voor Kunstgeschiedenis,  
Holanda [The Netherlands]

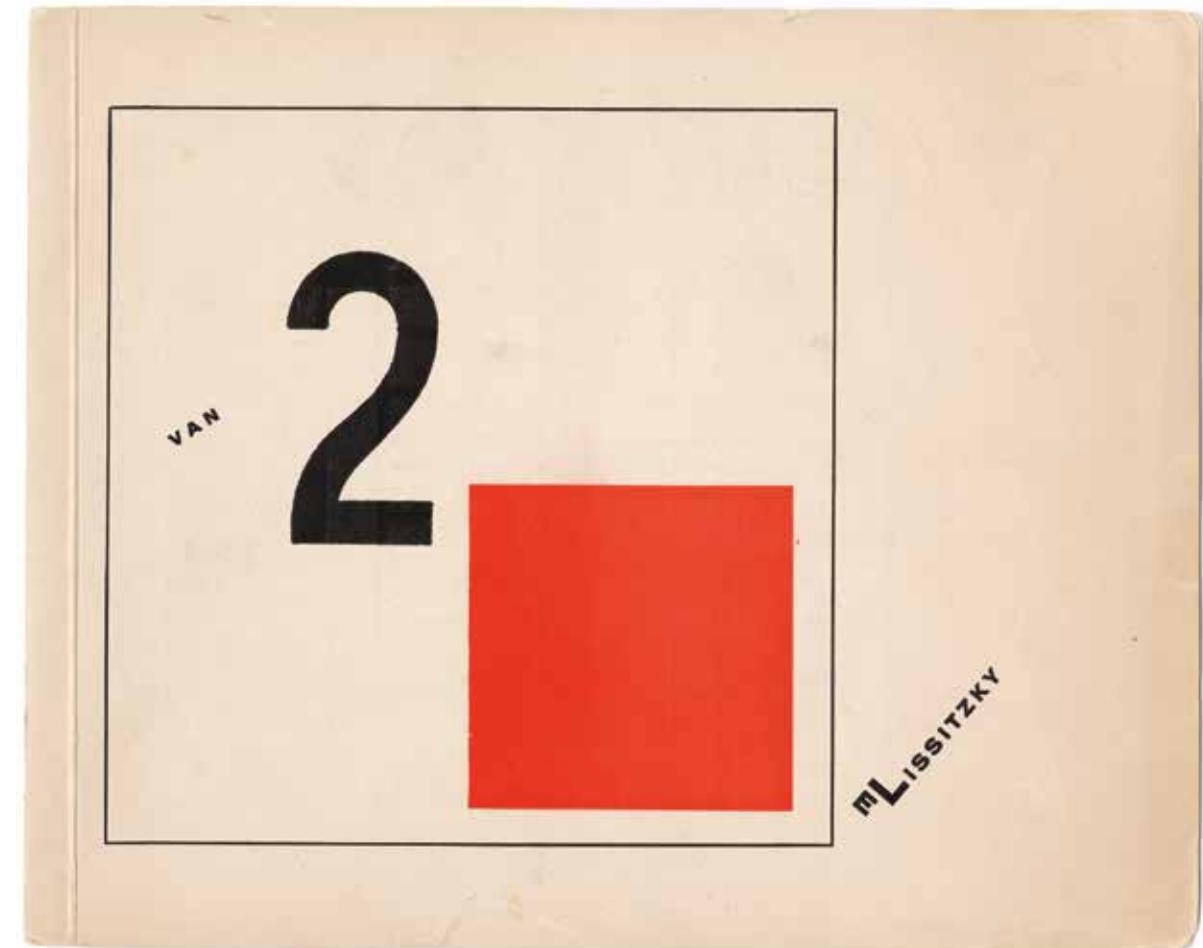
THEO VAN DOESBURG  
KURT SCHWITTERS  
Cartaz para o pequeno Sarau Dadá  
[Little Dada Soirée poster]  
1922  
Litografia [Lithograph]  
30,4 x 30,4 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]



THEO VAN DOESBURG  
KÄTE STEINITZ  
Tipografia [Typography]  
KURT SCHWITTERS  
Texto [Text]  
O espantalho [The Scarecrow]  
1925  
Livro [Book]  
20,5 x 24,5 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]



EL LISSITZKY  
Sobre dois quadrados  
[About Two Squares]  
1922  
Livro [Book]  
26 x 31 cm  
Coleção [Collection]  
Gemeentemuseum Den Haag,  
Holanda [The Netherlands]



## BIBLIOGRAFIA [BIBLIOGRAPHY]

- Block, Cor. *Piet Mondriaan*: Een catalogus van zijn werk in Nederlands openbaar bezit. Amsterdam: Meulenhoff, 1974.
- Blotkamp, Carel. *Mondrian*: The Art of Destruction. London: Reaktion Books, 2004.
- Blotkamp, Carel (Ed.) *De beginjaren van De Stijl*, 1917-1922. Utrecht: Reflex, 1982.
- Blotkamp, Carel (Ed.) *De vervolgjaren van De Stijl*, 1922-1932. Amsterdam: L. J. Veen, 1996.
- Boekraad, Cees; Bool, Flip; Henkels, Herbert. *Het Nieuwe bouwen*: de nieuwe beelding in de architectuur / Neo-plasticism in architecture: De Stijl. Den Haag: Delft University Press; Gemeentemuseum Deen Haag, 1983.
- Bois, Yves-Alain; Joosten, Joop; Rudenstine, Angelica Zander; Janssen, Hans. *Piet Mondriaan*: 1872-1944. Milano: Leonardo Arte; Washington, DC: National Gallery of Art, 1994.
- Bor, Jan. *Mondriaan filosoof*. Amsterdam: Prometheus Bert Bakker, 2015.
- Brentjens, Yvonne. *Piet Zwart*: 1885-1977 Vormingenieur. Zwolle: Waanders, 2008.
- Broos, Kees. *Mondriaan, De Stijl en de nieuwe typografie*. Amsterdam: De Buitenkant; Den Haag: Museum van het Boek, 1994.
- Dettingmeijer, Rob; Thoor, Marie-Thérèse van; Zijl, Ida van. *Rietvelds Universe*. Rotterdam: NAI, 2011.
- Fabres, Gladys; Hötte, Doris W.; White, Michael (Ed.); Dachy, Marc (Contributor). *Van Doesburg & the International Avant-Garde*: Constructing a New World. London: Tate, 2010.
- Friedman, Mildred (Ed.) *De Stijl*: 1917-1931 Visions of Utopia. Oxford: Phaidon, 1988.
- Guarda, Sandra. *Cornelis van Eesteren, Meeting the Avant-garde 1914-1929*. Bussum: Thoth, 2013.
- Hanssen, Léon. *De schepping van een aards paradijs*: Piet Mondrian 1919-1933. Amsterdam: Querido, 2015.
- Henkels, Herbert. *Mondrian*: from figuration to abstraction. New York: Thames & Hudson, 1988.
- Hoek, Els; Blokhuis, Marleen; Faassen, Sjoerd van; Goovaerts, Ingrid; Kamphuys, Natalie; Kramer, Maaike. *Theo van Doesburg*: oeuvre catalogus. Bussum: Thoth, 2000.
- Holtzman, Harry; James, Martin S. *The New Art – The New Life*: The Collected Writings of Piet Mondrian. New York: Da Capo, 1993.
- Jaffé, H. L. C. *De Stijl 1917-1931*: The Dutch Contribution to Modern Art. Cambridge: Belknap, 1986.
- Janssen, Hans; White, Michael. *The Story of De Stijl*: Mondrian to Van Doesburg. New York: Abrams, 2011.
- Jong, Cees W. de (Ed.) *Piet Mondrian*: The Studios. New York: Thames & Hudson, 2015.
- Jong, Cees W. de (Ed.) *Piet Mondrian*: Life & Work. New York: Harry N. Abrams, 2015.
- Knol, Meta. *Kurt Schwitters in Nederland*: Merz, De Stijl & Holland Dada. Zwolle: Waanders, 1997.
- Kooten, Toos van. *Bart van der Leck*. Otterlo: Kröller-Müller Museum, 1994.
- Küper, Marijke. *De Stoel van Rietveld, Rieveld's Chair*. Rotterdam: NAI, 2012.
- Küper, Marijke; Teunissen, Monique. *Piet Klaarhamer*: Architect en meubelontwerper. Rotterdam: NAI, 2014.
- Küper, Marijke; Zijl, Ida van. *Rietveld Gerrit*: The Complete Works 1888-1964. Utrecht: Central Museum Utrecht, 1992.
- Langmead, Donald. *The Artists of De Stijl*: A Guide to the Literature. Westport: Greenwood, 2000.
- Lenbachhaus/München (Ed.) *Mondrian De Stijl*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2011.
- Manacorda, Francesco (Ed.) *Mondrian and his Studios*: Colour in Space. London: Tate, 2014.
- Mondrian, Piet. *Neoplasticismo na pintura e na arquitetura*. Org. Carlos A. F. Martins; Trad. João Carlos Pijnappel. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- Orchard, Karin. *César Domela*. Köln: Snoeck, 2007.
- Overy, Paul; Büller, Lenneke; Oudsten, Frank den; Mulder, Bertus. *The Rietveld Schröder House*. Bussum: Thoth, 1992.
- Schapiro, Meyer. *Mondrian*: a Dimensão Humana da Pintura Abstrata. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- White, Michael. *De Stijl and Dutch Modernism*. Manchester: Manchester University Press, 2003.
- Zaleski Filho, Dirceu. *Matemática e Arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

**CRÉDITOS EXPOSIÇÃO [EXHIBITION CREDITS]**

**Patrocínio** [Sponsorship]  
Ministério da Cultura  
Banco do Brasil

**Realização** [Presentation]  
Centro Cultural Banco do Brasil

**Apoio** [Support]  
Banco Votorantim

**Concepção e Coordenação Geral**  
[Conception and General Coordination]

Gemeentemuseum Den Haag, Holanda  
Frans Peterse

**Art Unlimited**  
Pieter Tjabbes / Tânia Mills

**Curadoria**  
[Curated by]  
Benno Tempel  
Hans Janssen  
Pieter Tjabbes

**Novos Negócios** [New Business]  
Sandra Klinger Rocha

**Arquitetura da Exposição**  
[Exhibition Architecture]  
George Mills  
Livia Zaffalon

**Coordenação Editorial**  
[Editorial Coordination]  
Sônia Oddi

**Design Gráfico e Comunicação Visual**  
[Graphic Design and Visual Communication]  
Marina Ayra  
Mariana Afonso

**Coordenação de Produção**  
[Production Coordination]  
Erika Uehara  
Karen Garcia  
Sonia Leme

**Coordenação de Montagem**  
[Setup Coordination]  
Ap Gewald  
Erwin Sutedjo  
Hiro Kai

**Equipe de Produção**  
[Production Team]  
Adriana Silva  
Cristiane Guimarães  
Gregório Jesus Zelada  
Rose Teixeira  
Suellen Ferreira

**Equipe de Montagem**  
[Assembly Staff]  
Cicero Bibiano da Silva Junior  
Francisco Mozart  
Miguel Ferreira  
Tácito Silva

**Museologia** [Museology]  
Profª Magali Melleu Sehn (UFMG)

**Jogos e Instalações Interativas**  
[Games and Interactive Installations]

Fernando Chamis, Gian Zelada, Camila Malaman,  
Philip Mangione e [and] Reginaldo Bueno

Fator Z – Marcos Muzi / Rafael Cotait  
Kiss the Frog

Epron - Cenotecnia [Stage Setting]  
Cenográfica - Cenotecnia [Stage Setting]

**Vídeo Design** [Video Design]  
QG Pro – Quinho Guimarães

**Iluminação** [Lighting]  
Illuminarte

**Audiovisual** [Audiovisual]  
Images Áudio e Vídeo

**Tradução** [Translation]  
Izabel Murat Burbridge  
John Norman  
Lafayette Megale  
Carlos Alberto Bárbaro

**Revisão** [Revision]  
Armando Olivetti

**Tratamento de Imagens** [Image Editing]  
Motivo

**Assessoria de Imprensa** [Press Office]  
Tales Rocha Assessoria de Imprensa

**Transporte** [Transportation]  
Hizkia Van Kralingen  
Millenium Transportes

**Agradecimentos** [Acknowledgements]  
Gemeentemuseum Den Haag  
Het Nieuwe Instituut, Rotterdam  
Centraal Museum, Utrecht  
Rijksdienst Kunsthistorische Documentatie, Den Haag  
Consulado Geral do Reino dos Países Baixos em São Paulo  
Consulado Geral do Reino dos Países Baixos em São Paulo

**CRÉDITOS CATÁLOGO [CREDITS CATALOGUE]**

**Coordenação** [Coordination]  
Art Unlimited  
Tânia Mills / Pieter Tjabbes

**Textos** [Texts]  
Hans Janssen  
Marek Wieczorek  
Michael White  
Pieter Tjabbes  
Benno Tempel

**Editor** [Editor]  
Pieter Tjabbes

**Coordenação Editorial**  
[Editorial Coordination]  
Sônia Oddi

**Projeto Gráfico** [Graphic Design]  
Marina Ayra

**Tradução** [Translation]  
Izabel Murat Burbridge  
John Norman  
John Pijnappel  
Lafayette Megale  
Carlos Alberto Bárbaro

**Revisão e Edição de Texto**  
[Revision and Text Edition]  
Armando Olivetti

**Tratamento de Imagens** [Image Editing]  
Motivo

**Agradecimentos** [Acknowledgements]  
Gemeentemuseum Den Haag  
Vivien Entius  
Jolanda Zonderop

Het Nieuwe Instituut, Rotterdam  
Iris de Jong  
Pascale Pere

Centraal Museum, Utrecht  
Edwin Jacobs  
Ieteke Verduijn  
Marije Verduijn

Rijksdienst Kunsthistorische Documentatie, Den Haag  
Wietse Coppen

Consulado Geral do Reino dos Países Baixos em São Paulo  
Cor van Honk  
Rogier van Tooren  
Ron Santing

Bert Koenderink  
Bertha van den Dolder / Marius Voet  
Frans Postma  
João Grinsep Ferraz  
Madalena Holtzman (Holtzman Trust)

© Direitos autorais reservados pelos autores, artistas e fotógrafos. Nenhuma parte desta publicação pode ser reproduzida ou transmitida sob qualquer forma ou por qualquer meio, eletrônico ou mecânico, incluindo fotocópia ou qualquer sistema de armazenamento, sem a permissão por escrito do editor. Não conseguimos contato com o titular dos direitos de algumas imagens. Neste caso, pedimos o favor de entrar em contato com a editora Art Unlimited <art.unlimited@uol.com.br>

© Copyright reserved by the authors, artists and photographers. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopy or any storage and retrieval system, without permission in writing from the publisher. In some cases we were not able to contact the holder of the rights. In this case, kindly enter in contact with the publisher Art Unlimited <art.unlimited@uol.com.br>

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Sergius Erdelyi : experiment art = Sergius Erdelyi : experiment art / [curador / curator Pieter Tjabbes ; textos / texts Pieter Tjabbes, Fernando Bini ; traduções / translations Elisabeth Loibl Erdelyi, John Norman, Robin Benson]. -- São Paulo : Art Unlimited, 2015. -- (Coleção Sergius Erdelyi ; v. 2)

Edição bilíngue: português / inglês.

Bibliografia

ISBN 978-85-64170-12-4

1. Artes plásticas 2. Artes visuais 3. Artes visuais - Exposições - Catálogos 4. Artistas plásticos 5. Erdelyi, Sergius 6. Exposições - Catálogos I. Tjabbes, Pieter. II. Bini, Fernando. III. Título: Sergius Erdelyi : experiment art. IV. Série.

CDD-730.09

15-10884

-701.18

**Índices para catálogo sistemático:**

1. Artes plásticas : História 730.09

2. Crítica de Arte 701.18

**Fonte** Univers

**Papel** Eurobulk 150 g/m<sup>2</sup>

**Tiragem** 3.000

**Impressão** Ipsilon Gráfica

Este livro foi impresso em  
papéis provenientes de fontes  
responsáveis e com tintas  
a base de óleo vegetal

**São Paulo, 2016**