

Sobre Design e Semiótica e a Análise da Obra de Mondrian¹

Marília Nascimento ALMEIDA²

Taís Marques MONTEIRO³

Joaquim Francisco Cordeiro NETO⁴

Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE

RESUMO

O objetivo principal do presente trabalho consiste em analisar a obra de Piet Mondrian através do design e da semiótica, compreendendo sua estética e forjando uma crítica que leve em consideração suas questões mais cruciantes e seus aspectos intrínsecos. A metodologia da pesquisa envolveu a fundamentação teórica da obra de Mondrian, por meio da sua obra de imensurável qualidade espiritual, formal e absoluta harmonia, que caracterizavam suas pinturas de equilíbrio assimétrico, o que incontestavelmente foi fator essencial para o design moderno.

PALAVRAS-CHAVE: semiótica - design - história da arte

ABSTRACT

The main objective of this article is to analyze the work of Piet Mondrian through the design and semiotics, understanding its esthetics and making a critic that takes in consideration its most pungent questions, its intrinsic aspects. The methodology of the research took into consideration the theoretic basis of the work of Mondrian, by the way of his work of unmeasurable spiritual quality, formal and absolute harmony, that characterizes its paintings of asymmetrical balance, what without a doubt was the essential factor for the modern design.

KEY-WORDS: semiotics - design - art history

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática Publicidade e Propaganda, da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Estudante de Graduação do 5º semestre do Curso de Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda do ICA-UFC, email: mariliadalmeida@gmail.com

³ Estudante de Graduação do 3º semestre do Curso de Comunicação Social com habilitação em Jornalismo do ICA-UFC, e-mail: tais.monteiro@gmail.com

⁴Orientador do trabalho. Professor do Curso de Publicidade e Propaganda do ICA-UFC, email: professor@chiconeto.com.br

INTRODUÇÃO

As obras de Piet Mondrian transgridem entre a significação do autor e do receptor, de maneira que, a arte dele transita entre o empírico e a entidade matemática, em busca da clareza e da verdade do pensamento.

De acordo com a filosofia do movimento De Sijl, que defendia a absorção pura pela arte aplicada, o espírito da arte poderia permear a sociedade, no qual o objeto cotidiano, e através dele a vida cotidiana, seria elevado ao nível de arte. (MEGGS, 2009)

A partir de uma explanação sobre a natureza do design e da imagem na obra de arte, analisar-se-á a obra de Piet Mondrian, em uma perspectiva de tradução semiótica. Para Mondrian (1919), que pretendia “eliminar o trágico da vida”,

“Se compreendermos por meio da contemplação, que a existência se define para nós esteticamente através de uma relação de equilíbrio, isso é possível por que a ideia dessa manifestação de unidade é potencial na nossa consciência, por esta ser uma particularização da consciência universal que é uma.”. (MONDRIAN, 1919)

O design é uma atividade que surge juntamente com a Revolução Industrial, na precisão da melhoria da qualidade e da faculdade necessária para um melhor “uso” do que estava sendo produzido. No início do século XX, o design passa, então, a ser considerado profissão oriunda das artes e, por escopo, harmoniza forma e tecnologia. Conforme Rafael Cardoso (2004), do ponto de vista etimológico, o termo já contém nas suas origens uma ambiguidade, um tensão dinâmica, entre um aspecto abstrato de conceber/projetar/atribuir e outro concreto de registrar/configurar/formar. A maioria das definições concorda que o design opera a junção desses dois níveis, atribuindo forma

material e conceitos intelectuais.

“Uma forma é uma obra realizada, um ponto de chegada de uma produção e ponto de partida de uma consumação que volta a dar vida sempre e de novo, à forma inicial, sob perspectivas diversas.” (ECO, 2003, p.28)

Em *O mundo codificado* de Vilém Flusser (2007), o fazer design é o limbo entre a tecnologia e a arte, que sofreu essa bipartição por uma “necessidade burguesa”. A cultura passou a ser dividida em dois ramos como se não houvesse interligações entre eles. Tais mundos não se encontrariam, o estético e o científico seriam estranhamente divergentes, e como a “ponto” entre arte e tecnologia, surge a ideia do fazer-design.

Para Flusser (2007), o design é um modo de enganar a natureza, tentar aproximar-se do que se é ser um “deus”. “Em suma: o design que está por trás de toda cultura consiste em, com astúcia, nos transformar de simples mamíferos condicionados pela natureza em artistas livres.” (FLUSSER, 2007, p.184).

O design é visto como a imposição de uma forma a uma massa informe. Segundo Flusser (2007), o objetivo do designer é a criação de objetos. O objeto é uma forma de mediação entre o produtor e as outras pessoas, é uma problemática intersubjetiva, e não somente unilateral pela criação e sim uma dialógica constante e aberta. O processo de criação de um objeto engloba a responsabilidade (pelo que é produzido, sendo uma abertura adquirida para responder por outros homens) e a liberdade (para projetar um tipo de cultura que facilitará a jornada do homem).

Flusser (2007) condiciona o design ocidental ao fato de ter, por finalidade, a interferência do homem no mundo. Já o design oriental, seria a maneira que “o homem emerge do mundo para experimentá-lo”, com um teor estético mais vigente. Há, logo, no fazer design, a dissolução do “eu” com o ambiente ao qual se encontra fecundo.

Com a criação do “objeto”, seja material ou imaterial, o design apropria-se de produzir um universo próprio de significantes para receptores.

“O papel do sistema aqui não é transmitir uma mensagem positiva (não é um teatro de significados), mas fazer compreender que o mundo é um objeto que deve ser decifrado

(é um teatro de significantes).” (ECO, 2003, p.2)¹

Já no âmbito da significação da imagem do objeto, seja arte, arquitetura ou industrial, situam-se entre a imagem material, signos representados no meio visual e a imaginação do interpretante sógnico.

A pintura abstrata, assim como qualquer imagem, pode ser observada como signos que representam aspectos do mundo palpável quando representada em si mesmas, figuras puras, coloridas, formas representativas. (SANTAELLA, 1999, p.37 2.2)

Segundo Flusser, há o desenvolver do projeto imaterial, que é a representação no intérprete, que propaga cultura diretamente ao homem, e não tecnicada, mas humanizada de alguma forma.

“Os objetos de uso imateriais são ídolos (e, por isso, adorados), mas são ídolos transparentes, e portanto permitem que os outros homens que estão por trás deles sejam percebidos. Sua face mediática, intersubjetiva, dialógica é visível.” (FLUSSER, 2007, p.197)

A imagem, logo, possui um caráter polissêmico e é mensagem aberta. A obra é uma mensagem em que convive uma imensidão de significados em um só significante. (ECO, 2003, p.2)

A arte tem o poder de não ser uma linguagem com um só viés de entendimento, há uma convergência e divergência de versões e subversões, significados diversos transitando em uma obra. Nesse cenário, Marin aponta a pintura como “um sistema aberto de leituras.” (SANTAELLA, 1999, p.101), em que os espectadores possuem um universo de significados de acordo com o contexto e da referência de cada sujeito ao observar uma obra.

Apesar de a obra de arte, segundo Eco, nascer de uma rede de influências em que o mundo interior do poeta, produtor da arte é influenciado e formado pela tradução das suas influências estilísticas e estéticas a qual está vigente em seus conceitos (ECO,

¹ Umberto Eco cita Barthes em uma entrevista concedida a Tel Quel, em que a análise de Brecht elucidada nessa tradução livre do autor.

2003, p.34), a relação pintor/obra, assim como a relação humana obra/interpretante sógnico é complexa e ramificada.

Não nos cabe, aqui, fazer uma relação imediatista. O conceito e a mente do artista são deveras mais sutis e ricos do que se propõe a análise superficial a princípio de acordo com a realidade vigente. A análise deverá ser feita de tal forma que suas influências são de fato uma porta de entrada à compreensão da realidade, e não a única maneira de interpretação do mesmo. (ECO, 2003, p.36)

Mondrian passou da pintura tradicional de paisagens para um estilo simbólico e marcado pela natureza, a qual teve Van Gogh² como referência. Mais tarde, acaba sendo influenciado pelas pinturas cubistas e percebe toda a importância dessa mudança radical da construção e função da obra de arte. Mas do cubismo, que acha insuficientemente racional e incapaz de compreender a consciência em sua essência, avança à abstração pura e geométrica, associando-se ao movimento neoclássico, e com Van Doesburg, funda a revista *De Stijl*, que defendia a absorção da arte pura pela arte aplicada e buscava uma expressão da estrutura matemática do universo e da harmonia universal da natureza.

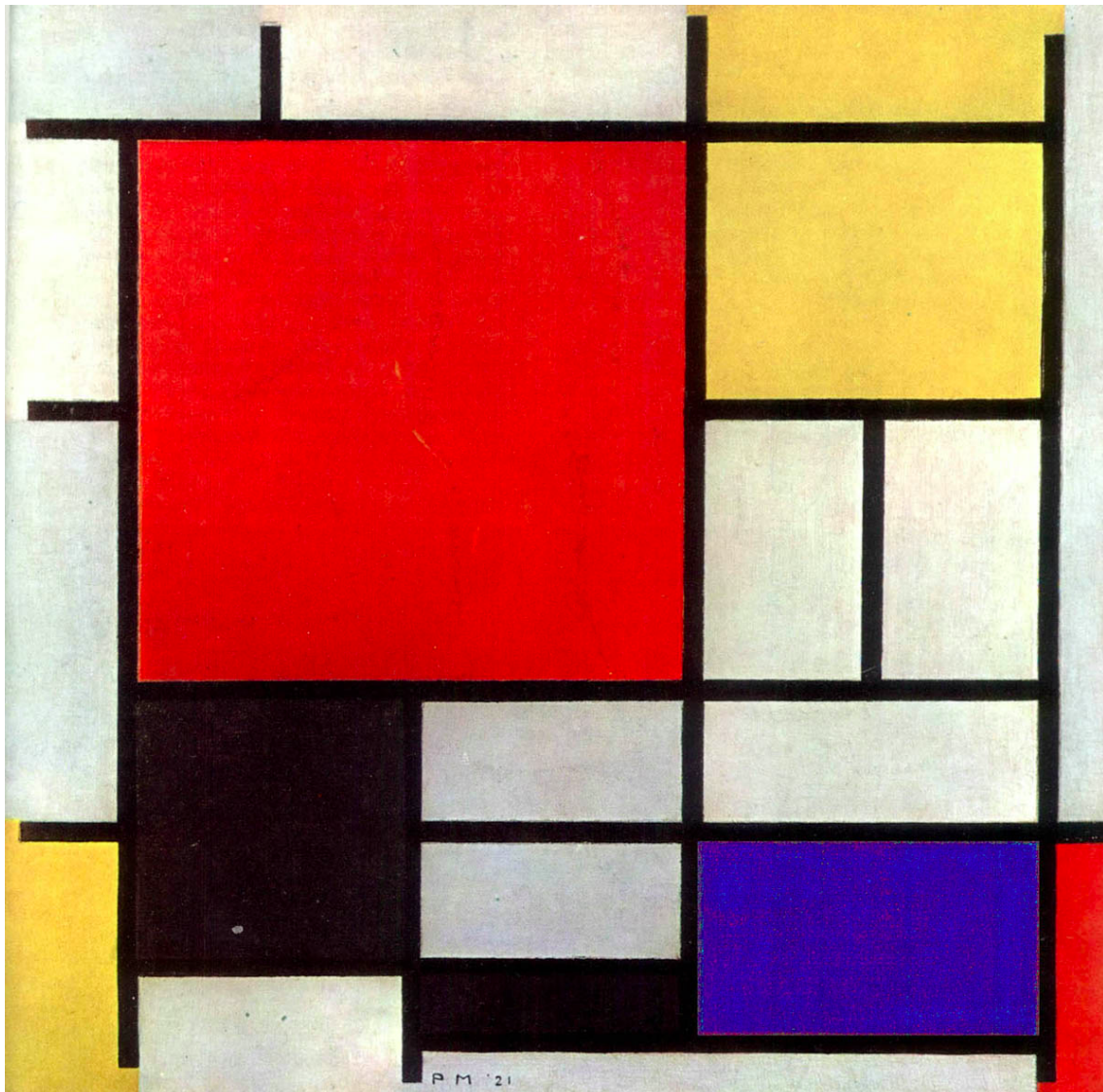
"Estavam profundamente envolvidos no clima espiritual e intelectual de seu tempo e desejavam expressar a "consciência geral de sua época". Acreditaram que a guerra estava apagando um período obsoleto, e a ciência a tecnologia e os acontecimentos políticos abririam uma nova era de objetividade e coletivismo. Essa atitude foi generalizada durante a Primeira Guerra Mundial, pois muitos filósofos, cientistas e artistas europeus acreditavam que os valores de antes da guerra haviam pedido sua relevância." (MEGGS, 2009, p.390)

É necessário observar em Mondrian, um trazer para si, a experimentação em relacionar as linhas traçadas meticulosamente e as cores primárias (vermelho, azul e amarelo) como algo próximo a si próprio, como em uma recuperação do significante da

² Vincent Van Goh (1854-1890) foi um pintor pós-impressionista holandês, considerado um dos maiores de todos os tempos.

sua identidade dentro da obra.

Com cada quadrado faz-se uma moldura. Teóricos do *De Stijl* deram grande ênfase na justaposição e na influência de cada quadro em quadros subsequentes.



“*De Stijl* buscava as leis universais que governam a realidade visível, mas que estão ocultas pela aparência externa das coisas. A teoria científica, a produção mecânica e os ritmos da cidade moderna teriam se formado a partir dessas leis universais. Em holandês, *schoon* significa tanto ‘puro’: como ‘belo’. Os adeptos do *De Stijl* acreditavam que a beleza brotava da pureza absoluta da obra. Procuravam purificar a arte pela exclusão da representação naturalista, dos valores externos e da expressão subjetiva. O conteúdo de seu trabalho deveria

ser a harmonia universal, a ordem que permeia o universo.”
(MEGGS, 2009, p. 390)

Na arte, para Plaza (1987), não há noção de evolução como um processo linear, há o movimento, a transformação e a interpretação da obra. As linhas, os quadrados e as cores de Mondrian tinham, por intento, deixar em aberto para o interpretante sígnico, encontrar-se em moções, lembranças, sentimentos, significados diversos para um mesmo significante.

“Para Einsestein (que via a arte como metáfora do organismo vivo), uma obra de arte viva era aquela que permitia uma interpretação do espectador ao engajá-lo no curso de um processo de criação em aberto.” (PLAZA, 1987, p.2)

A arte tem o poder de não ser somente uma linguagem, há uma convergência e divergência de versões e subversões, a arte envolve-se de significados diversos que transitam o homem. A pintura é descrita, por Marin, como um “sistema aberto de leituras.” (SANTAELLA, 1999, p.101), e por isso é, de fato, particular e humana.

A obra de Mondrian demonstra o intuito de transcender a natureza, intuitivamente e sensorialmente, em última instância.

“(…) o próprio Mondrian que dizia: Dei-me conta aos poucos de que o cubismo não aceitava as conseqüências lógicas de suas próprias descobertas, não desenvolvia a abstração até a sua etapa derradeira, a expressão da realidade pura. Considerei que essa realidade só podia expressar-se por meio da plástica pura. Na sua expressão essencial, a plástica pura não está condicionada pelo sentimento subjetivo e sua concepção... Para criar plasticamente uma realidade pura é necessário reduzir as formas naturais aos elementos constantes da forma e a cor natural à cor primária.” (PIGNATARI, 2004, p.82)

Para Mondrian, a pintura era uma vocação espiritual. Uma vez estabelecidos, os

princípios de Neoplasticismo - a redução da forma pictórica ao quadrado e ao retângulo, com uma paleta limitada ao preto, branco e as cores primárias, permaneceu inviolada. Tudo o que sugeriu uma dependência residual na expressão subjetiva foi considerada como uma não conformidade com a "realidade" universal que Piet Mondrian acreditava que tinha conseguido em suas composições neo-plásticas. Qualquer que tenha sido o seu interesse em algumas possíveis equivalências do neoplasticismo nos campos da arquitetura e design, ele parece ter se contentado em expedir tais esforços para algum hipotético futuro. Mondrian se manteve exclusivamente ocupado com a "realidade" de sua própria pintura e a síntese das idéias estéticas e ocultas que regiam a sua criação. A estética que Mondrian foi aperfeiçoando durante os primeiros anos da guerra foi entendida como essencial para o movimento.

M.H.J.Schoenmakers, inspirador dos blocos de Mondrian, acreditava na teoria de que quando um artista se limita a formas geométricas, cores primárias, e linhas retas, ele está em seu caminho para elaborar a representação ideal do mundo possível.

De acordo com Meggs (2009), o filósofo M. H. J. Schoenmakers influenciou decisivamente o pensamento de Mondrian. Schoenmakers definiu a horizontal e a vertical como os dois opostos fundamentais de formação de nosso mundo. E chamou o vermelho, o amarelo e o azul de as três cores essenciais.

Mondrian começou a fazer pinturas puramente abstratas compostas de linhas horizontais e verticais. Acreditava que os cubistas não haviam aceitado as conseqüências lógicas de suas descobertas; essa era a evolução da abstração até sua última meta – a expressão da realidade pura. Ele julgava que essa era a verdadeira realidade na arte visual.

O conceito de artista, com total e completa ligação com o tradicional, já não era considerado pelo próprio Mondrian como válida. A ponta (o fazer design de Flusser) entre a tecnologia vigente da época e a arte coexistiam em sua obra harmonicamente.

O pintor afirma que a arte não deve ser tratada como algo separado do contexto e cenário vigentes. Os elementos não precisam ser separados, a arte não deve ser aplicada. Era necessário, para ele, criar um ambiente não puramente utilitário, mas, a junção dos dois mundos, o que caracteriza o design. O puro, a beleza com o racional.

Há, em Piet Mondrian, uma síntese da arte, um ressecamento de adereços, para provocar um produzir arte com significado abrangente. Mondrian, segundo Pignari (1999), desejava decantar o envolver. Assim, os signos primitivos das operações

mentais nas suas obras são reduzidos.

Para Pierce *apud* NOTH (1995), “O signo está no lugar de algo, seu objeto. Está no lugar desse objeto, porém não em todos os seus aspectos, mas apenas como referência a uma espécie de ideia.”³ Os aspectos da obra de Piet Mondrian proporcionam para cada interpretante uma visão completamente particular e humana de si mesmo, e não uma interpretação coletiva de acordo com o que o artista propunha.

Mondrian acreditava⁴ que “A arte será transformada, tornando-se, primeiro, realidade no nosso mundo material, depois na sociedade [...] e finalmente em toda a nossa vida, que se converterá em algo ‘verdadeiramente humano’.” (PIGNATARI, 2004, p.82)

As cores puras e primárias (vermelho, azul e amarelo) e os ângulos retos, retratados nos quadrados perfeitos, asseguram dinâmica. Entretanto, é possível notar “sutis variações de oposições e equilíbrio” (PIGNATARI, 2004, p.83), considerados uma passagem de pensamento, que envolve ‘tudo o que exista para além dos limites da tela’.

Baseado em Argan (1992), todos os quadros de Mondrian, entre 1920 e 1940, assemelham-se uns aos outros: uma "grade" de coordenadas, que formam quadros de diversos tamanhos, cobertos de cores elementares, com o predomínio frequente do branco (luz) e a presença quase constante do preto (não-luz). Cada um deles depende de uma situação perceptiva (portanto, sensorial e emotiva) diferente: o resultado, em termos de valores, é sempre o mesmo. Todas as experiências da realidade, por mais diversas que sejam, devem ao cabo revelar a estrutura constante da consciência.

De acordo com Santaella (1987), a busca por uma suposição em uma obra não-figurativa é vaga e questionável, posto que a dimensão das significações e particularidades de cada pintura abstrata encontra-se na própria negação da semântica. Assim como para Pignatari (2004), o significado está além do quadro.

“A negação da negação – a negação da metáfora – vem a ocorrer por que, se o seu ‘significado’ pode estar além do quadro, não o está o pensamento, que se identifica com o próprio quadro, já que sem ele não pode existir nem ser.”
(PIGNATARI, 2004, p.83)

³ NOTH, Winfried. Panorama da Semiótica, de Platão a Pierce. São Paulo; 1995 p.65

⁴ Ciclo de auto entrevistas publicado no livro de Pignatari (PIGNATARI, Décio. Semiótica de Arte e Arquitetura. São Paulo: Ateliê, 2004) de Piet Mondrian

Em suas entrevistas, publicadas em parte no livro *Semiótica da Arte e da Arquitetura*, Mondrian considera que o sentimento e o intelecto são produtos da arte abstrata. Sentimento, este, que considera profundo e destrutivo, que deve ser compreendido da forma de cada interpretante. “– Mas, a linha reta sozinha pode dizer tão pouco.

- A linha reta fala a verdade e o significado que você quer que ela tenha não tem valor para a pintura. Tal significado é literário, didático. A pintura tem de ser puramente plástica; para atingí-lo, deve empregar meios exclusivamente plásticos que não signifiquem o individual. É o que justifica o emprego dos planos cromáticos retangulares.” (PIGNATARI, 2004, p.85)”

A arte, para Mondrian, era uma dualidade natureza e homem. O abstracionismo substitui, para ele, o realismo pela utilização de cores, formas, planos, linhas e o relacionamento destes itens em um modo não-usual provoca uma reação à imagem, devido às qualidades, às matérias próprias de cada obra, como textura e cor. Mondrian utiliza-se das cores puras, sendo limitadas aos planos. “Constituem-se em signos que se delimitam pelas oposições entre si e com as ‘não cores’ (preto, branco e cinza), criando o ritmo, força relacional, responsável pelo equilíbrio e pela harmonia.” (PIGNATARI, 2007, p.88)

Há o paradoxo de que a percepção em um signo em formas geométricas seria, de certa forma, anulada em um processo de interpretação. Como se daria o processo de reconhecimento de um signo em formas não-figurativas dos pintores abstratos? Em *Imagem: Congnição, Semiótica e Mídia*, Santaella (1987) explana que “um signo pode ser um signo de si mesmo”, representando assim a semiótica pierceana, em que haveria a tríade: receptor, signo, e o signo anterior. “Pierce compreende a particularidade de um signo que se refere a si mesmo também na sua distinção entre signo genuíno e degenerado, por um lado, e entre ícone e hipoícone, por outro.” (SATAELLA, 1987, p. 145)

A imagem de uma pintura não figurativa, nesse caso se relacionaria com a primeiridade, ao dar-se de encontro com o receptor imediato sem referência qualquer, a

secundidade, o ato de comparação com a realidade do receptor da obra e a terceiridade ao ser interpretado por memórias, lembranças e pensamentos. O ícone puro é uma possibilidade hipotética de um signo.

O hipoícone é tido quando um signo não é mais puramente icônico e se relaciona com a ligação do objeto em sua semelhança. O receptor é, então, nas imagens não-figurativas, confrontando com formas imprevisíveis, livres da tradução genérica.

A perda da dimensão referencial, segundo Sataella (1987), é uma forma de ligação entre a obra e o receptor na categoria de primeiridade.

"Mondrian pensa que não é possível conhecer nada sem a percepção, mas que a essência das coisas não se conhece na percepção, e sim com uma reflexão sobre percepção separada da própria percepção: uma reflexão em que a mente opera sozinha, com os meios exclusivos que lhe são fornecidos por sua constituição. E, como a constituição da mente é igual em todos, cada processo da mente deve partir de noções comuns; toda a pintura de Mondrian, com efeito, consiste em operações sobre noções comuns, isto é, sobre os elementares da linha, do plano, das cores fundamentais." (ARGAN, 1992, p. 409)

CONSIDERAÇÕES

Para Flusser (2007), nenhum desenho pode ser perfeito, no sentido de coincidir com o que teoricamente foi planejado para o ser. Mondrian afirmava, no Ciclo de auto entrevistas publicado por Pignatari (2004), que a arte deveria ser levada ao abismo, aos limites, para que encontrasse na forma de algo mais perto da perfeição da natureza. Segundo Santaella (1987), no aspecto singular de qualquer pintura tem a marca do autor. A aproximação com a simplicidade, e não o simplório, nas obras de Mondrian parte da necessidade de supor que o belo está no signo singelo e ao mesmo tempo composto de significados, e não a uma desapropriação de si na obra. Logo, ao pintar quadros, Mondrian não pretendia nos prender a um só significado, e sim à diversas maneiras de enxergar através deles. Mondrian foi considerado umas das consciências mais elevadas na história da arte moderna.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. São Paulo, Edgard Blücher, 2004

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2003

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. Organizado por Rafael Cardoso. Tradução de Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007

MEGGS, Philip B. **História do Desin Gráfico**. Tradução Cid Kipel. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MONDRIAN, Piet. **Realidade natural e realidade abstrata. (texto de 1919)**. In: CHIPP, Herschel B. (org)

CHIPP, Herschel. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996

NIEMEYER, Lucy. **Elementos de semiótica aplicados ao design**. Rio de Janeiro: 2AB, 2003

NÖTH, Winfried; SANTAELLA, Lúcia. **Imagem, Congnição, Semiótica, Mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1998

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987

PIGNATARI, Décio. **Semiótica de Arte e Arquitetura**. São Paulo: Ateliê, 2004.