



Art nouveau

O maior comércio e comunicação entre os países asiáticos e europeus durante o final do século XIX provocou um choque cultural; tanto o Oriente como o Ocidente passaram por mudanças em decorrência de influências recíprocas. A arte asiática possibilitou aos artistas e designers europeus e norte-americanos novas formas de abordar espaço, cor, convenções de desenho e temas radicalmente diferentes das tradições ocidentais. Isso revitalizou o design gráfico durante a última década do século XIX.

A INFLUÊNCIA DO UKIYO-E

Ukiyo-e quer dizer “quadros do mundo flutuante” e define um movimento artístico do período Tokugawa do Japão (1603-1867). Essa época marcou o fim da história japonesa tradicional; foi um tempo de expansão econômica, estabilidade interna e florescimento das atividades culturais. Temendo o potencial impacto da expansão colonial europeia e dos missionários

cristãos na cultura japonesa, nos anos 1630 o xogum (governador militar cujo poder era maior que o do imperador) emitiu três decretos excluindo os estrangeiros e adotou uma política oficial de isolamento nacional. Os cidadãos japoneses eram impedidos de viajar para fora do país ou de retornar do exterior; o comércio exterior foi restringido a mercadores holandeses e chineses autorizados a utilizar o porto marítimo de Nagasaki. Durante esse período de isolamento, a arte japonesa adquiriu um caráter nacional peculiar com poucas influências externas.

O *ukiyo-e* combinava as narrativas realistas dos *emaki* (quadros tradicionais em rolos de pergaminho) com influências das artes decorativas. Os mais antigos trabalhos em *ukiyo-e* eram pinturas de biombos retratando os bairros de entretenimento – chamados de “mundo flutuante” – de Edo (atual Tóquio) e outras cidades. Cenas e atores do teatro Kabuki, renomadas cortesãs e prostitutas e erotismo foram os primeiros temas.

Os artistas do *ukiyo-e* logo aderiram à impressão xilográfica. Hishikawa Moronobu (1618-1694) é ampla-

mente respeitado como o primeiro mestre da gravura *ukiyo-e* [11.1]. Esse filho de uma bordadeira provinciana iniciou sua carreira fazendo desenhos para bordados. Depois de mudar-se para Edo na metade do século XVII, Moronobu se tornou um ilustrador de livros que utilizava técnicas chinesas de xilogravura e alcançou grande público. Além de atores e cortesãs, seu trabalho mostrava o cotidiano das pessoas comuns, o povo na rua, mascates etc. As gravuras superaram em importância as pinturas de biombos à medida que os artistas passaram a explorar o crescente interesse por imagens que retratassem a vida urbana.

Trabalhando numa tradição em evolução, vários artistas japoneses deram contribuições importantes para o gênero. Okumura Masanobu (1686-1764) foi dos primeiros artistas a passar das xilogravuras de cor única coloridas à mão para a impressão em duas cores, e, em 1765, Suzuki Harunobu (c. 1725-1770) introduziu gravuras totalmente em cores a partir de numerosos blocos, cada um imprimindo uma cor diferente.

As impressões xilográficas japonesas [11.2] eram uma meticulosa colaboração entre editor, artista, abridor de blocos e impressor. O editor financiava a produção de uma gravura e coordenava o trabalho dos outros três parceiros. O artista fornecia um desenho separado para cada cor. Esses desenhos eram colados sobre blocos de madeira e as áreas negativas ou brancas eram recortadas, processo que destruía os originais. Depois de abertos todos os blocos, a impressão começava. Tintas à base de água e misturas sutis eram usadas, exigindo grande habilidade e velocidade por parte dos impressores. Só depois de todas as cores impressas, o artista podia ver o projeto inteiro.

Contemporâneos de Kitagawa Utamaro (c. 1753-1806) o anunciavam como artista inigualável para retratar belas mulheres; foi chamado de poeta máximo da gravura japonesa. Sua carinhosa observação da natureza e da expressão humana resultou em gravuras de insetos, pássaros, flores e mulheres dotadas de grande beleza e ternura [11.3]. Suas imagens das mais famosas beldades de Edo eram identificadas pelo nome. Em vez de repetir estereótipos de beleza convencional, Utamaro transmitia os sentimentos das modelos com base na cuidadosa observação de suas expressões físicas, gestos e estados emocionais.

11.1 Hishikawa Moronobu, *Jovem com duas cortesãs*, 1682. Os primeiros trabalhos impressos do *ukiyo-e* apresentavam cenas do cotidiano numa forma narrativa simples.





11.2 Artista desconhecido, impressão xilográfica de um livro sobre rosas, depois de 1868. Padronagem e representação naturalista coexistem numa gravura ilustrando uma rosa que floresce na montanha em maio, atraindo uma espécie aquática de pássaro.

11.3 Kitagawa Utamaro, retrato de uma cortesã, final do século xviii. A palheta de cor contida e a composição primorosamente simples caracterizam as gravuras de Utamaro que retratam mulheres altas e graciosas.





11.4 Atribuído a Katsushika Hokusai, c. 1820. Cenas do cotidiano, como estas mulheres tecendo, foram publicadas em livros ilustrados sobre a arte de Hokusai.

Seus fundos em tom amarelo e bronze enfatizavam a pele delicada, em tom mais claro.

Em 1804 Utamaro foi encarcerado por três dias, depois obrigado a usar algemas por cinquenta dias, por fazer gravuras retratando a esposa e as concubinas do governante militar deposto Toyotomi Hideyoshi. Isso oprimiu seu espírito e seu trabalho decaiu; dois anos depois dessa tortura Utamaro morreu, aos 53 anos de idade.

O mais renomado e prolífico artista do *ukiyo-e* foi Katsushika Hokusai (1760-1849), que produziu cerca de 35 mil trabalhos durante sete décadas de inces-

sante criação artística. Em sua adolescência, Hokusai trabalhou em uma livraria de empréstimo de livros e foi aprendiz de gravador de blocos antes de se dedicar ao desenho e à pintura. Aos 19 anos, teve publicadas suas primeiras gravuras de atores do teatro Kabuki. O trabalho de Hokusai cobriu a gama completa de temas do *ukiyo-e*: estampas para álbuns; cenas de gênero; eventos históricos; ilustrações para romances; séries de paisagens incluindo imagens de rios, montanhas, cachoeiras e pontes; estudos naturais de flores, pássaros, conchas e peixes; pinturas em seda; cadernos de esboços; e gravuras de encomenda de

particulares para ocasiões especiais, chamadas *suri-mono*. Seus livros de modelos para artistas amadores eram muito populares, bem como suas caricaturas de ocupações, costumes e comportamento social.

A ilustração de livros era uma forma importante de arte popular. Hokusai, como a maioria dos artistas *ukiyo-e*, iniciou sua carreira ilustrando novelas sentimentais baratas, reconhecidas pela cor amarela de suas capas – depois passou a fazer ilustrações para os principais romancistas da época. Dos 20 anos de idade até o ano de sua morte, Hokusai ilustrou mais de 270 títulos, entre os quais vários livros de sua arte [11.4], como *Hokusai Gashiki* (O estilo Hokusai de desenho, 1819) e *Hokusai Soga* (Rascunhos de Hokusai, 1820). Esses eram produzidos tanto em preto e branco como em três cores. Os ilustradores japoneses desenvolveram uma magnífica sensibilidade para o ritmo cinético do livro, usando escala, densidade, textura e ação dramática para obter uma sequência dinâmica de imagens.

Impressões policrômicas de folha única foram consideradas o auge da arte *ukiyo-e*. Hokusai, que se autointitulava “o velho maluco por pintura”, produziu inúmeras séries com essa técnica e estava nos seus 70 anos quando projetou a série *Fugaku Sanju Rokkei* (Trinta e seis vistas do monte Fuji) [11.5]. O monte Fuji ocupa um lugar especial na cultura japonesa; os japoneses antigos eram adoradores do sol, e esse vulcão de 3 776 metros é o primeiro a captar os raios do sol nascente. As gravuras do monte Fuji de Hokusai levam a gravura paisagística japonesa a um alto nível de expressão pela grandeza de sua concepção e sua criativa representação das formas naturais. Elas retratam os aspectos externos da natureza e interpretam simbolicamente as forças da energia vital encontradas no mar, nos ventos e nas nuvens.

Ando Hiroshige (1797-1858) foi o último grande mestre da xilogravura japonesa. Concorrente de Hokusai, inspirou os impressionistas europeus com sua brilhante composição espacial e habilidade para capturar os momentos efêmeros da paisagem. Na série *Tokaido Gojusanetsugi* (Cinquenta e três etapas do Tokaido), Hiroshige ilustrou as 53 paradas [11.6] ao longo da estrada do Mar Oriental de Edo até Kyoto, capturando sutis nuances de luz, atmosfera e esta-

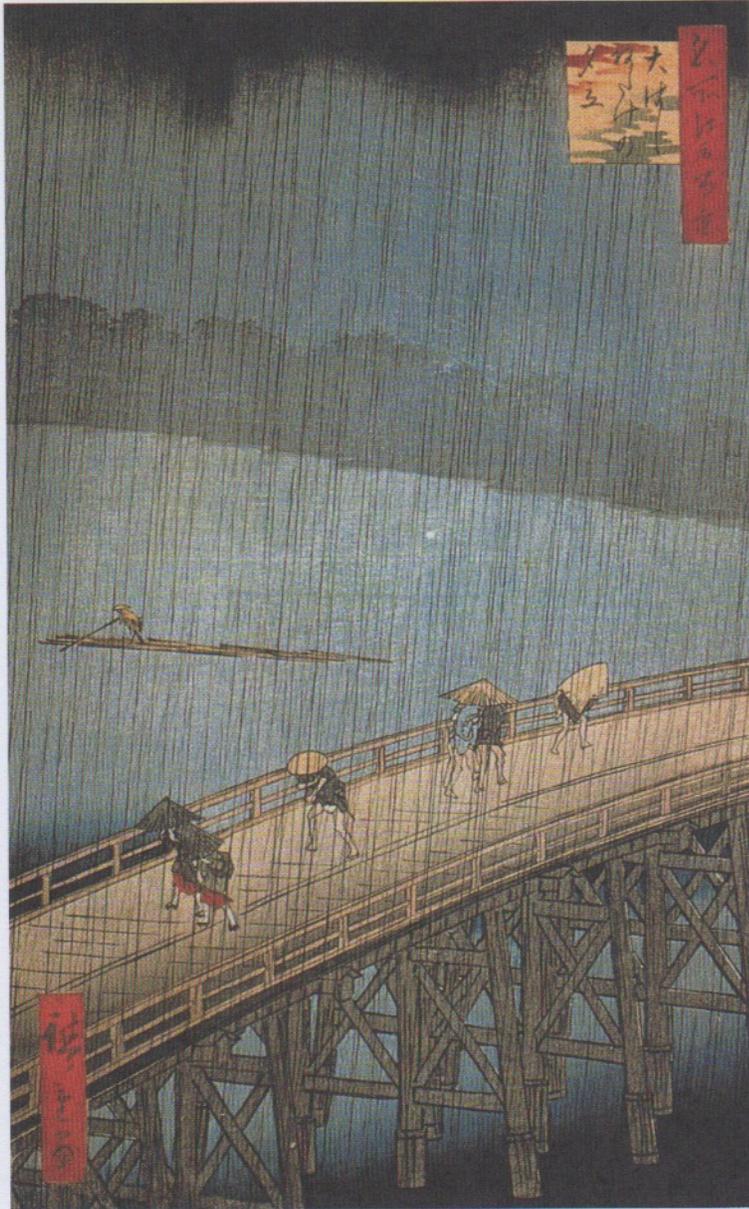


11.5 Katsushika Hokusai, *Gaifu kaisei* (Vento sul, alvorada clara), c. 1830-1832. Essa xilogravura do monte Fuji banhado pela luz do início da manhã é também conhecida como *Fuji vermelho*.

ção. Ele não só observou e capturou o esplendor poético da natureza como também o relacionou com a vida das pessoas comuns. Isso é visto nas brilhantes composições espaciais da série *Meisho Edo Hyakkei* (Locais célebres em Edo: cem vistas) [11.7]. A morte de Hiroshige durante uma epidemia de cólera em 1858 ocorreu quando o choque entre as culturas asiática e europeia estava prestes a exercer uma influência importante na arte e no design ocidentais. Os resultados das expedições navais do comodoro norte-americano Matthew C. Perry ao Japão, a partir de 1853, levaram ao colapso as políticas tradicionais do Japão isolacionista e abriram o comércio com o Ocidente. Uma revolução em meados do século XIX derrubou o último xogum em 1867 e no ano seguinte restabeleceu o poder supremo do imperador Meiji. Os dirigentes japoneses começaram a construir uma nação moderna com semelhanças econômicas e mi-



11.6 Ando Hiroshige, *Kambara Yoru no Yuki* (Neve noturna em Kanbara), 1832-1834. A suave quietude de uma noite de inverno é capturada em poéticos tons de cinza.



11.7 Ando Hiroshige, *Ohashi Atake no Yudachi* (Rajada de chuva noturna na Grande Ponte próximo a Atake), c. 1856-1859. Um momento do tempo é preservado como um acontecimento humano transitório.

litares com as nações ocidentais. Desenvolveram-se um governo constitucional centralizado, a industrialização e um exército forte.

A mania ocidental do final do século XIX por tudo o que fosse japonês é chamada de *japonismo*. Artefatos japoneses fluíam para a Europa, e vários livros sobre arte e ornamentos japoneses foram publicados du-

rante os anos 1880. Embora os praticantes do *ukiyo-e* fossem considerados artesãos no Japão, cativaram os artistas europeus, que extraíram inspiração do desenho de linha caligráfica, da abstração e simplificação dos aspectos naturais, das cores e silhuetas chapadas, do uso não convencional de formas pretas pronunciadas e padrões decorativos. Os temas frequentemente se tornavam símbolos emblemáticos, reduzidos a interpretações gráficas que transmitiam sua essência. Ambientes de paisagem e interiores eram mais apresentados como imagens alusivas do que como descrições detalhadas. Quase sempre, o *ukiyo-e* era venerado mais por seu impacto catalisador na arte ocidental que por suas grandes realizações independentes como ilustração e design gráfico.

ART NOUVEAU

O *art nouveau* foi um estilo decorativo internacional que prosperou por cerca de duas décadas (c. 1890-1910). Englobou todas as artes projetuais – arquitetura, design de mobiliário e produto, moda e artes gráficas – e, conseqüentemente, abrangeu cartazes, embalagens e anúncios; bules, pratos e colheres; cadeiras, batentes de porta e escadas; fábricas, entradas de metrô e casas. A qualidade visual característica do *art nouveau* é uma linha orgânica, similar às feições das plantas. Livre de raízes e da gravidade, ela pode ondular energicamente ou fluir com graça elegante à medida que define, modula e decora determinado espaço. Gavinhas, flores (como a rosa e o lírio), pássaros (particularmente pavões) e a forma humana feminina eram motivos frequentes dos quais essa linha fluida era adaptada.

O termo *art nouveau* surgiu em uma galeria de Paris administrada pelo marchand Samuel Bing, aberta em 1895 como o Salon de l'Art Nouveau. Além de arte japonesa, ali era exibida e vendida a “nova arte” de europeus e norte-americanos. Essa galeria se tornou um ponto de encontro internacional onde muitos jovens artistas eram apresentados, entre eles o artista norte-americano do vidro Louis Comfort Tiffany, cuja obra exerceu considerável influência na Europa. O *art nouveau* logo se estendeu a todas as áreas das artes:

arquitetura, pintura, arte comercial, cerâmica, mobiliário, ornamentação e design de livros.

O livro de Nikolaus Pevsner, *Pioneers of modern design* (Os pioneiros do desenho moderno), publicado em 1936, 1949 e 1960, foi um dos primeiros a dar ao *art nouveau* uma posição importante no desenvolvimento da arte e arquitetura do século xx. Ele via as características principais do movimento como “a curva longa e sensível semelhante ao caule de um lírio, à antena de um inseto, ao filamento de uma flor, ou por vezes a uma delgada chama, a curva ondulante, fluente, conjugada a outras, surgindo dos cantos e cobrindo assimetricamente todas as superfícies disponíveis”.

Menosprezar o *art nouveau*, relegando-o à decoração superficial, é ignorar seu papel central na evolução de todos os aspectos do design. O *art nouveau* é o estilo transitório que evoluiu do historicismo que dominou o design durante a maior parte do século xix. Ao substituir esse uso quase servil das formas e estilos anteriores, o *art nouveau* se tornou a fase inicial do movimento moderno, preparando o caminho para o século xx mediante a rejeição das abordagens anacrônicas do século xix.

Esse foi um período crucial na arquitetura e nas artes aplicadas, porque constituía uma ponte entre a desordem da era vitoriana e o modernismo. Os vitorianos buscavam soluções por meio de abordagens históricas estabelecidas. Os modernistas, porém, adotaram um novo estilo internacional, usando motivos elegantes em harmonia com a natureza e frequentemente caracterizados por linhas livres e graciosas. Embora as expressões desse novo estilo variassem de um país para outro, todas faziam parte da mesma família.

As ideias, os processos e as formas na arte do século xx testemunham essa função catalisadora. A arquitetura moderna, o design gráfico e industrial, o surrealismo e a arte abstrata possuem raízes na teoria e conceitos subjacentes ao *art nouveau*. Nas artes gráficas *art nouveau*, os movimentos lineares orgânicos com frequência dominam a área espacial e outras propriedades visuais, tais como a cor e a textura. No design tridimensional precedente, os ornamentos em geral não passavam de meros elementos decorativos aplicados à superfície de um edifício ou objeto, mas agora as formas e estruturas básicas se forma-

vam pelo design do ornamento e com ele evoluíam. Um novo princípio projetual unificava a decoração, a estrutura e a função pretendida. Como as formas e as linhas do *art nouveau* eram antes inventadas que copiadas da natureza ou do passado, havia uma revitalização do projeto apontando na direção da arte abstrata. Talvez o gênio mais fecundo do movimento tenha sido o arquiteto belga e barão Victor Horta (1861-1947). Seu projeto para a residência urbana de Emile Tassel em 1892 era unificado por redes curvilíneas sinuosas, diferentes de tudo já visto na Inglaterra ou no restante da Europa.

Durante esse período houve estreita colaboração entre artistas visuais e escritores. O movimento simbolista francês na literatura dos anos 1880 e 1890, com sua rejeição do realismo em favor do metafísico e sensual, foi uma influência importante e levou os artistas a atitudes simbólicas e filosóficas. Em uma era de ceticismo, com o racionalismo científico em alta e convicções religiosas tradicionais e normas sociais sob ataque, a arte era vista como um veículo potencial para a premente necessidade de rejuvenescimento espiritual. Nascimento, vida e crescimento; morte e decadência – estes se transformaram em temas simbólicos. A complexidade desse período e movimento deu margem a interpretações contraditórias: devido a seu caráter decorativo, alguns observadores veem o *art nouveau* como expressão da decadência do final do século xix; outros, porém, percebendo a busca do movimento por valores espirituais e estéticos, o veem como uma reação contra o retrocesso e o materialismo da época.

Os designers gráficos e ilustradores do *art nouveau* procuravam fazer da arte parte do cotidiano. Sua formação em belas-artes os havia educado nas formas e métodos artísticos desenvolvidos basicamente por considerações estéticas. Ao mesmo tempo eles aderiam com entusiasmo às técnicas de arte aplicada que haviam evoluído com o desenvolvimento dos processos de impressão comercial. Em decorrência disso, podiam melhorar significativamente a qualidade visual da comunicação de massa. O caráter internacional do *art nouveau* foi agilizado por avanços nos transportes e na tecnologia das comunicações. O contato entre artistas de vários países por meio da

mídia impressa e das exposições internacionais possibilitou a ocorrência de fecunda interação. Os muitos periódicos de arte dos anos 1890 atendiam a esse propósito e ao mesmo tempo apresentavam a nova arte e design para um público maior.

As inúmeras origens que se costumam citar para o *art nouveau* são difusas e muito amplas. Entre elas se encontra a ilustração de livros de William Blake, os ornamentos celtas, o estilo rococó, o movimento *arts and crafts*, a pintura pré-rafaelita, o design decorativo japonês e, em especial, as gravuras *ukiyo-e*. Inspiração importante também veio da pintura europeia do final dos anos 1880, que se rendera ao encanto asiático. As formas espiraladas de Vincent van Gogh (1853-1890), a cor chapada e o contorno orgânico estilizado de Paul Gauguin (1848-1903) e a obra do grupo Nabis, de jovens artistas, também tiveram seu papel. Os Nabis exploravam a cor simbólica e os padrões decorativos, concluindo que a pintura era, antes de tudo, um arranjo de cores em padrões bidimensionais.

11.8 Jules Chéret, cartaz para *Orphée aux Enfers*, 1879. Chéret evoluiu rumo a figuras maiores, mais animadas e maior unidade entre palavra e imagem.

CHÉRET E GRASSET

A transição das artes gráficas da era vitoriana para o estilo *art nouveau* foi gradual. Dois artistas gráficos que trabalhavam em Paris, Jules Chéret (1836-1933) e Eugène Grasset (1841-1917), desempenharam papéis importantes na transição. Em 1881 uma nova legislação francesa relativa à liberdade de imprensa impunha várias restrições de censura e permitia a afixação de cartazes em qualquer local exceto igrejas, urnas eleitorais ou áreas designadas para anúncios oficiais. Essa nova legislação levou a uma florescente indústria de cartazes, que empregava designers, impressores e *afficheurs*. As ruas se converteram numa galeria de arte para o país e pintores considerados não sentiam nenhuma vergonha em criar cartazes de anúncios. O movimento *arts and crafts* estava gerando um novo respeito pelas artes aplicadas, e Jules Chéret mostrou o caminho.

Hoje aclamado pai do cartaz moderno, Chéret era filho de um gráfico pobre que pagou quatrocentos francos para garantir um aprendizado de três anos em litografia para seu filho de 13 anos. O adolescente



passava os dias da semana escrevendo de trás para a frente em pedras litográficas, e aos domingos absorvia arte no Louvre.

Depois de concluir seu aprendizado, trabalhou como artesão e ilustrador litográfico para várias empresas e fez aulas de desenho. Aos 18 anos foi para Londres, mas só conseguiu trabalhar fazendo desenhos de mobílias para catálogos e, por isso, seis meses depois regressou a Paris.

Chéret estava convencido de que os cartazes litográficos ilustrados substituiriam os tipográficos de texto que enchiam o ambiente urbano, mas não conseguiu convencer os anunciantes a esse respeito. Com 22 anos de idade, produziu um cartaz azul e marrom para a opereta de Offenbach *Orphée aux Enfers* (Orfeu no Inferno) [11.8]. Como não surgiram novas encomendas, ele retornou a Londres, onde logo dominou a mais avançada litografia inglesa em cores. Uma encomenda de cartaz para uma família de palhaços com quem fizera amizade foi o ponto decisivo, levando a encomendas de rótulos do filantropo e fabricante de

perfumes Eugene Rimmel. Os vários anos de estreita associação e amizade com Rimmel foram marcados por uma longa experiência de projeto e produção, culminando com o financiamento de Rimmel para que Chéret estabelecesse uma firma de impressão em Paris em 1866. A tecnologia inglesa mais recente e pedras litográficas de grandes dimensões, produzidas artesanalmente sob encomenda, foram adquiridas e Chéret estava pronto para começar o processo de sucessão dos cartazes tipográficos. Ainda muito vitoriano na abordagem, o primeiro cartaz de sua oficina [11.9] foi um projeto monocromático para a produção teatral *La Biche au bois* (A corça no bosque), estrelada por Sarah Bernhardt aos 22 anos de idade. Tanto o artista como a atriz tomaram Paris de assalto, já que Bernhardt se tornava a atriz principal de seu tempo e Chéret, o pioneiro do cartaz.

Durante os anos 1870 Chéret distanciou-se da complexidade da era vitoriana, simplificando seus projetos e aumentando a escala de suas maiores fi-

guras e inscrições. Em 1881, vendeu sua gráfica para a Imprimerie Chaix e se tornou seu diretor artístico, mudança que lhe propiciou mais tempo para a arte e o design. Ele desenhava a partir de um modelo pelas manhãs, depois passava as tardes pintando diante de seu cavalete, desenhando com pastéis e trabalhando em suas enormes pedras litográficas. Em 1884 alguns cartazes de Chéret foram produzidos em tamanhos de até 2 metros de altura mediante impressão das imagens em seções, que eram juntadas na parede pelos *afficheurs*. A tiragem total anual de seus projetos era de quase 200 mil cópias. Pelo menos oito impressores franceses se especializaram em cartazes, e Chéret foi seguido por cerca de vinte outros designers de cartazes.

Entre as influências artísticas de Chéret se encontram a beleza idealizada e o estilo de vida despreocupado retratados por Watteau e Fragonard, as cores luminosas de Turner e o movimento sinuoso de Tiepolo, cujas figuras expressavam energia e movi-



11.9 Jules Chéret, cartaz para *La Biche au bois*, 1866. Em verde e preto, este primeiro cartaz de Chéret usava o formato de imagens múltiplas, muito popular nos anos 1860. O *lettering* é precursor das formas rodopiantes que marcam seu estilo maduro.

11.10 Jules Chéret, cartaz,
 "L'auréole du midi", (A auréola
 do meio-dia), Pétrole de Sureté,
 1893.



11.11 Jules Chéret, "Élysée
 Montmartre bal masqué"
 (Baile de máscaras), cartaz,
 1896. Estão presentes a ele-
 gância parisiense, uma graça
 despreocupada e um domínio
 técnico espantoso. As figuras
 criam um jogo animado de
 ângulos, ligando as inscrições
 do alto e da base.

mento por meio de torsos girados e membros estendidos. Chéret trabalhava diretamente na pedra, em contraste com a prática padrão, pela qual o projeto do artista era transportado para as pedras por artesãos. Durante os anos 1880, passou a usar contornos pretos acompanhados por cores primárias (vermelho, amarelo e azul). Alcançou uma vitalidade gráfica com essas cores vivas e a sutil sobreimpressão permitia uma gama impressionante de cores e efeitos. Pontilhados e sombreados com hachuras, aguadas suaves parecidas com aquarela, imponentes porções gestuais de cor, raspões, arranhões e salpicos – tudo era usado em seu trabalho. Sua composição característica é uma figura central (ou figuras centrais) em gestual animado, cercada por redemoinhos de cores, figuras ou apoios secundários, e inscrição em negrito, que frequentemente repete as formas e os gestos da figura. Sua interminável produção para auditórios de música e para o teatro, para bebidas e medicamentos,



produtos de uso doméstico [11.10], artistas e publicações transformaram as paredes de Paris [11.11].

As belas jovens que ele criava, apelidadas de Chérettes por um público admirador, eram arquétipos – não só para a apresentação idealizada das mulheres nos meios de comunicação de massa, mas para uma geração de mulheres francesas que usavam seus vestidos e aparente estilo de vida como inspiração. Um especialista atribuiu a Chéret a alcunha de “pai da libertação feminina” porque ele introduziu um novo modelo de papel para as mulheres no final da era vitoriana. Até então as opções para as mulheres eram limitadas – a dama comportada na sala de visitas e a rameira no bordel eram papéis estereotipados – quando as Chérettes invadiram essa dicotomia. Nem beatas nem prostitutas, essas mulheres felizes e seguras de si gozavam a vida ao máximo, trajando vestidos curtos, dançando, bebendo vinho e até fumando em público. Embora Chéret preferisse o grande formato, dizendo que, devido a “uma mulher bem constituída ter mais ou menos 150 centímetros, um cartaz de 240 centímetros de comprimento propicia espaço amplo para desenhar uma figura de corpo inteiro”, sua produção variou das imagens em tamanho natural até as imagens diminutas.

Chéret foi indicado para a Legião de Honra pelo governo francês em 1890 por criar um novo ramo de arte que fez avançar a impressão e atendia às necessidades do comércio e da indústria. Ele projetou mais de mil cartazes até a virada do século, quando sua produção cartazista praticamente cessou e ele passou a dedicar mais tempo aos pastéis e às pinturas. Ele então se retirou para Nice, onde foi inaugurado o Museu de Jules Chéret, preservando sua obra, pouco antes de sua morte, aos 97 anos de idade.

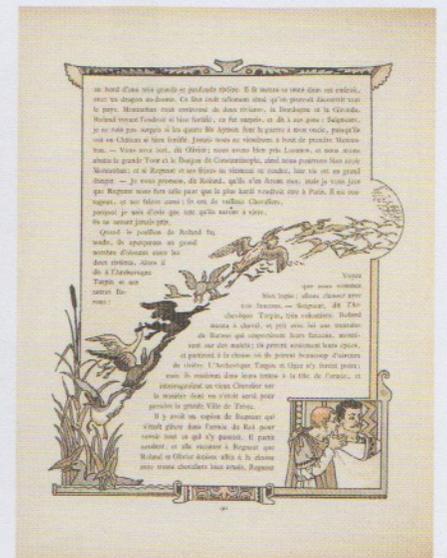
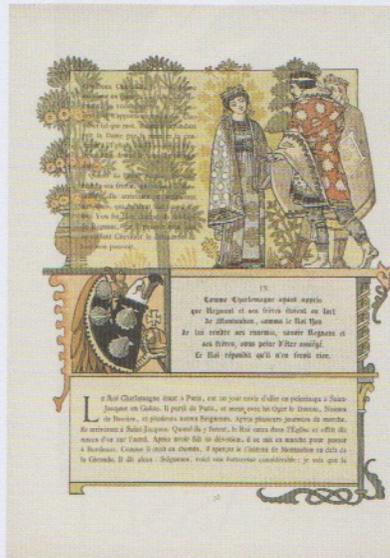
Suíço de nascimento, Grasset foi o primeiro ilustrador/designer a competir com Chéret em popularidade pública. Grasset havia estudado intensamente a arte medieval, e essa influência, unida ao amor pela arte oriental exótica, transparecia vigorosamente em seus projetos para mobília, vitrais, tecidos e livros. Uma realização pioneira, tanto no design gráfico como na tecnologia de impressão, foi a publicação em 1883 de *Histoire des quatre fils Aymon* (História dos quatro filhos de Aymon) [11.12, 11.13], projetado e ilus-

11.12 Eugène Grasset, folha de rosto para *Histoire des quatre fils Aymon*, 1883. Dividindo o espaço em zonas, Grasset unificou texto, ilustração e padrões decorativos em um leiaute integrado.



trado por Grasset. Este livro foi impresso por meio de um processo em relevo que combinava o grão da água-tinta com a fotografia colorida a partir de lâminas feitas por Charles Gillot, que transformou os desenhos a traço e aquarelas de Grasset em ilustrações

11.13 Eugène Grasset, folha de rosto de capítulo e página de texto de *Histoire des quatre fils Aymon*, 1883. Uma unidade estrutural de tipografia, imagem e ornamento é conquistada.



11.14 Eugène Grasset, cartaz de exposição, c. 1894. Calmamente recatadas em vez de exuberantes, as figuras de Grasset projetam uma ressonância muito diferente das de Chéret.

delicadas. Grasset e Gillot colaboraram de perto nesse projeto durante dois anos, com Grasset trabalhando exaustivamente nas lâminas. O projeto é importante por sua integração total de ilustrações, formato e tipografia. As ideias de design de Grasset foram rapidamente assimiladas depois da publicação, inclusive as molduras decorativas enquadrando o conteúdo, a integração entre ilustração e texto numa unidade, e o projeto das ilustrações para que a parte tipográfica fosse impressa sobre céus e outras áreas. A segmentação espacial foi usada como componente expressivo nos leiautes de página.

Em 1886 Grasset recebeu sua primeira encomenda de cartaz. Suas donzelas esbeltas, que vestiam robes longos e soltos e assumiam poses estáticas para anunciar tintas, chocolates e cerveja, logo começaram a em-

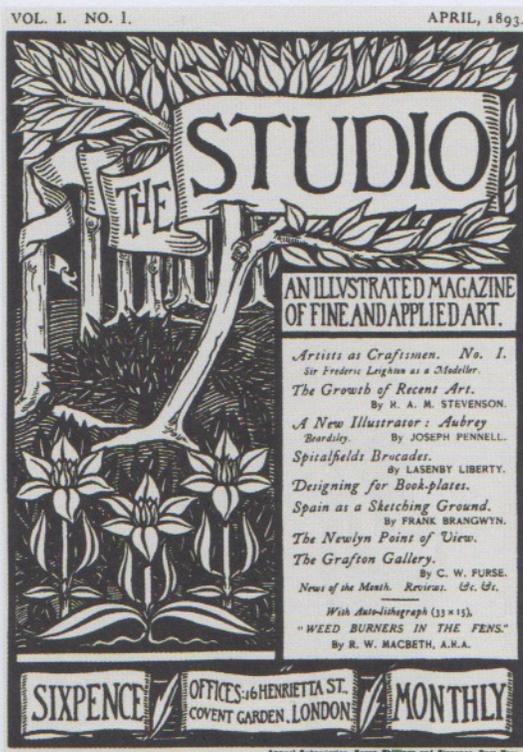
belezar as ruas francesas. A figura 11.14 ilustra o que foi chamado de seu “estilo livro para colorir”, com o desenho de contornos pretos espessos encerrando as formas em áreas uniformes de cor até certo ponto semelhantes a janelas de vitrais medievais. Suas figuras lembram Botticelli e vestem roupas medievais; seus padrões estilizados de nuvens chapadas refletem seu conhecimento das xilogravuras japonesas. A composição formal e as cores suaves de Grasset contrastavam vivamente com o trabalho de cores intensas e de composição informal de Chéret. Apesar da atitude tradicionalista de Grasset, sua linha fluida, cores subjetivas e onipresentes motivos florais apontavam para o *art nouveau* francês. Sua obra inclui projetos de papel de parede e tecidos, vitrais, tipos e ornamentos para impressão.



O ART NOUVEAU INGLÊS

Na Inglaterra o movimento *art nouveau* estava mais envolvido com o design gráfico e a ilustração do que com o projeto arquitetônico e o design de produto. Suas origens, além das mencionadas anteriormente, incluíam a arte gótica e a pintura do período vitoriano. Um forte impulso rumo a um estilo internacional foi dado pela edição inaugural de abril de 1893 de *The Studio* (O estúdio), o primeiro de cerca de uma dúzia de novos periódicos de arte europeia dos anos 1890. O número de abril reproduzia o trabalho de Aubrey Beardsley (1872-1898) [11.15]; *The Three Brides* (As três noivas), do artista holandês Jan Toorop (1858-1928), foi incluído na edição de setembro [11.16]. Os primeiros números de *The Studio* também incluíam trabalho de Walter Crane (um dos primeiros inovadores na aplicação de temas ornamentais japoneses e interpretações orientais da natureza para o design de padronagens), além de mobília e tecidos produzidos para a loja Liberty and Company.

Aubrey Beardsley foi o *enfant terrible* do *art nouveau*, com seu notável trabalho em preto e branco vibrante a traço de caneta e chocantes imagens exóticas. Estranha figura *cult*, produziu intensamente durante apenas cinco anos e morreu de tuberculose aos 26 anos de idade. Ficou famoso aos 20 anos de idade,



quando suas ilustrações para uma nova edição de *Le Morte d'Arthur* (A morte de Arthur) de Mallory [11.17, 11.18] começaram a ser publicadas em fascículos mensais, expandindo a forte influência da Kelmscott, com estranhas e imaginativas distorções da figura e poderosas formas humanas negras. “*The black spot*”



11.16 Jan Toorop, *The Three Brides*, 1893. Neste desenho a lápis e crayon colorido em papel pardo, o fluxo ondulante de faixas estilizadas de cabelo simboliza o som fluindo continuamente dos sinos. O desenho curvilíneo de Toorop inspirou seus contemporâneos.

(a mancha negra) foi o nome dado para composições baseadas em uma forma negra dominante. As gravuras japonesas e William Morris eram sintetizados numa nova linguagem. A linha peculiar de Beardsley era reproduzida pelo processo de fotografação, que, ao contrário do bloco de madeira aberto à mão, guardava fidelidade total em relação à arte original.

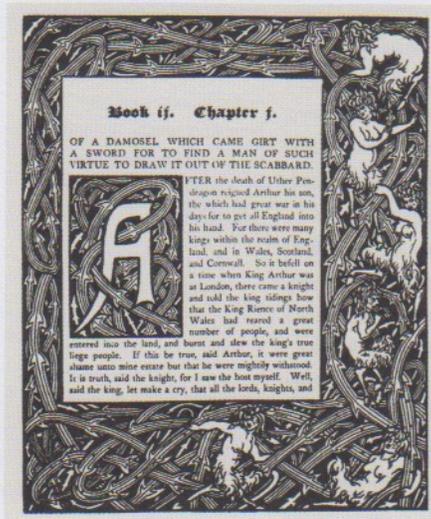
Morris ficou tão irritado quando viu a edição de Beardsley para *Le Morte d'Arthur* que pensou em mover uma ação legal. Na opinião de Morris, Beardsley havia vulgarizado as ideias do estilo da Kelmscott [11.19] ao substituir as molduras formais e naturalistas por padrões chapados estilizados. Walter Crane, sempre a postos com um ponto de vista inequívoco, declarou que *Le Morte d'Arthur* de Beardsley misturava o espírito medieval de Morris com um estranho “espírito japonístico de perversidade e do grotesco”, que Crane julgava adequado para um antro de ópio.

Apesar da raiva de Morris, a reação entusiástica ao trabalho de Beardsley resultou em inúmeras encomendas. Ele foi indicado para editor de arte de *The Yellow Book*, revista cuja capa em tom amarelo vivo nas bancas de jornais de Londres se tornou um símbolo para o novo e excessivo. Em 1894, *Salomé* de Oscar Wilde recebeu ampla notoriedade pela sensua-

11.15 Aubrey Beardsley, primeira capa para *The Studio*, 1893. A carreira de Beardsley foi lançada quando o editor C. Lewis Hine apresentou seu trabalho nesta capa e reproduziu onze de suas ilustrações na edição inaugural.

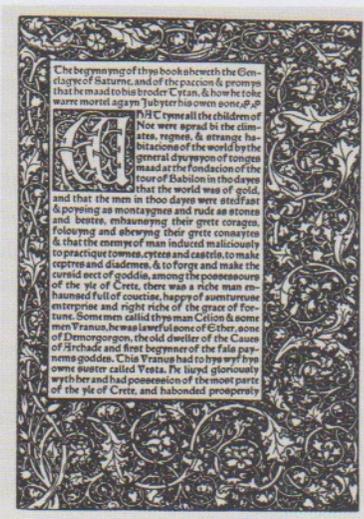
11.17 Aubrey Beardsley, ilustração de página inteira, *Le Morte d'Arthur*, 1893. Esta imagem mostra o início da habilidade de Beardsley para combinar linha de contorno, áreas texturizadas e formas brancas e pretas em vigorosas composições. O contraste entre formas geométricas e orgânicas reflete a influência da gravura japonesa.





11.18 Aubrey Beardsley, abertura de capítulo, *Le Morte d'Arthur*, 1893. Os buquês líricos de William Morris foram substituídos por alegres ninfas mitológicas num projeto de cercaduras de urzes.

11.19 William Morris, página de *The Recuyell of the Historyes of Troye* (Compilação das histórias de Troia), 1892. Uma comparação entre os projetos de página de Morris e Beardsley revela que suas diferenças refletem uma divergência de filosofia, estilo de vida e valores sociais.



lidade explícita das ilustrações eróticas de Beardsley [11.20]. A sociedade inglesa vitoriana tardia ficou chocada com essa celebração do mal, que alcançou seu auge no trabalho de Beardsley para uma edição de *Lisistrata*, de Aristófanes. Proibida pelos censores ingleses, ganhou ampla circulação no restante da Europa.

Durante os últimos dois anos de vida, Beardsley ficou inválido. Quando conseguiu trabalhar, os padrões chapados e curvas dinâmicas do *art nouveau* cederam lugar a uma qualidade tonal mais naturalista, e contornos pontilhados suavizaram a linha decidida de seu trabalho anterior. Mesmo quando já decaía para uma morte tragicamente precoce, a influência relâmpago de Beardsley penetrou o design e a ilustração da Europa e da América do Norte.

O principal concorrente de Beardsley entre os designers gráficos ingleses que trabalhavam na esteira do movimento *arts and crafts* e na crista do *art nouveau* foi Charles Ricketts, que manteve uma colaboração por toda a vida com seu amigo íntimo Charles Shannon (1863-1931). Ricketts começou como xilografurista e recebeu formação de tipógrafo; por isso, seu trabalho se baseava num conhecimento meticuloso da produção gráfica. Enquanto Beardsley tendia a abordar seus trabalhos como ilustrações para serem inseridas entre as páginas de texto tipográfico, Ricketts abordava o livro como uma entidade total, concentrando-se numa harmonia entre as partes:

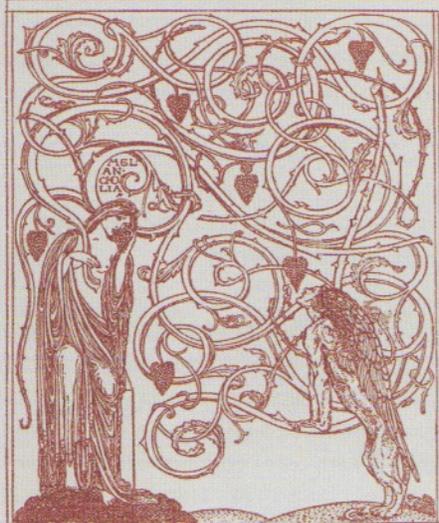
11.20 Aubrey Beardsley, ilustração para *Salomé* de Oscar Wilde, 1894. São João Batista e Salomé, que, após sua dança, recebeu de Herodes a cabeça do profeta numa bandeja, são figuras simbólicas marcantes. A interação dinâmica entre formas positivas e negativas raramente foi igualada.



encadernação, folhas de guarda, folha de rosto, tipografia, ornamentos e ilustrações (que eram frequentemente encomendadas a Shannon). Depois de trabalhar como gravador e designer para várias firmas gráficas, Ricketts estabeleceu seu ateliê e editora.

Em 1893 surgiu o primeiro projeto total de livro de Ricketts, e no ano seguinte ele produziu seu projeto magistral para o exótico e desconcertante poema de Oscar Wilde, *The Sphinx* (A esfinge) [11.21, 11.22]. Embora Ricketts fosse devedor de Morris, ele normalmente rejeitava a densidade do design da Kelmscott.

THE SPHINX BY OSCAR WILDE



WITH DECORATIONS BY CHARLES RICKETTS
LONDON: WHEATLEY,
ELAIN MATHEWS AND JOHN LANE. AT THE SIGN OF THE BODLEY HEAD.

THE SPHINX



IN A DIM CORNER OF MY ROOM FOR LONGER THAN
MY FANCY THINKS
A BEAUTIFUL AND SILENT SPHINX HAS WATCHED ME THROUGH THE SHIFTING GLOOM.
INVIOLENT AND IMMOBILE SHE DOES NOT RISE SHE DOES NOT STIR
FOR SILVER MOONS ARE NAUGHT TO HER AND NAUGHT TO HER THE SUNS THAT KEEL.
RED FOLLOWS GREY ACROSS THE AIR THE WAVES OF MOONLIGHT EBB AND FLOW
BUT WITH THE DAWN SHE DOES NOT GO AND IN THE NIGHT-TIME SHE IS THERE.
DAWN FOLLOWS DAWN AND NIGHTS GROW OLD AND ALL THE WHILE THIS CURIOUS CAT
LIES COUCHING ON THE CHINESE MAT WITH EYES OF SATIN RIMMED WITH GOLD.
UPON THE MAT SHE LIES AND LEERS AND ON THE TAWNY THROAT OF HER
FLUTTERS THE SOFT AND SILKY FUR OR RIPPLES TO HER POINTED EARS.
COME FORTH MY LOVELY SENECHAL! SO SOMNOLENT, SO STATUESQUE!
COME FORTH YOU EXQUISITE GROTESQUE! HALF WOMAN AND HALF ANIMAL!
COME FORTH MY LOVELY LAMBOUROUS SPHINX! AND PUT YOUR HEAD UPON MY KNEE!
AND LET ME STROKE YOUR THROAT AND SEE YOUR BODY SPOTTED LIKE THE LYNX!
AND LET ME TOUCH THOSE CURVING CLAWS OF YELLOW IVORY AND GRASP
THE TAIL THAT LIKE A MONSTROUS ASP COILS ROUND YOUR HEAVY VELVET PAWS!

A THOUSAND

THE SPHINX

A THOUSAND WEARY CENTURIES ARE THINE WHILE I HAVE HARDLY SEEN
SOME TWENTY SUMMERS CAST THEIR GREEN FOR AUTUMN'S GAUDY LIVERIES.
BUT YOU CAN READ THE HIEROGLYPHS ON THE GREAT SANDSTONE OBELISKS,
AND YOU HAVE TALKED WITH BASILISKS, AND YOU HAVE LOOKED ON HIPPOGRIFFS.
O TELL ME WERE YOU STANDING BY WHEN ISIS TO OSIRIS KNELT?
AND DID YOU WATCH THE EGYPTIAN MELT HER UNION FOR ANTONY
AND DRINK THE JEWEL-DRUNKEN WINE AND BEND HER HEAD IN MIMIC AWE
TO SEE THE HUGE PROCONSUL DRAW THE SALTED TUNNY FROM THE BRINE?
AND DID YOU MARK THE CYPRIAN KISS WHITE ADON ON HIS CATAFALQUE?
AND DID YOU FOLLOW AMENALK, THE GOD OF HELIOPOLIS?
AND DID YOU TALK WITH THOTH, AND DID YOU HEAR THE MOON-HORNED TO WEEP?
AND KNOW THE PAINTED KINGS WHO SLEEP BENEATH THE WEDGE-SHAPED PYRAMID?

LIFT

THE SPHINX

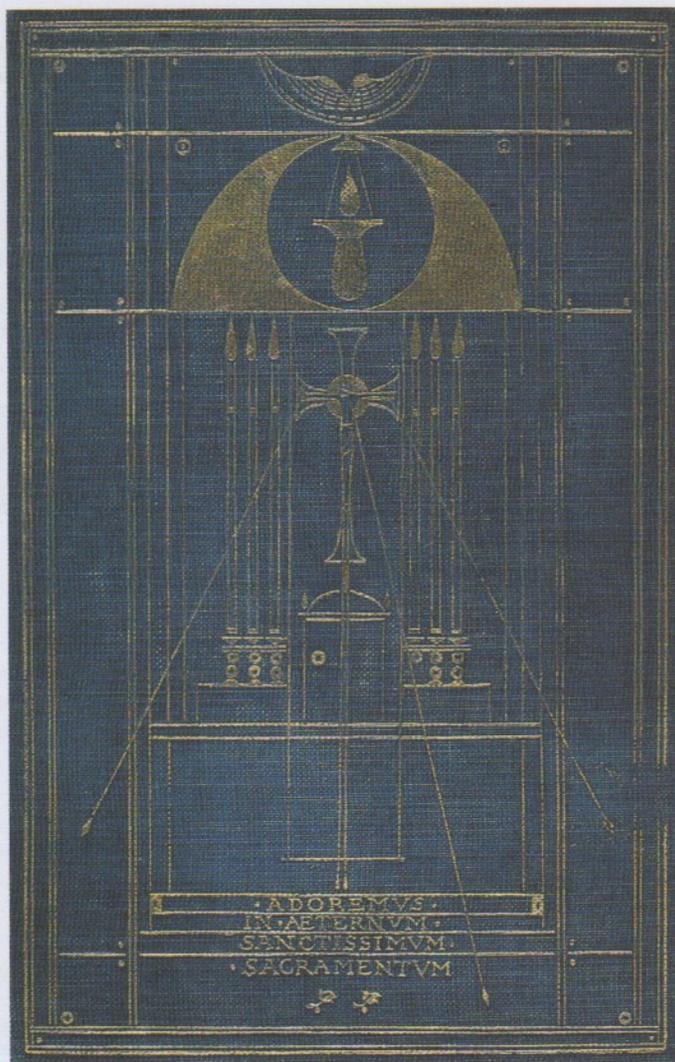


LIFT UP YOUR LARGE BLACK SATIN EYES WHICH ARE LIKE CUSHIONS
WHERE ONE SINKS!
FAWN AT MY FEET FANTASTIC SPHINX! AND SING ME ALL YOUR MEMORIES!
SING TO ME OF THE JEWISH MAID WHO WANDERED WITH THE HOLY CHILD,
AND HOW YOU LED THEM THROUGH THE WILD, AND HOW THEY SLEPT BENEATH
YOUR SHADE.

SING

11.21 Charles Ricketts, *The Sphinx*, 1894. O frontispício não convencional de Ricketts, dominado por uma ilustração, é colocado antes na esquerda que na direita. O texto é montado todo em versais.

11.22 Charles Ricketts, páginas de *The Sphinx*, 1894. O espaço branco e os tipos impressos com tinta de tom ferrugem e verde-oliva não têm precedentes.



11.23 Charles Ricketts, design de encadernação para *Poems of Adoration* (Poemas de adoração), por Michael Fields, c. 1900. O simbolismo cristão é abstraído em formas elementares, com retângulos rigorosos pontuados por alguns círculos e arcos bem colocados.

Seus leiautes de página são mais leves, seus ornamentos e encadernação mais abertos e geométricos [11.23], e seus projetos possuem vívida luminosidade. O ornamento complexo e entrelaçado do design celta e as figuras planas e estilizadas pintadas em vasos gregos, que ele estudava no Museu Britânico, eram as maiores inspirações. Delas, Ricketts, como Beardsley, aprendeu como sugerir figuras e vestuário com um mínimo de linhas e formas chapadas sem nenhuma modulação tonal.

Em 1896 Ricketts lançou a Vale Press. Ao contrário de Morris, Ricketts não possuía uma prensa nem

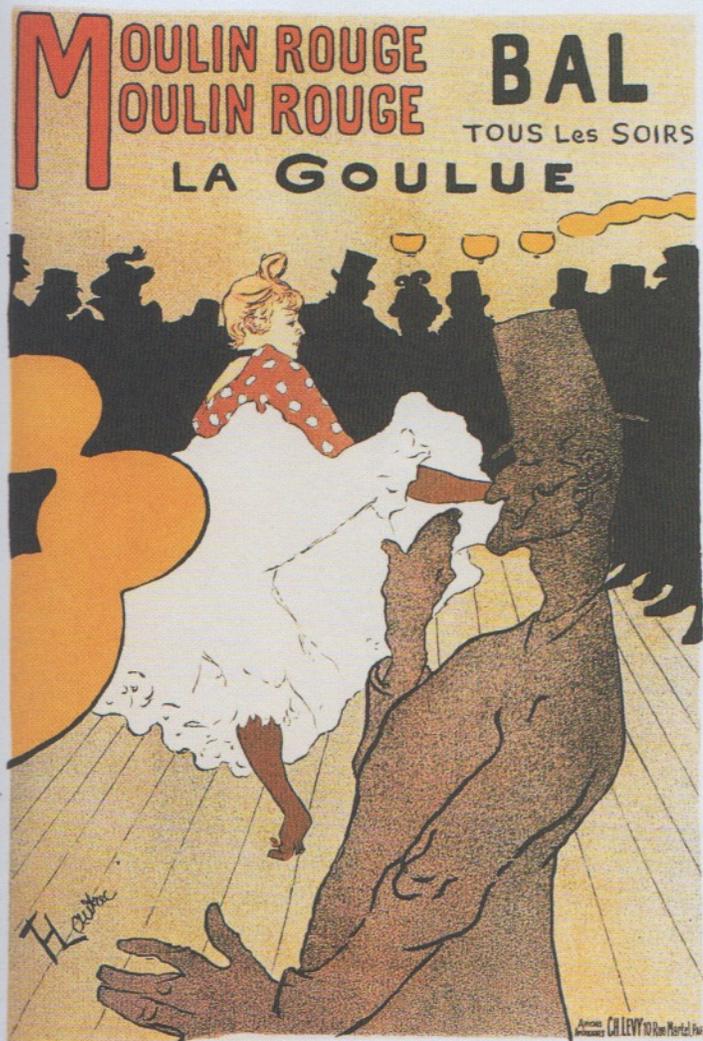
fazia sua própria impressão, mas preferia encomendar sua composição e tiragem a firmas que seguissem suas rígidas exigências. Quando mostraram a Morris os livros da Vale Press durante sua doença terminal, ele chorou de admiração pela grande beleza dos volumes de Ricketts.

O DESENVOLVIMENTO POSTERIOR DO ART NOUVEAU FRANCÊS

Durante os anos 1880, Grasset foi assíduo frequentador do cabaré Le Chat Noir, de Rodolphe Salis, ponto de encontro de artistas e escritores inaugurado em 1881. Lá ele se reunia e compartilhava seu entusiasmo pela impressão em cores com artistas mais jovens: Georges Auriol (1863-1939), Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) e seu colega, o artista suíço Theophile-Alexandre Steinlen (1859-1923).

Mesmo Jules Chéret teve de concordar que o cartaz de 1891 de Lautrec, “La Goulue au Moulin Rouge”, (A gulosa no Moulin Rouge), abria um caminho novo para o design de cartazes [11.24]. Um padrão dinâmico de planos chapados – silhuetas dos espectadores em preto, ovais amarelos para as luminárias e as roupas de baixo totalmente brancas da famosa dançarina de canção, que se apresentava com roupa íntima transparente ou aberta – move-se horizontalmente através do centro do cartaz. À frente está o perfil do dançarino Valentine, conhecido como “o sem-ossos” por causa de sua espantosa flexibilidade. Nesse marco do design de cartazes, formas simbólicas simplificadas e relações espaciais dinâmicas compõem imagens expressivas e comunicativas.

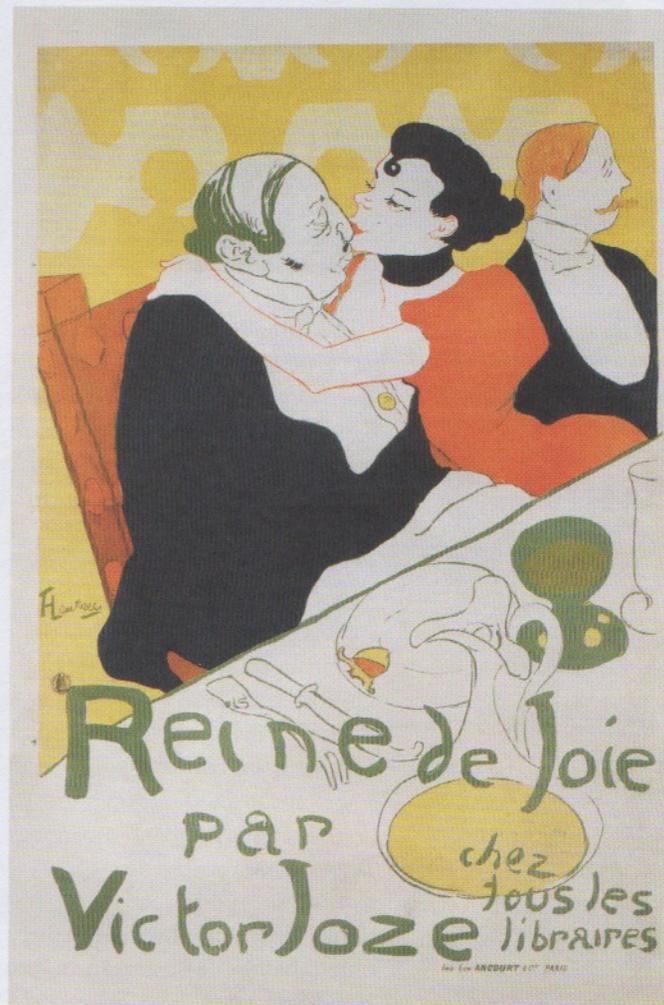
Filho do conde de Toulouse, Toulouse-Lautrec havia se voltado obsessivamente ao desenho e à pintura após fraturar as pernas em um acidente aos 13 anos de idade. O crescimento posterior de suas pernas foi atrofiado, deixando-o deficiente. Ele se tornou um mestre desenhista na tradição acadêmica após mudar-se para Paris dois anos depois. A arte japonesa, o impressionismo e o desenho e o contorno de Degas o entusiasmaram, e ele rondava os cabarés e bordéis de Paris, observando, desenhando e desenvolvendo um estilo jornalístico e ilustrativo que captava a

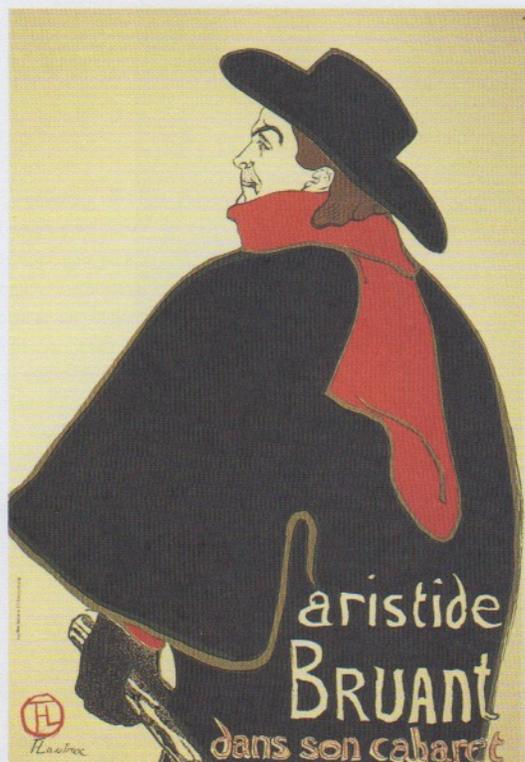


11.24 Henri de Toulouse-Lautrec, cartaz, "La Goulue au Moulin Rouge", 1891. As formas se tornam símbolos; combinadas, representam um lugar e um evento.

11.25 Henri de Toulouse-Lautrec, cartaz para *Reine de joie* (Rainha de alegria), 1892. O banqueiro Rothschild julgou que sua imagem havia sido usada como personagem principal no livro que estava sendo anunciado e tentou impedir a distribuição do cartaz.

vida noturna da *belle époque*, termo usado para descrever a reluzente Paris do final do século XIX [11.25]. Sendo principalmente impressor, desenhista e pintor, Toulouse-Lautrec produziu apenas 31 cartazes [11.24 - 11.27], cujas encomendas eram negociadas à noite nos cabarés, e uma modesta quantidade de projetos para capas de partituras e livros. Desenhando diretamente na pedra litográfica, muitas vezes trabalhava de memória, sem esboços, e usava uma velha escova de dentes que sempre levava consigo para obter efeitos tonais por meio de uma técnica de borrifo.





11.26 Henri de Toulouse-Lautrec, cartaz para Aristide Bruant, 1893. A influência da gravura japonesa é evidente na silhueta plana, sem modulação de cor e desenho curvilíneo estilizado.

Na linha fluida de reportagem e na cor chapada, há certa afinidade entre os cartazes e impressos de Steinlen e os de seu amigo, e às vezes concorrente para encomendas, Toulouse-Lautrec. O debate em torno de qual deles influenciou o outro é irrelevante, porque Steinlen e Lautrec tiravam inspiração de fontes semelhantes e recíprocas. Steinlen chegou a Paris aos 22 anos com sua jovem esposa, grande amor pelo desenho e uma mania por gatos. Suas primeiras encomendas de Paris foram desenhos de gatos para Le Chat Noir [11.28]. Steinlen foi pródigo ilustrador durante os anos 1880 e 1890, e suas opiniões políticas radicais, afiliações socialistas e posição anticlerical o levaram a um realismo social, retratando a pobreza, a exploração e a classe operária. Suas litografias em preto e branco frequentemente tinham cores impressas por um processo de estêncil. Em sua vasta obra há mais de 2 mil capas de revistas e ilustrações internas, quase duzentas capas de partituras, mais de cem trabalhos de ilustração de livros e três dúzias de grandes cartazes.



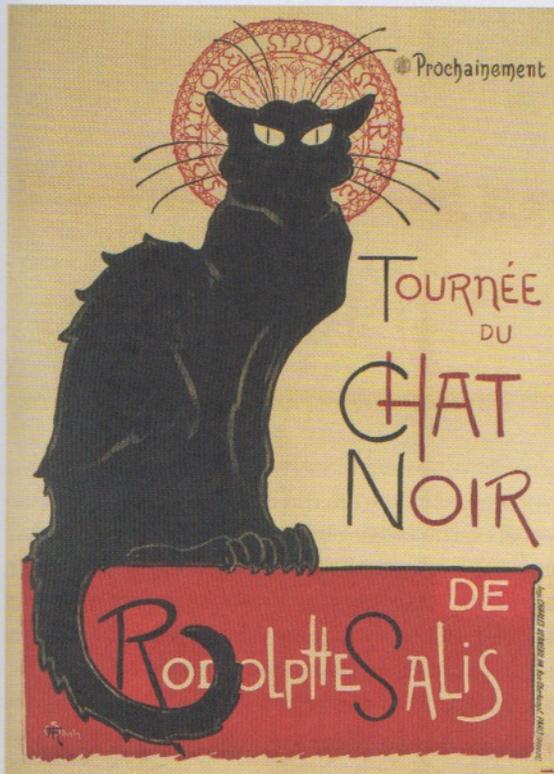
11.27 Henri de Toulouse-Lautrec, cartaz para Jane Avril, 1893. A expressividade gestual do desenho de Toulouse-Lautrec na pedra litográfica capta a vitalidade da dançarina. Este cartaz foi criado a partir de esboços feitos durante uma apresentação.

Embora seu primeiro cartaz colorido tenha sido projetado em 1885, seu legado se baseia em obras-primas dos anos 1890. Seu cartaz de painéis múltiplos de 305 por 228 centímetros para o impressor Charles Verneau [11.29] representava fielmente os pedestres nas calçadas parisienses adjacentes quase em escala natural. Notável ternura está exibida em um cartaz para uma leiteria ilustrando seus gatos famintos, que exigem parte da tigela de leite de sua filha Colette [11.30].

O jovem artista tcheco Alfons Mucha (1860-1939) havia mostrado notável habilidade para o desenho enquanto crescia na pequena aldeia morávia de Ivančice. Depois de viajar para Paris aos 27 anos, Mucha passou dois anos estudando, mantido por um benfeitor. Esse apoio financeiro foi subitamente interrompido e seguiu-se um período de extrema pobreza. Mas Mucha obteve aceitação cada vez maior como ilustrador por sua sólida habilidade para o desenho.

Na véspera do Natal de 1894, Mucha estava na gráfica de Lemercier, diligentemente corrigindo provas para um amigo que havia tirado férias. De repente o

11.28 Théophile Alexandre Steinlen, cartaz, "Tournée du chat noir" (A turnê do gato preto) de Rodolphe Salis, 1896.



11.29 Théophile Alexandre Steinlen, cartaz para a empresa de impressão de Charles Verneau, 1896. Uma amostra da sociedade parisiense – uma mãe e seu bebê, uma lavadeira, dois trabalhadores, a filha de Steinlen, Colette, com sua babá, um homem de negócios e compradores sofisticados – passeia em tamanho quase natural pelo espelho das calçadas adjacentes.



11.30 Théophile Alexandre Steinlen, cartaz para o leite esterilizado dos Irmãos Guillot, c. 1897. O vestido vermelho funciona graficamente em um sentido parecido ao da "mancha negra" de Beardsley.





11.31 Eugène Grasset, cartaz para Sarah Bernhardt como Joana d'Arc, 1894. Uma figura medieval postada à frente de padrões de céu inspirados pelas gravuras ukiyo-e.

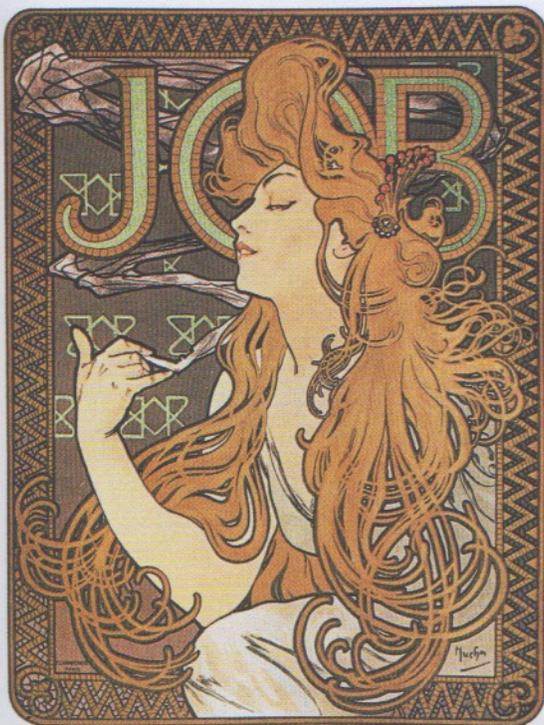
11.32 Alfons Mucha, cartaz de Gismonda, 1894. A figura de tamanho natural, padrão mosaico e forma alongada criava uma sensação noturna.



gerente da empresa entrou apressado na sala, transformado porque a famosa atriz Sarah Bernhardt estava exigindo um novo cartaz para a peça *Gismonda* para o dia de ano-novo. Como Mucha era o único artista disponível, coube a ele a encomenda. Usando a pose básica do cartaz anterior de Grasset para Sarah Bernhardt em *Joana d'Arc* [11.31] e croquis feitos da atriz no teatro, Mucha alongou o formato de Grasset, usou mosaicos de inspiração bizantina como motivos de fundo e produziu um cartaz totalmente distinto de todos os seus trabalhos anteriores [11.32]. A parte inferior desse cartaz ficou inacabada porque só se dispunha de uma semana para concluir o projeto, imprimir e afixar os anúncios. Devido a sua complexidade e às cores suaves, visto de longe, o trabalho de Mucha carecia do impacto do de Chéret. Mas assim que chegavam mais perto, os parisienses se surpreendiam.

No dia de ano-novo de 1895, quando Mucha começou sua escalada meteórica, várias influências de toda a Europa convergiam para o que seria rotulado de *art nouveau*. Embora Mucha resistisse a esse rótulo, sustentando que a arte era eterna e jamais podia ser nova, o desenvolvimento ulterior de seu trabalho e do cartaz visual está indissolúvelmente ligado a esse movimento internacional difuso e deve ser considerado parte de sua evolução. Assim como o movimento *arts and crafts* exerceu influência especial no *art nouveau* na Inglaterra, a luz e as elegantes curvas fluidas do rococó do século XVIII foram um recurso especial na França. A nova arte foi saudada como *le style moderne* (o estilo moderno) até dezembro de 1895, quando, como já foi mencionado anteriormente, Samuel Bing, antigo *marchand* de arte e artefatos do Extremo Oriente, que fomentava a consciência crescente do trabalho japonês, abriu sua nova galeria Salon de l'Art Nouveau. Bing encomendou ao arquiteto e designer belga Henri Clemens van de Velde (1863-1957) o projeto dos interiores da galeria, e realizou mostras de pintura, escultura, trabalhos em vidro, joalheria e cartazes de um grupo internacional de artistas e designers.

O design gráfico, mais efêmero e pontual que a maioria das outras formas de arte, começou a mudar rapidamente rumo à fase floral do *art nouveau*, à medida que Chéret, Grasset, Toulouse-Lautrec e especialmente Mucha desenvolviam seus motivos gráficos.

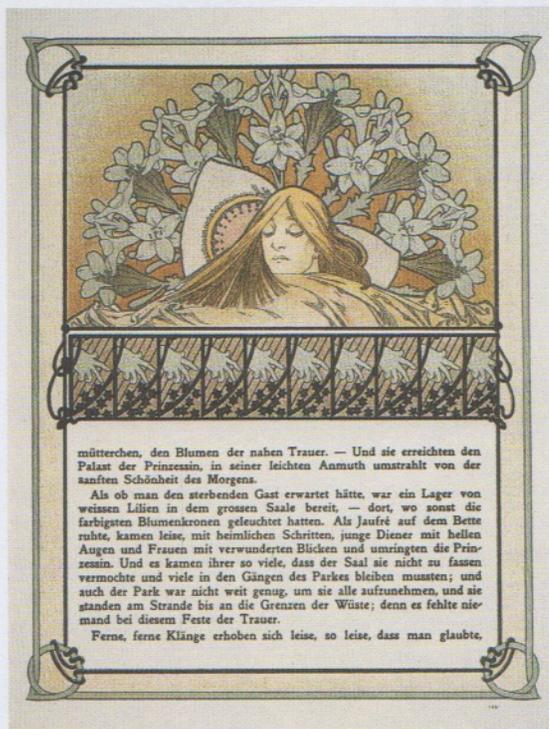


11.33 Alfons Mucha, cartaz dos papéis para cigarros Job, 1898. Mucha se deleitava em preencher o espaço total com animadas formas e ornamentos.

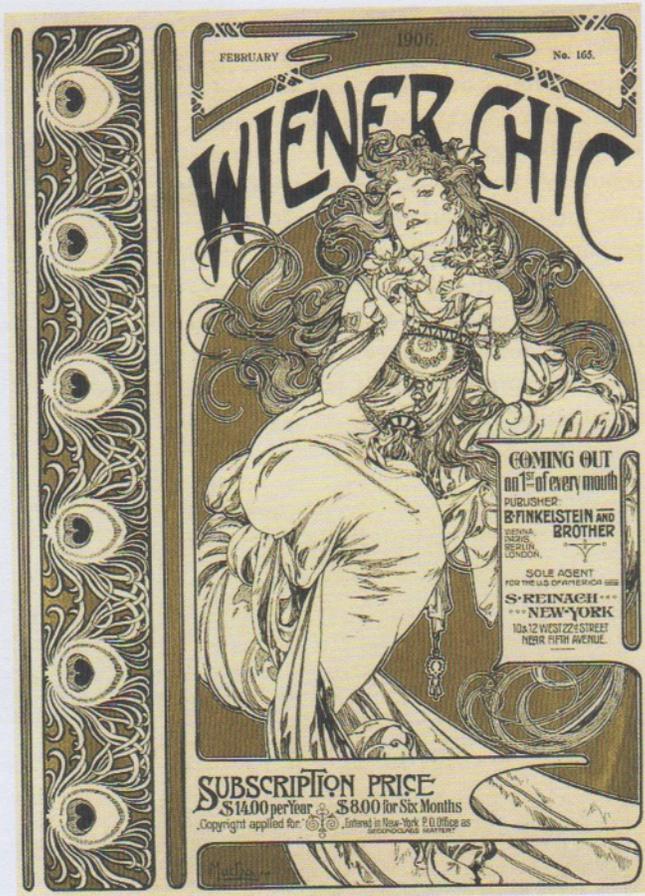
De 1895 a 1900, o *art nouveau* encontrou sua afirmação mais completa no trabalho de Mucha. Seu tema dominante era uma figura central feminina cercada por formas estilizadas derivadas de plantas e flores, arte popular morávia, mosaicos bizantinos e até da magia e do ocultismo. Seu trabalho foi tão influente que em 1900 a expressão *le style Mucha* passou a ser comumente empregada de modo intercambiável com *l'art nouveau*. (Na Alemanha, a nova arte era chamada *Jugendstil*, em função da revista *Jugend* [Juventude]; na Áustria, *Sezessionstil*, por causa do movimento artístico Secessão Vienense; na Itália, *stile floreale* ou *stile Liberty*, pelos tecidos e mobílias da loja de departamentos de Londres; na Espanha, *modernismo* e, na Holanda, *nieuwe kunst*.)

As mulheres de Mucha projetavam um sentido arquetípico de irrealidade. Exóticas, sensuais e, mesmo assim, virginais, não expressam nenhuma idade, nacionalidade ou período histórico específicos. Seus padrões estilizados de cabelo [11.33, 11.34] tornaram-se marca registrada da época, apesar dos detratores que desdenhavam esse aspecto de seu trabalho como “ta-

lharim e espaguete”. Sarah Bernhardt, que não ficara satisfeita com o cartaz de *Joana d'Arc* nem com vários outros cartazes de Grasset para suas apresentações, achou que o cartaz de Mucha para *Gismonda* a expressou tão bem graficamente que ela o fez assinar um contrato de seis anos para cenários, trajes, joias e mais nove cartazes. O volume da produção de Mucha era impressionante. As 134 litografias para o livro *Ilseé, Princesse de Tripoli* (Ilse, princesa de Trípoli), por exemplo, impresso numa edição limitada de 252 exemplares, foram produzidas em três meses. Além de arte gráfica, Mucha projetou móveis, tapetes, vitrais e objetos manufaturados. Seus livros de padrões – inclusive



11.34 Alfons Mucha, ilustração de *Ilseé, Princesse de Tripoli*, 1901. Esta amostra magistral de projeto de página de Mucha tem linhas de contorno impressas em cinza azulado escuro. Cinco outras pedras litográficas imprimiam cinza azulado claro, ouro metálico, rosa, amarelo e marrom.



11.35 Alfons Mucha, capa para *Wiener Chic* (Chique vienense), 1906. Esta capa de revista de moda mostra os padrões ornamentais de Mucha e a interação entre áreas orgânicas para texto e ilustração.

Combinaisons ornamentales (Combinações ornamentais) [11.36], produzido em colaboração com Maurice Verneuil (1869-depois de 1934) e Georges Auriol (1863-c. 1938) – disseminaram o *art nouveau*. Houve também inúmeros livros holandeses que apresentaram padrões educativos no estilo *art nouveau*.

Em 1904, no auge da fama, Mucha deixou Paris para sua primeira visita aos Estados Unidos. Seu último trabalho importante em *art nouveau* foi realizado em 1909. Depois que a Tchecoslováquia se tornou nação independente em 1917, o país passou a ser o centro da vida e obra de Mucha. Seu *Slovanská epopej* (Épico eslavo), série de vinte grandes murais, retratava a história de sua gente. Depois que a Alemanha dividiu a Tchecoslováquia em 1939, Mucha foi uma das primeiras pessoas presas e interrogadas pela Gestapo e morreu alguns meses mais tarde.

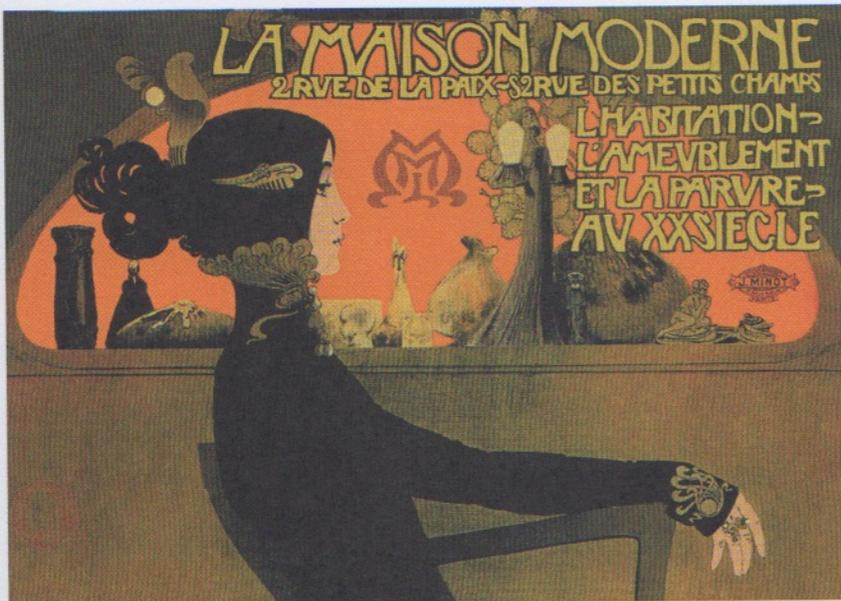
11.36 Maurice Verneuil. Página de *Combinaisons ornamentales*, 1900. O *art nouveau* se difundia por meio de livros com padrões para artistas e designers.



Embora Emmanuel Orazi (1860-1934) tenha ficado famoso como designer de cartazes em 1884, quando desenhou um cartaz para Sarah Bernhardt, foi somente quando seu estilo estático se rendeu às influências de Grasset e Mucha, dez anos depois, que ele produziu seus melhores trabalhos. Seu cartaz para *La Maison Moderne* (A casa moderna) [11.37] foi projetado para uma galeria concorrente do Salon de l'Art Nouveau. Uma jovem dama sofisticada, desenhada num perfil quase egípcio, está postada diante de um balcão exibindo objetos da galeria. A marca no centro da janela caracteriza as muitas aplicações de letras *art nouveau* ao design de marcas. Muitas marcas registradas de origem no *art nouveau* [11.38] encontram-se em uso desde os anos 1890.



11.38 A. L. Rich, marca para a General Electric, c. 1890. Este projeto atende aos requisitos de uma solução bem-sucedida; é única, legível e inequívoca, o que explica por que sobreviveu a décadas de abordagens oscilantes do design.



11.37 Emmanuel Orazi, cartaz para La Maison Moderne, 1905. Móveis, objetos, roupas, joias e até o cabelo da mulher evidenciam amplitude do movimento.

O ART NOUVEAU CHEGA AOS ESTADOS UNIDOS

As artes gráficas britânica e francesa logo uniram forças para invadir a América. Em 1889, e novamente em 1891 e 1892, revistas da Harper encomendaram capas a Eugène Grasset [11.39]. Essas primeiras apresentações de uma nova abordagem do design gráfico foram literalmente importadas, pois os desenhos de Grasset eram impressos em Paris e transportados de navio para Nova York para encapar as revistas. O cartaz ilustrado foi adotado pela indústria norte-americana de publicações e começou a aparecer nas bancas de jornais anunciando os novos livros e revistas importantes como a *Harper's*, *Scribner's* e *Century*.

Inglês de nascimento, Louis Rhead (1857-1926) estudou na Inglaterra e Paris antes de emigrar para os Estados Unidos em 1883. Após oito anos em Nova York como ilustrador, regressou à Europa por três anos e adotou o estilo de Grasset. Em sua volta aos Estados Unidos, um fluxo prolífico de cartazes, capas de revista [11.40] e ilustrações possibilitou que ele fosse colocado ao lado do autodidata norte-americano William H. Bradley (1868-1962) como um dos dois maiores profissionais do design gráfico e ilustração inspirados pelo *art nouveau*.



11.39 Eugène Grasset, capa para a *Harper's Magazine*, 1892. O trabalho de Grasset, combinando contornos fluidos e cores chapadas com uma atmosfera quase medieval, arrebatou a imaginação norte-americana.



11.40 Louis Rhead, capa para a *Harper's Bazar*, 1894. Padrões lineares deslumbrantes animam o fundo. Note-se a densidade do anúncio colorido de Rhead para o Royal Baking Powder na quarta capa, em contraste com os outros três anúncios mais típicos.

Embora aderisse às donzelas esbeltas, linha de contorno e cores chapadas de Gasset, Rhead rejeitou suas cores pálidas em favor de vibrantes combinações inesperadas, como as linhas de contorno vermelhas sobre cabelo azul-claro diante de um céu verde intenso. O estilo eclético de Rhead às vezes combinava uma profusão de influências em seus projetos: adornos decorativos da era vitoriana, formas inspiradas pelo movimento *arts and crafts* e padrões lineares curvos e abstratos.

Enquanto Rhead adotava o cartaz francês como modelo, o ativo e extremamente talentoso Will Bradley inspirava-se em fontes inglesas. Depois da morte do pai por ferimentos sofridos na Guerra de Secessão, aos 9 anos de idade Bradley mudou-se com sua mãe de Massachusetts para Ishpeming, Michigan, para morar com parentes. Sua primeira formação em artes gráficas começou aos 11 anos, quando se tornou aprendiz no jornal *Iron Agitator*, mais tarde *Iron Ore*. Quando

Bradley estava com 17 anos, usou seus cinquenta dólares de economias para ir a Chicago e ser aprendiz de gravador na companhia Rand-McNally. Percebendo que os gravadores não projetavam nem ilustravam, e que os ilustradores e designers não gravavam, em pouco tempo retornou a Ishpeming. Mas Chicago logo o atraiu novamente, e aos 19 anos tornou-se designer tipográfico na empresa Knight & Leonard.

Impossibilitado de pagar aulas de arte, Bradley se tornou estudioso voraz de revistas e livros em bibliotecas. Como aconteceu com Frederic Goudy e Bruce Rogers, William Morris e seus ideais produziram enorme impacto em Bradley. Em 1890, suas ilustrações a bico-de-pena inspiradas pelo movimento *arts and crafts* atraíam encomendas com regularidade. No início de 1894, Bradley entrou em contato com o trabalho de Beardsley, que o levou para as formas chapadas e o contorno estilizado. Começando em 1894, a colaborar para a *Inland Printer* e *The Chap Book*

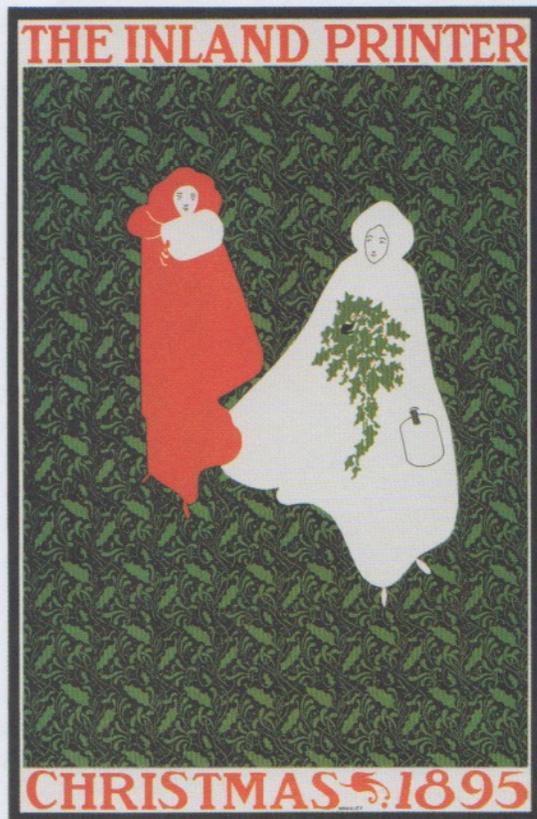


11.41 Will Bradley, capas para *The Inland Printer*, 1894-1895. O repertório gráfico de Bradley variava de delicadas linhas de contorno para obtenção de um efeito de leveza geral à redução da imagem a massas de silhuetas em preto e branco, passando por complexos desenhos tonais.

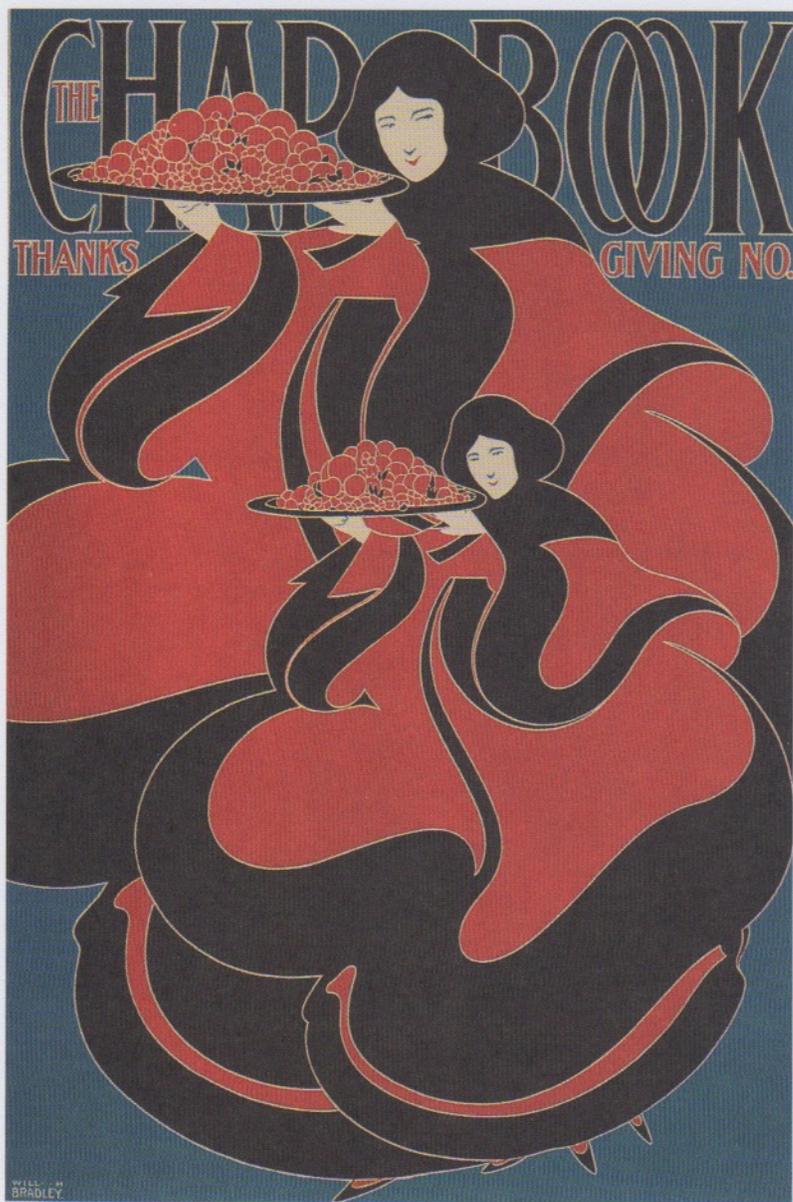
[11.41–11.43] acendeu o pavio do *art nouveau* nos Estados Unidos. Seus detratores o desprezavam como “o Beardsley norte-americano”, mas Bradley usou o estilo de Beardsley como trampolim para a nova técnica gráfica e uma unidade visual de tipos e imagens que ia além da imitação. Ele fez uso inovador de técnicas fotomecânicas para produzir imagens repetidas [11.43], sobrepostas e invertidas.

Bradley era criativo em sua abordagem do design tipográfico e ignorava todas as regras e convenções vigentes. Sob sua batuta, os tipos se tornavam elementos de design, que eram comprimidos numa coluna estreita ou espaçados para que linhas com muitas e poucas letras tivessem todas o mesmo comprimento, formando um retângulo. Inspirado pela Kelmscott Press, Bradley fundou a Wayside Press após mudar-se de Chicago para Springfield, Massachusetts, no final de 1894. Ele produziu livros e anúncios e, em 1896, iniciou a publicação de um periódico de arte e literatura, *Bradley: His Book* (Bradley: seu livro) [11.44]. Tanto a revista como a imprensa tiveram sucesso financeiro e de crítica, mas a dureza e os muitos papéis que assumiu em sua administração – editor, designer, ilustrador, gerente de imprensa – ameaçaram a saúde de Bradley. Em 1898 ele vendeu a Wayside Press para a Cambridge University Press e ali aceitou um cargo.

Em 1895, durante uma visita à Biblioteca Pública de Boston, Bradley examinou uma coleção de peque-



11.42 Will Bradley, capa para *The Inland Printer*, 1895. As figuras são reduzidas a símbolos orgânicos em relações dinâmicas de forma.

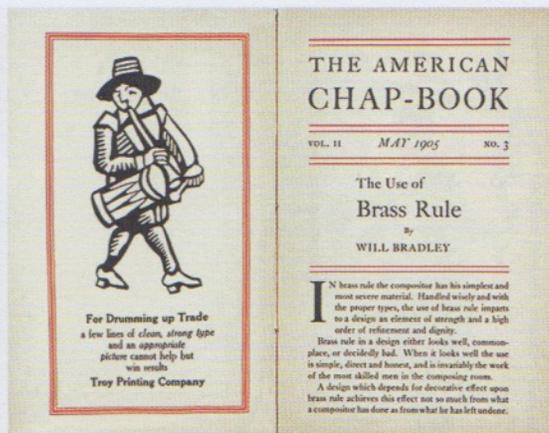
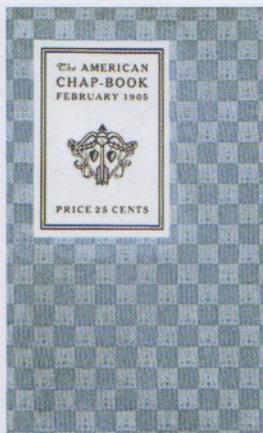


11.43 Will Bradley, cartaz para *The Chap Book*, 1895. A repetição da figura em um tamanho menor, sobrepondo à maior, possibilitou que Bradley criasse um conjunto complexo de relações visuais.

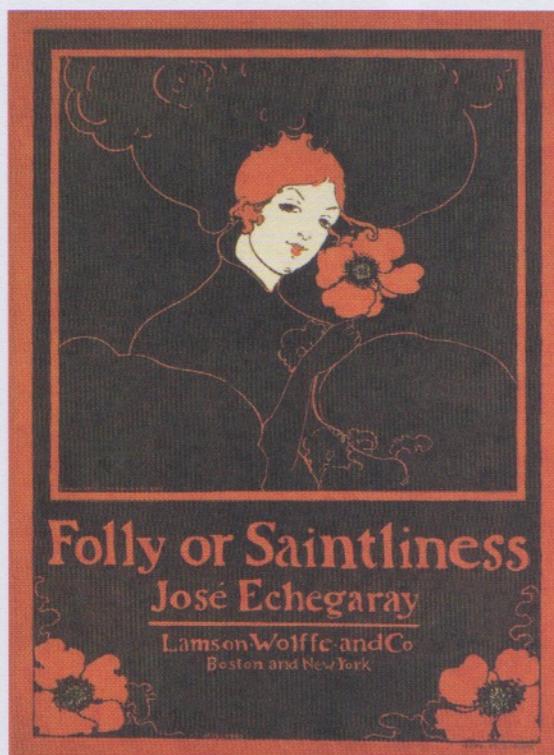
nos livros com impressão grosseira da Nova Inglaterra da época colonial chamados *chapbooks*, assim denominados por serem vendidos por mascates ambulantes conhecidos como *chapmen*. O vigor desses trabalhos, com seus tipos Caslon, entreletras largas, mistura de tipos romanos, itálicos e capitulares, xilogravuras robustas e fios simples, inspirou os primórdios de uma nova direção nas artes gráficas que ficou conhecida como o estilo *chapbook*. Após a virada do século, Bradley tornou-se consultor da American Type Founders, projetando tipos e ornamentos. Ele escreveu e desenhou sua série de doze livrinhos, *The American Chap-Book* [11.45]. Uma paixão crescente



11.44 Will Bradley, cartaz para *Bradley's Book*, 1898. Romantismo medieval, *art nouveau* e padrões inspirados pelo movimento *arts and crafts* se misturam numa comprimida imagem frontal.



11.45 Will Bradley, capas e páginas duplas de *The American Chap-Book*, 1905. Designers, tipógrafos e impressores tiraram ideias e possibilidades dos projetos e ornamentos de Bradley.

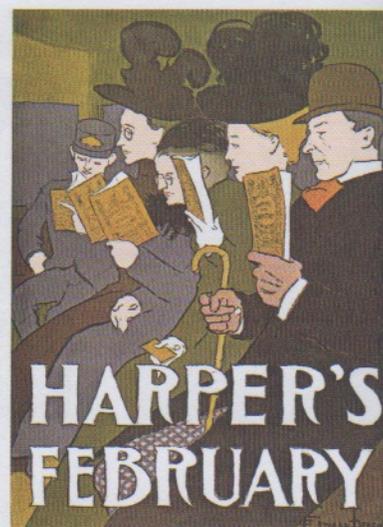
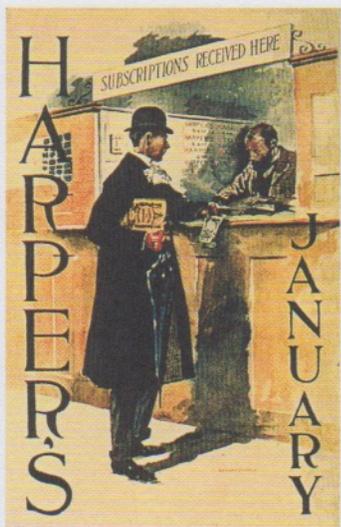


pelo design de tipos e pelo leiaute levou Bradley a tornar-se editor de arte da revista *Collier's* em 1907. Durante as últimas décadas de sua carreira, fez importantes contribuições para a evolução do projeto editorial do século XX.

Ethel Reed (n. 1876) foi a primeira mulher nos Estados Unidos a alcançar proeminência nacional como designer gráfica e ilustradora [11.46]. Nascida e criada em Massachusetts, aos 18 anos ficou bastante conhecida como ilustradora de livros e designer de cartazes. Durante apenas quatro anos (1894-1898) criou cartazes e ilustrações para as editoras de Boston Copeland & Day e Lamson, Wolfe and Company. A carreira de Ethel Reed terminou abruptamente depois que ela viajou para a Inglaterra e produziu seu último cartaz em Londres em 1898. Continua um mistério o seu desaparecimento do registro histórico aos 22 anos de idade.

Diretor de arte das publicações da Harper & Brothers de 1891 a 1901, Edward Penfield (1866-1925) gozou de reputação comparável à de Bradley e Rhead. Sua série mensal de cartazes para a revista *Harper's*, de 1893 a 1898, era voltada aos membros afluentes da sociedade, que eram retratados com frequência lendo ou carregando um número da revista. Seu primeiro cartaz para a *Harper's* foi desenhado para a edição de janeiro de 1894 e apresentava uma ilustração naturalista em aquarela mostrando um jovem sofisticado adquirindo uma assinatura [11.47]. No curso daquele ano, Penfield evoluiu rumo a seu estilo ma-

11.46 Ethel Reed, cartaz para o livro *Folly or Saintliness* (Loucura ou santidade), 1895. Com uso imaginativo da impressão em três cores, o rosto branco com lábios vermelhos reluz contra o fundo negro e marrom alaranjado do cartaz.



11.47 Edward Penfield, cartaz para a *Harper's*, 1894. A modelagem tonal tradicional cria esta imagem; mais tarde nesse ano ele passou para a linha e a cor chapada.

11.48 Edward Penfield, cartaz para a *Harper's*, 1894. Letras figurativas e um sentido dramático de expectativa no momento antes do início dos fogos de artifício criam um efeito esdrúxulo.

11.49 Edward Penfield, cartaz para a *Harper's*, 1897. Compressão espacial semelhante à de uma teleobjetiva converte cinco figuras sobrepostas em um padrão rítmico bidimensional.

duro de desenho de contornos com planos chapados de cor. Eliminando o fundo, ele obrigava o espectador a concentrar-se na figura e nas letras. Penfield desenhava com um traço vigoroso, fluente, e seus planos de cores chapadas eram geralmente complementados por uma técnica magistral de pontilhismo. Em um cartaz humorístico de 1894 para a edição de julho [11.48], uma jovem está tão absorta em sua leitura que acende uma feira de bombinhas sem sequer olhar para elas; é transmitido o prazer envolvente de ler a *Harper's*. Em um cartaz de 1897 [11.49], todos num trem, inclusive o condutor, estão lendo a revista. Essa campanha obteve enorme sucesso e publicações concorrentes passaram a encomendar projetos que a imitavam, mostrando o público leitor absorto em suas revistas. William Carqueville (1871-1946) criou cartazes parecidos para a revista *Lippincott's*, incluindo um para a edição de julho de 1895 que exibia uma jovem deixando cair sua *Lippincott's* depois que um garoto a assusta com uma bombinha [11.50].

Vários artistas mais jovens do movimento cartazista dos anos 1890 iriam tornar-se ilustradores importantes de revistas e livros ao longo do século xx. Maxfield Parrish (1870-1966) foi rejeitado como aluno por Howard Pyle, que alegou ao jovem não ter mais nada a lhe ensinar e que ele deveria desenvolver um estilo independente. Parrish expressou uma visão romântica e idealizada do mundo [11.51] em ilustrações

para livros, revistas e anúncios nas primeiras três décadas do século xx antes de voltar-se para a pintura de paisagens para reprodução.

A INOVAÇÃO NA BÉLGICA E NA HOLANDA

A Bélgica conheceu um início de fermentação criativa nos anos 1880, quando o Cercle des xx (Círculo dos vinte) foi formado para mostrar a arte progressista ignorada pelo *establishment* dos salões, incluindo pinturas de Gauguin em 1889 e Van Gogh em 1890. O projeto de capa para um catálogo da exposição Les Vingt (Os vinte) feito por Georges Lemmen (1865-1916) em 1891 demonstra que os artistas belgas estavam na vanguarda do movimento rumo a uma nova

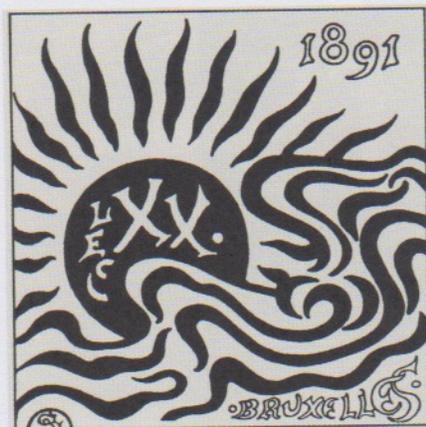


11.51 Maxfield Parrish, cartaz para a revista *Scribner's*, 1897. Parrish criou uma elegante terra da fantasia com seu desenho idealizado, cores primitivas e composição intrincada.



11.50 Will Carqueville, cartaz para a Lippincott's, 1895. Tanto o estilo como o conceito foram imitados do cartaz de Penfield para o Quatro de Julho anterior.

11.52 Georges Lemmen, desenho de capa para um catálogo da exposição Les Vingt, 1891. Um sol nascente, símbolo do grupo, ascende sobre um mar movimentado por linhas sinuosas.



11.53 Henri van de Velde, iniciais de *Van nu en straks*, c. 1896. A tipografia era aqui impelida rumo a uma expressão de pura forma.



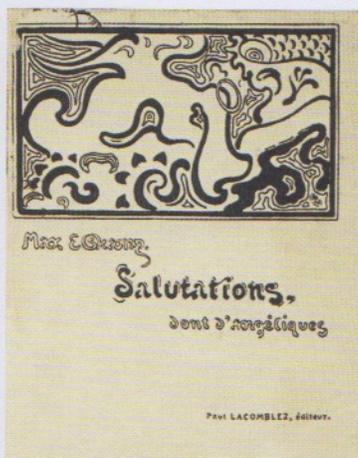
arte [11.52]. Por volta de meados dos anos 1890 o *art nouveau* belga tornou-se uma força importante, à medida que o arquiteto barão Victor Horta e o designer Henri van de Velde influenciavam desdobramentos do movimento em toda a Europa.

Arquiteto, pintor, designer e educador, Van de Velde sintetizou influências como a gravura japonesa, o *art nouveau* francês, o movimento *arts and crafts* inglês e, mais tarde, a Escola de Glasgow em um estilo unificado. Depois de explorar o pós-impressionismo, inclusive o pontilhista, estudou arquitetura e entrou para o Cercle des xx. O exemplo de Morris inspirou seu envolvimento crescente com o design, e logo Van de Velde abandonou a pintura. Decoração de interiores, design de livros, encadernação, joalheria e trabalho em metal tornaram-se atividades importantes. Em 1892 Van de Velde escreveu um ensaio importante, “Deblaiement d’art” (Desobstrução da arte), clamando por uma nova arte que fosse contemporânea no conceito e na forma, mas possuisse a vitalidade e a integridade ética das grandes artes decorativas e aplicadas do passado. Os ornamentos e capitulares projetados para uma reimpressão desse ensaio e para o periódico *Van nu en straks* (De hoje e amanhã) beiram a pura abstração [11.53], pois as estruturas básicas das letras são transfiguradas por ritmos lineares dinâmicos. O trabalho de Van de Velde pode ser visto como um esforço sério para desenvolver novas formas para a época. No design de livros, ele abriu um caminho criativo, desenhando formas lineares dinâmicas que abraçam o espaço circundante e os

intervalos entre elas. Seu trabalho evoluiu de formas inspiradas por símbolos e motivos da natureza para padrões rítmicos lineares [11.54]. Ao aplicar essa abordagem ao design gráfico, Van de Velde tornou-se precursor da pintura do século xx, renunciando a vinda de Kandinski e a expressão abstrata do século xx. O único cartaz que fez foi para um produto alimentício concentrado, o Tropon, para o qual criou rótulos e anúncios em 1899 [11.55]. Em vez de comunicar informações sobre o produto ou retratar pessoas consumindo-o, Van de Velde envolvia o espectador com formas e cores simbólicas. De 1908, seu projeto para os livros *Also Sprach Zarathustra* (Assim falava Zarathustra) e *Ecce Homo*, de Friedrich Nietzsche, é uma obra-prima [11.56, 11.57].

Embora Van de Velde se tornasse um inovador do *art nouveau*, estava muito mais interessado em promover a filosofia do movimento *arts and crafts* que na invenção visual como fim em si mesmo. Após a virada do século, seus ensinamentos e escritos *Die Renaissance in modernen Kunstgewerbe* (O Renascimento na arte aplicada moderna, 1901), e *Kunstgewerbliche Laienpredigten* (Sermões de um leigo sobre arte aplicada, 1903), tornaram-se uma fonte vital para o desenvolvimento da arquitetura e da teoria do design do século xx. Ele ensinava que todos os ramos de arte – da pintura ao design gráfico e do design industrial à escultura – compartilham uma linguagem comum da forma e são de igual importância para a comunidade humana. Eram necessários materiais adequados, formas funcionais e uma unidade de organização visual. Ele via os ornamentos não como decoração, mas como meio de expressão que podia alcançar a condição de arte.

Objetos produzidos por máquinas, afirmava Van de Velde, deviam ser fiéis a seu processo de fabricação em vez de falsamente tentarem parecer feitos à mão. Depois que o grão-duque de Saxe-Weimar o chamou para Weimar como conselheiro de arte e design em 1902, Van de Velde reorganizou o Instituto de Artes e Ofícios e a Academia de Belas-Artes de Weimar, passo preliminar em direção à formação da Bauhaus de Walter Gropius em 1919 (ver capítulo 16). Quando irrompeu a Primeira Guerra Mundial, Van de Velde retornou a seu país de origem. Em 1925, o governo



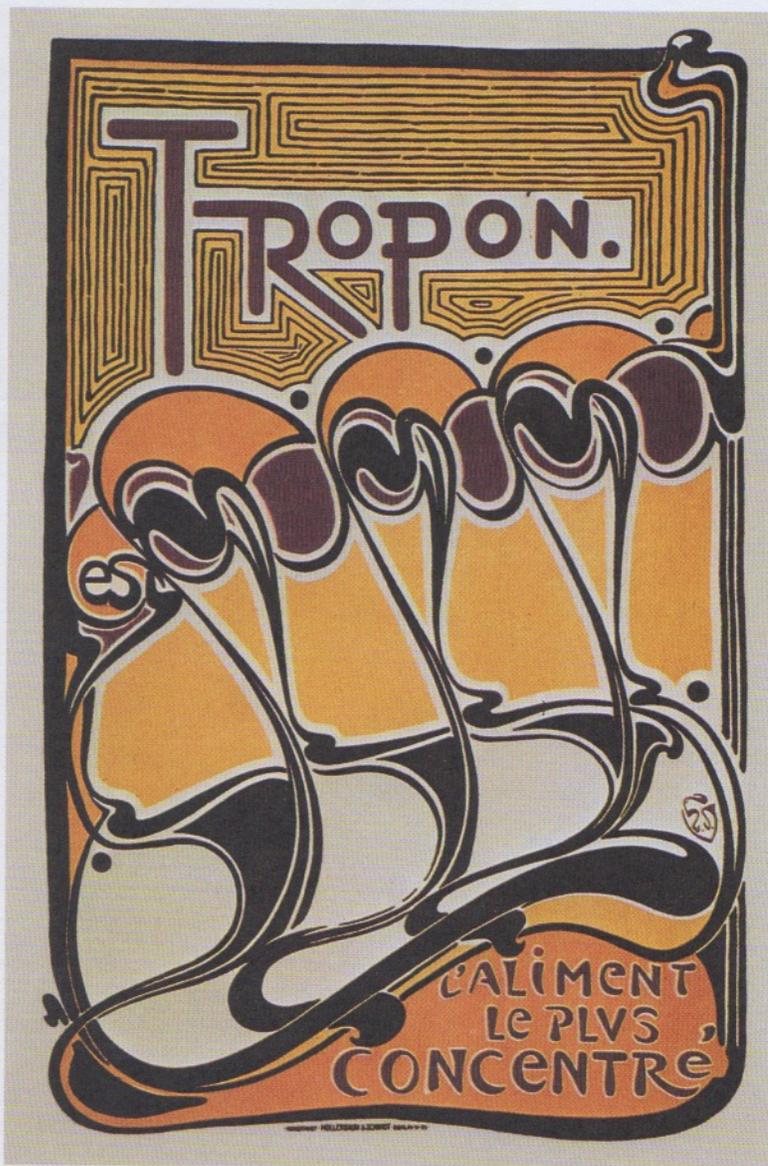
11.54 Henri van de Velde, capa do livro *Salutations* (Cumprimentos), 1893. Ilustração e inscrição são unificados por formas e pesos de linha correspondentes.

11.55 Henri van de Velde, cartaz para o concentrado alimentar Tropon, 1899. Esta configuração sinuosa pode ter sido inspirada pela separação das gemas e claras de ovo.

belga manifestou seu apreço nomeando-o diretor do Institut Supérieur des Arts Décoratifs em Bruxelas.

Outros designers gráficos belgas dos anos 1890 acrescentaram suas próprias variações à nova arte. Após seis anos em Paris, Privat Livemont (1861-1936) retornou a seu país, a Bélgica. Esse professor e pintor produziu quase três dúzias de cartazes muito inspirados pelas mulheres idealizadas de Mucha, com seus cabelos anelados e fartos ornamentos. A maior inovação de Livemont foi um contorno duplo que separava figura e fundo. Um contorno escuro era envolvido por uma faixa espessa, branca, que aumentava o impacto da imagem quando afixada nos painéis [11.58]. Gisbert Combaz (1869-1941) desviou-se da advocacia para tornar-se artista e historiador de arte especializado no Extremo Oriente. Foi um dos principais membros de La Libre Esthétique (A Estética Livre), a organização que evoluiu do Cercle des xx em 1893. Os muitos cartazes de exposição que ele fez para esse grupo apresentam cores intensas e impeliram o arabesco *art nouveau* a uma linha quase mecânica, tensa [11.59].

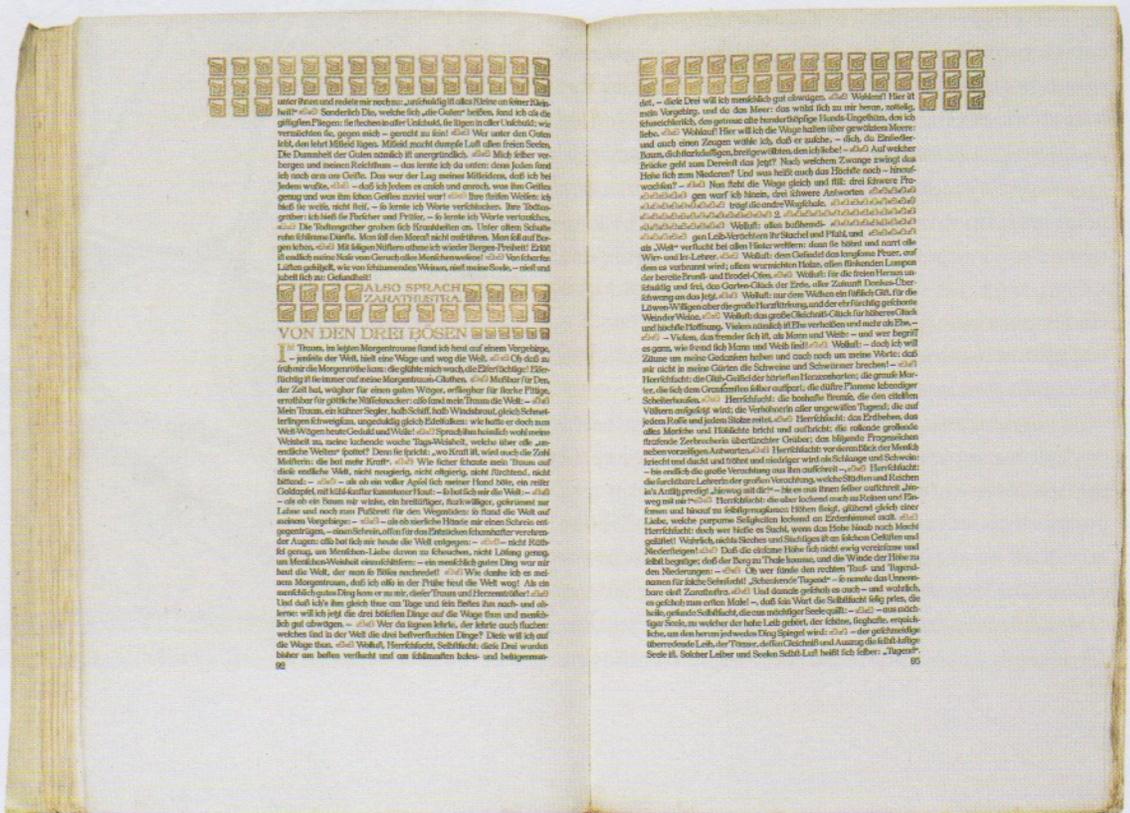
A *nieuwe kunst* na Holanda se estendeu por cerca dos catorze anos, entre 1892 e 1906. Pela *nieuwe kunst* muitos jovens artistas holandeses buscavam novas perspectivas, com energia e entusiasmo, incentivados por ideais novos, otimistas e progressistas. Eles provocaram uma importante retomada artística, que lançou as sementes dos futuros movimentos como De Stijl, *art déco* e o que hoje é conhecido como estilo Wendingen.



11.56 Henri van de Velde, folhas de rosto para *Also Sprach Zarathustra*, 1908. Neste monumental projeto de livro art nouveau, vigorosas formas gráficas enchem as páginas.



11.57 Henri van de Velde, páginas de texto de *Also Sprach Zarathustra*, 1908. Ornamentos de ouro coroam cada coluna de texto. O desenho do cabeçal de capítulo está no centro da página da esquerda, e uma seção de capítulo é indicada no alto da página da direita.





11.58 Privat Livemont, cartaz do Café Rajah, 1899. O vapor da xícara de café e o nome do produto são entrelaçados em uma fascinante interação de formas.



11.59 Gisbert Combaz, cartaz de La Libre Esthetique, 1898. A sinuosa linha *art nouveau* adquire a precisão mecânica de uma curva francesa.

O livro foi um dos principais meios expressivos da *nieuwe kunst*. Algumas qualidades especiais do design de livros do movimento são a imprevisibilidade, a excentricidade, a abertura e a inovação. Também denota um amor pela ordem e geometria, equilibrado por uma inclinação para o primitivo e a independência em relação às normas vigentes.

Em comparação com o design de livros do *art nouveau* em outros países europeus, o movimento *nieuwe kunst* foi mais lúdico e diversificado. Embora ignorassem a relação real de formas de plantas e flores com o plano da imagem, alguns artistas eram fiéis à natureza na representação dessas formas. Por fim surgiu uma abordagem abstrata, em que linhas ondulantes e

sinuosas eram unidas em padrões entrelaçados. Após 1895, a matemática era vista como fonte criativa em si mesma, com a simetria e o racionalismo desempenhando, cada um, o seu papel.

De importância particular para a *nieuwe kunst* foram as influências das Índias Orientais holandesas (atual Indonésia). Os holandeses tinham com suas colônias ultramarinas um laço bem diferente do mantido por outras potências coloniais. Os artistas holandeses prontamente assimilaram motivos e técnicas das Índias Orientais.

O interesse por formas naturais e matemáticas gerou vários livros sobre sua adaptação à decoração estilizada. Um dos mais populares foi *Driehoeken bij*



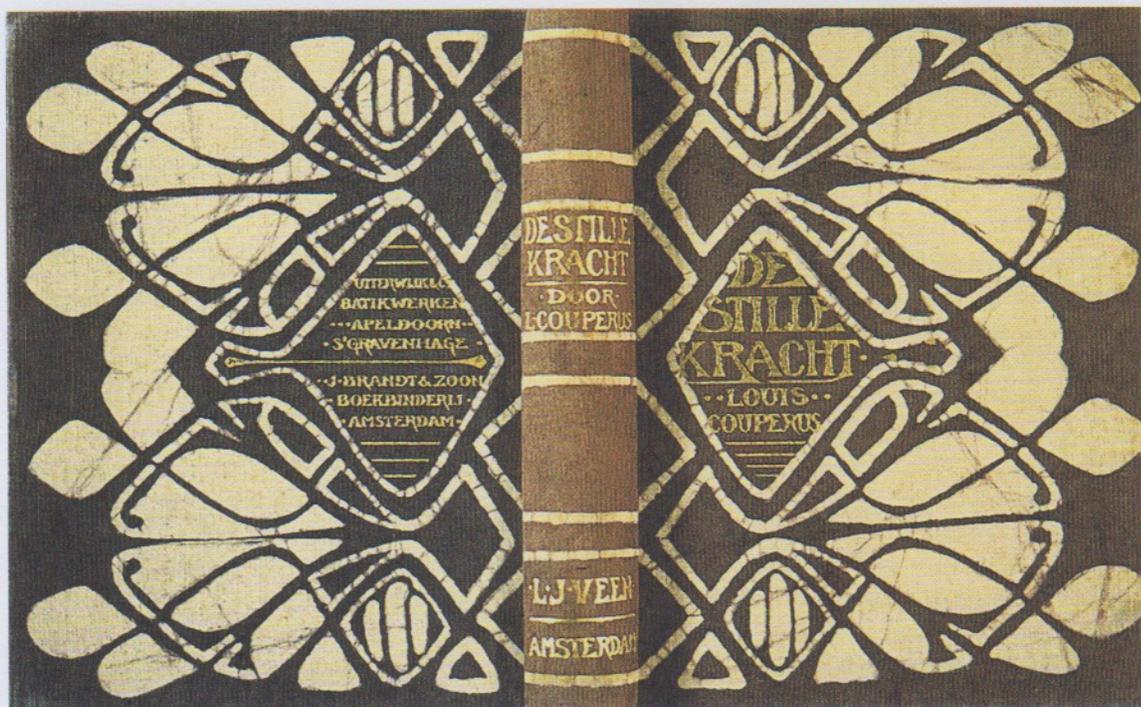
11.60 J. H. e. J. M. de Groot, *Driehoeken bij ontwerpen van ornament*, publicado por Joh. G. Stemler & Cz., Amsterdã, 1896.

ontwerpen van ornament (Triângulos no design de ornamentos), de J. H. de Groot, professor da escola Quellinus de artes e ofícios em Amsterdã, e sua irmã, Jacoba M. de Groot. Publicado em uma grande edição em 1896, alcançou um público amplo e exerceu forte influência. Fornecendo aos artistas instruções claras para a construção de formas abstratas baseadas na natureza, em cinquenta lâminas acompanhadas por textos descritivos o livro demonstrava que praticamente toda figura imaginável poderia ser criada a partir de variações dos triângulos de 30 e 45 graus. Não por coincidência, a teosofia, onde a geometria é vista como princípio ordenador do cosmo, foi popular na Holanda durante esse período [11.60].

A introdução do batikue como artifício do design da época foi uma das importantes contribuições da Holanda para o movimento *art nouveau* internacional. A confecção de batikues por muito tempo havia sido um ofício tradicional das mulheres nas Índias Orientais holandesas. Os desenhos exuberantes e orgânicos do batikue javanês serviram de grande inspiração para artistas como Chris Lebeau e Jan Toorop, e

esse desenho de padrões planos logo evoluiu para um estilo típico da Holanda.

Chris Lebeau produziu alguns dos mais surpreendentes e complexos traçados em batikue e teve sucesso ao assimilar padrões e cores tradicionais das Índias Orientais a seu próprio trabalho. Em 1900 o editor Lambertus Jacobus Veen encomendou a Lebeau o projeto de encadernação para o livro *De stille kracht* (A força oculta), o romance mais marcadamente influenciado pelas Índias Orientais dentre todos do escritor de Haia, Louis Couperus [11.61]. Em outubro de 1900, o projeto definitivo para *De stille kracht* foi produzido em batikue e depois estampado em ouro antes de passar para a encadernação. Na quarta capa são citados o encadernador e o ateliê do batikue, iniciativa incomum nesse período. Embora o projeto evoque flores, na verdade foi produzido segundo um sistema matemático baseado em formas romboides. *De stille kracht* foi uma bela edição que alcançou milhares de leitores e, em decorrência disso, Lebeau e Veen foram em grande parte responsáveis pela popularidade do batikue na Holanda.



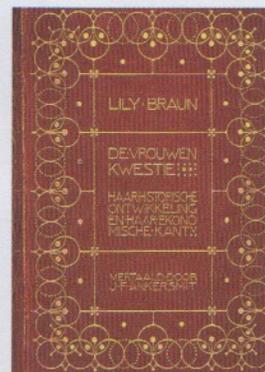
11.61 Chris Lebeau, encadernação para *De stille kracht* de Louis Couperus, publicado por Van Holkema en Warendorf, Amsterdã, 1900.



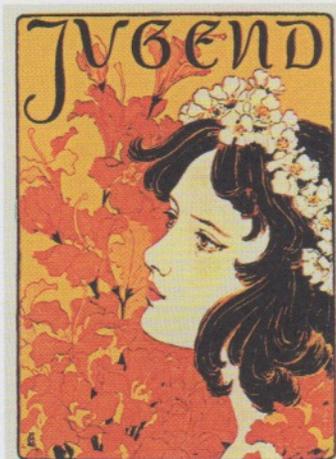
11.62 Jan Toorop, cartaz para Delftsche Slaolie, 1894. Impresso em amarelo e alfazema, este cartaz se torna cinético graças a seus ritmos lineares ondulantes e cores complementares com valor próximo.

Jan Toorop (1858-1928) nasceu na ilha de Java, das Índias Orientais, e com a idade de 13 anos emigrou para estudar na Holanda. Acabou frequentando a escola politécnica em Delft, a Academia de Amsterdã e a École des Artes Décoratifs em Bruxelas. Para Toorop, a cultura javanesa era uma fonte natural de inspiração. Seu uso da silhueta, seu estilo linear e as formas, expressões e estilos de cabelo de suas figuras são derivados do teatro javanês de bonecos de sombra. Essa influência javanesa é clara em seu cartaz de 1895 para Delftsche Slaolie (Óleo de salada Delft), dominado por duas figuras femininas enigmáticas, projeto que lhe trouxe aplausos dos círculos de arte decorativa [11.62].

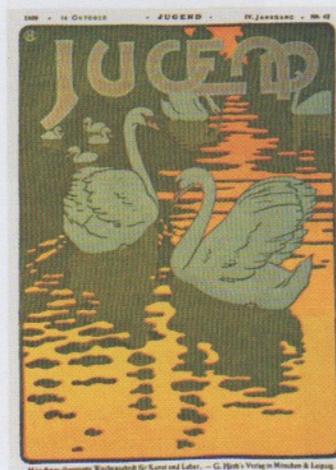
11.64 S. H. de Roos, desenho para *De vrouwen kwestie, haar historische ontwikkeling en haar economische kant* de Lily Braun, publicado por A. B. Soep, Amsterdã, 1902.



11.63 Jan Toorop, encadernação para *Psyche*, de Louis Couperus, publicado por L. J. Veen, Amsterdã, 1898. *Psyche* é um conto de fadas simbólico, trágico e erótico da princesa Psique, do príncipe Eros e do cavalo alado Quimera. Psique era uma princesa da Terra do Hoje e ansiava pela Terra do Amanhã. Ela nasceu com duas pequenas asas inúteis, com as quais desejava galgar outros reinos. Um dia viu nas formas efêmeras das nuvens um cavaleiro sobre o corcel de asas louras chamado Quimera. Conforme retrata a encadernação, Quimera acaba se tornando realidade e, quando Psique morre, ele a transporta através do vento e das estrelas para as terras com que ela sonhava.



11.65 Otto Eckmann, capa de *Jugend*, 1896. Os desenhos Jugendstil frequentemente mesclavam estilização curvilínea com realismo tradicional.



11.66 Hans Christiansen, capa de *Jugend*, 1899. As curvas estilizadas das letras repercutem as curvas das formas chapadas da ilustração.



11.67 Peter Behrens, projeto de página para *Jugend*, 1904. Evocando penas de pavão e desenhos de flor de lótus egípcio, uma coluna abstrata se eleva entre duas colunas de tipos inspirados em tipos textura.



11.68 Hans Christiansen, projeto da página para *Jugend*, 1899. Motivos decorativos criavam ambientes líricos para a poesia.

Veen era amigo pessoal de Toorop e lhe dava muitas encomendas de encadernação. Sua encadernação de 1898 para *Psyche* (Psique), um dos muitos projetos para Couperus, mostra sua habilidade na combinação de texto com ilustração. O projeto é repleto das linhas “chicoteantes” de Toorop, e as inscrições, especialmente na lombada, mesclam-se com a ilustração [11.63].

E, por último, havia aqueles designers que encontravam refúgio na solidez familiar da geometria. Nesse ponto os ornamentos decorativos são predominantemente derivados da matemática, e livros como *Drie hoeken bij ontwerpen van ornament* eram fontes de inspiração. Um excelente exemplo é *De vrouwen kwestie, haar historische ontwikkeling en haar economische kant* (A questão da mulher, seu desenvolvimento histórico e seu lado econômico), de Lily Braun, projetado em 1902 por S. H. de Roos [11.64].

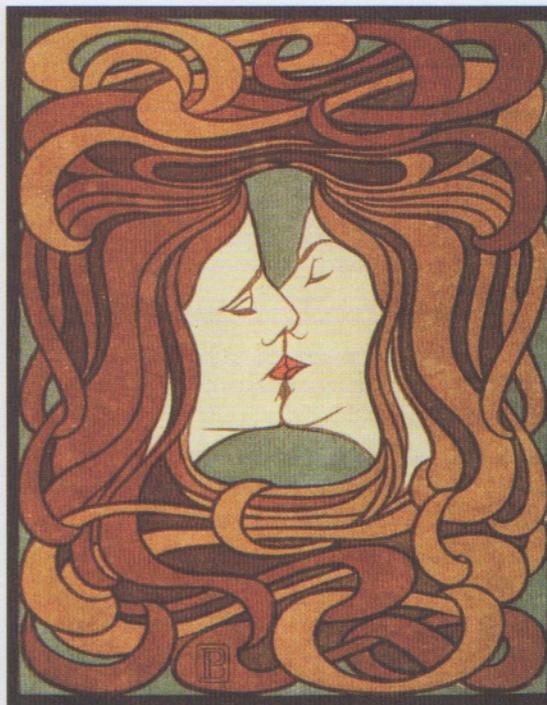
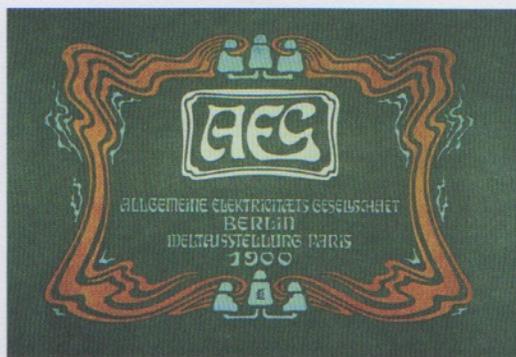
Em 1903, a glória e a ebulição do período experimental da *nieuwe kunst* mostravam sinais claros de ter chegado ao fim da linha, à medida que o movimento assumia uma forma consolidada e, em 1910, havia derivado tristemente para insípidos suportes comerciais. No final, as descobertas originais foram apropriadas por aqueles que viam apenas sua atração superficial e continuaram a explorá-las como estilos decorativos em moda, fáceis de manipular e aplicáveis a praticamente qualquer objetivo.

O MOVIMENTO ALEMÃO JUGENDSTIL

Quando o *art nouveau* chegou à Alemanha, conforme anteriormente mencionado, foi chamado de Jugendstil (estilo jovem) devido ao nome de uma nova revista, *Jugend* (Juventude), que começou a ser publicada em Munique em 1895. De Munique o Jugendstil se disseminou para Berlim, Darmstadt e por toda a Alemanha. O *art nouveau* alemão sofreu forte influência francesa e britânica, mas ainda manteve laços fortes com a arte acadêmica tradicional. O interesse alemão pelas formas medievais de letras – a Alemanha foi o único país europeu que não substituiu os tipos textura de Gutenberg pelos estilos romanos do Renascimento – continuou lado a lado com motivos *art nouveau*.

Durante o primeiro ano da *Jugend*, sua circulação aumentou para 30 mil exemplares por semana, e a revista logo atraía 200 mil leitores. Os ornamentos e as ilustrações *art nouveau* estavam em praticamente todas as páginas editoriais. Ilustrações de página dupla, ilustrações horizontais atravessando o topo de uma página e desenhos decorativos *art nouveau* traziam rica diversidade a uma forma que estava a meio caminho entre material visual e texto. Uma política editorial inédita foi permitir que o designer de capa de cada semana desenhasse o título que acompanharia a sua ilustração [11.65]. No curso de um ano, a marca da *Jugend* apareceu de modo variável como letras textura gigantes, inscrições *art nouveau* sinuosas, ou apenas com a palavra *Jugend* composta em tipos de 24 pontos acima da imagem, porque o designer daquela semana ignorara ou esquecera a necessidade de incluir a marca no projeto. Na capa para a edição de outubro de 1899, projetada por Hans Christiansen (1866-1945), um dos principais artistas associados à *Jugend*, as letras simples, sem serifas, são desenhadas em cores contidas, pálidas [11.66]; as imagens são planos contrastantes de cores quentes e frias. A ornamentação em grande escala variava dos projetos abstratos de Peter Behrens (1868-1940) [11.67], inspirados por antigos artefatos egípcios, a projetos florais estilizados [11.68].

Ao lado de Otto Eckmann (1865-1902), Behrens se tornou amplamente conhecido por gravuras grandes, multicoloridas [11.69], inspiradas pelo *art nouveau* francês e pela gravura japonesa. Além de cinco ilustrações de capa e inúmeras bordas decorativas para a *Jugend*, Eckmann projetou joias, objetos, mo-



11.69 Peter Behrens, *The Kiss* (O beijo), 1898. Esta xilografia de seis cores, polêmica por sua imagem andrógina, foi reproduzida inicialmente na revista *Pan*.

bílias, moda feminina e um tipo célebre chamado Eckmannschrift. Tornou-se designer e consultor da Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft (companhia de eletricidade), ou AEG, e explorou a aplicação dos ornamentos Jugendstil às necessidades gráficas e de produto da indústria [11.70].

A Klingspor foi a primeira fundição alemã de tipos a encomendar novas fontes a artistas, e em 1900 lançou a Eckmannschrift [11.71, 12.32], que causou sensação e deu destaque internacional a essa pequena

11.70 Otto Eckmann, capa para um catálogo da Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft, 1900. Incrições e ornamentos desenhados a pincel expressam a energia cinética da eletricidade.



11.71 Otto Eckmann, folha de rosto para Eckmann *Schriftprobe*, 1901. A combinação de influências contraditórias – medieval, oriental e *art nouveau* – produziu um tipo extremamente popular.



11.72 Peter Behrens, marca para a Insel-Verlag, 1899. O navio em um círculo pousado sobre ondas *art nouveau* é um exemplo do design de marcas registradas do Jugendstil.

empresa regional. Desenhada com um pincel em vez de uma caneta, a fonte foi uma tentativa consciente de revitalizar a tipografia, combinando tipos medievais e romanos. À medida que se abria o novo século, Eckmann parecia pronto para desempenhar um importante papel na futura evolução do design, mas em 1902, aos 37 anos de idade, sucumbiu à tuberculose que o atormentara durante anos.

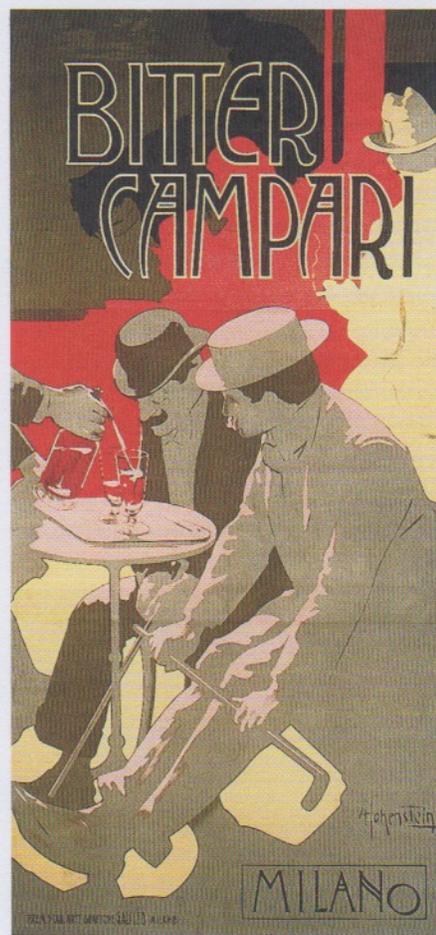
Além de seu trabalho para a *Jugend*, Peter Behrens fez experiências com ornamentos e vinhetas de concepção abstrata em duas outras publicações, *Der Bunte Vogel* (O pássaro colorido) e *Die Insel* (A ilha). Tornou-se conselheiro artístico da Insel e sua editora, a Insel-Verlag, para a qual ele desenhou uma das mais belas marcas registradas [11.72] do Jugendstil. *Die Insel* não era ilustrada, e Behrens deu a ela um formato e um programa tipográfico consistentes usando tipos Old Style.

A principal contribuição alemã, porém, não foi o Jugendstil, mas as inovações desenvolvidas em reação a ele após a virada do século, quando arquitetos e designers, entre eles Peter Behrens, passaram a ser influenciados pelos ideais do movimento *arts and crafts*, depurados de suas afetações de inspiração medieval. Designers na Alemanha, Escócia e Áustria rapidamente saíram da fase floral do *art nouveau* rumo a uma abordagem mais geométrica e objetiva. Isso acompanhava uma guinada da linha e forma orgânica ondulante para uma ordenação geométrica do espaço. (O nascimento dessa sensibilidade modernista no design será tratado no capítulo 12.)

11.73 Adolfo Hohenstein, cartaz para Bitter Campari, 1901.

A TRADIÇÃO FIGURATIVA ITALIANA

Na virada do século, os cartazes italianos se caracterizavam por uma exuberância e elegância sensual comparável à da *belle époque* na França. Durante 25 anos, a empresa milanesa de Giulio Ricordi, anteriormente conhecida por publicar libretos de ópera, produziu a maior parte das obras-primas do design italiano de cartazes. O diretor da Ricordi era o alemão de nascimento Adolfo Hohenstein (1854-1928) e, como Chéret na França, é considerado o pai do design de cartazes na Itália [11.73]. Trabalhando sob sua direção estavam alguns dos melhores artistas do cartaz no país, como Leopoldo Metlicovitz (1868-1944) [11.74], Giovanni Mataloni (1869-1944) [11.75] e Marcello Dudovich (1878-1962) [11.76]. Dudovich era um designer





11.74 Leopoldo Metlicovitz, cartaz para o Calzaturificio di Varese, 1913. Este cartaz clássico de Metlicovitz exala uma elegância otimista.

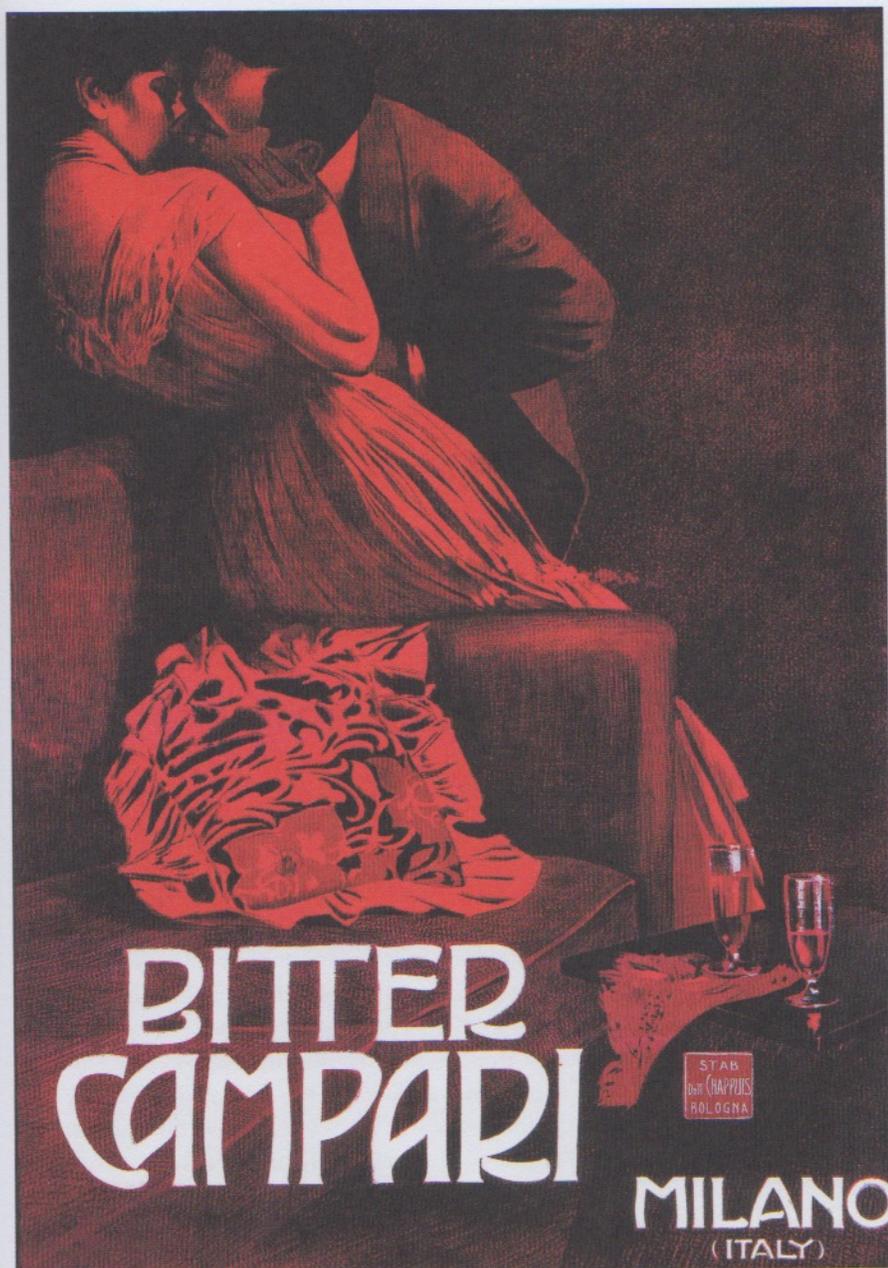


11.75 Giovanni Mataloni, cartaz para a lâmpada Brevetto Auer, 1895.

eclético que acabou por alcançar um estilo colorido único. Como Hohlwein na Alemanha, ele preferia temas elegantes apresentados em áreas planas de cores. Junto com artistas como o polonês de nascimento Franz Laskoff (1869-1918) [11.77] e Leonetto Capiello (1875-1942) [11.78], foi um designer popular da elegante loja de departamentos Mele, em Nápoles, importante cliente da Ricordi, que encomendou mais de 120 cartazes.

O historiador inglês de arte Herbert Read sugeriu, certa vez, que a vida de qualquer movimento artístico é como a de uma flor. Um botão nas mãos de um pequeno número de inovadores é seguido pela flor viçosa; depois, começa o processo de decadência à medida que a influência se torna difusa e distorcida nas mãos de imitadores que entendem meramente as manifestações estilísticas do movimento em vez das paixões motivadoras que o forjaram. Depois da virada do século, esse foi o destino do *art nouveau*. Seus primeiros objetos e mobílias haviam sido principalmente artigos únicos ou de edição limitada. Mas, à medida que o design de cartazes e periódicos trouxe o *art nouveau* para um círculo cada vez mais amplo, volumes muito maiores eram produzidos. Alguns fabricantes se concentravam no lucro financeiro, produzindo vastas quantidades de mercadoria e composições gráficas com padrões inferiores de design. Talentos menores copiavam o estilo, enquanto muitos inovadores partiam para outras direções. O *art nouveau* declinou lentamente até desaparecer nas cinzas da Primeira Guerra Mundial – as forças políticas e nacionalistas que impeliram a Europa para a guerra mundial haviam tornado irrelevante essa *joie de vie* estética.

O legado do *art nouveau* é um arabesco de sonhos e estilos de um veranico na aventura humana. Sua descendência foram designers do século XX que adotaram não sua aparência superficial, mas suas atitudes com relação a materiais, processos e valor.



11.76 Marcello Dudovich, cartaz para Bitter Campari, 1901. A mensagem é inequívoca, já que Dudovich compara o prazer sensual com o prazer derivado do Campari amargo.

11.77 Franz Laskoff, cartaz Monte Tabor, 1900.

11.78 Leonetto Capiello, cartaz para E. A. Mele & C., 1903.

