

9 Têxteis modernistas como testemunho ocular

Nas primeiras décadas do século XX, os designers-artistas modernistas trabalharam para estabelecer ligações duradouras entre a arte e a indústria. Desta forma, muito deles abraçaram os designs de têxteis e os processos que enfatizavam as propriedades estruturais do próprio tecido enquanto assumiam as formas visuais propícias para a produção em massa, o que levou a um novo interesse não sómente no processo de produção em tecelagem, mas de todos os processos de ornamentação das superfícies têxteis, dos estampados, dos processos de tingimento e principalmente dos tecidos feitos em teares artesanais e bordados manualmente.

Tecidos industriais ou artesanais, estampados ou bordados, pelas suas qualidades únicas que os distinguem da pintura, foram as portas abertas para que novos profissionais que passaram a atuar, ao mesmo tempo, como artistas e projetistas de artefatos têxteis, explorassem suas propriedades – cor, escala, textura – de forma a transformar o tecido em condutor de suas inquinações plásticas e meios para expressar ideias, ideologias e a forma de como eles se viam no mundo. Portanto, neste capítulo procuramos observar os designs de tecidos, pela sua expressão pictórica ou técnica de produção, como suportes que nos remetem a acontecimentos no meio social, a noções e mentalidades recorrentes ao campo da arte e do design e de atitudes que foram protagonizadas por produtores culturais nas primeiras décadas do século passado.

O design têxtil representou uma parte importante das atividades dos designers-artistas das vanguardas que procuravam, desta forma, concretizar as teorias estéticas contemporâneas.¹ Mas apesar das suas tomadas de posições em favor de uma estreita colaboração entre arte e indústria, foram poucos aqueles que tiveram anteriormente uma formação no *métier* têxtil ou tiveram relações com fabricantes. Eles, portanto, tenderam a equiparar este trabalho a ornamentação da superfície pela verossimilhança da tela para pintar e o tecido.

No fim da década de 1920, quase todos os designers-artistas que atuaram no domínio têxtil estavam trabalhando para a concepção de seus projetos, com técnicas emprestadas das tradições artesanais e tratavam a superfície textil no mesmo sentido do papel sobre o qual eles estavam acostumados a desenhar. Portanto, não é de se

¹ O capítulo 3 deste estudo oferece um panorama consistente sobre os preceitos teóricos que regem esta aproximação entre arte e indústria.

surpreender que um bom número deles transpuseram suas experiências da pintura e das artes gráficas – da entalhadeira e da água forte – para o design têxtil. Alguns nem se quer tinham conhecimento anterior do processo de repetição, do *rapport*, na estamparia de tecidos.

Em uma sociedade, nas primeiras décadas do século XX, com base na razão, racionalidade e ciência, paradoxalmente, os tecidos foram também facilitadores do crescente fascínio ocidental pela arte de sociedades não ocidentais. Tecidos bordados japoneses, *batiks* javaneses, tecidos africanos em *tie-dyed* e túnicas andinas tecidas, foram apenas alguns dos muitos exemplos de têxteis, não-ocidentais, que inspiravam os artistas modernistas e movia os desejos de consumidores na Europa e na América. Ativados pela expansão internacional do comércio, exploração, exposições, têxteis de todas as partes do mundo tornaram-se conhecidos em uma escala sem precedentes, em parte devido à fácil acessibilidade e transportabilidade. Por outro lado, para além destes designs serem considerados testemunhos materiais da aproximação arte e indústria nos anos 1920, e de terem sido projetados por designers-artistas, em sua maioria pintores, muitos deles já consagrados pelo campo da arte – pela semelhança física com pinturas – essas imagens estampadas, pintadas, bordadas ou produzidas pelo entrelaçamento de tramas e urdumes, fora de sua materialização como objeto de vestuário, são percebidas aqui como quadros, como geralmente são tratadas em exposições de Museus de Arte e, sendo assim, evidências visuais no sentido que fala Peter Burke (2004).²

Mas, mesmo que os designs em tecidos dos modernistas não sejam quadros, estamos assumindo o pressuposto de observá-los desta forma com a intenção de encontrar respostas para a problematização que a História Social da Arte e do Design tem levantado: se a imagem é fonte de conhecimento. Ulpiano Meneses (1983: 111) lembra o esforço de Pierre Francastel, procurando situar as formas visuais entre as diversas classes de pensamento e neste sentido ele observa que o pensamento cartesiano não é o único modo de pensamento racional, o pensamento racional não é o único modo de pensamento e propõe que existe um pensamento plástico, como existe um pensamento matemático. Em sua concepção o pensamento plástico, aquele que é constituído segundo formas visuais e cria o campo figurativo, não é uma

² Sobre como Peter Burke pensa esta questão, rever o capítulo 3.

transposição gráfica, pictórica, escultórica de uma realidade verbal, mas é um domínio próprio.

Portanto a perspectiva pela qual observamos estes designs de tecidos, parte da premissa de que o pensamento para além de sua materialização em forma científica ou em matemática pura se materializa em forma simbólica. Neste sentido esses cetins de sedas, tafetás, algodões, *rayons*, linhos etc., como suportes de imagens, produzidos pelos entrelaçamentos de fios de urdumes e de tramas, ou que passaram por beneficiamentos de superfícies através de técnicas de bordados, ou que utilizam de técnicas de estamparia, ao serem observados como quadros, nos “leva a uma discussão mais ampla, enfim, é sobre a imagem como representação social, ou o que é isso que as imagens trazem encoberto nas suas dobras” (Cipiniuk, 2012).³

Tratar os designs de têxteis das vanguardas no contexto da gênese das representações, ao considerar o designer-artista indivíduo inscrito numa situação social e cultural definida, tendo uma história pessoal e social, não é conceber um indivíduo isolado em suas manifestações e sim levar em consideração as respostas individuais enquanto manifestações de tendências do grupo de pertencimento ou de afiliação na qual os indivíduos participam. Neste sentido “explicar uma representação social ao nível de avaliação social significa, portanto, determinar a condição social que a originou e caracterizar e justificar a relação estrutural entre ambas” (Wagner, 1995). As representações são consideradas por Moscovi (2012) como formas de conhecimento social que implicam duas faces, tão interligadas como os dois lados de uma folha de papel: o figurativo ou lado imageante e o lado simbólico.

A construção da significação simbólica é, simultaneamente, um ato de conhecimento e um ato afetivo. Tanto a cognição como os afetos que estão presentes nas representações sociais encontram a sua base na realidade social. O modo mesmo da sua produção se encontra nas instituições, nas ruas, nos meios de comunicação de massa, nos canais informais de comunicação social, nos movimentos sociais, nos atos de resistência e em uma série infindável de lugares sociais. É quando as pessoas se encontram para falar, argumentar, discutir o cotidiano, ou quando elas estão expostas às instituições, aos meios de comunicação, aos mitos e à herança histórico-cultural de suas sociedades, que as representações sociais são formadas (Guareschi, 1995: 20).

Reconhecemos que o conjunto do texto aqui apresentado tem um alcance relativamente reduzido, mas visam essencialmente a possibilidade de se somar as indagações de Adrian Forty em *Objetos de desejo* (2007), da noção de que a História

³ Palestra realizada por Alberto Cipiniuk junto ao GRUDAR, grupo de pesquisa do Departamento de Artes da PUC-Rio em setembro de 2012.

do Design deve ser compreendida sob uma ótica social e, no nosso caso, os próprios designs de têxteis sejam como fontes visuais primárias para a produção desta visão. Por outro lado, cumpre lembrar que o objetivo proposto não poderia deixar de exigir a seleção de um amplo referencial bibliográfico, no entanto, ainda que limitado, constitui uma tentativa de organizar e oferecer pistas e possibilidades para que possam aprofundar as relações entre a História do Design e o campo visual.

9.1

As mudanças nas representações no início do século XX

Diante do fluxo e a mudança, a efemeridade e a fragmentação, formando a base material da vida moderna, Baudelaire (1996) sugeriu que a definição de uma estética modernista dependia da maneira crucial de como o artista – no nosso caso o designer-artista – se posicionava diante desses processos. Para ele o artista individual podia contestá-los, aceitá-los, tentar dominá-los ou apenas circular entre eles, mas nunca os poderia ignorar. No entanto assumir qualquer uma dessas posições era, portanto, na realidade, mudar o modo como os produtores culturais pensavam a velocidade e a mudança, “bem como os termos políticos mediante os quais representavam o eterno e imutável” (Harvey, 2010: 29). As mudanças bruscas do modernismo como estética cultural podem ser entendidas em função dessas escolhas estratégicas.

Para Harvey (2010: 36) depois de 1848, a ideia de que só havia um modo possível de representação começou a ruir. O determinismo do pensamento iluminista foi abalado e acabou por ser substituído por modos de representação, de certa forma, discordantes. A suposta unidade da linguagem matemática no século XIX foi contestada por diferentes pintores e designers, a exemplo de Manet, que começaram a explorar a possibilidade de diferentes modalidades representacionais de maneiras que lembravam a descoberta das geometrias não-euclidianas. Tímida, a princípio, segundo Harvey, essa contestação expandiu-se a partir de 1890, gerando uma inacreditável diversidade de pensamentos e de experimentações em diferentes centros urbanos globais, com seu frenesi entre 1910 e 1915, mas com seu apogeu pouco antes da Primeira Guerra Mundial. Em sua visão esta transformação do mundo da representação em um curto espaço de tempo, derivou de uma radical mudança na experiência do espaço e tempo no capitalismo ocidental.

Tanto David Harvey (2010) e Raymond Williams (2011) perceberam nas vanguardas artísticas um dinamismo agressivo e a afronta consciente a partir das

reivindicações pela liberação e pela criatividade que permearam todo o período modernista e foram realizados de forma muito mais abrangente, gerando novas formas de representação. Para Williams, na grande maioria dos casos, havia um forte movimento em direção às novas forças políticas que estavam eclodindo para além da antiga política constitucional e imperialista, ambas antes da guerra de 1914-1918 e, com muito mais intensidade, durante e após ela.

Já para Argan (1992) as finalidades e modalidades da arte por volta de 1910, estavam associadas ao entusiasmo pelo progresso industrial e que sucedeu a consciência da transformação em curso nas próprias estruturas da vida e da atividade social. Para ele, não mais estavam preocupados em apenas modernizar ou atualizar, e sim, em revolucionar radicalmente as formas de representação. As correntes artísticas que receberam resumidamente o termo genérico de Modernismo, na última década do século XIX e primeiro do século XX, desejavam não só interpretar, mas defender e até mesmo incorporar o esforço progressista, econômico-tecnológico da civilização industrial, e, desta forma, fazer uma arte, ou seja, mudar as formas de representação em conformidade com a época em que estavam vivendo. Para isso, segundo Argan, propuseram um estilo e uma linguagem internacional que não se reduziria ao espaço social do campo da arte europeia, e, neste sentido, tomassem destino a diferentes partes do mundo. No entanto para ele, esta forma de representação teria de possuir em sua essência a construção de uma espiritualidade que pretendia inspirar e redimir o industrialismo, além de uma atividade artística mais integrada a produção econômica e conectada ao dia a dia dos indivíduos.

A rejeição de uma ordem social existente e de sua cultura, entre vários movimentos dentro do modernismo, foi também expressa pelo recurso de uma arte mais simples: seja o primitivo ou o exótico, seja no interesse pelos objetos e formas africanas, americanas e asiáticas, assim como nos elementos "folclóricos" ou "populares" de suas culturas nativas. Para Williams (2011: 41) inicialmente, o impulso predominante era – em um sentido político – "popular", no entanto, tratava-se da cultura nativa verdadeira ou reprimida, que havia sido refreada por formas e fórmulas acadêmicas e institucionais. Desta forma, segundo ele,

[...] essa cultura foi simultaneamente valorizada nos mesmos termos da arte exótica, por esta representar uma tradição humana mais ampla, e particularmente por conta daqueles elementos que poderiam ser tomados como seu 'primitivismo' um termo que correspondia à ênfase no criativo nato, o reino sem forma e selvagem do pré-racional e do inconsciente, aquela vitalidade do ingênuo [naive] que era, de fato, tão notadamente uma aspiração da vanguarda (Williams, 2011: 41).

9.2

Estudos das pinturas e produção de conhecimento histórico

Retomando a hipótese de que a imagem produz conhecimento, aliado a isso, a proposta de estudar os designs de têxteis das vanguardas como quadros e neste sentido tratá-los como relatos do mundo social e que podem nos informar sobre ideias, atitudes e mentalidades correntes do campo do design e da arte, alinho este estudo às algumas práticas historiográficas da nova história cultural. Procuo aqui, construir minhas argumentações espelhando em estudos de casos, e não em teorizações globais, a partir de uma reflexão de trabalhos bem sucedidos no estudo das representações, em particular de estudos que trabalharam o campo artístico e produziram conhecimento histórico de boa qualidade. De forma mais ampla, o procedimento metodológico protagoniza uma análise histórica desta produção plástica, na busca de fatores que possibilitem o entendimento da trajetória do pensamento do designer-artista até culminar no produto/obra.

Michael Baxandall (2006) defende que um estilo pictórico dá acesso às capacidades e hábitos visuais e, através destes, à experiência social típica de uma época. Foi partindo de uma noção similar que Johan Huizinga realizou um estudo de

forma exemplar, onde ele trata do elemento estético no pensamento histórico em seu opus *magnum* “O outono da Idade Média” (2013).

“Quando o mundo era cinco séculos mais jovem, tudo o que acontecia na vida era dotado de contornos bem mais nítidos que os de hoje. Entre a dor e a alegria, entre o infortúnio e a felicidade, a distância parecia maior do que para nós [...]”. É assim, de modo poético, que o historiador holandês dá partida para a sua apresentação de uma nova maneira de pensar e de fazer a História. O conteúdo principal destes seus escritos trata dos séculos XIV e XV, que na visão de Huizinga, não se constituíram

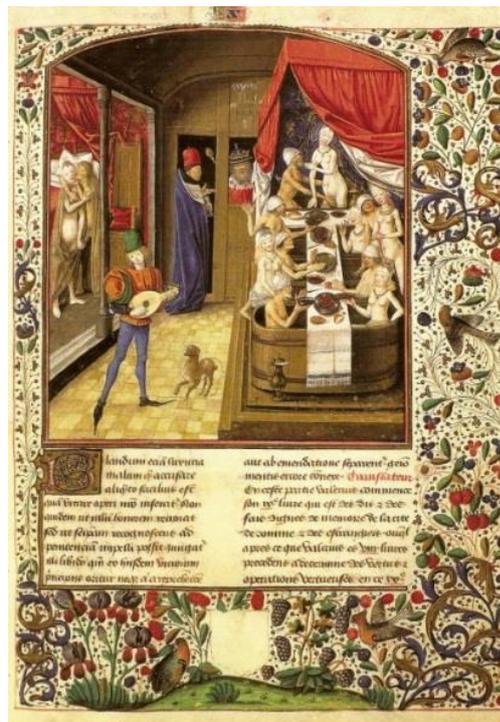


Figura 333 – Sauna pública como entretenimento. Miniatura de Philippe de Mazerolles na obra de Valerius Maximus *Facta Dicta et Memorabilia* (Huizinga, 2013).

em anúncio da Renascença, mas como o final da Idade Média, como “o último sopro da civilização medieval” (2013: 6).

Para Huizinga, na Idade Média cada momento da vida, cada feito era cercado de formas enfáticas e expressivas, realçado pela solenidade de um estilo de vida rígido e perene. Os grandes fatos da vida, o nascimento, o matrimônio, a morte, eram envoltos por obra dos sacramentos, no esplendor do mistério divino. Mas também os menores – uma viagem, uma tarefa, uma visita – eram acompanhados de mil bênçãos, cerimônias, ditos e convenções (2013: 11).

Peter Burke em seu livro “O que é História Cultural?” (2008) observa que o objetivo principal do historiador da cultura, Huizinga, era retratar formas de cultura, em outras palavras, descrever os pensamentos característicos e sentimentos de uma época e suas expressões ou personificações nas obras de literatura e arte. Portanto o historiador desvenda os modelos de cultura ao estudar “temas”, “símbolos”, “sentimentos” e “formas”, de uma maneira ampla a procura dos “elementos estéticos na representação histórica”, o que tem sido denominado de “história das mentalidades”, do “cotidiano”.

Entre os pensamentos característicos e sentimentos na idade média e suas expressões ou personificações nas obras de literatura e arte, Huizinga estuda, entre outros, o ideal amoroso da época. Segundo ele, criou-se urna forma de pensamento erótico capaz de abranger uma profusão de aspirações éticas, sem por isso renunciar por completo à sua conexão com o amor natural das mulheres. Para Huizinga o amor passou a ser o campo em que se deixava florescer todo o aperfeiçoamento estético e moral e este amante nobre, em uma perspectiva teórica do amor cortês, torna-se virtuoso e puro pelo seu amor. O elemento espiritual ganha cada vez mais espaço na poesia lírica, até que, por fim, o efeito do amor torna-se um estado de iluminação sagrada e de devoção (2013: 177).

Segundo Huizinga (2013: 178) a lírica amorosa, no que se refere ao ideal do amor cortês, em seguida trilhou por caminhos que a levou a sensualidade natural no que se refere aos modelos antigos, mas o sistema artificialmente desenvolvido do amor cortês não foi abandonado. Para ele, na França, as formas antigas mantinham-se vigentes, mas foram preenchidas por um novo espírito, apresentados no *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris e de Jean Clopinel de Meun.



Figura 334 – O Jardim do Amor. Miniatura do *Roman de la Rose*. Final do século XV.
 Figura 335 – Prazer conduz a dança. Miniatura do *Roman de la Rose*. Final do século XV. In: Huizinga, 2013.

A obra de Lorrís e Clopinel de Meun, de acordo com Huizinga por cerca de dois séculos, iniciada antes de 1240 e concluída antes de 1280, não só dominou totalmente as configurações do amor aristocrático como também, dada a riqueza de suas digressões enciclopédicas em todas as áreas possíveis, foi o tesouro de onde as pessoas cultas extraíam os elementos mais vivos para a sua erudição. Para ele as imagens do *Roman de la Rose*, na forma externa, era verdadeiramente medieval, pois eram a personificação extrema das emoções e das circunstâncias do amor.

Bem-vindo, Olhar-Manso, Belo-Semblante, Difamação, Perigo, Desgraça e Medo situam-se na mesma linha das verdadeiras representações medievais das virtudes e pecados com forma humana: alegorias ou, um pouco mais do que isso, mitologemas em que se acredita parcialmente (Huizinga, 2013: 186).

Entre as expressões ou personificações nas obras de literatura e arte na Idade Média abordada por Huizinga estão as manifestações da devoção popular no fim do período medieval quando o pensamento vivo costumava, segundo ele, se deslocar da esfera abstrata em direção a pictórica. Como se todo o conteúdo da vida intelectual almejasse uma expressão concreta; como se a noção de ouro se concentrasse numa moeda. Havia uma necessidade irrestrita de dar forma a tudo o que era sagrado, de dar materialidade às ideias religiosas, de modo que elas fossem impressas no cérebro como uma gravura de traços bem marcados. Devido a essa tendência à expressão pictórica, o sagrado era continuamente exposto ao perigo de ser petrificado ou de se exteriorizar demais.

Outra questão observada por Huizinga era a forma quase mecânica com que os costumes religiosos tinham a propensão de se multiplicarem quando não havia

nenhuma forma de controle de uma autoridade severa. Ele buscou exemplos característicos, aos que se referiam a veneração das crianças inocentes (Figuras 335-337). Especificamente, ele cita as comemorações do Massacre dos Inocentes na data de 28 de dezembro, quando várias superstições semi-pagãs norteavam as ações dos indivíduos e mesclavam-se a um sentimentalismo ingênuo.

[...] a data era considerada um dia de azar. Muitos achavam que o dia da semana em que caíra o último dia da festa das Crianças Inocentes seria um dia nefasto o ano inteiro. Nesse dia não se ousava iniciar nenhuma tarefa nem empreender viagem alguma. O dia da semana se chamava simplesmente Les Innocents, como a própria comemoração (Huizinga, 2013: 251).



Figura 335 – Imagem espanhola do final do século XVI em madeira. No ventre de Maria encontra-se uma cavidade onde se inseriu uma pequena imagem do Menino Jesus em marfim. Figura 336 – Painel de altar com a representação de José e Maria em plena gravidez. Também aqui o filho é representado de forma visível no ventre. Origem no final do séc. XIV na Alemanha, região da Boêmia. Figura 337 – O massacre dos inocentes. Fonte das imagens: Huizinga, 2013.

Outro estudo que tomo como referência para uma avaliação histórica dos designs de têxteis modernistas é o livro de Francis D. Klingender, *Art and the industrial revolution* (1975). Nesta obra Klingender analisa de forma criteriosa a maneira como as artes reagiram aos fenômenos que acompanham as mudanças rápidas no desenvolvimento industrial durante os séculos XVIII e XIX. A partir de um conjunto de documentos visuais, mas também outras fontes, ele concebeu um rico painel sobre o impacto da Revolução Industrial na paisagem material, visual e social da Inglaterra oitocentista. O autor cobre uma vasta gama de questões interessantes, envolvendo, engenharia, desenho, pintura, gravura, gráfica, entre outros.

Depois de descrever as condições anteriores do setor industrial, Klingender observa que um fator importante para acelerar o curso dos acontecimentos foi a crescente escassez de madeira para queima e produção de vapor como combustível e também como recurso construtivo. Para enfrentar o problema, o carvão passou a ser amplamente utilizado como combustível, e cada vez mais, o ferro foi substituindo a madeira na construção de máquinas, pontes, etc. Enquanto isso as faculdades inventivas de artesãos e engenheiros se concentrava na evolução de novos e melhores meios de se produzir com maior eficiência, provocando mudanças nos métodos de produção e, portanto, acelerando a Revolução.

A descoberta do poder de vapor estimulou engenheiros e cientistas a experimentar aplicações as máquinas. Como o sucesso foi alcançado, fábricas para acomodar as novas usinas de produção de energia tornaram-se necessárias e assim os locais adequados. Esses locais foram encontrados em vales, até então pacíficos, cuja beleza rural tornou-se desfigurada por chaminés gigantes expelindo fogo e fumaça. A Revolução Industrial estava em ação! As histórias de todas essas atividades são admiravelmente relatadas por Klingender, dando uma impressão vívida do entusiasmo reinante e como tais evidências impressionantes de potência, tomou conta da caneta do escritor e o pincel do artista.



Figura 338 – R. T. Valentine. Inauguração da *Saltash Bridge* pelo Príncipe Albert, 1859. Figura 339 – Philip James de Loutherbourg. *Noite em Coalbrookdale*, 1801. Acervo: Science Museum, Londres.

Diante de uma farta documentação a partir de registros literários e pictóricos, discutidos com citações e reproduções de imagens, Klingender mostra ao mesmo tempo pintores que expressavam os triunfos da ciência e da empresa de engenharia em suas telas e outros, aqueles que começaram a retratar a profanação do lado belo do país. A partir destes documentos pode se compreender como foi atrativo, para alguns artistas, os efeitos produzidos pelas novas fábricas, situado na zona rural, especialmente à noite, quando os raios de luzes saíam de suas janelas enquanto

chamas e fumaça negra jorravam de chaminés, contrastando de forma violenta com a placidez celestial circundante.

No último capítulo do livro, *The Age of Despair* (a era do desespero), Klingender apresenta dados sobre o aumento da população ao longo do século XIX na Inglaterra industrial, o processo de urbanização, as novas condições de vida resultante do desenvolvimento de máquinas, a construção de fábricas, a ampliação da mineração e a exploração da mão de obra infantil. Além do mais, o trabalhador atraído da atividade no campo para a escravidão da oficina, seguido de seu descontentamento, com greves, tumultos, destruição de máquinas, miséria e fome. As representações do processo de industrialização como “horrores do inferno” tinha uma outra contrapartida, a invocação de comparações com as glórias do Egito, Grécia e Roma e até mesmo com a visões brilhantes do paraíso.

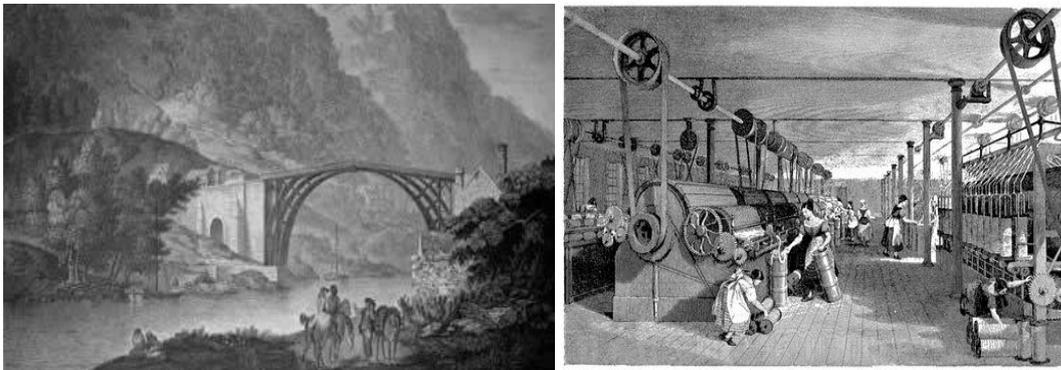


Figura 340 – Vista paradisíaca da ponte de ferro, Coalbrookdale, 1788. Figura 341 – Carda e fiação de algodão em fábrica da Inglaterra, 1835. Fonte: Klingender, 1975



Figura 342 – Carregamento de retortas no gasômetro de Beckton, 1878. In: Klingender, 1975. Figura 343 – Edwin B. Bayliss. *Anoitecer em Black Country*, final do Séc. XIX. Acervo: Wolverhampton Arts Gallery.

Em “O Olhar Renascente, pintura e experiência social na Itália da Renascença”, o historiador Michael Baxandall procura mostrar a importância dos

estilos das pinturas para a história social. Em sua proposta, ele mostra como o contexto da vida cotidiana, no século XV, foram parte integrante do desenvolvimento de habilidades específicas, ao mesmo tempo em que interesses e percepções de patronos e público teriam afetado o estilo das pinturas produzidas pelos pintores da época, induzindo a hábitos visuais característicos, que se transformavam por sua vez em elementos claramente identificáveis no estilo do artista.

No intuito de confirmar suas hipóteses, Baxandall dedica atenção às condições reais em que os artistas trabalhavam. Desta forma, ele examina a estrutura do mercado de pintura no século XV – através de contratos, cartas e registros contábeis – a fim de desvendar qual era a base econômica do deleite da expressão pictórica no *Quattrocento*. Em seguida ele procura demonstrar, a partir de vários exemplos, como as capacidades visuais desenvolvidas ao longo de experiências da vida cotidiana de uma sociedade se constituíram em parte determinante do estilo do pintor e como condições visuais vernaculares ligavam os quadros à vida social, religiosa e comercial da época. Isso o leva a considerar a relação entre o estilo de pintura e a experiência resultante de atividades cotidianas tais como pregar, dançar, além da aritmética das proporções e geometria usada para aferir tonéis e fardos de mercadorias, que servia para calcular, entre outras coisas, direitos em contratos de sociedades e taxas para as trocas. As duas técnicas matemáticas, na época objeto de distinção para quem as conhecia, também eram utilizadas pelos pintores e por seu público burguês e desta forma a visão continha muito da vida prática. Para Baxandall quaisquer que fossem seus talentos profissionais de especialista, o artista fazia parte desta sociedade para qual trabalhava, compartilhava sua experiência e hábitos visuais.

Nesse aspecto, Piero representou uma continuidade entre os comerciantes e os pintores: seus livros versam tanto sobre a matemática comercial quanto sobre a perspectiva (baseada na geometria) e as proporções (baseadas na aritmética) na pintura. A perspectiva, a proporção e a análise euclidiana são elementos conspícuos em sua pintura, refletindo a presença desses elementos na cultura italiana da época. Mas Piero e seus clientes eram portadores de uma bagagem cultural bem diferente da nossa. Foi ele quem escolheu pessoalmente adotar esses recursos. Outros pintores de seu tempo não demonstraram o mesmo nível de interesse (Baxandall, 2006).

Já em “Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros” o confronto entre códigos de figuração e os hábitos visuais cognitivos de determinadas épocas são trabalhado por Baxandall em uma série de ensaios onde ele estuda quatro obras: o projeto de Benjamin Baker da construção de uma ponte ferroviária do rio Forth na Escócia (1889) e as pinturas "Retrato de Daniel-Henry Kahnweiler" de Pablo Picasso

(1910), "Uma Dama Tomando Chá" de Chardin (1735) e "Batismo de Cristo" de Piero della Francesca (1440-50).

Nestas duas obras, Baxandall, apresenta um procedimento metodológico para a análise histórica da pintura completamente em desacordo com a tradição iconográfica. O método é particularmente interessante porque enfatiza os problemas práticos enfrentados no passado por artistas e o raciocínio prático usado para resolvê-los. Essa nova aproximação metodológica é elaborada a partir do estudo sobre a construção de uma ponte em aço, planejada pelo engenheiro Benjamin Baker no século XIX, onde, Baxandall, demonstra ter entendido perfeitamente, ao levantar o universo da obra, o que foi denominado de "século da indústria"⁴ e propõe diversos aspectos para explicar as *intenções* desta época, ou mais especificamente *intenções* das pinturas (não dos artistas).

Apesar da especialização de Baxandall em História da Renascença, o seu objeto histórico inicial é uma ponte construída em 1889, sobre a qual ele associa dados contemporâneos à emergência da tecnologia do aço, como a discussão sobre o programa de construção de pontes, ou relativo as práticas técnicas e outros conhecimentos presentes na atuação profissional de um engenheiro, além da associação arte e técnica nos aspectos arquitetônicos do século XIX. Desta forma, ele relaciona as "categorias das causas" e as "categorias das formas" posicionando-as em plena época da "invenção da história como ciência universal da cultura".⁵ O método de trabalho de Baxandall aproxima a obra de seu contexto cultural social e científico.

No segundo ensaio de "Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros", dedicado ao Retrato de Daniel-Henry Kahnweiler de Picasso, ele apresenta suas noções de mundo da arte, especialmente como o mercado de arte – no sentido lato – molda os projetos que os artistas assumem, como eles definem os seus fins e suas decisões sobre onde e como apresentá-los ao público.

Quanto ao seu estudo do quadro "Uma Dama Tomando Chá", Baxandall relaciona a obra de Chardin à tendência empirista que se difundiu na filosofia e na ciência pela Europa ocidental no século XVIII. Mostra que os tratados sobre percepção visual, em particular os estudos sobre ótica baseados em Isaac Newton⁶, possibilitam uma interpretação dessa pintura nos termos científicos do período.

⁴ A expressão cabe a François Loyer, citado por Salgueiro, Heliana Angotti. *In*: Baxandall, 2006, p. 17.

⁵ Salgueiro, Heliana Angotti. *In*: Baxandall, 2006, p. 19.

⁶ Ver Michel Pastoureau, *Preto: História de uma cor*. São Paulo, Senac, 2011.

Destaca, por exemplo, a correspondência entre o conceito de "visão nítida" (*punctum sensibile*) apresentado nesses tratados e o procedimento do pintor em focar objetos situados a diferentes distâncias mediante pontos luminosos.



Figura 344 – Picasso, O Retrato de Daniel-Henry Kahnweiler (1910). The Art Institute of Chicago.
Figura 345 – Chardin, Uma dama tomando chá, 1735. Hunterian Art Gallery Universidade de Glasgow.

Já a análise de Baxandall do painel “Batismo de Cristo” se encaixa em três classes principais de pré-condição, uma pintura de retábulo, uma representação do batismo de Cristo e um quadro de Piero della Francesca. Ele descreve como Piero usou suas teorias de composição com base em um conceito de *commensurazione* para lidar com a dificuldade de produzir o seu retábulo. O conceito se relaciona com a perspectiva do *Quattrocento* e é explicada pelo pintor nas primeiras páginas de seu livro:

A pintura compreende três partes principais, que denominamos de disegno, commensuratio e colorare. Por disegno, entendemos os perfis e contornos que circunscrevem os objetos. Por commensuratio, entendemos a colocação correta dos perfis e contornos em função de suas proporções. Por colorare, entendemos o modo como as cores se apresentam nos objetos - claros ou escuros conforme as variações da luz (Baxandall, 2006: 165).

Mas para Baxandall as definições curtas e formais contidas nos escritos de Piero, extraídas de um contexto limitado, contêm por si mesmas limitações e o sentido de *commensurazione* é maior e mais rico do que o pintor dá a entender. Desta forma ele amplia o conceito e o define como “uma observância de diretrizes matemáticas na composição geral do quadro, no qual o que chamamos de perspectiva e proporção são consideradas estreitamente interdependentes e imbricadas” (2006: 167). Desta forma o autor descreve esses ensaios como sendo conceitualmente aditivos, onde cada um faz acrescentar algo ao simples triângulo de encenação: em primeiro lugar,

o papel do mundo da arte, em seguida a influência de sistemas de ideias na cultura, e, finalmente, os limites das formas específicas de concepção das pinturas da época. Para isso, ele usa essas dimensões sociais e práticas de fazer arte de forma consistente ao longo do livro, no intuito de moldar o seu programa para a história das atividades artísticas, o que vai de encontro ao cerne de todos que trabalharam com arte – incluímos aí o design – para incentivar esse tipo de pensamento.

Assumindo os procedimentos metodológicos proposto por Baxandall, estamos considerando os designs de têxteis das vanguardas modernistas como documentos de uma atividade visual e que deve-se aprender a lê-los da mesma forma que se lê um texto proveniente de outra cultura. A matéria prima para moda e decoração, projetada pelas vanguardas modernistas, em seus aspectos visuais apreendida como “documento histórico cujas propriedades estilísticas e iconográficas remetem a uma percepção particular, a uma maneira de ver modificada pela experiência social” (Baxandall, 2006: 14). Sendo assim, estamos observando a atuação dos designers-artistas no meio têxtil como seres sociais inscritos em sistemas de referências culturais particulares, na busca epistemológica das suas condições de compreensão e percepção. Assumimos a mesma hipótese proposta por Baxandall, de que “todo ator histórico e, mais ainda, todo objeto histórico tem um propósito – ou um intento ou por assim dizer, uma qualidade “intencional” (2006: 81). Intenção, partindo do pressuposto da existência de uma relação entre o objeto e suas circunstâncias. No sentido destas circunstâncias estarem implícitas nas instituições às quais o agente aderiu de modo inconsciente, ou das condutas que contribuíram para essa predisposição, no momento em que foi projetado estes designs.



Figura 346 – Piero della Francesca – O Batismo de Cristo. London National Gallery.

9.3

Têxteis da Bauhaus entre o figurativo, o primitivo e o utilitário

O interesse pela arte "primitiva" teve um grande crescimento na Alemanha após a Primeira Guerra Mundial e por algumas razões especiais. Após a devastação

da Guerra, artistas e escritores procuraram renovar suas conexões com processos artesanais das artes "primitivas" com a noção de oposição ao poder destrutivo e alienante da máquina. As atitudes em relação a máquina no pós-Guerra e necessidades econômicas que se seguiu após o armistício se confundiam. O potencial destrutivo da máquina ainda era dolorosamente aparente, mas a necessidade de reequipar tecnologicamente a economia era uma necessidade óbvia.

Assim como William Morris acreditava que a máquina tornou-se uma arma contra a intuição e a expressão, o trabalho manual era claramente visto como uma forma de resolver o conflito entre a máquina e o espírito humano. Neste contexto, o termo "primitivo" refere ao estado intuitivo, pré-industrial, e que ajustava muito bem ao projeto de ensino dos primeiros anos da Bauhaus. Feitos à mão, têxteis "primitivos" serviria como modelos úteis com os quais poderia-se entender a conexão pré-industrial entre arte e artesanato e entre expressão espiritual e artesanato, muito das conexões cujos membros da Bauhaus procuraram alcançar. A tecelagem se constituiu de interesse vital e permanente ao longo de todo período da existência da escola, onde o papel dos têxteis "primitivos" foram importante para as abordagens formais e técnicas. Mas as mudanças ideológica que ocorreu na escola em torno de 1923 quando Gropius alterou seu lema de "Arte e Artesanato", para uma nova unidade "Arte e Indústria", em parte, levou ao afastamento do interesse no primitivismo e expressionismo do início.

Anni Albers lembrava que durante os primeiros anos da Bauhaus, eles criavam objetos possuídos, muitas vezes, de uma "beleza bárbara" (Troy, 2002: 40) e defendiam a noção de que um objeto feito à mão poderia possuir estes valores. Segundo ela, esta noção, era resultante de um primitivismo que foi relevante na escola, particularmente, durante este período, mas que tem sido obscurecida e até mesmo negado por ex-membros da oficina da tecelagem, afim de se concentrar nos desenvolvimentos mais celebrados que aconteceram nas últimas fases do empreendimento. No início da Escola, os membros da oficina de tecelagem valorizavam e tomavam empréstimo dos motivos abstratos geométricos da arte textil andina, no entanto, mesmo quando as atitudes em relação à produção e tecnologia mudaram, eles foram buscar e aplicar estruturas e formas de tecelagem, cada vez mais complexas desta tradição textil, em seus trabalhos.

A primeira grande fase da oficina de tecelagem da Bauhaus, de 1919 a 1923, a grosso modo, é muitas vezes chamado de fase expressionista e corresponde ao

mandato de Johannes Itten. Foi um período em que o ensino na Bauhaus foi marcado por uma mudança gradual rumo a abstração, em parte devido à influência de Wilhelm Worringer, cuja *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie*⁷ parece ter sido leitura obrigatória para os estudantes. Os designs de têxteis eram mais pictóricos. Com a saída de Itten em 1923, Gropius sob a pressão do fortalecimento da Internacional Construtivista e das autoridades do Estado que cobravam resultados tangíveis do progresso da escola, viu que seus alunos, a fim de reconstruir o futuro, precisavam ser treinados para trabalhar em harmonia com a máquina e não em oposição a ela. A artesanaria passou a ser considerado um primeiro passo no processo de produção, ao invés do fim em si mesmo. Estes desenvolvimentos foram reforçado pela influência do De Stijl e do Construtivismo russo, dois movimentos internacionais que incentivaram a unidade da arte e da indústria. Essas mudanças inspirou um interesse por membros da oficina de tecelagem em materiais de tecelagem e suas propriedades naturais, além de corantes naturais e padrões geométricos, quando eles começaram a investigar como estes conhecimentos poderiam ser aplicado a indústria.⁸

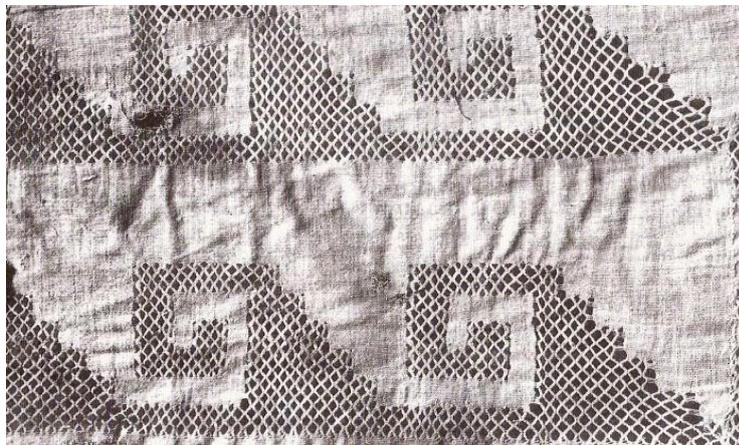


Figura 347 – Fragmento de tecido andino em trama e urdume aberto, utilizado para estudos na Bauhaus. Fonte: Raoul Harcourt, 1924.

Durante o período da Bauhaus em Dessau (1925-1932), membros da oficina de tecelagem exploraram a diversidade de cores em conjunto com estruturas complexas de tecelagem. Houve uma ênfase maior no aproveitamento de recursos da máquina e na experimentação com fibras sintéticas. Esta fase coincidiu com o período em que Klee ministrava cursos aos membros da oficina de tecelagem. Nas aulas de

⁷ Tradução livre do autor: *Abstração e Empatia: Uma Contribuição para a Psicologia do Estilo*.

⁸ Para um melhor conhecimento de como ocorreu essas mudanças pedagógicas na Bauhaus ver Giulio Argan. *Walter Gropius e a Bauhaus*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2005.

Klee os alunos estudavam exemplos reais de tecidos, entre eles, têxteis andinos e estes substratos serviram de contraponto útil para as teorias de design e práticas primitivistas de Klee.

No período posterior da Bauhaus, em Dessau, quando esteve sob a direção do arquiteto Hannes Meyer e de 1930 até o seu fechamento em 1933, a oficina de tecelagem foi um lugar onde os tecidos foram projetados com fins utilitaristas, devido em grande parte à postura anti-pictórica e anti-arte assumida pela escola. Curiosamente, este foi um período quando os protótipos artesanais eram destinados a grande produção. Por esta razão, devido a ênfase dada à manutenção da relação entre processo e produto, a teceleagem andina foi valorizado como paradigma.

Os designers-artistas⁹ da Bauhaus deram contribuições importantes ao ofício da tecelagem e a expressão artística através do suporte têxtil, em suas habilidades de unirem um vocabulário visual geometricamente abstrato com os correspondentes processos construtivos em tecidos duplos e triplos, além do desenvolvimento de construções de tecelagem inovadoras, tais como tramas abertas e multi-tecidos para fins técnicos-industriais. Sintetizaram o que haviam aprendido de fontes contemporâneas a partir do De Stijl, Paul Klee e do Construtivismo e então aplicavam essas lições, aliando valores expressivos, aos conhecimentos de técnicas que estavam sendo pesquisadas nos têxteis concebidos por antigas civilizações dos Andes.

O departamento de têxtil da Bauhaus, na sua primeira fase em Weimar, foi marcado pela presença de Helene Börner, como Mestre de Ofício, e Johannes Itten como Mestre da Forma. Börner atuava como artesã a maneira tradicional europeia e não como um representante da *avant-garde*. Seu método e o tecimento de padrões baseados na tecelagem tradicional aproximava do artesanato apenas como um método de trabalho, em vez de uma abordagem mais espontânea e produtora de inovação. Ela era vista pelos alunos como antiquada, representava a velha guarda da formação acadêmica decorativa. Já suas alunas, a maioria possuía formação em Arte ou Arte Aplicada e não desejavam ser associadas com a tradição, com isso procuravam distanciar da formação acadêmica afim de chamar a atenção para seus desenvolvimentos. De fato havia nesta época na Escola um conflito reinante entre a visão mais acadêmica e as abordagens mais experimentais da arte em fibra. Desta forma têxteis andinos serviram como um portfólio e alternativa ideal em relação a

⁹ A oficina têxtil era basicamente formada por mulheres.

tradição da tapeçaria europeia, a qual, muitos membros da oficina de tecelagem da Bauhaus, desejavam distanciar (Troy, 2002: 44).

As experimentações era uma parte importante do curso preliminar de Itten. Ele particularmente incentivava seus alunos a trabalhar com os materiais e suas propriedades de textura, ao mesmo tempo em que realizavam estudos que envolvessem formas geométricas elementares em um formato composicional, afim de investigar como variações rítmicas poderiam ser obtidas por arranjos destes elementos através de repetição e contraste de padrões. O uso de Itten de grides e padrões, formatos intrínsecos à tecelagem, bem como suas investigações sobre as propriedades dos materiais e formas da história da arte, forneceu aos alunos uma introdução aos princípios da tecelagem sem o peso de usar tecidos tradicionais europeus como exemplos (Troy, 2002: 45).



Figura 348 – Lore Leudesdorff. Experimentos de Formas e Cores, 1923. Figura 349 – Johannes Itten. Projeto de tapete pictórico, 1923. Imagens obtidas em Weltge, 1993.

No entanto, posteriormente, devido ao desejo de estabelecer a própria autonomia criativa, muito dos ex-alunos procuraram negar os procedimentos de empréstimos das fontes externas, incluindo aquelas do passado, da arte popular ou mesmo de Itten, em uma tentativa de se encaixar dentro de um contexto da arte formalista que propaga a imagem do artista e do designer como “genio criador”. No entanto, esta negação é contrariada pelas obras tecidas no início do período de Weimar, já que, claramente, revelam interesses primitivistas e na arte popular.

Os primeiros anos da oficina de tecelagem da Bauhaus em Weimar foram caracterizados pela dificuldade em conciliar uma abordagem tradicional e avant-

garde na arte das fibras. Por esta razão, olharam para, modelos não europeus de tecelagem, os têxteis andinos, que lhes forneceram informações úteis relacionadas com qualidades formais e técnicas. Com tais fontes para guiá-los em mãos, uma variedade de objetos tecidos que refletem empréstimos aos têxteis andinos, saíram da Bauhaus, a exemplo do tapete de Margaret Bittkow-Köhler de 1920 (Figura 350). A designer-artista, nesta peça, apropriou de um dispositivo fundamental das técnicas andinas, que consistia da associação de formas positivas e negativas para criar relações figura/fundo. As figuras de peixes e vegetais, são motivos do período intermediário tardio encontrados no livro de W. Reiss e A. Stübel, *The Necropolis of Ancon in Peru* de 1880.

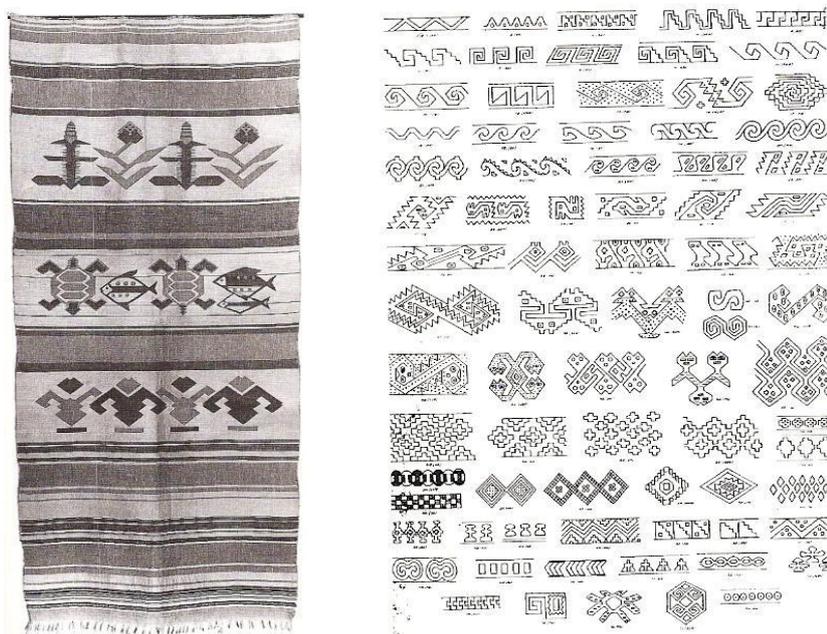


Figura 350 – Margarete Bittkow-Köhler, Tapeçaria de parede, 1920. Acervo Harvard University. Figura 351 – Símbolos andinos do livro de W. Reiss e A. Stübel. *The Necropolis of Ancon in Peru*, 1880.

Similar na temática é uma peça de tapeçaria da aluna Margarete Willers de 1922 (Figura 352). Na técnica de tapeçaria que ela utilizou, as formas dos contornos criam o espaço vazio obtido pelas cores de trama, técnica comum usada no têxteis andinos do período Intermediário e trabalhada intensamente pelas alunas da Bauhaus. Assim como Bittkow-Köhler, Willers dá impressão de ter olhando especificamente para os motivos andinos como forma de inspiração, na busca de referências de qualidades pictóricas e aproveita dos motivos e formas em seus propósitos próprios.



Figura 352 – Margarete Willers, tapeçaria, 1922. Acervo Bauhaus. Figura 353 – Fragmento de tecidos andinos do Livro de Weis e Stübel “The Necropolis of Ancon in Peru”, 1880.

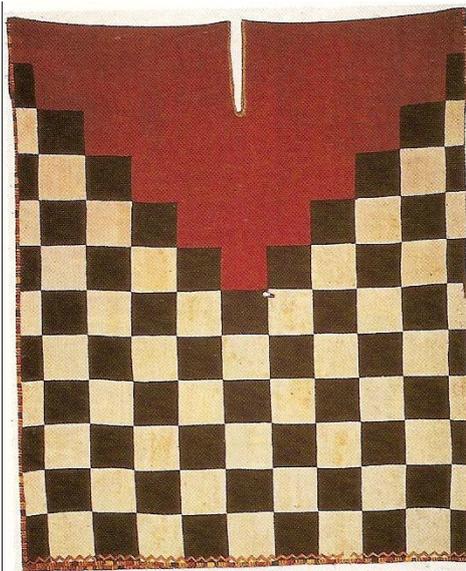


Figura 354 – Túnica Inka. Museum für Völkerkunde em Munique. Figura 355 - Ida Kerkovius, tapete em fundo negro, 1923. Acervo Bauhaus Berlim.

Os mosaicos geométricos estão entre os motivos mais comuns na tapeçaria do início da Bauhaus. Ida Kerkovius estava entre as alunas que trabalharam motivos quadriculado como dos exemplares encontrados no Museu de Etnologia de Berlim e ilustrados nos livros de Reiss e Stübel. Sua experimentação com configurações geométricas em forma de telas como dispositivo composicional, remetem as aulas e sua proximidade para com Itten e as propostas do De Stijl e as fórmulas construtivas de Klee (Figuras 355, 357).

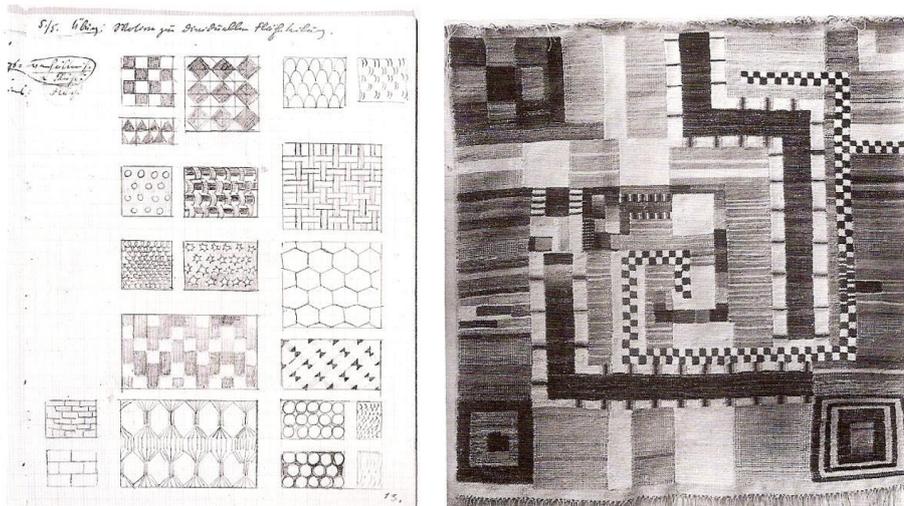


Figura 356 – Caderno de Marguerite Willers, 1927. In: Troy, 2006. Figura 357 – Tapeçaria de Ida Kerkovius, 1920. Arquivo Bauhaus.

9.3.1

O construtivismo e universalismo nos têxteis da Bauhaus

O universalismo foi um dos princípios do movimento De Stijl e da revista de mesmo nome, desde seus inícios, em 1917, ao encerramento em 1932. Seus membros acreditavam que ao abandonar a expressão individual em favor de uma expressão coletiva e abstrata poderiam alcançar a beleza universal. Estes princípios foram abraçados, e certo momento, pelos membros da Bauhaus como solução para o problema da adesão a era da máquina. Se as formas universais da arte "primitiva" – geométricas, abstratas, elementar – poderiam ser adotadas em uma interpretação moderna e se estas formas pudessem ser produzidas através de ambos processos feitos à máquina e à mão, manteria, desta forma, a ligação crucial entre processo e produto, artista e engenheiro. A noção de que o artista pudesse e devia ser um construtor, compartilhada por membros do De Stijl e do Construtivismo, estava claramente em oposição ao expressionismo e da estética anti-máquina e ainda permitia que o processo artesanal desempenhasse um papel nas práticas de design. Na visão de Laszlo Moholy Nagy, quem veio substituir Itten na Bauhaus, em 1923, o artesanato na Bauhaus poderia ser "complementado" e não destruído, pela máquina. (Lodder, 1985; Troy, 2002).

Era o designer-artista progressista "aquele que nega e se opõe o lugar dominante da subjetividade na arte, estruturando suas obras não em qualquer base poética arbitrária, mas no princípio da nova criação, usando a organização sistemática dos meios para alcançar a expressão universalmente inteligível" (Willet, 1996). Neste sentido envolvia implementar os materiais, a construção e o acompanhamento da

formas visuais da tecnologia a fim de criar objetos para as massas. Para os membros do De Stijl, envolvia o uso de cores primárias e formas elementares como blocos de construção em projetos utópicos unificados e a Bauhaus, como instituição estabelecida, poderia ser o espaço onde essas novas idéias poderiam ser postas em prática. O Construtivismo acrescentara o conceito do designer-artista como um trabalhador experimental com ênfase no princípio da *faktura* que se refere a demonstração dos aspectos visuais das propriedades inerentes aos materiais. A superfície do objeto tinha de exibir como ele teria sido feito, incluindo materiais industriais e seu arranjo estrutural (Lodde, 2006).

As bases sociais e vocabulário formal da estética universalista ajudou os membros da oficina de tecelagem resolver o conflito entre mão de obra intensiva artesanal e eficiência do trabalho industrial. Exemplos têxteis andinos ajudaram a compreender como as formas geométricas universais foram usados nas estruturas dos tecidos antigos feitos em processo artesanal. Além disso, a exposição ao Construtivismo russo levaram os membros da oficina de tecelagem da Bauhaus a pensar suas instalações como um laboratório de amostras e protótipos para a produção em maior escala.

Na Bauhaus, a utopia tecnicista não forneceu os meios práticos para integrar arte e indústria que seus membros estavam tentando alcançar e nem a indústria se transformou para atender a agenda construtivista. Como Christina Lodder (2006) observou, é importante notar que nem o De Stijl nem o Construtivismo preveram modelos reais de tecelagem para dar suporte as suas respectivas ideologias, já Itten utilizava o *grid* como estrutura em suas investigações composicionais. Quanto ao De Stijl, em relação a tecelagem, proveu um programa visual que assemelhava à estrutura geométrica da tecelagem, mas as questões práticas foram encontradas nos exemplos de têxteis andinos, com suas rígidas organizações com base no *grid*. Ao olhar para estes tecidos “primitivos”, os membros da oficina de tecelagem da Bauhaus podiam ver como a abstração geométrica poderia ser aplicada na arte das fibras. Nestes exemplares da tecelagem manual de ferramentas simples, os designers-artistas puderam observar a evidência de uma linguagem visual universal que envolvia formas inerentes à estrutura da tecelagem, associados a preceitos que eles captavam dos ensinamentos de fontes artísticas contemporâneas.



Figura 358 – Túnica Real Inca. Acervo Dumbarton Oaks, Harvard University.
 Figura 359 – Benita Otte, tapeçaria de parede, 1923. Acervo particular.



Figura 360 – Max Peiffer-Watenphul, tapeçaria, 1921. Acervo Bauhaus Berlim.
 Figura 361 – Túnica Inca período colonial, Ancón, Peru. Museum für Völkerkunde.

Um bom exemplo de como esse cruzamento de influências foi usado pelos designers-artistas da Bauhaus é a tapeçaria decorativa de Max Peiffer-Watenphul de 1921 (Figura 360). A forma como ele preenche cada divisão com uma seqüência de padrões diferente, era resultado de exercícios pedagógicos de Itten. No entanto, a simetria, módulos flutuantes e o triângulo central de sua composição aliado ao processo de tecelagem manual, fibras naturais e fibras tingidas à mão, relaciona este trabalho com têxteis andinos. Já os empréstimos ao De Stijl pode ser visto no esquema de cores primárias e no exigente uso de formas retangulares que desafiam uma leitura espacial tridimensional. Claramente, ele vai além da narrativa ou imagem pictórica

para uma forma não-referencial. O modelo andino, em conjunto com a fórmula do De Stijl, lhe proporcionou a estrutura visual que ele precisava.



Figura 362 – Breuer e Stölzl. Cadeira Africana, 1921. Figura 363 – Breuer e Stölzl. Cadeira construtivista, 1921. Ambos do acervo Bauhaus Berlim

A transição de preceitos de "imagens" para preceitos objetos úteis começou a ser percebido nos produtos da Bauhaus a partir de 1921 e evidenciado em vários exemplos. A conhecida "cadeira Africana" de 1921, projetada por Marcel Breuer e Gunta Stölzl (Figura 362), continha definitivamente preocupações primitivistas. A cadeira de cinco pés, encosto elevado como se um trono, possuía partes de madeira esculpidas à mão por Breuer e tecidos do estofamento feitos por Stölzl. A estrutura de madeira, na parte superior, em si foi usada como um tear, onde os furos nas laterais e no encosto central facilitaram a urdidura em forma horizontal e os fios de trama teciam de cima para baixo, utilizando técnica de produção de têxteis do antigo Peru. Esta cadeira é produto de designers-artistas que estavam explorando noções de colaboração, associação arte e artesanato, abstração como um meio de expressão e processos manuais.

Em seguida Breuer e Stölzl trabalharam conjuntamente uma cadeira que exibe uma racionalização eficiente de materiais e técnicas inspiradas, em parte, na geometria rigorosa e esquemas de cores primárias do De Stijl (Figura 363). Mais uma vez, o projeto de Breuer se constituía em partes, como se um tear primário, para que Stölzl desenvolvesse a tecelagem, mas agora, o todo era feito de partes que poderiam facilmente ser reproduzidas. Ao invés de um tecido pictórico abstrato, Stölzl aplicou o princípio básico da tecelagem – cruzamento de urdidura com trama – e desta forma a técnica determinou o aspecto geral do projeto. A tela em xadrez resultante de

diferentes cores de urdume/trama utilizando de partes padronizadas, apresentava uma relação com o De Stijl, assim como nos têxteis andinos, em que a estrutura primária do tecido em si, constitui no nível formal, o princípio organizador primário; por exemplo, os padrões de xadrezes onipresentes nesta tradição têxtil podem ser percebidos, essencialmente, como uma referência às construções convencionais da natureza da tecelagem.



Figura 364 – Tecido andino em técnica de construção por tramas abertas. Primeiro período intermediário (200 a.C – 700). Coleção particular. Fonte: Corcuera (2010). Figura 365 – Têxtil andino de construção em trama aberta. Primeiro período intermediário (200 a.C – 700). Acervo Museu Nacional de Belas Artes, Buenos Aires.

O desenvolvimento de um produto resultante de uma expressão espontânea para um produto sistematicamente planejado ocorreu em todas as oficinas da Bauhaus, já que a normatização, estava cada vez mais sendo investigada em suas possibilidades de produção e suas implicações visuais. Todavia, esta evolução não deve ser vista com o fim das preocupações primitivistas na Bauhaus; quando as necessidades e atitudes mudaram, também mudaram o modelo de "primitivo". Exemplos têxteis andinos, todavia, resistiram à mudança ideológica e formal que ocorreu na Bauhaus de Weimar e continuaram a servir como uma fonte útil "primitiva", agora traduzidas em consonância às novas necessidades sociais e econômicas.

Em 1923, paralelo a outros desenvolvimentos na Bauhaus, a oficina de tecelagem entrou numa nova fase que enfatizava fatores técnicos da tecelagem e estudos mais sistemáticos de cor e padronagens. Após terem feito um curso de tingimento na tinturaria da Escola Técnica em Krefeld, em 1922, Gunta Stölzl e Benita Koch-Otte montaram uma tinturaria na Bauhaus, onde os membros da

tecelagem puderam investigar e aplicar as teorias da cor que eles estavam aprendendo com Klee e Kandinsky.



Figura 366 – Anni Albers. Aplicação dos princípios da inversão e rotação em tecidos. 1926. Acervo Harvard University.

O tecido decorativo de parede de Benita Otte de 1923 (Figura 359) revela as investigações que estavam sendo realizadas na oficina de tecelagem, da interação cromática a partir de padrões geometrizados aplicados a tecelagem. Otte após seu treinamento em Krefeld, já com controle suficiente do processo de tingimento, pode implementar em sala de aula exercícios envolvendo os arranjos de cores, baseados nos ensinamentos de Klee, sobre multiplicação de módulos dentro uma estrutura de grade. Seus designs de têxteis apresentam uma organização altamente complexa de partes que envolve módulos de reflexão e rotação, princípios teóricos de Klee e que eram encontrados em algumas fontes andinas cruciais para o seu trabalho.

A túnica *Tiwanaku* do Museum für Völkerkunde em Berlim e a túnica *Wari* no acervo do Art Institute of Chicago (Figuras 367 e 368), reproduzida em cores no livro de Lehmann *Kunstgeschichte des Alten Peru*, contem representações figurativas tão abstratas que passam a quase irreconhecíveis e, em verdade, são lidos principalmente como padrões geométricos. A túnica Wari em especial mostra como os princípios de reflexão e permuta de cores foram manipulados pelos tecelões andinos. Estes motivos são organizados em forma e cor de modo que vários padrões seqüências avançam ou retrocedem a partir do campo global similar ao *grid*. Segundo Troy (2006) estes modelos têxteis andinos, entre outros, foram objetos de estudos na Bauhaus e, provavelmente, teriam fornecido a Otte princípios similares de organização composicional, princípios estes que também, fizeram parte das aulas de Klee.



Figura 367 – Túnica *Tiwanaku*, Ancón, Peru. Coleção Reiss e Stübel, 1879. Museum für Volkerskunde, Berlim. Figura 368 – Túnica *Wari*, publicado no livro de Walter Lehmann, *Kunstgeschichte des Alten Peru*. 600/800 DC. Acervo do Art Institute of Chicago.



Figura 369 – Gunta Stölzl. Tecelagem fios descontínuos, 1926. Moma, Nova Iorque. Figura 370 – Gunta Stölzl. Tapete em tecelagem tripla, 1926. V & A Museum. Figura 371 – Stölzl. Tapete em técnica tecelagem fios descontínuos, 1926, Acervo V & A Museum.

A tapeçaria decorativa de Stölzl entre 1923-1924, exibe uma grande diferença na técnica e na forma de seus têxteis do início da oficina da Bauhaus (Figura 369 a 371). Ela usou formas elementares como blocos de construção para criar uma imagem não-associativa, universal, como nas teorias do De Stijl, assumido assim a estrutura geométrica da tecelagem como integrante de seu objeto. A natureza de muitos de seus trabalhos na Bauhaus, sugere que ela provavelmente tenha pesquisado a técnica de tecelagem andina de urdidura e trama descontínua. Nesta técnica trabalhosa, a urdidura vertical não é uma série de fios contínuos, mas uma série de partes descontínuas interligadas, realizada por um sistema de entrelaçamento tanto na

direção do urdume, quanto da trama, denominado de intertravamento de fios descontínuos, conhecida no meio textil em nossos dias como *intársias*. Nesta técnica, o motivos são visíveis dos dois lados do tecido, frente e avesso e dá a impressão de costurados uns aos outros. O uso desta técnica favorece alcançar matizes de cores intensas em um tecido mais leve, em contraste com a técnicas de tapeçarias mais pesadas cujas cores fortes são resultados de configurações de fios tintos de trama, em cores mais densas, cruzando fios de urdumes não tintos.



Figura 372 – Tecidos andino em técnica de trama e urdidura descontínua. Período intermediário. *In*: Corcuera (2010). Figura 373 – Tecido, trama e urdidura descontínua. Acervo Museum Für Völkerkunde, Munique. Figura 374 – Fragmento de tecidos Wari (500-1000 DC) em técnica de trama e urdidura descontínua. *In*: Corcuera (2010).

A tecelagem com urdidura e trama descontínua adequam perfeitamente a demanda por desenhos geométricos nítidamente demarcados. Um excelente exemplo da técnica trabalhada nos Andes é reproduzida e descrita por Lehmann em seu livro *Kunstgeschichte des Alten Peru* de 1924 (Figura 373). A conexão das áreas distintas do tecido eram realizadas através de um sistema de amarrações trabalhoso, mas também são encontrados fragmentos de uma variante do processo através do tingimento dos fios da urdidura já esticados no tear. Esse processo foi o mais utilizado por Stölzl, com aplicação de valores tonais para criar gradações e conseguir a aparente sobreposição de planos, e, neste caso, as fibras serviam como forma ideal para demonstrar as teorias de Klee fisicamente (Figura 376).

Ao longo de sua trajetória na Bauhaus, Paul Klee refinou suas teorias de composição, utilizado da metáfora da tecelagem para explicá-los. Por exemplo, como pode ser visto em uma lição de outubro de 1923, "iniciativas construtivas para composição" (Figura 377), ele diagrama a urdidura e trama em construção de ponto de tafetá, tecimento de tela, construções de tranças, junto com duas vistas de seção

transversal a fim de explicar a estrutura quadriculada inerente à estrutura de tecelagem e como o *grid* pode ser concebido para este fim.



Figura 375 – Fragmento de têxtil pintado. Período Chavin. 2000 AC/200 DC. Fonte: Clara Russo (2010). Figura 376 – Gunta Stolzl. Tapete com técnica de tingimento da udidura e trama já esticado, 1926. Material lã de ovelha e mohair. Coleção particular. Fonte: Monika Stadler (2009).

Para suas aulas sobre cor, Klee analisava o peso, a intensidade e o contraste das relações cromáticas de acordo com uma série de escalas, formas e misturas, propriedades de grande interesse para os alunos da oficina de tecelagem que estavam investigando as propriedades cromáticas das fibras no cruzamento de cores idênticas, contrastantes ou análogas. Klee avaliava a cor como um elemento estrutural, conforme testemunha páginas de notas de salas de aula (Figura 378), onde estão ilustradas suas teorias a respeito da disposição das cores de acordo com os princípios de reflexão, ou seja posicionar conjuntos de cores em uma posição reflexiva no *grid*, ou reversão e inversão da posição de cores de forma opostas no *grid*.¹⁰

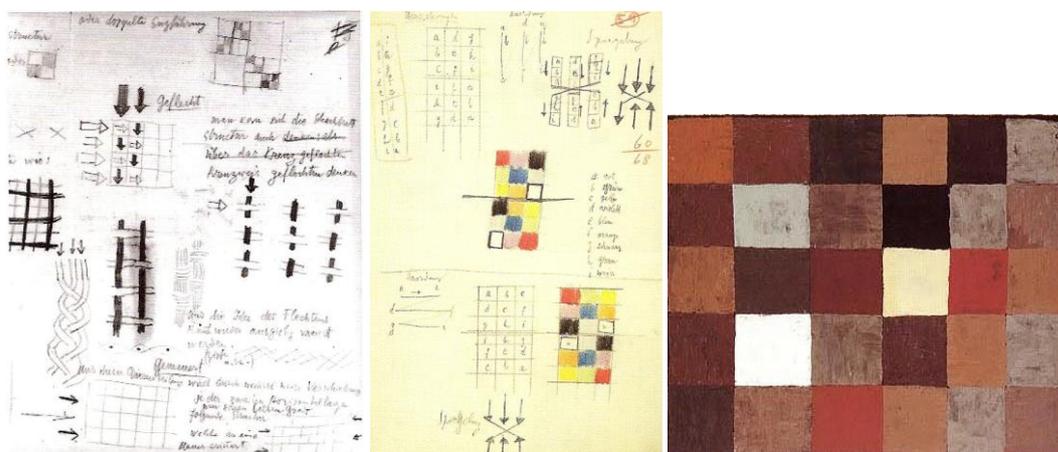


Figura 377 – Klee, aula de iniciativas construtivas para composição, 1923. Figura 378 – Klee, aula de princípios da inversão e rotação em tecidos, sem data. Figura 379 – Paul Klee. *Farbtafel* (mesa de cores), 1930. Imagens do acervo do Kunstmuseum Bern, Suíça.

¹⁰ Sobre o ensino das cores de Klee na Bauhaus ver: Weltge (1993) e Troy (2002).

Foi no contexto da construção de padronagens decorativas e estruturais que Klee explicava seus princípios de substituição, deslocamento e irregularidade, ou da "mistura" de padrões através do arranjo aparentemente aleatória de módulos de cores. Pode-se observar esses princípios em suas pinturas com base no grid a partir de 1927, tais como *Farbtafel* de 1930 (Figura 379). Essas obras revelam uma forte relação com a tecelagem plana e podem ser conectadas e lidas como um painel têxtil. Já que o objetivo principal da oficina de tecelagem era criar tecidos que exibiam uma verdade dos materiais, enquanto exibiam as relações físicas de como eram construídos, “as explanações de Klee sobre composição estrutural eram altamente relevantes em nível teórico, e o modelo têxtil andino foi altamente relevante a nível prático” (Troy, 2002: 80).

9.3.2 Tecidos utilitários da Bauhaus

Mesmo com a Bauhaus tornando-se mais utilitarista na prática e ideologicamente, sob a direção de Hannes Meyer, a oficina têxtil continuou a enfatizar o valor da tecelagem manual como um primeiro passo em direção à produção mecânica. Apesar do enfoque na produção industrial, os têxteis andinos continuaram a ser investigados na busca de soluções para o processo construtivo. Muitas das práticas de Meyer que levaram a rejeição da arte, em favor da função, tomou corpo na oficina de tecelagem. Com uma visão de ensino em “direção ao funcional-coletivista-construtiva” (Droste, 1990: 166), os alunos da oficina de tecelagem durante este tempo estavam procurando alcançar um acordo com os novos objetivos sociais propostos por Meyer, por exemplo, em vez de tapetes, “a idéia era agora a produzir tecidos para revestimentos, com ênfase em materiais úteis” (Droste, 1990: 184).

A ênfase na utilidade substituiu as preocupações pictóricas e as designers-artistas da Bauhaus começaram a buscar soluções estruturais para questão da produção de têxteis para uma nova era fazendo uso de materiais sintéticos. Exemplos de têxteis andinos novamente forneceram respostas concretas em um novo campo técnico, o de construções de tramas abertas, por exemplo, tecidos com partes rendadas (Figura 364, 365, 381, 382). Técnicas de trama aberta geralmente envolvem áreas reservadas não tecidas ou efeitos de entrelaçamentos trama e urdume para obtenção de áreas “vasadas” como efeitos de rendados.



Figura 380 – Tunica Nazca, segundo periodo intermediário (1000-1450 DC). Gaze com trabalhos de tramas suplementares. Fonte: Corcuera (2010).

Numerosos exemplos de construções têxteis andinas, utilizando da técnica de trama aberta, foram ilustradas e estudadas em diversas publicações nas primeiras décadas do século XX. O livro de Raoul D'Harcourt, *Les Tissus indiens du vieux Pérou*, publicado pela primeira vez, magnificamente ilustrado, em 1924, oferece uma visão abrangente dos tecidos e técnicas pré-colombianas do Peru. Em sua introdução trata de fios, corantes, teares e matérias-primas; a primeira parte examina tramas, já a segunda parte concentra nos materiais não tecidos como efeitos de tranças, feltro e bordados (Figura 380).

Anni Albers teve sua trajetória, na Bauhaus, marcada pelo seu interesse em construções de trama aberta como uma continuação das investigação sistemática de técnicas têxteis andinas mais complexas que estavam acontecendo na Escola (Troy, 2002). Construções de tramas abertas podem ter sido particularmente mais atraentes devido a facilidade relativa com que podem ser produzidas a máquina, ao contrário dos multi-tecidos em consturções descontínuas de urdidura e trama muito mais complicados. Além do mais, a técnica de trama aberta lhe permitiu desenvolver tecidos leves e de construções menos densas e pesadas, qualidades que eram demandadas no posto de trabalho e pela moda.

Inúmeras construções têxteis em trama aberta de Albers na Bauhaus, foram desenvolvidas como protótipos para a indústria (Figura 383). Como seus predecessores antigos, Albers sempre teceu seus protótipos a mão para que pudesse compreender e manipular as propriedades dos materiais. O que ela adicionou à antiga técnica incaica, foi o entusiasmo pelas fibras sintéticas e uma aceitação da máquina em sua função de economia de trabalho. No entanto, ela defendia a tecelagem manual como sendo essencial ao desenvolvimento de um tecido, pois, poderia, com isso, manter o controle sobre a forma textural, estrutural e material da tecelagem, seja qual

fosse o seu método de produção final (Troy, 2002: 92). Dessa maneira, o designer também era produtor, assim como era o tecelão “primitivo”. Este era um elo muito importante entre o seu trabalho e os têxteis andinos, inspirada em parte pela noção construtivista do artista como um trabalhador voltado para experimentações.

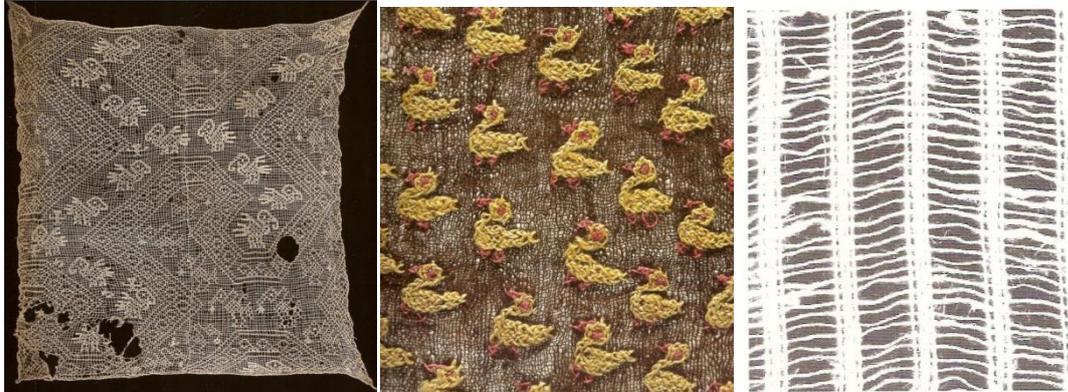


Figura 381 – Vêu em tessitura à gaze. Sociedade andina Chancay. (200-700 AC). Figura 382 – Bordado sobre “musselina” Sociedade andina Chancay. (200-700 AC). Acervo Museo Etnográfico, Buenos Aires. Figura 383 - Anni Albers. Exemplo de tecido em trama e urdume aberto. Fundação Bethany Connecticut.



Figura 384 – Margareth Leischner. Tecido para cortinas, 1927. Arquivo Bauhaus. Figura 385 – Gunta Stözl, designs para a produção em grande escala, Bauhaus, 1930. Imagens em Weltge, 1993.

Além de pesquisas dos tecidos tradicionais andinos no intuito de aprendizado técnico para a produção de protótipos para a indústria têxtil, as designers-artistas da Bauhaus, em particular Anni Albers, também investigava novas possibilidades estruturais com construções em trama aberta e multi-texturas e suas possibilidades com uso de fios sintéticos. Focando na função do tecido utilitário no contexto arquitetônico, Albers deixou de fazer protótipos de tapeçarias e de cortinas. Mais uma vez, os exemplares andinos teria lhe sinalizado como têxteis poderia desempenhar um papel na arquitetura. As cortinas que ela projetou para um café teatro em Dessau em 1927 e um teatro em Oppeln em 1928, não mais existem, mas seus projetos

preliminares e amostras de tecidos mostram que ela projetava para diferentes combinações de cores, gradações e texturas dentro de um formato subjacente de *grid*, usando multi-texturas e fibras sintéticas.

Em 1929, Anni Albers projetou tecidos de paredes e cortinas para o auditório do *Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbundesschule* (Sindicato das Escolas), edifício projetado entre 1928 a 1930 por Hannes Meyer. Ela desenvolveu uma solução inovadora no sentido de se criar um tecido que absorvesse o som e refletisse a luz através de uma versão de tecelagem em trama dupla. O face direita do tecido era construída de tramas de celofane que atravessava uma urdidura de algodão formando a superfície reflexiva; já o avesso usava fios *chenille* como trama e urdidura de algodão e formava uma especie de colchão para absorção de som (Figura 386). O tecido é extremamente leve mas muito resistente, com o seu protótipo feito à mão, e qualidades analisadas e quantificada em 1929 pela empresa de engenharia Zeiss Ikon, em Berlim. Por este trabalho Anni foi premiado por Meyer com o diploma da Bauhaus em 1930.

Os tecidos de uso utilitário e produção em grande escala de Albers e de sua colegas da Bauhaus pode ser visto como a união mais perfeita dos valores “primitivos” andinos e da Bauhaus no intuito de se chegar a um produto, um produto sintético, utilitário, feito à máquina, com o mais puro dos meios, um protótipo em tecimento duplo e feito à mão como nos Andes.

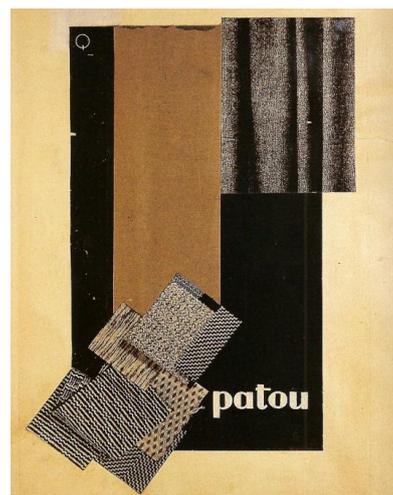
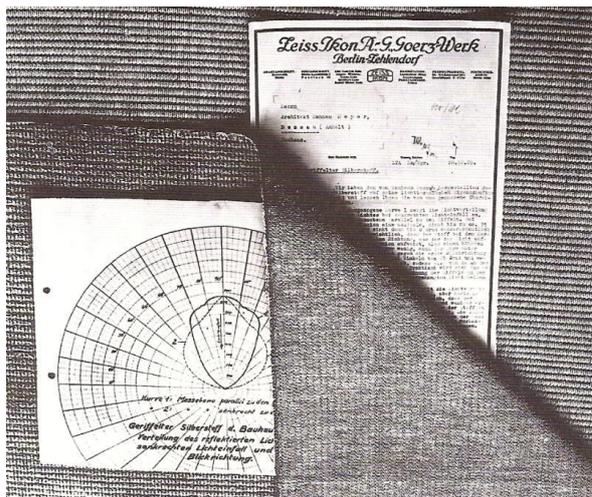


Figura 386 – Etiqueta de aprovação das qualidades técnicas dos tecidos de Anni Albers, 1929. Acervo Museum of Modern Art, New York Figura 387 – Anúncio dos tecidos da Bauhaus projetados para Patou, 1930. In: Weltge, 1993.

9.4 Pinturas dinâmica: os tecidos de Sonia Delaunay

Para mim, não havia nenhuma diferença entre a minha pintura e o que é chamado de meu trabalho "decorativo"... Eu nunca considerei as "artes menores" serem artisticamente frustrantes; pelo contrário, era uma extensão da minha arte, e me mostrou novas maneiras, utilizando o mesmo método.

Sonia Delaunay

Sonia Delaunay nasceu em uma pequena cidade da Ucrânia, cresceu no meio do luxo da grande burguesia de São Petersburgo e viajou para o exterior para ampliar os horizontes de sua atividade artística. Nos anos 1920, foi proprietária de uma casa de moda de bastante reputação, ponto de encontro de uma comunidade de imigrantes russos que ocupavam um importante lugar no intercâmbio artístico internacional. Ausente da França por um longo período devido a Primeira Guerra, ao retornar a Paris nos anos vinte, ela retornou a tradição das artes aplicadas de sua terra. Vivendo fora de seu país depois de 1907, continuou a manter relações estreitas com a vanguarda russa e soviética.

Em 1907, ela conheceu Robert Delaunay quando iniciaram intensas discussões sobre o futuro da arte. Ele estava interessado na física da percepção, entusiasmado pelas pesquisas do químico francês Michel-Eugène Chevreul, autor do trabalho seminal, de 1839, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés* (Os princípios da harmonia e contraste de cores). Chevreul, quando era diretor da Oficina Real Francesa de Tapeçaria Gobelin, ao observar a passagem vertical e horizontal de uma variedade de fios tintos de urdidura e de trama, descobriu que a cor é determinada tanto pelo matiz como pela percepção e que elas mudam de acordo com a qualidade da luz e da proximidade com outras cores e são simultaneamente refletidas e absorvidas umas pelas outras. Experiências dos Delaunay, fundamentadas na teoria da cor e derivada de têxteis, levaria as noções sobre a cor de Chevreul, a novos patamares artísticos.¹¹

As teorias cromáticas de Chevreul levou Robert a formular sua própria teoria que ele chamou de “simultaneísmo”.¹² Ele estava interessado em usar a

¹¹Para um conhecimento pormenorizado dos estudos de Chevreul ver Gage (2012) e a própria *opus magnum* de Chevreul (1786-1889), *De la Loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés considérés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries*.

¹² A noção de "simultâneo" parte da idéia de que as vibrações ópticas geradas por contrastes simultâneos de cores são manifestações de ritmos. Na perspectiva dos Delaunays estas vibrações fornecem uma tradução visual das relações entre os seres humanos e a dinâmica da vida moderna. A decoração é projetada de acordo com os princípios da "simultaneidade" e deve incluir qualquer objeto concreto (parede, piso, mobiliário corpo humano) em uma correspondência harmônica com

luminescencia e trabalhar com contrastes de cores para incutir dinamismo e ritmo a sua pintura. Enquanto Sonia acompanhava os estudos teóricos de Robert, ela mesma procurou aplicar de forma intuitiva essas teorias e levá-las para a estamperia textil. Nos anos seguintes, a arte de ambos passou a ficar próximas, às vezes parecendo intercambiáveis, e esta aproximação no campo pictórico se fortaleceu mais ainda quando eles se casaram, em 1910.¹³

Assim como o marido, Sonia tornou-se firmemente convencida de que o modernismo poderia ser melhor expresso através de uma interação dinâmica de harmonias de cores e dissonâncias replicadas aos ritmos da vida urbana. Sua resposta estética em forma de designs, no contexto das correntes artísticas que foram denominadas pelo termo genérico de “modernismo”, reflete o que David Harvey viu de forma geral como:

[...] uma relação inconsciente com o fluxo e a mudança presentes em todas obras associadas a essas correntes artísticas, cujo característica era um fascínio pela técnica, a velocidade, o movimento, a máquina e pelo sistema fabril, bem como pela cadeia de novas mercadorias que penetravam na vida cotidiana, e que provocou uma ampla gama de respostas estéticas (Harvey, 2010).

Nesta perspectiva de Harvey, a expressão pictórica dos designs de Sonia relacionava com pesquisas cromáticas científicas, procurava alcançar em sua composição a sensação de velocidade e ritmo, tinha o propósito de ser reproduzível pela indústria e foi trabalhada em sua distribuição como mercadoria de grande valor simbólico – por ter sido projetado por uma designer-artista renomada – no mesmo mercado da alta-costura.

Em 1909, Sonia começou a trabalhar com bordados, habilidade que ela provavelmente adquiriu como parte de uma educação para jovens de classe alta na Rússia. O que era à primeira vista uma ocupação tradicionalmente feminina, viria a ser um passo essencial para o seu desenvolvimento como designer. Aqui, claramente em operação, o *habitus* conforme Bourdieu. Os tecidos foi sua primeira experimentação para escapar das referências pictóricas vigentes em direção a uma linguagem abstrata pura baseada na interação de forma, cor e textura. Por exemplo, os pontos bordados em seu trabalho de 1909, *Broderie de Feuillage* (bordado de

as energias do universo. Agem como projeções em um mundo que tende a perfeição material e espiritual, enquanto os efeitos visuais dinâmicos evocam o estilo de vida moderno: a velocidade, as viagens e a liberdade dos costumes. (Buckberroug, 1997: 100).

¹³ Sobre a relação dos designs de Sonia e a pintura de Robert ver: Marina Giordano, *Sônia Delaunay: la danza del colore*. Milão, Selene Edizioni, 2004.

folhagem) (Figura 388) criaram não só uma textura superficial bastante densa, mas também linhas de recuo e avanços de tons que trabalham para quebrar e anular a ilusão de espaço. Além disso, seus bordados foram um prelúdio para a sua moda e seus designs de tecidos, o mesmo acontecendo com sua habilidade em *patchworks*. Em 1911, Sonia fez uma colcha de retalhos, como era encontrado no interior da Rússia, para o seu filho recém-nascido (Figura 389), em essência uma colagem abstrata de tecidos que desafia leituras espaciais ou pictóricas. Ela usou da mesma técnica em decoração de interiores, tais como almofadas e luminárias e para decorar capas de livros. Delaunay escolheu para o entendimento da linguagem da abstração os bordados, os apliques, colagens e obviamente a pintura e, desta forma, não categorizava seu trabalho nesta época nem como belas artes ou arte aplicada, “Não havia diferença entre minha pintura e o meu chamado trabalho decorativo, era a aplicação da mesma pesquisa” (Damase, 1991).



Figura 388 – S. Delaunay, *Broderie de Feuillage*. Figura 389 – S. Delaunay, colcha de retalhos abstrata cubista

Em 1913, Sonia projetou o seu primeiro o *robe simultanée*. Tal como aconteceu com sua manta, ela costurou retalhos de tecidos de diferentes cores e texturas e ainda acrescentou alguns pedaços de pele na estruturação dos vestido, usado por ela numa noite de dança no *Bal Bullier*. A peça era também um manifesto no sentido que fizera os futuristas italianos, quando adentraram ao campo da moda. Roupas excêntricas dos futuristas tinham a intenção de *épater la bourgeoisie*, ou chocar o *establishment* (Stern, 2010: 2004). Sonia não estava interessada, na época, na produção de roupa em si, mas na elaboração de um suporte tridimensional cinético para suas colagens na qual a cor, forma e movimento fossem percebidos.

Com a declaração de guerra da Alemanha à França, em 1914, os Delaunays foram residir na Espanha, ficaram afastados de Paris por mais de seis anos, alternando residências no país e Portugal. Nesta época, eles produziram uma grande quantidade

de trabalhos, incluindo uma série de guaches de *costumes simultanés*, inspirados no vestuário popular usado pelas mulheres em danças festivas e dança flamenca espanhola (Timmer, 2011). No início de 1917, receberam a notícia da Revolução Russa, o que resultou na perda de todas as propriedades da família de Sonia em São Petersburgo, e com isso, o fim da principal fonte de renda. Vivendo em Madrid, os Delaunay elaboraram um plano para explorar comercialmente as roupas e decoração de interiores simultaneístas de Sonia com a abertura de um negócio próprio, a Casa Sonia. Esta foi uma etapa importante em seu desenvolvimento, quando deixou de atuar como artista autônoma e juntou-se ao mundo da moda, dominada pelas regras de comércio, produção e preferência do consumidor.

Uma vez residindo em Madrid, em 1917, os Delaunays associaram ao *Ballets Russes* em projetos de cenários e figurinos para o balé Cleópatra. Nesta oportunidade, eles foram apresentados por Diaghilev à elite madrilenha, bem como a financistas espanhóis. Ela se tornou um nome conhecido em Madrid, a Casa Sonia foi um sucesso e, a partir daí, ela abriu filiais em Bilbao, Barcelona, San Sebastian e até mesmo iniciou os procedimentos para abertura em Nova York. Em 1920, Sonia foi para Paris no intuito de avaliar a situação na cidade e em seguida para lá retornou.



Figuras 390, 391 – Sonia Delaunay. *Robes poèmes*, 1923. Acervo, Moma, Nova York.

De volta a Paris, em 1921, Sonia e Robert foram contagiados pelo otimismo efervescente da cidade e se estabeleceram novamente na cidade. Com seus novos amigos Dadaístas, novos projetos surgiram, em grande parte devido a integração entre a pintura e decoração que eles estavam enfatizando em suas plásticas. Além

disso, os Dadaístas compartilhavam do compromisso assumido pelo casal em romper com a qualidade estática da pintura através da linguagem da abstração. Sonia concebeu, em 1922, vários vestidos *poèmes* (Figura 390, 391), com base em projetos associados a Tristan Tzara, Joseph Delteil e outros. Estes poemas “em movimento” foram usados por mulheres jovens audaciosas em locais “onde você estava para ser vista” (Timmer, 2011: 29)

9.4.1

A Maison Delaunay, o Atelier Simultané e os Tissus Delaunay

O grande sucesso dos trajes de Sonia em suas apresentações de moda nas noites Dadá em Paris, era um indicativo, em sua perspectiva, de que havia um mercado para a sua moda, uma Casa Sonia renovada, mas junto aos endereços nobres da alta costura. Em março de 1925, o nome comercial “sonia” e a marca *simultané* foram, então, registrados na Junta Comercial de Paris. Com alguns empréstimos, a *Maison Delaunay* foi aberta no apartamento do casal, adaptado e decorado para este fim (Guillaume, 1997: 82).

Em julho de 1925 a *Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* ofereceu uma grande visibilidade aos designs *simultanés* de Sonia. A exposição foi uma celebração de Paris como capital mundial da arte e do luxo e seus projetos encaixavam nesta imagem. A ela, foi oferecida a oportunidade de expor ao lado de Jacques Heim da renomada casa de moda *Heim*. O stand ganhou o nome de *Boutique Simultané*. Foram exibidos casacos, jaquetas, bolsas, sapatos, lenços e sobretudos em padrões geométricos, na produção de muitos deles foram utilizados o trabalho de bordadeiras russas, refugiadas do bolchevismo vivendo em Paris.¹⁴ O trabalho de Sonia foi muito elogiado pela imprensa e muitos pedidos foram feitos por pessoas que pertenciam ao mundo da arte na capital francesa (Figuras 392, 393). Depois da exposição imagens de roupas de Sonia começaram a circular na mídia (Figura 394), assim como tecidos e outros objetos com estampas de seus projetos serigráficos. Seus figurinos para dois filmes franceses do período, *Le Petit Parigot* e *Le Vertige*, confirmaram a reputação de Sonia como uma designer de moda modernista (Figura 395).

¹⁴ Sobre os russos emigrados ver: Valérie Guillaume, *Les artistes russes à Paris et la Mode*. In: MUSÉE DE LA MODE ET DU COSTUME. *Europe 1910-1939, quand l'art habillait le vêtement*. Paris, Paris Musées, 1997.



Figura 392 – Casaco projetado para Gloria Swason, 1924. Acervo Coope-Hewitt. Figura 395 – Nancy Cunard em casaco de Sonia Delaunay, 1925. Acervo V & A Museum, Londres.



Figura 394 – Matéria sobre os *Tissus Simultanés*, Vogue, Junho, 1925. Figura 395 – Tomada de cena do filme *Le Petit Pariot*, 1926. Ambas imagens do acervo do Museu Cooper Hewitt.

Sonia Delaunay não via em seus designs uma desvalorização de sua arte, mas sim como uma extensão de seu campo. Sua crença se encaixava nas teorias modernistas sobre a reunificação da arte e da vida, objetivadas no abandono da pintura de cavalete e na aproximação da arte ao cotidiano, incluindo anúncios, arquitetura, móveis, moda, tecidos e utensílios domésticos. Idéias semelhantes que foram defendidas pelos aliados de tendências artísticas como o Futurismo, de Stijl e o Construtivismo. Normalmente projetos experimentais desta natureza, eram usados

apenas pelos grupos que os produziam, mas os designs de Sônia visavam atrair um grupo maior de consumidores, utilizando de um canal de distribuição comercial.



Figura 396 – R. Delaunay. Sonia Delaunay e suas modelos, foto publicitária, 1924. Acervo: Bibliothèque Nationale de France.

O papel de Robert na *Maison Delaunay* era mais relacionado com questões administrativas e com a promoção dos designs de Sonia, inclusive adaptando o seu ateliê para as sessões de fotos das coleções (Figura 396). A afinidade entre a produtora de bens de consumo de luxo e o pintor *avant-gard* foram fundamentais um para o outro, tanto que nem poderia ser visto como uma entidade separada. A moda de Sonia e toda a publicidade em torno dela, promovia o simultaneísmo de Robert. Por outro lado, o simultaneísmo oferecia a moda de Sonia um *status* artístico que apelava para uma clientela específica, “a construção da imagem de uma mulher modernista” (Timmer, 2011: 35). Mas, apesar de toda a publicidade, poucas pessoas usavam as roupas de Sonia. As mulheres parisienses que podiam pagar optavam principalmente pela elegância sofisticada de costureiros, como Chanel, Lanvin ou Patou (Timmer, 2011: 35).

Apesar do fato de que Sonia ter dedicado toda sua energia ao seu negócio e ter sido apoiada administrativamente pelo comerciante e amigo Jean Coutrot entre 1926-1929, a *Maison Delaunay* ao longo de seu funcionamento não dispunha de um modelo de negócio forte, era deficitária financeiramente. Os tecidos – não as roupas de moda – eram de importância financeira primária. Sonia vendia projetos de estamparia têxtil a fabricantes na França e no exterior, incluindo a América. Os tecidos vendidos para as *maisons* parisienses da alta costura e empresas exportadoras, formavam a principal receita da empresa. Desta forma o objetivo principal de sua

maison era servir de propaganda para a produção de tecidos. A sua clientela de roupas prontas era composta principalmente por artistas e jornalistas.

Após o *crash* de Wall Street em 1929, os pedidos pararam de chegar e por problemas financeiros a *Maison Delaunay* teve de ser encerrada. Mas esta história não estava completa, sob a bandeira de sua marca registrada, a *Tissus Delaunay*, Sonia continuou a criar e vender designs de tecidos.¹⁵

Entre as ocupações de Sonia, a partir de 1923, estava sua produção de tecidos estampados com a marca *tissus simultanés*, mas com o encerramento das atividades de sua *maison*, ela dedicou, basicamente, a sua atividade de designer têxtil prestadora de serviços, especialmente nos anos 1930. Durante esta década a coleção de tecidos estampados que ela havia projetado ao longo dos anos anteriores, foi agrupada em seus livros de designs – os *livres noirs* – que constituíam sendo comprados por estamparias têxteis de vários países, além disso, ela continuou oferecer a sua clientela, de forma continuada, novos designs (Figura 397).

Entre os seus principais clientes estava a Metz & Co, empresa holandesa com sede em Amsterdã. A Metz era um loja de departamentos de médio porte, voltada para a venda de objetos de luxo, produtos de arte aplicada, tecidos e moda. A empresa era também um atacadista que distribuía sedas francesas para toda a Holanda e em 1918 passou a comercializar objetos com sua marca. Muito de seus produtos, com marca própria, eram projetados por designers-artistas modernistas das vanguardas e isso fez com que a empresa se tornasse uma das favoritas da elite culta na Holanda. Na década de 1920, a Metz vendia produtos fabricados pela *Maison Delaunay*, mas a partir de 1930, passou a comprar somente projetos e a produzi-los. Mesmo com a morte do proprietário da empresa, Joseph de Leeuw, capturado pelos nazistas, com quem Sonia mantinha a parceria, a relação comercial com a Metz durou até a década de 1960.

Ao longo de sua trajetória, como projetista de tecidos estampados, Sonia Delaunay desenvolveu mais de dois mil diferentes designs e a Metz comprou mais de duas centenas deles e continuou a produzi-los e vendê-los até meados da década de 1960. A maioria eram tecidos de luxo, basicamente sedas ou *rayon*, impressos à mão

¹⁵ Sobre a *Maison Delaunay* no sentido do negócio, ver: Valérie Guillaume, 1997 p.82.

com material de alta qualidade. A princípio nenhuma referência era estampada em mais de trinta metros, mas poderia ser repetido caso houvesse mais encomendas.¹⁶



Figura 397 – Sonia Delaunay – fragmentos de tecidos projetados na década de 1920. Fontes: Damase (1991) e McQuaid e Brown (2011).

9.4.2 A trajetória dos designs *simultanés*

Alguns historiadores da arte explicam o abandono temporário da pintura por Sonia Delaunay, citando suas dificuldades financeiras causadas pela Revolução

¹⁶ Sobre a relação de Sonia Delaunay com Metz & Co, o ensaio escrito para a exibição *Color Moves: art & fashion by Sonia Delaunay*, escrito por um dos membros da família Leeuw, Matteo de Leeuw-de Monti, esclarece de forma impar como foi frutífera esta relação. Pode ser pesquisada em: MCQUAID, Matilda e BROWN, Susan. *Color Moves: art & fashion by Sonia Delaunay*. Nova York, Cooper-Hewitt, National Design Museum, 2011.

Russa, o que a obrigou encontrar uma maneira de ganhar a vida. Embora esses fatores econômicos sejam inegavelmente importantes, deve-se lembrar que as primeiras roupas simultâneas foram concebidos numa altura em que os Delaunays não estavam com problemas financeiros. Em suas memórias, Sonia enfatizou que, o fato de ter concentrado boa parte de sua atividade plástica aos seus vestidos simultâneos, não foi de forma alguma frustrante para ela como artista (Damase, 1991). Ela não compartilhava da aversão de Kandinsky para com as artes aplicadas ou seu medo de que a arte abstrata aplicada a objetos comuns seria percebida como puramente decorativa. Para a designer-artista seu interesse em artes aplicadas era uma extensão natural da mesma pesquisa fundamental em cor. As dificuldades econômicas pós Revolução, provocada pela ruína financeira de sua família, só fizera o seu olhar direcionar para o mercado, “já com os designs que até então haviam sido pensados para si ou sua família ou para um círculo de amigos” (Stern, 2004: 66).

Os primeiros designs de tecidos *simultanés* eram dominados por grandes padrões geométricos (Figura 397), possibilitando levar os tecidos para além dos usos convencionais, adaptáveis em seus multi-propósitos tanto para o revestimento de objetos, ambientes, como para o corpo. Ao concentrar sua visão projetual dos têxteis nas relações formais e de cores – geralmente em composições de padrões em grande escala e em formas geométricas, formato de L e de S, em zigue-zagues, losangos, quadrados e retângulos, em cores fortes e não moduladas – ela desenvolveu tecidos que poderiam ser utilizados em uma variedade de contextos, da ambientação arquitetônica à moda.

A multi-funcionalidade dos tecidos de Delaunay lhe permitiu usá-los como elemento de uma obra de arte total, não estática, mas que funcionasse com objetivo de uma ativação pelo movimento do próprio tecido e pela ilusão criada pela cores e padrões em relação a outros objetos, o fenômeno que ela se referia como "simultaneidade". Uma fotografia publicitária dos tecidos *simultané*, 1925 (Figura 398) ilustra a unidade de forma e função que ela procurou atingir. Tanto a modelo e o estúdio estão envolvidos pela geometria, por assim dizer, escondendo a identidade individual e a especificidade do lugar, no intuito de se criar um conjunto universalmente acessível. Na verdade, o fotógrafo capturou o movimento da modelo, permitindo o espectador experimentar uma sensação visual e a simultaneidade dos matérias têxteis em movimento. Esta atenção ao movimento distingue seus têxteis das pinturas cubistas e do De Stijl, com os quais muitas vezes o seu trabalho é

comparado. Ela foi capaz de amplificar a qualidade do movimento através das propriedades maleáveis dos têxteis estampados, nas cores e formas, quando usados sobre um corpo em deslocamento, provocando uma sensação visual de ritmo que a pintura estática não poderia permitir, conectada às novas velocidades.



Figura 398 – Modelo em tecidos de Dalaunay, 1925. A simultaneidade é produzida pelo ambiente, o corpo, os objetos, suas superfícies, forma e cores. Figura 399 – Sonia Delaunay, a própria, em uma proposta de ambiente simultâneo, 1926. Ambas imagens do acervo da Bibliothèque Nationale de France.



Figura 400 – S. Delaunay, exemplos de tecidos para a Metz & Co de 1931. Catálogo da exibição “Colors moves” no Cooper Hewitt, 2011, Nova York.

Durante os anos 1930, a moda tornou-se menos extravagante e mais “tranqüila” do que na década anterior. Os padrões de Sonia também ficaram menores e, em certa medida, mais convencionais e mais contidos (Figura 400). O ímpeto modernista tinha-se diluído e a noção de simultaneísmo tornou-se menos proeminente

em seus designs de têxteis. De fato, na década de 1930, a expressão *tissus simultanés* não foi mais usada. Embora estivesse trabalhando em suas pinturas com os efeitos visuais de contrastes de cores, em seus designs de têxteis, esta direção já não era mais importante. Os projetos, com a sua variedade de formas e cores, podem ser vistos como uma parte independente de seu trabalho total, em vez de um desdobramento de sua pintura.



Figura 401 – Sonia Delaunay, fragmentos de florais estilizados tecidos projetados para a Metz & Co. Seleção a partir de 1925.

Os tecidos projetados por Sonia para a Metz fornecem uma amostra representativa de seus designs de têxteis, onde encontramos todos os tipos de motivos: xadrezes, blocos de cores, listras, círculos, formas abstratas e florais. Em geral, os motivos de florais (Figura 401) não são uma particularidade de seus projetos, no entanto, ela fez um grande número deles, que vão desde os motivos mais simples, a flores em grande escala, mais ou menos desenhadas, quase abstratas.

Apesar de Sonia Delaunay ser melhor conhecida como uma pintora modernista – uma imagem que ela mesma difundiu –, ela vidente admitia a importância e inspiração criativa de seu trabalho têxtil. Consideradava a si mesma e Robert como visionários que sentiram as mudanças de seu tempo e os traduziram em novas formas, ou seja, reagiram ao mundo à sua volta e, assim, inovaram. Em uma carta de 1962, sobre os seus *livres noir*, destinada ao herdeiro da Metz, Hendrik de Leeuw, ela sublinha a importância de seus tecidos e mostrando que a modéstia não era a sua característica forte e, assim, protagonizando o discurso do artista “gênio criador”:

*A nossa posição na vida e sua evolução são importantes e únicas, porque paralelamente aos desenvolvimentos importantes na arte, nós introduzimos a arte na vida diária. Comecei isso em 1911, quando eu criei uma manta para o nosso filho, mostrado hoje em galerias de arte como uma das primeiras pinturas abstratas. Então, o livro aborda, de 1913 ... os robes simultâneos de 1913-1914, e, mais tarde, os tecidos e casacos bordados, que estão todos em relação próxima com as leis da pintura. De 1924 até 1930, isto me fez reconhecida em todo o mundo, especialmente nos Estados Unidos. Assim, contribuiu muito para a compreensão da arte moderna, que se tornou mais acessível e compreensível através dos meus tecidos, o que para mim eram exercícios sobre a cor.*¹⁷

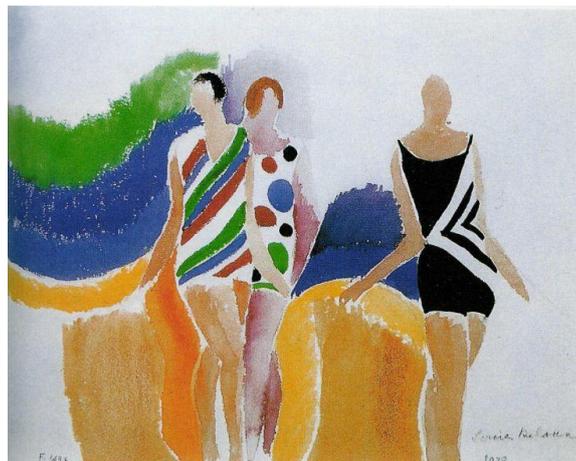


Figura 402 – Modelo usando maiô de Sonia Delaunay, 1929. Bibliothèque Nationale de France. Figura 403 – Projetos de designs para maiôs estampados. Fonte Jacques Damase (1991). Os maiôs de Delaunay eram projetados para vestir corpos “modernistas”. Em suas estampas remetiam ao tempo das novas velocidades segundo definiu Walter Benjamin.

9.5 Os designs de têxteis da revolução soviética¹⁸

Os anos 1920 e 1930 foi um período de rápida industrialização, de coletivização e Revolução Cultural na nascente União Soviética. Em março de 1917, sucumbindo a pressões políticas, o czar Nicolau II tinha abdicado do trono russo e um governo provisório foi instalado. Enquanto isso, o Partido Bolchevique, liderado por Lenin, ganhou apoio popular com a sua plataforma de acabar com o envolvimento da Rússia na Primeira Guerra Mundial e prometendo pão e terra para os cidadãos pobres da Rússia. Em outubro de 1917, em um golpe de estado, os bolcheviques tomaram o controle das funções do governo central e Lenin tornou-se o líder da nova Rússia soviética. A guerra civil que se seguiu, 1918 a 1920, terminou com a vitória

¹⁷ Tradução livre do autor de um fragmento da carta enviada por Sonia a Hendrick de Leeuw em 27 de março de 1962. A sua íntegra fez parte da Exibição “Colors Moves: art & fashion by Sonia Delaunay” no Cooper-Hewitt, Nova York, 2011.

¹⁸ A base histórica para a reflexão realizada sobre os designs temáticos soviéticos foi obtida em: KENEZ, Peter. *História da União Soviética*. Lisboa, Edições 70, 2007; HOBBSAWM, Eric. *A Era dos Extremos: o breve século XX, 1914-1991* (2004); HUSBAN, William. *Revolution in the Factory, the birth of the Soviet Textile*, Oxford, Oxford University Press. 1990.

dos bolcheviques e a fundação posterior, em 1922, da União Soviética, um estado oficialmente socialista sob o Partido Comunista.¹⁹

Cada aspecto da vida pública e privada foi acionado pela campanha dos bolcheviques em transformar a nova União Soviética, um país agrário, atrasado, em um moderno estado industrializado. Central neste esforço foi a derrubada da exploração capitalista, com a esperança de que o desmantelamento da burguesia como classe e a entrega do controle das empresas aos trabalhadores acabariam com as dramáticas disparidades que caracterizaram a economia russa. Neste sentido a liderança comunista precisou de uma mídia visual para comunicar esses princípios a população, em sua maioria semianalfabetos. Durante a guerra civil, foram produzidas prensas de impressão com a tarefa de projetar cartazes visualmente enfáticos, que poderiam ser facilmente compreendidos e assimilados. Até mesmo o design de têxteis foi aproveitado na luta para modernizar o Estado.

A indústria têxtil russa, no início do século XX, era uma indústria consolidada. Seus departamentos de criação de têxteis contavam com a aquisição de livros de padrões europeus para o desenvolvimento de suas coleções. Os motivos tradicionais em tecidos estampados, voltadas para uma crescente classe média urbana, incluíam animais e pássaros exóticos, além de temas históricos (Kachurin, 2006). Padrões florais em tecidos eram generalizados, produzidos para atender a demanda de outras classes, a maioria dos quais ainda viviam no campo. Enquanto parte da produção têxtil e de vestuário acontecia em pequenas oficinas, várias fábricas têxteis de grande porte operavam nas cidades.

Um dos primeiros atos de Lenin como líder soviético foi nacionalizar todas as indústrias. Em junho de 1918, apenas oito meses após a Revolução, as maiores fábricas de têxteis em Moscou, Petrogrado, e Ivanovo Voznesensk foram nacionalizadas e a gestão ficou a cargo dos próprios trabalhadores. Depois do caos político e econômico da guerra civil, a indústria têxtil foi uma das primeiras indústrias a ser incentivada e as ações foram protagonizadas de forma gradual. Esse avivamento pode ser atribuído ao empenho dos bolcheviques pela rápida industrialização de todo

¹⁹ Sobre a tomada de poder pelos Bolchevistas ver: Hobsbawm, Eric. *A era dos extremos, o breve século XX*. São Paulo Cia das Letras, 1995.

país, o que atingiria o seu apogeu sob o sucessor de Lenin, Joseph Stalin, que se tornou chefe do Partido Comunista em 1924.²⁰

Com o renascimento da indústria têxtil, o Sindicato Geral Têxtil foi criado em 1922 para enfrentar as principais questões que envolvia o setor. O sindicato era o órgão central que controlava todos os aspectos da produção e as grandes fábricas. Havia, também, um conselho artístico que passou a exercer autoridade sobre o design têxtil no final da década em todo o país e nos departamentos de projetos de cada fábrica. Era os representantes do conselho artístico que aprovavam ou recusavam os projetos que eram apresentados.

Respondendo a um apelo público para desenvolver o design têxtil e outras áreas do cotidiano do novo cidadão soviético, designers-artistas associados ao Construtivismo passaram a colaborar com a revolução, incluindo Varvara Stepanova e Liubov Popova que trabalharam na Primeira Fábrica de Algodão Estampado em Moscou. Como proprietárias de um estúdio de design, Stepanova e Popova promoveram um novo tipo de design têxtil, em vez de padrões baseadas nas tradicionais padronagens europeias, associadas com a burguesia pré-revolucionária, seus designs eram inteiramente geométricos, sem referências a objetos reconhecíveis.



Figura 404 - V. Stepanova, *padronagens em abstração geométrica*, 1924. In Strizhenova, 1991.
Figura 405 - L. Popova, projetos de tecidos estampados, 1923. Acervo Tate Modern Londres.

A história das duas designers amigas e suas atuações no design têxtil poderia, portanto, ser integrado ao contexto da história de mulheres artistas modernistas que, de várias maneiras, lutavam para que áreas feminizadas do artesanato fossem tratadas entre as artes altas. Elas tentaram definir seus papéis na fábrica como artistas-engenheiras produtivistas, ou seja, como um designer, exigindo da administração de

²⁰ O livro de William B. Husband, *Revolution in the Factory: the birth of the Soviet Textile Industry*, Oxford University Press, 1990, apresenta um excelente panorama da Indústria têxtil na União Soviética revolucionária.

estarem envolvidos nas decisões de produção e de trabalhar nos laboratórios industriais da fábrica (Strizhenova, 1991), não se identificando como mulheres artistas engajadas em práticas artísticas tipicamente femininas.

As interpretações do futuro comunista dos designers-artistas, segundo Lodder (2006) diferiam, a princípio, do futuro que a liderança política previa e levaram tensões entre eles e a burocracia. Em sua perspectiva, a ação plástica dos designers-artistas soviéticos, mesmo em um contexto revolucionário, se relacionava com os princípios que regiam o campo da arte. Recordando Bourdieu, o produtor da obra de arte não é o artista (no nosso caso o designer-artista) mas o campo de produção enquanto universo de crença, e o trabalho do artista encontrava “o seu princípio em toda história do campo de produção, e através dele, em toda a estrutura e a história do mundo social considerado” (1996: 230).

Para os designers-artistas que transitavam no espaço social da arte e do design, o modernismo deveria ser interpretado como um conjunto de formas, motivos, hábitos de pensamento, assim como um dogma, um conjunto de regras e princípios, que por exemplo associavam os projetos de têxteis dos construtivistas russos entre outras, aos princípios ideológicos da arquitetura de Le Corbusier, aos ideais defendidos por Mondrian em seus quadros constituído de composições estruturais geométricas. Em uma perspectiva prática, um caráter universal, cosmopolita, extra-territorial e não nacional ou regional, diferentemente das lideranças bolchevistas que via em suas propagandas monumentais a ação do designer-artista aos moldes românticos pós Revolução Francesa, com seus monumentos que promulgavam, de forma heróica e positivista, as ações onde obtiveram êxito. É neste sentido que Varvara Stepanova e Liubov Popova acreditavam, de maneira idealista, que os designs puramente geométricos eram mais apropriados a uma sociedade socialista emergente, uma vez que estes projetos não estavam associados a nenhuma classe em particular.

Por outro lado os têxteis de Popova e Stepanova podem ser observados em seus elementos e sua organização espacial, como representação de uma perspectiva de “máquina modernista” (Green, 2006), onde, tanto em sua vertente capitalista ou comunista, a máquina deveria orientar a aparência do design e da arte, em que a tecnologia e a organização do trabalho estruturado sobre o modelo americano de Henry Ford e Taylor, era a direção a seguir, onde as forças produtivas poderiam ser aumentadas pela fragmentação das operações produtivas em micro operações, ou

operações elementares.²¹ O “elementarismo” da linha de produção como um indicativo do compromisso de trabalhar com partes materiais fragmentados para se construir o objeto: edificação, cadeira, pintura, textil etc. Essa abordagem tinha um forte endosso construtivista e nas palavras de Nikolai Tarabukin: “A forma do trabalho e seus elementos são o material de análises” (Tarabukin, 2005).



Figuras 406, 407 – Stepanova. Padronagens construídas pela associação de elementos primários. Figura 408 – Stepanova, “elementarismo” geométricos em padronagem construtiva, e que remetem a representação de engrenagens em rotação. Fonte, Lavrentiev (1988).

Os motivos geométricos de Popova e Stepanova refletiam a mecanização dos métodos de design que permitia reproduzir elementos idênticos e combiná-los de forma diferente.²² Esta abordagem refletia a atitude dos construtivistas em acompanhar o progresso tecnológico e a normatização industrial. Há também uma correlação direta entre os padrões geométricos utilizados nas artes decorativas e a pintura não-objetiva, ou da construção geométrica como um vocabulário de formas universais. Os tecidos decorados pelas duas designers-artistas não eram nada de figurativos ou alegóricos e nem serviam também como suporte da arte de propaganda.²³

No contexto de conseguir e participar de uma revolução duradouro, a experiência modernista russa foi única e qualitativamente diferente da experiência do Ocidente. Os designers-artistas não estiveram desenvolvendo uma visão de sociedade do futuro em uma estrutura capitalista, na verdade, estavam atentos para colaborar com uma sociedade ostensivamente comunista. Em teoria, eles não trabalharam de

²¹ Vê Harvey op. Cit. (2010: 242)

²² Aqui podemos imaginar como foi difícil impressionar os líderes da fábrica da possibilidade de usar de outros motivos para estampa de tecidos para roupas femininas que não fossem florais.

²³ Para melhor conhecimento das padronagens têxteis de Stepanova e Popova vê Alexandre Lavrentiev (1988, 1997).

fora da sociedade, mas dentro dela e para ele. Para Lodder (2006) Apesar de algumas diferenças de ordem prática, mesmo assim, os designers-artistas da vanguarda russa expressaram sua identificação com o novo regime pela intervenção em questões artísticas durante a guerra civil, propondo novas teorias de arte e instituições artísticas para o novo Estado, produzindo propaganda revolucionária e projetando novos tipos de edificações.



Figura 409 – Liubov Popova *Design de Têxtil*, 1924. Coleção Particular. Figura 410 – Liubov Popova, *Tecidos estampados*. 1924. Galeria Estatal Tretyakov, Moscou.

Quando um grupo de jovens designers-artistas procedentes da Escola de Tecelagem da *Vkhutemas-Vkhoutein*²⁴ de Moscou passaram a controlar o Conselho Artístico do Sindicato Geral Têxtil, em contraste com os designs geométricos sem distinção de classes de Stepanova e Popova, eles empenharam em produzir um design têxtil específico e ligado a linguagem visual que estava sendo desenvolvido desde a Revolução. Esses jovens artistas acreditavam firmemente que tecidos temáticos para vestuários, roupas de cama, cortinas, poderiam desempenhar um papel importante no processo que visava remodelar as pessoas em modelos de cidadãos soviéticos.

Entre 1928 e 1933, o debate sobre um design têxtil soviético adequado, aconteceu em exposições, conferências e dominou as páginas de vários jornais com interesses no setor. A questão era vista como estratégica para a política e economia soviética durante este momento de turbulência provocado pela Revolução, e, portanto, revela a responsabilidade substancial que foi exigida das imagens visuais no processo de maciça transformação social.²⁵

Embora houvesse muita discordância em relação aos tecidos temáticos, em última análise, os argumentos daqueles designers-artistas que apoiavam a proposta prevaleceram. Sendo assim, eles assumiram para si posições de autoridade no mundo

²⁴ Stepanova e Popova fazia parte do corpo de docentes da Escola.

²⁵ Tatiana Strizhenova (1991) revela de forma exemplar como ocorreu este debate.

têxtil, anexando-se ao influente grupo de arte realista a Associação de Artistas da Rússia Revolucionária (Kachurin, 2006). Como membros dominantes do conselho artístico do Sindicato Têxtil, eles tornaram-se os árbitros dos projetos que seriam aceitos para a produção. O conselho aceitava ou rejeitava projetos de tecidos com base tanto no mérito político quanto estético, às vezes, faziam sugestões sobre como melhorar um projeto em particular ou simplesmente rejeitavam sem nenhum motivo aparente. Uma vez que um projeto era aprovado, o tecido poderia ser impresso ou para vestuário, ou para uso doméstico

Além de definir especificações para os novos projetos de design de têxteis, o Conselho Artístico conduziu uma limpeza radical nos estúdios de das fábricas entre 1929 e 1931, marcada pela destruição de mais de vinte mil gravações já existentes, a maioria delas em motivos de florais (Strizhenova, 1991). O Conselho, quase sempre, rejeitava designs não representacionais ou puramente geométricos em favor de imagens temáticas. Os temas não eram impostos pelo Partido Comunista ou funcionários do governo; em vez disso, eram os próprios designers-artistas que os concebiam em resposta as grandes iniciativas que estavam sendo planejadas e a propaganda relacionada em todo o país. Certas chamadas, slogans e símbolos eram onipresentes na paisagem visual soviética e imediatamente reconhecidas e entendidas como formas abreviadas de programas e planos patrocinados pelo governo. A foice e o martelo, por exemplo, formas imediatamente reconhecíveis, adotada como símbolo revolucionário, em 1918, são imagens que incorporavam uma imaginária industrial e a vida no campo. Os dois ícones apareciam, às vezes, como um motivo visualmente proeminente, ou camuflados associados a fundos variados. (Kachurin, 2006).



Figura 411 - Liubov Popova *Textile Design* 1924. Guache, coleção particular. Figura 412 – Serguei Burylin. Design para a fábrica Ivanovo-Voznesensk, 1930. Figura 413 – Design recusado da Fábrica Trekhgornaya, 1930.

Os temas que mais prevaleceram nos designs têxteis deste período ofereciam atenção especial às prioridades definidas pelo primeiro Plano Quinquenal: a industrialização, transporte, eletrificação, juventude, agricultura, coletivização, esportes e *hobbies*, todos estes setores ajudariam a criar o ideal estado dos trabalhadores. Em muitos casos, no entanto, houve uma grande desconexão entre a visão utópica refletida nos tecidos e a dura realidade da vida soviética na época. Esta incongruência explica, em parte, a razão dos consumidores soviéticos quase não terem se entusiasmado com estes tecidos, rejeitando decididamente esses projetos temáticos.

9.5.1

Tecidos revolucionários e a exaltação da industrialização

Em 1929, Joseph Stalin e seus planejadores econômicos anunciaram o primeiro Plano Quinquenal. O objetivo declarado era nada menos do que transformar em cinco anos uma União Soviética agrária, em um país industrializado. Apesar de fábricas e indústrias terem ocupado um lugar central nas primeiras propagandas visuais soviéticas, foi durante o primeiro Plano que a indústria tornou-se uma obsessão nacional beirando a histeria. Fábricas operavam 24 horas ao dia, sete dias por semana, e os trabalhadores que excediam os padrões de produção eram condecorados com medalhas e certos privilégios, recebendo melhores salários e acesso a melhores condições de moradia. Embora aquém dos objetivos proclamados, o primeiro Plano mais do que duplicou a produção soviética na indústria pesada, incluindo a produção de aço. Além disso, o plano foi concluído em 1933, um ano antes do previsto, o que levou ao slogan popular "cinco em quatro", transmitindo a esperança de que as metas seriam alcançadas mais rapidamente do que o planejado.

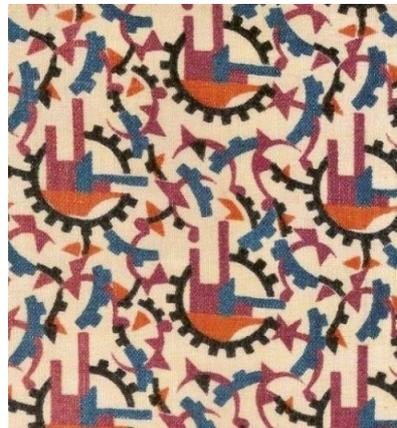
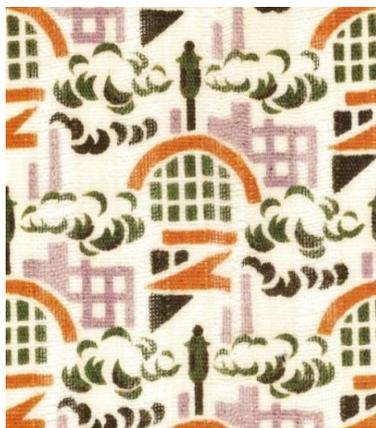


Figura 414 – Serguei Burylin, tecido fabricado em Ivanovo-Voznesenks, 1930.
Figura 415 – Raisa Matveeva, fumaça, bigorna e engrenagens fabricado em Ivanovo-Voznesenks, 1929. Acervo Cotsen Foudation, EUA.

O design têxtil refletia o foco nacional na produção industrial. Por exemplo, um design de 1930 de Serguei Burylin (Figura 414) retrata o exterior de uma fábrica, onde sua atividade era sinalizada por uma chaminé exalando fumaça. Embora o artista tenha incluído formas arquitetônicas reconhecíveis, ele representou os edifícios através da repetição do padrão abstrato em formas geométricas de cores alternadas, combinando, assim, o conteúdo temático adequado as técnicas de design gráfico, tais como os fortes elementos verticais e horizontais.

O tema fábrica foi apropriado por Raisa Matveeva em um tecido com motivos industriais estilizados (Figura 415). Outras imagens comuns eram de engrenagens, correias, rotores, e rodas. Em um tecido de autoria não identificada (Figura 416), tais componentes de máquinas estão distribuídos em um fundo azul em linhas salientes. Outro tecido de Lyubov Silich comunica o dinamismo e a velocidade de um rotor, utilizando técnicas encontradas no futurismo italiano, incluindo repetição de padrões e rodas para transmitir a sensação de movimento (Figura 417). Figuras humanas quase não são encontradas nestas imagens de indústrias, de modo que um projeto de tecido de um designer-artista não identificado (Figura 418) chama atenção por representar um homem no trabalho em uma fornalha industrial. Embora não estivesse classificada como indústria pesada, foco do primeiro plano, a produção têxtil foi vista pelo Estado como importante e necessária ao impulso rumo a industrialização, foi retratada em imagens que simulavam movimentos de operações de costura, bobinas de linhas etc., (Figura 419).



Figura 416 – Correias e engrenagens, design desconhecido, 1929. fabricado em Ivanovo-Voznesenks, 1929. Figura 417 – L. Silich, engrenagens em movimento fabricado em Ivanovo-Voznesenks, 1927.



Figura 418 – Operário na fábrica, designer desconhecido fabricado em Ivanovo-Voznesenks 1928. Figura 419 – Linhas, agulhas e bobinas, designer desconhecido. Produção Fábrica Trekhgornaya. Imagens do acervo da Fundação Lloyd Cotsen, EUA.

Os tecidos temáticos da Indústria Têxtil faziam parte dos esforços coordenados pelo Partido Comunista, no intuito de despertar o entusiasmo e a lealdade dos operários semialfabetizados que recém chegaram aos centros urbanos mais importante, mas, também, para expressar solidariedade ao processo de industrialização de todo país planejado por Stalin, sob o primeiro Plano Quinquenal.



Figura 420 – R. Matveeva, *Aviões*, estampado em Ivanovo-Voznesenks, 1927. Figura 421 – Designer desconhecido, estampado em Ivanovo-Voznesenks, 1928. Figura 422 – Fábrica e aviões, designer desconhecido, estampado pela Trekhgornaya, 1931. Acervo Cotsen, Estados Unidos.

9.5.2

Tecidos e a exaltação ao desenvolvimento do sistema de transporte

Como parte da missão de transformar e modernizar a paisagem russa, o Partido Comunista celebrava o avião e fizera uma corrente para trazer a aviação para a vida diária. Preocupações dos designers de tecidos com o tema avião correspondiam aos esforços de todo país para aumentar a consciência pública sobre a importância do meio de transporte, através da organização de eventos e palestras, criação de clubes locais, publicações de literatura e círculos de leitura dedicados aos assuntos aeronáuticos. Motivos de aviões, em imagens geométricas rígidas sobre tecidos

(Figura 420), contrasta com o dinamismo e movimento implícito do motivo de hélice de muitos outros projetos (Figura 421). No entanto, todos estes designs foram feitos para familiarizar a população ao segmento aeronáutico e para fixá-lo como um símbolo da superioridade tecnológica soviética. Um tecido projetado por um designer desconhecido (Figura 422), tipifica a utopia urbana por aviões, fábricas e guindastes, que os propagandistas soviéticos tanto sonhavam.

Motivos de locomotivas também eram comuns nos designs têxteis deste período. Já em 1919, os trens figuravam com destaque na propaganda soviética porque eles desempenharam um papel fundamental no transporte de matérias-primas para as fábricas nas áreas rurais. Neste mesmo ano, Leon Trotsky – um dos camaradas mais próximos de Lenin, comandante do Exército Vermelho durante a guerra civil – realizou uma campanha intensa de propaganda dedicada aos trens, a fim de motivar a população a trabalhar nas garagens em reparos de locomotivas usadas intensamente. Esta campanha incluía cartazes sobre a manutenção ferroviária e peças de teatro sobre trens encenadas nas estações. Dado o importante papel do meio de transporte na industrialização, os motivos ferroviários era um tema adequado ao design têxtil, e mesmo uma década após a campanha de Trotsky, os trens ainda tinha um papel importante na cultura visual soviética.



Figura 423 – Trem, trilhos e sinais, designer desconhecido estampado na Fábrica Estatal para Estampados de Algodão, 1928. Figura 424 – S. Burylin, *Locomotiva*, fabricado em Ivanovo-Voznesenks, 1927. Acervo Fundação Cotsen.

9.5.3

Tecidos revolucionários e a exaltação da eletrificação

O suprimento de eletricidade a toda nação era uma das prioridades da agenda do Partido Comunista, desde 1920. Eletrificação foi apontada como base para transformar um país agrário em um estado moderno. Este objetivo estava carregado de questões ideológicas, simbolizando aspirações para transformar e, literalmente,

"iluminar" a sociedade em todos os níveis. Eletricidade unificaria a grande União Soviética – composta por russos, uzbeques, ucranianos e tártaros e permitiria que os camponeses de todo o país pudessem ouvir os discursos do Partido Comunista pelas transmissões de rádio e ler os jornais soviéticos, mesmo nos dias mais escuros do longo inverno ártico (Kachurin, 2006).



Figura 425 – Ciclos, designer desconhecido, fabricação em Ivanovo-Voznesenks, 1927. Figura 426 – Torres de alta tensão, designer desconhecido, fabricação da Trekhgornaya, 1928.

Como as metas de eletrificação do início da década de 1920 não foram atingidas pela falta de recursos (Kachurin, 2006), com o advento do Primeiro Plano Quinquenal, em 1928, a eletricidade tornou-se mais uma vez tema no ambiente visual soviético. Designs de têxteis incorporaram este tema de várias maneiras: a partir de representações literais de lâmpadas, ou pelo uso de imagens mais abstratas, sugerindo cargas elétricas e postes de eletricidade (Figuras 425, 426). Além disso, o trabalho de implantação da energia elétrica tinha alcançado progresso na eletrificação das pequenas cidades e vilas, transformando o contato com aparelhos elétricos familiares ao cidadão soviético médio.

9.5.4 Tecidos revolucionários e a exaltação a juventude

O slogan "sob o comunismo existe apenas um privilégio de classe – a infância" (Douglas, 1992) demonstrava o status especial que as crianças gozavam na União Soviética. Como um símbolo de esperança e de um futuro brilhante, as crianças nos primeiros anos soviéticos (1917-1932) eram usadas em campanhas de propaganda como símbolos de progresso e educação. O design de têxtil de Zinaida Belevich capta a emoção de crianças carregando bandeiras vermelhas ao realizem um passeio de caminhão (Figura 427), uma cena frequente em festas patrocinadas pelo

estado. Em outro tecido, figuras de crianças assumem formas geométricas, mas mesmo assim são reconhecíveis em referências a crianças brincando ou na prática de exercícios físicos.



Figura 427 – *Crianças*, 1928. Figura 428 – Elizaveta Nikitina, *Crianças na prática de exercícios físicos*, 1930. Ambos fabricação da Estamparia Estatal de Algodões. Acervo Fundação Cotsen, EUA.

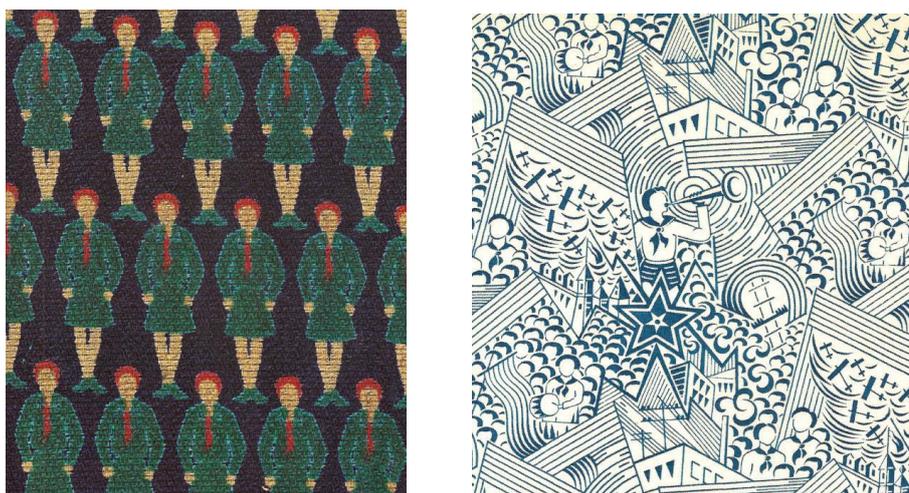


Figura 429 – Oskar Grjun, *Jovens Pioneiras*, 1928, fabricação Trekhgornaya. Figura 430 – Rali dos Jovens Pioneiros, 1929, designer desconhecido. Produção da Fábrica Estatal de Estampados de Algodões. Acervo Fundação Cotsen EUA.

O entusiasmo dos jovens em relação a sua pátria foi oficialmente canalizado para a organização dos Jovens Pioneiros, uma agremiação de massa fundada em 1922, cuja proposta era a reunião de adolescentes com idade entre dez a quinze anos. Em 1926, havia 2 milhões de membros e em 1940, 13,9 milhões (Kachurin, 2006). Os Jovens Pioneiros participavam dos comícios, quando cantavam canções exaltando Lenin e até mesmo ajudavam em tarefas trabalhosas, a exemplo da colheita de grãos. Um tecido de Oskar Grjun, um dos designers mais proeminentes do período soviético, é dedicado a mulheres Jovens Pioneiras usando o tradicional lenço vermelho e uniforme da agremiação (Figura 429). O design de Grjun transmite a uniformidade

entre os jovens membros dos Pioneiros e acentua, ao posicionar as mulheres em primeiro plano, o fato de que as mulheres jovens desempenhavam um papel igual aos homens da mesma faixa etária. Em uma visão caleidoscópica de uma parada dos Jovens Pioneiros, um designer-artista não identificado (Figura 430), apresenta todas as características essenciais do movimento: o líder da juventude como figura central em seu clarim, o cenário urbano e muitas crianças com suas gravatas em forma de laçarotes.

9.5.5

Tecidos exaltação da mecanização da agricultura e da coletivização

Os temas referentes ao campesinato e a agricultura estiveram frequentes nos cartazes soviéticos e em obras de arte desde 1917. Embora, às vezes, o campesinato era hostil à autoridade bolchevique e resistia a implementação das reformas vindas de cima, a agricultura era vista pelo Partido Comunista como o meio pelo qual o proletariado urbano seria alimentado e dessa forma também a espinha dorsal da economia soviética. Em novembro de 1928, o Partido Comunista começou a transformar fazendas propriedades particulares em fazendas coletivas ou *kolkhozy*. Até este momento, os camponeses eram autorizados a vender seus excedentes em um mercado aberto. A coletivização introduziu a centralização do armazenamento e distribuição de grãos e os camponeses passaram a vender seus produtos para o Estado a preços fixados pelo governo. Os designers de têxteis que investiram nesta temática representavam os camponeses como “parceiros e colaboradores da unidade da nação em direção a industrialização e a coletivização” (Kenez, 2007).



Figura 430 – Oskar Grjun. *Fazenda e mecanização*, 1928. Estampado pela Trekhgornaya. Figura 431. Serguei Burylin, *Trator*. Fabricação em Ivanovo-Voznesenks, 1930. Acervo Fundação Cotsen EUA.

Para que as fazendas coletivas pudessem aumentar suas produtividades, o Estado, por vezes, fornecia equipamentos agrícolas, incluindo tratores, colheitadeiras, debulhadoras, entre outros. Esta mecanização da agricultura, teoricamente, também liberava a população rural para engrossar a força de trabalho urbana. O trator, em particular, foi um emblema altamente simbólico no processo de coletivização e modernização. Tornou-se o símbolo do progresso tecnológico soviético no campo da agricultura. Em um têxtil de Serguei Burylin (Figura 431), um imponente trator agrícola é realçado em harmonia com uma combinação elegante de formas geométricas e imagens do campo como fundo. Alguns desses designs apresentam uma representação fantasiosa da vida nas fazendas, enquanto outros retratavam fronteiras embaraçadas entre plantações de trigo e máquinas, onde suas interdependências são reforçadas pelo uso de cores e formas semelhantes, tanto para o orgânico e o industrial (Figura 430).

Apesar de períodos de dificuldades que ocorreram nas repúblicas soviéticas nos anos 1920 e 1930, em relação ao abastecimento, a propaganda visual contava com imagens de abundância nas quais camponesas mal conseguiam segurar os feixes resplandecentes de trigo. Em um projeto em aquarela de um tecido realizado por Marya Anufrieva (Figura 432), imagens de camponesas são intercaladas com motivos florais estilizados, combinando assim a imagem temática associado aos florais tradicionais, comuns nas roupas de camponeses nos tempos pré-revolucionários. No entanto, imagens temáticas alusivas à agricultura raramente continha a presença humana; em outros tecidos, o trigo era usado para simbolizar abundância e regeneração (Figura 433).



Figura 432 – Marya Anufrieva, *Mulheres na Colheita*. Fabricação da Estamparia Estatal de Algodão, 1929. Figura 433 – M. Shuikina, *Fardos de Trigo*. Fabricação da Trekhgornaya. Acervo Fundação Cotsen, EUA, 1930.

9.5.6 Tecidos e a exaltação da prática de esportes e de lazer

A Cultura física (*fizkul'tura*) foi usada pelo Partido Comunista para atrair trabalhadores e camponeses para as atividades sociais. Apesar dos bolcheviques terem, inicialmente, denunciado jogos burgueses como o tênis, em meados da década de 1920, todas as formas de esporte ganharam, oficialmente, tanto valor social quanto físico-corporal. Consequentemente, imagens de esportes e *hobbies* esportivos apareceram de forma variada nos têxteis desta época. Um tecido de um designer-artista não identificado retrata homens na prática de corrida (Figura 32, p. 118). Outro projeto de Fedor Vasilevich Antonov exemplifica a filosofia dos esportes em que homens de toda a nação eram iguais no campo de jogo, enfatizando jogos em equipe, ao invés de jogos individuais (Figura 434).

Assim como os próprios tecidos, o esporte era empregado como um método para transformar o indivíduo no novo cidadão soviético, com aspirações coletivistas em vez de individualistas. Além disso, estes designs com temas de esportes promoviam uma visão da vida diária soviética, ao incorporar as atividades de lazer a exemplo da navegação a vela (Figura 435).

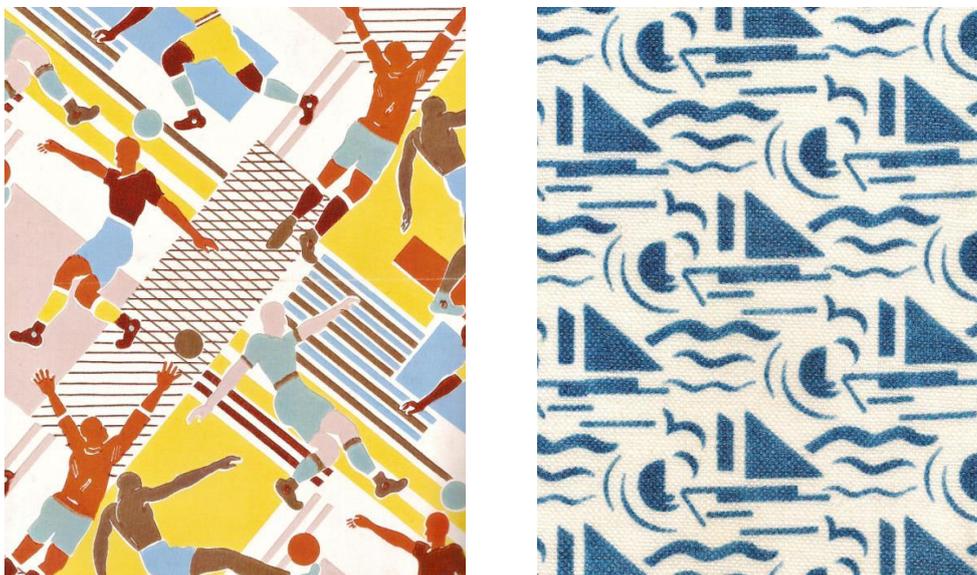


Figura 434 – Fedor Antonov. *Futebol*. Fabricação em Ivanovo-Voznesenks, 1929. Figura 435 – Designer desconhecido. *Esporte a Vela*. Fabricação em Ivanovo-Voznesenks, 1928

Em 18 de dezembro de 1933, o Conselho dos Comissários do Povo publicou uma resolução intitulada a “inadmissibilidade dos bens produzidos por um número de empresas têxteis usando designs pobres e inadequadas” (Strizhenova, 1991), colocando, assim, um fim aos designs em têxteis temáticos. Havia duas razões principais para esta resolução: a primeira, a luta interna sobre quais seriam os designs

apropriados para entrar em produção levou a atrasos no processo produtivo; segundo, os cidadãos em geral, recusavam comprar ou usar peças de vestuário com tecidos propagandísticos. Para Yasinskaya (1983) enquanto cidadãos soviéticos aceitavam as mensagens sobre o progresso soviético em cartazes, literatura e filmes, no entanto, eles consideravam um exagero suportar, por exemplo, uma imagem de uma barragem hidrelétrica sob o rosto, estampado nas fronhas de seus travesseiros.

O fim do design têxtil temático também coincidiu com um fenômeno mais geral, entre 1933 e 1934, o reconhecimento do cidadão soviético como consumidor e um recuo do ascetismo radical associado com o primeiro Plano. A partir daí, os planejadores das políticas econômicas da nação levaram em conta a nova pessoa soviética, agora, não apenas como um trabalhador e sim como um consumidor de bens.

Com o fim definitivo dos motivos temáticos em tecidos, os designers de têxteis voltaram para os projetos com base em padrões florais e geométricos. E esta produção temática, mesmo que tenha sido de curta duração, são agora documentos históricos, como representação da utopia de um mundo melhor estampados sobre tecidos.

9.6 Raoul Dufy, a transformação do designer têxtil

Há sempre para mim a existência de certa ordem em relação à cor que poderia se formular do seguinte modo: cor = luz. Conceito de pintura? sem dúvida. Mas este axioma concebido por volta de 1908, prematuramente me levou a uma aplicação plástica na decoração. O brilho das cores estampadas em seda não deveria deixar transparecer seus defeitos, ou a excelência do meu princípio desta forma seria mais convincente do que tintas a óleo e a pintura de cavalete? (...) Então, fui levado à decoração e a moda, não por relaxamento ou diversão, mas como uma experiência séria. Isso ecoou na minha vida nesse período, não pelo o que despertou em mim! Graças a Poiret e a Bianchini-Férier, eu fui capaz de fazer essa relação entre arte e decoração, sobretudo mostrar que a decoração e a pintura saciam dos mesmos recursos.

Raoul Dufy²⁶

Na época da morte de Raoul Dufy, em 1953, historiadores e críticos de arte foram categóricos no reconhecimento e louvor a imaginação, a criatividade e o domínio da cor e da luz que caracterizou toda a sua obra. No entanto, quase sempre, Dufy foi visto exclusivamente como um pintor, quando, na verdade, suas pinturas

²⁶ In: Dora Perez-Tibi e Mezil, 1993.

eram apenas uma parte de uma enorme amplitude e diversidade de sua criação artística.²⁷

Além da criação de milhares de pinturas a óleo e aquarela e por volta de milhares de desenhos, ele ilustrou cerca de cinquenta obras literárias com suas xilogravuras, litografias, gravuras, aquarelas e desenhos; fez mais de 200 peças de cerâmica, por volta de cinquenta tapeçarias e cerca de 5.000 projetos de tecidos. Seus cenários, murais e decorações monumentais estão entre os mais festejados pela crítica da época (Howart, 2009). Ele transformou a face do design de tecido, por consequência, também a moda, além de cumprir o papel de membro entre os formuladores do design têxtil modernista entre 1909 e 1930, inclusive realizou colaborações especiais no design comercial, em especial o publicitário, com seus reclames para promover comercialmente seus designs de têxteis.

Seus têxteis pictóricos, da década de 1920, contam histórias através de narrativas e símbolos legíveis projetados em sua maior parte para refletir os excitamentos da época. Tudo era possível de ser representado, de Martinis a ouriços fosforescente do mar, de cigarros a ícones culturais, assim os têxteis desta época, em seus designs, são representações – como se fossem um livro de histórias contada por imagens – de uma época marcada por descobertas nas áreas da ciência, engenharia e arte. A obra de Raoul Dufy deste período capta de forma incomun este tempo. Ele produziu milhares de designs idílicos para a Bianchini-Férier, em uma variedade de temas, desde cenas relativas a atividades de lazer como, noites de dança, tênis ou corridas de cavalos, cenas mitológicas, florais abstratos, animais da selva e fantasias aquáticas que foram comprados principalmente por uma clientela exclusiva, incluindo o costureiro Paul Poiret e principalmente nos Estados Unidos.

Um projeto de tecido bastante conhecido de Dufy, de 1921, *Le Cortège d'Orphée*, posteriormente desenvolvido pela Bianchini-Férier em seis variantes de cores e que fez parte do mostruário do fabricante a partir de 1927 (Figura 436), é um exemplo da unificação das artes em um só meio no contexto original de uma *Gesamtkunstwerk*, já que nele encerra empréstimos de diferentes campos da arte, da mitologia grega, da literatura e, por sua vez, da ópera. Formalmente, esta narrativa não é diferente daquela que o designer-artista teria visto nas pinturas de vasos gregos,

²⁷ Sobre a relação da história e da crítica de arte com a obra de Dufy consultar: Dora Perez-Tibi e Jean Forneris, 1997.

mas seu projeto também relacionava com poesia, já que é da mesma ordem da gravuras realizadas para o *Le Bestiaire* de Apollinaire.

A sutileza do material têxtil original empregado, cetin de seda, ainda dão vida as reproduções nos mostruário até hoje conservado, em uma paleta de cores deslumbrantes devido aos avanços tecnológicos em cores e fibras, tudo que refletia os novos desenvolvimentos em design de tecido e de sua produção, na década de 1920 (Troy, 2006: 104).

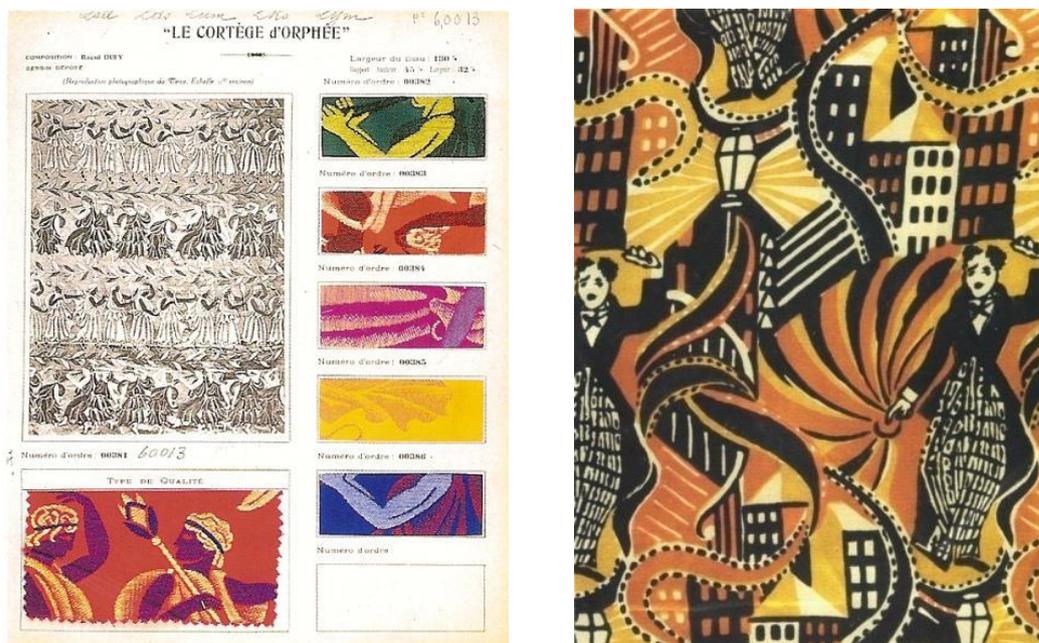


Figura 436 – Dufy, *Le Cortège d'Orphée*, ordem de produção da Bianchini-Férier de 1927. Figura 437 – Dufy, *Chaplin*, tecido estampado, 1928. Musée des Tissus em Lyon.

9.6.1 Os têxteis de Dufy e a arte do “outro”

Muitos dos designers-artistas das vanguardas tentaram resistir à apropriação da racionalidade da máquina na vida moderna e buscaram para suas expressões plásticas afirmações mitológicas universais, o eterno o imutável, a dimensão estética ou poética, em que o choque no encontro do “outro” se constituiu em papel importante para a tomada de consciência de uma arte nova ocidental. O privilégio da mística ou a contemplação em oposição à racionalidade, também foi traduzido para os tecidos em padronagens têxteis. No entanto, nos projetos de Dufy, apesar da expressão artística invocar uma espécie de devaneio, seus designs de têxteis, normalmente, eram projetados para a reprodução em quantidade, industrialmente, revelando desta forma o paradoxo que se fez presente por todo o modernismo, o primitivo e a máquina, como na Bauhaus, o tear artesanal, “primitivo”, desenvolvendo protótipos para a reprodução em grande escala, à máquina.

Os motivos dos padrões e padronagens associados ao que foi denominado, na época, de *decorativismo*, se constituía, em parte, da influência da luta que os *fauvistas* travaram pela valorização da pintura decorativa realizada sobre a liderança de Matisse. As padronagens que incorporavam este espírito ficaram conhecidas pelo seu *culte de la vie*, uma invocação ao movimento naturista, típicos da época. Dufy foi o expoente designer-artista que enveredou por este caminho.

Na arte moderna, principalmente na França, as relações estéticas com outras culturas, em especial com a arte islâmica do norte africano e do Oriente Médio, assumiram conotação de objeção explícita ou implícita aos valores estéticos ocidentais urbanos propostos pelos movimentos modernizantes na virada para o século XX. É neste sentido que, designers-artistas, ou simplesmente artistas, das vanguardas foram buscar em temas e técnicas “primitivas” a oposição ao processo de modernização na sociedade capitalista ocidental. Gauguin, bem antes de Picasso e Matisse, incorporou elementos primitivos em sua pintura, pesquisando e identificando em outras culturas afinidades formais que atendessem as necessidades estéticas do artista moderno.

Na cultura europeia visões positivas da ingenuidade e da bondade encontradas em sociedades *primitivas* foram usadas por artistas e escritores em oposição a decadência das sociedades civilizadas e se transformaram em fontes estéticas. Natureza, forma de vida e manifestações culturais, em todas as suas configurações mágicas constituíram em matéria prima potencial para a plástica das vanguardas modernistas.

Nos mundos exóticos dos artistas europeus está também em jogo, desde sempre, a fabulação dos próprios projetos de vida, não vivenciados, todos girando em torno do princípio da esperança de salvação da vida regulada e alienada. (Hud, 2008: 6).

As escolhas em direção ao decorativo se constituíram no desejo de uma profunda renovação das formas expressivas. Para Matisse “composição é arte de arranjar de maneira decorativa os diversos elementos de que dispõe o pintor para exprimir seus sentimentos” (Forcaude, 2008: 39), diferentemente dos simbolistas, a exemplo de Gauguin que procuravam investir o decorativo de valores primitivos, ele recorria a valores pictóricos para validar o conceito. Matisse via no processo de planificação da pintura uma qualidade inovadora, e o tecido foi um dos meios que ele utilizou para realizar esta operação (Souza, 2008: 58).

Fauvismo, a exaltação da cor; precisão no desenho graças ao cubismo; visitas ao Louvre; influências exóticas por intermédio do museu etnográfico do antigo Trocadéro: eis outras tantas coisas que moldaram a paisagem em que vivíamos, por onde viajávamos e de onde todos nós saímos. Era um tempo de cosmogonia artística (Henry Matisse 2008.)²⁸

No Salão dos Independentes de 1905, Dufy decidiu integrar ao grupo de artistas com preocupações estéticas que buscavam explorar ao máximo a expressividade das cores na representação pictórica, "uma arte do equilíbrio, da pureza e da serenidade, destituída de temas perturbadores ou deprimentes" (Fourcade, 2008). Entre os protagonistas deste grupo estavam: Matisse, Derain, Vlaminck entre outros; eles foram chamados pela crítica de arte da época pelo nome de *fauves*, "os feras".

Com os problemas financeiros resultantes do fim da bolsa de manutenção para aperfeiçoar seus estudos em Paris, a qual recebia da prefeitura de Le Havre, sua cidade natal, Dufy viu como saída trabalhar como designer de tecidos estampados e, em 1910 iniciou a parceria com Paul Poiret. Nesta ocasião ele também aproximou da Biachini-Férrier, tornando-se um ano mais tarde, seu principal designer, onde permaneceu até 1928, contribuindo para metamorfosear as cores e a ornamentação de tecidos estampados, ao desenvolver coleções ricas, variadas e originais de têxteis para a indústria de moda e para a decoração de interiores. Assim, ele enveredou por uma aventura artística diferente, penetrando num mundo muitas vezes negligenciado e considerado menor por alguns. Mesmo já alcançado certa notoriedade pela sua participação no grupo dos *fauves* e dos *cubistas*, ele viu na atividade do designer têxtil um universo de possibilidades, onde ele poderia desenvolver e inovar sua expressão plástica: o universo das artes decorativas.

9.6.2 Dufy e sua paixão pelos tecidos

A obra de Raoul Dufy demonstra uma diversidade que testemunha as múltiplas facetas de seu processo de criação. Ilustrações de obras literárias, desenhos para tapeçarias, trabalhos em cerâmica, cenários para teatro, murais decorativos públicos e particulares. Nestes diferentes domínios para os quais ele fora convocado, ele atuou com a dedicação de um perfeito Mestre do Ofício das Guildas Medievais. Sua curiosidade de espírito associado a um interesse apaixonado pelas técnicas

²⁸ Apud, Forcaude, p. 125

artesanais, “o ofício”, lhe proporcionaram um trampolim propício para suas pesquisas pictóricas e na aquisição de um estilo original fundado sobre o axioma cor-luz.

Para ele, não havia hierarquia de gênero: fluxo e refluxo de uma perfeita adequação, produção decorativa e atividade pictórica permaneciam indissociáveis. A condução de seus trabalhos no domínio dos têxteis, testemunham o teor das pesquisas que incentivaram a sua atuação plástica. Não há dúvida de que seus projetos de designs de têxteis realizados para Bianchini-Férier contribuíra de forma decisiva para a sua gramática estética, o que ele, já no fim da sua vida veio a declarar:

“[...] fui levado à decoração e a moda, não por relaxamento ou diversão, mas como uma experiência séria. [...] Graças a Poiret e Bianchini-Férier, eu fui capaz de fazer essa relação entre arte e decoração, sobretudo mostrar que a decoração e a pintura saciam dos mesmos recursos.”²⁹



Figura 438 – Dufy, *La pêche*, gravura em tecido para a *Petite Usine*, 1911
Figura 439 – Dufy, *O gafanhoto*, gravura “O bestiário” de Apollinaire, 1910.

Raoul Dufy, Bianchini-Férier: um designer-pintor, um industrial, dois agentes importantes em uma aventura que conjugava arte e moda, ou na perspectiva de Bourdieu, dois agentes do campo da arte e do design, o recém chegado Dufy, sendo levado a assumir o posto de consagrado, apoiado por nada menos que seus “patronos” o industrial Charles Bianchini em associação com Paul Poiret, ambos provedores, ou seja, agentes deste campo. Desta aliança bem-sucedida da estética e da técnica nasceu uma rica produção de designs de têxteis nas primeiras décadas do século XX. O iniciador desta aventura se resume a uma personagem: Paul Poiret. Foi a partir do incentivo do costureiro que Dufy engajou com seu entusiasmo na empreitada de renovação da história do design de têxteis. Apaixonado pelas novidades e invenções dos ateliers de Artes Aplicadas que estavam em funcionamento em Viena, Poiret foi

²⁹ In: Dora Perez-Tibi e Mezil, 1993.

capaz de perceber o talento de Dufy, evidenciado pelas xilogravuras que ele ilustrou “O Bestiário ou Cortejo de Orfeu” de Guillaume Apollinaire, um dos pontos alto do design gráfico no início do século XX. Desta forma, ele, no fim de 1910, propôs a Dufy a transposição para o tecido da técnica de xilogravura. Esta oferta atraiu o designer-artista, não só pela possibilidade de uma independência financeira segura, mas também pela oportunidade aberta de enriquecimento para sua arte e ir além da pintura de cavalete.

Desde o século XVI a produção de têxteis na França era apoiada pelos seus governos, em geral, bens de luxo, valorizados por seus valores artísticos e qualidades técnicas que propuseram ao produto francês uma demanda garantida. O estabelecimento da supremacia de Lyon na fabricação de seda e de seu comércio tem uma longa e distinta história que remonta a 1536 quando o rei da França, François I, ofereceu a Lyon amplos privilégios para a produção de tecidos de seda, porque desejava frear a importação de sedas do estrangeiro. Em primeiro lugar, os tecidos produzidos em Lyon eram sem decoração, mas no início do século XVII, a melhoria de métodos de tecelagem e dos teares, nomeadamente do uso do tear com a possibilidade de se criar desenhos no processo, permitiu a produção de belas sedas *façonné*.³⁰

A partir do último quarto de século XVII, o rei da França, Louis XIV, encomendava tecidos de seda de Lyon para fornecer uma série de suas residências (incluindo *Versailles, Fontainebleau, Saint-Germain-en-Laye, e Marly-le-Roi*). Mas foi durante o século seguinte que Lyon começou a fabricar tecidos que poderiam ser usados para a produção de vestuário. A partir desse momento, a maioria das Cortes europeias passou a comprar seus tecidos de seda dos produtores em Lyon, a fim de suprir seus *Châteaux*, bem como utilizar em suas roupas. No século XVIII, Lyon era a capital mundial da seda, produtora das lendárias sedas *lyonnaisses*.³¹

Apesar do rápido desenvolvimento da produção têxtil na Inglaterra do século XIX, em geral, era tecidos para a produção em grande escala e de baixo custo, em fios de algodão e linho, diferentemente das *lyonnaisses*. No início do século XX, porém, críticos e produtores estavam preocupados com incapacidade dos têxteis franceses de manter esta qualidade e de sua capacidade de continuar a atender este

³⁰ *Façonné* é um tecido utilizado principalmente para o mobiliário, cujos padrões decorativos são obtidos durante a tecelagem e sim em processos posteriores, a exemplo da estamperia, bordado etc.

³¹ Para melhor conhecimento da história da indústria têxtil em Lyon ver: Blazy (2009) e Vernus (2006).

nicho de mercado. “Tecelões franceses passaram a ficar alarmados com o crescimento da indústria americana, ao mesmo tempo que temiam a concorrência de produtos da Alemanha e Áustria”.³²

Críticos das artes decorativas franceses exortavam que artistas deveriam aprender com a eficácia das oficinas dos alemães e austríacos e projetar designs em um estilo nacional abrangente e diferenciado. Ironicamente, as atitudes francesas para com luxo e qualidade, parecia ser parte do problema. Os designers-artistas franceses, em vez de se juntar para formar oficinas para produzir objetos de uso e bens projetados para a classe média, como na Alemanha e na Áustria, trabalhavam no isolamento, como artista gênio criador que faziam peças artesanais únicas voltados para o mercado de luxo aristocrático. Designers franceses decidiram se unir para formar a *Société des Artistes Décorateurs* em 1901. A partir de exposições anuais com a participação, entre outros, do costureiros Doucet, Paquin, Poiret e designers-artistas interessados no suporte têxtil a exemplo de Sonia Delaunay, o design francês ganhou mais visibilidade, mas não conseguiram chegar a um acordo sobre uma filosofia central e a discussão atravessou a primeira década do século. Qual o estilo seria exclusivamente francês, exclusivamente moderno e pudesse competir no mercado com as criações da industriais? (Hay, 2001: 1976).

Paul Poiret, foi o primeiro *couturière* a tentar a responder esta questão. Entre suas ações, em 1911, ciente dos sucessos de marketing das oficinas alemãs e vienense que estavam estabelecendo boutiques para a venda de sua produção, ele desenvolveu uma coleção com tecidos e tapetes a partir de projetos de seus *protégées*³³ com a abertura de seu próprio atelier textil, o *Atelier Martine*, além de ter convidado Raoul Dufy para ajudá-lo na empreitada.

Mestre na arte da xilogravura, Dufy aceitou de bom grado esta proposta. Com Poiret, então, abriram a *Petite Usine* (pequena fábrica), oficina equipada em algumas semanas, com o capital de 2.500 francos adiantados por Poiret, em um pequeno espaço alugado em um quintal do *Boulevard de Clichy*, 141 (Howart, 2009). Trabalhando com equipamentos usados, Dufy assumiu a empreitada, ajudado por

³² Hay (2001), op. Cit.

³³ Poiret “garimpava” talentos artísticos entre jovens mulheres da classe trabalhadora que não podiam pagar para continuar a sua educação. Para isso, ele criou um programa de educação em arte e design para elas em seu empreendimento. Essas mulheres lhe recompensavam com o projetos de padronagens “inocentes” de campos de trigo, margaridas, papoulas, florestas habitadas por tigres. Todos esses projetos lhe transparecia certo charme e completamente diferente de qualquer estilo, francês ou estrangeiro já estabelecido e se transformavam em padronagens para seus tecidos.

Zifferlin, um químico alsaciano com grandes conhecimentos sobre corantes, técnicas de reservas e mordentes.



Figura 440 – Dufy designs baseados nas gravuras do “Bestiarios” de Apollinaire, La Petite Usine, 1911. Figura 441 – Reprodução de vestido de Poiret de 1912, da exposição “Raoul Dufy, a celebration of beauty”, 2009. Mississippi Museum of Art, Jackson. Figura 442 – Cliente usando vestido de Poiret, em estampas de Dufy no paddock de Longchamp em junho de 1912 (in: Turlonias, 1998)

Dufy assumiu a totalidade das operações, desenho e gravura em madeira, imaginando as variantes de cores, imprimindo pessoalmente ou monitorando de perto. Assim, ele adquiriu todas as sutilezas desse processo que iria renovar o estilo de impressão em tecido. Seus designs, produzidos neste período na *Petite Usine*, colaboraram em grande parcela para o sucesso dos vestidos de Paul Poiret. *Nous voilà tout deux, Dufy et moi, comme Bouvard et Pécuchet, à la tête d'un métier nouveau dont nous allions tirer des joies et exaltations nouvelle.*³⁴

A *Petite Usine* interrompeu suas atividades no final de 1911. Dufy, com o consentimento de Poiret aceitou a proposta de trabalho de Charles Bianchini, o grande fabricante de tecidos em seda de Lyon, que lhes fornecera os recursos industriais disponíveis para implementar os seus desenvolvimentos na área têxtil. Esta breve colaboração com Poiret foi para Dufy uma espécie de trampolim. Imerso no coração da arte de impressão, ele passou a dominar as múltiplas facetas da técnica de estamparia têxtil, especialmente questões relativas a corantes, que o levou,

³⁴ In: Perez-Tibi e Mezil, 1993. Tradução do autor: "Eis os dois, Dufy e eu, como Bouvard e Pécuchet, à frente de um novo negócio que gostaríamos de chamar de novas alegrias e exaltações."

naturalmente, a encontrar soluções para as questões de pigmentação, ao assimilar conceitos da química. Seu engajamento com o *métier* foi decisivo para sua carreira e esta atividade lhe permitiu, de uma parte, emergir gradualmente do rigor formal de uma estética "cubisante" e recuperar o seu vigor e sua fantasia natural; em segundo lugar, resultaram no caminho da decoração têxtil, essencial para o desenvolvimento de sua arte.

Em março de 1912, Raoul Dufy assinou um contrato com uma empresa que estava em pleno crescimento, a *Atuyer - Bianchini - Férier*. Este acordo lhe ofereceu oportunidades industriais que lhe permitiram dar continuidade em suas pesquisas no campo da criação têxtil. O designer-artista se comprometeu fornecer ao fabricante de sedas de Lyon composições desenhadas ou pintadas em guache ou aquarela destinadas a transposição para estampas de tecidos para serem comercializados junto a fabricantes de estofamentos e fabricação de roupas. Para a resolução de problemas técnicos, Dufy contava com apoio de profissionais especializados nas devidas competências. Ele tinha a consciência de que:

[...] para ajudar o industrial, o designer-artista devia conhecer os materiais e a manufatura (...). Tanto na tecelagem e na estamparia o conhecimento técnico é necessário ao artista decorativo e, dependendo do tecido, para o qual a decoração foi pensada, se é um adamascado, ou um brocado, um cetim, sarja ou lona, o desenho do motivo é diferente, pois para cada suporte a montagem de um tema assume aparências diferentes (Perez-Tibe e Mezil, 1993).



Figura 443 –Paul Poiret, têxtil Dufy. Padrão: "La Rose d'Irbe", 1913. Acervo MET, Nova York. Figuras 444, 445 – Reproduções de peças de Paul Poiret, tecidos Raoul Dufy de 1913. Padrão: "La Rose d'Irbe". Acervo: Mississippi Museum of Art.

Antes mesmo do acerto definitivo da parceria com Dufy em 1910, Charles Bianchini já havia comprado projetos dele quando trabalhava junto a Poiret, bem como de outros artistas que estavam projetando tecidos. Também saíram da fábrica de Lyon tecidos de Paul Iribe, como as célebres *Coupes de Roses* (rosas cubistas) de 1914 (Figuras 443, 444, 445), projetos de Alberto Fabio Lorenzi, Emile-Alain Séguéy (que contribuiu notavelmente para as decorações de grandes navios transatlânticos de cruzeiros), Robert Bonfils, Jules Leleu, e, naturalmente, Raoul Dufy.

9.6.3 Têxtil Bianchini-Férier, da fabricação de sedas a parceria com Dufy³⁵

A empresa Bianchini-Férier foi criada em Lyon em julho de 1888 por Pierre-François Atuyer, Charles Bianchini, e François Férier. Posteriormente com a morte de Atuyer, Bianchini-Férier passou a se constituir do nome definitivo. Em 1889, a empresa já estava participando da Exposição Universal de Paris, onde recebeu uma medalha de prata. O design, *Les chrysanthèmes*, revela um estilo japonismo, mostrando a influência de temas artísticos e estilísticos japoneses, populares naquela época momento.³⁶ A empresa, de forma rápida, tornou-se reconhecida pela habilidade técnica de sua produção, nomeadamente pelos seus adamascados. Já na *Exposition Universelle* de Paris em 1900, recebeu o *Grand Prix* do design têxtil.

O crescimento da fábrica foi rápido e foi parte do movimento global da expansão da indústria têxtil em Lyon. Em 1897, a Bianchini-Férier abriu um escritório na *Avenue de l'Opéra*, em Paris, em seguida em Londres e, em 1902, em Bruxelas e na Quinta Avenida em Nova York, em 1909. Em 1921, em uma estratégia para estabelecer no mercado norte-americano, a empresa abriu uma fábrica em Port Jervis, Nova Jersey e no ano seguinte, uma filial em Montreal, no Canadá.

De março de 1912, quando Charles Bianchini assinou o contrato de exclusividade com Dufy e até 1928, o designer-artista desenvolveu mais de 4.000 desenhos e esboços com descrições detalhadas para a sua produção e mais de 700 foram utilizados.³⁷ O recrutamento exclusivo de Dufy foi uma verdadeira revolução para o design têxtil da empresa, o que garantiu um papel pioneiro para o fabricante de sedas estampadas lionesa.

³⁵ Para conhecer a história mais detalhada da Bianchini-Férier, consultar Vernus (2006).

³⁶ Um fragmento deste tecido faz parte da coleção do *Musée des Tissus* de Lyon.

³⁷ Segundo Anne Turlonias (1998), quem estudou cuidadosamente as relações entre Bianchini-Férier e Dufy.



Figura 446 – Bianchini-Férier Preparação das matrizes de impressão em Tournon, 1915. Fonte: Turlonias, 1998.

Os tecidos projetados por Dufy e produzidos em Lyon eram estampados ou com motivos obtidos em tecelagem utilizando fios de seda. Parte da produção era de estampados de algodão chamados de *Toiles de Tournon*, em referência a cidade onde localizava a planta industrial deste tipo de artigo. Para esta linha de tecidos, Dufy, inicialmente, transpusera a técnica da gravura em madeira, utilizando dos blocos que ilustraram o *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée* de Guillaume Apollinaire publicado pela primeira vez em 1911 (Figura 447-450). *Neptune* (figura 451), estampado em 1919, é um dos melhores exemplos de *Toiles de Tournon* desenvolvida com a mesma similitude e técnicas de impressão usadas em livros. Entre outros tecidos de 1919, provenientes do mesmo processo estão: *La peche* e *La moisson*.



Figura 447, 448, 449, 450 – Dufy, Variantes da padronagem “Cortejo de orfeu”, 1913, 1921. Acervo Bianchini-Férier.



Figura 451 – Dufy, *Neptune*. Figura 452 – Dufy, *La moisson*. Figura 453 – Dufy, *La Peche*. Toiles de Tournon estampados sobre algodão datados de 1919. Acervo Bianchini-Férier.

Os têxteis de Dufy eram destinados, principalmente, a decoração de interiores. No entanto a grande parte dos grandes costureiros da alta costura trabalhavam tecidos de sedas, cetins e tafetás em vestidos que eles projetavam, entre eles, Poiret, quem adquiriu, entre outros, os designs *Longchamp*, *Bagatelle*, *Chevaux marins et coquillages*, e *Les éléphants* (Figuras 456 a 459). Como a própria mulher de Poiret era, quase sempre, quem atuava como manequins de suas criações, existem inúmeras fotografias que mostram Denise Poiret em vestidos criados pelo marido com tecidos projetados por Dufy (Figuras 454, 455). A partir da observação destes designs, não é falso afirmar que Dufy, inegavelmente produziu em têxteis, verdadeiras obras-primas.



Figura 454, 455 – Lipnitzki-Violet. Criações de Poiret, tecidos Bianchini-Férier projetados por Dufy, manequim Denise Poiret, 1925. Padrões de grande escala, obtidos em tear especial.



Figura 456 – Dufy, *Longchamp*, 1918. Figura 457 - Dufy, *Bagatelle ou le paddock*, 1923. Acervo Bianchinni-Férier.

Na década de 1920, a Indústria Bianchini-Férier estava em seu auge, tanto pela sua perspicácia nos negócios, como por suas habilidades técnicas e artísticas. Em um curto período de tempo, tornou-se a bela joia da coroa do comércio de seda *lyonnaise*. Um verdadeiro *coup de genie*, usando a expressão de Pierre Vernus, historiador da indústria local (2007). O recrutamento de Raoul Dufy renovou a gama cromática e a decoração de tecidos e garantiu um papel pioneiro a Bianchini-Férier. Fabricação de seda Lyonnaise durante as décadas de 1910 e 1920 encontrou uma nova Idade de Ouro e a empresa teve sua participação de forma brilhante.

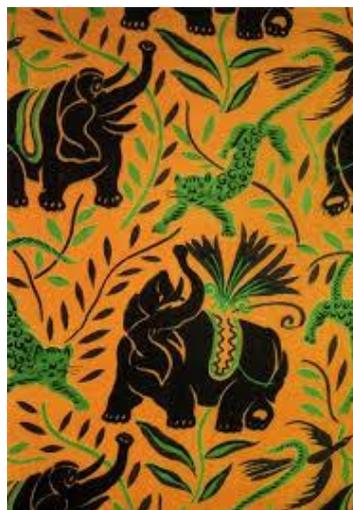
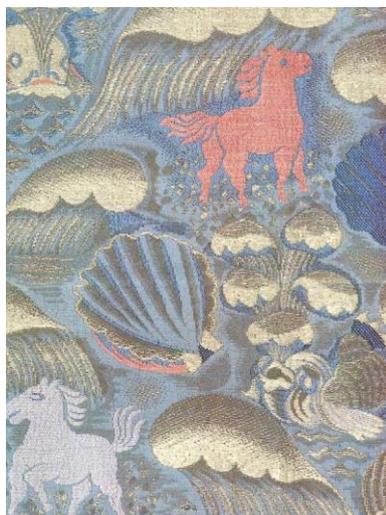


Figura 458 – Dufy, *Chevaux marins et coquillages*, 1925. Figura 459 – Dufy, *Les éléphants*, 1925.

9.6.4 Os motivos dos tecidos de Dufy

Flores, naturalmente coloridas, eram elementos chave da maioria dos designs de têxteis de Dufy e de sua pesquisa para um retorno à cor. O designer-artista permaneceu em sua escolha, fiel uma tradição secular que remonta as *indiennes*³⁸ ou

³⁸ *Indienne* (literalmente "índio") era um tipo de têxtil estampado ou pintado, que era fabricado na Europa entre os séculos 17 e 19. Eles eram inicialmente importados da Índia e recebia vários nomes

mesmo a arte do Islam e da Pérsia, onde as flores assumiam o posto de motivo privilegiado na decoração de tecidos. A rosa esférica, esquematizada do tempo da *Petit Usine*, ainda por volta de 1912, dera forma nos anos seguinte a uma flor desabrochada mais natural, representada associada com galhos ou de forma isolada, organizada na composição em um padrão escalonado e repetitivo. O motivo assume a parte sedutora do espírito do *art déco* com todas as suas pétalas abertas, suas folhas eretas e o desenho engomado de suas pétalas.



Figura 460 – Exemplos de “indiennes” séc. XVII. Musée de l'Impression sur Étoffes de Mulhouse.

Seu gosto pelos tons puros e os arabescos de seu período *fauve*, forneceu a Dufy uma preciosa abordagem para a sua arte ornamental em tecidos. Além da rosa, uma grande variedade de espécies florais foi envolvida em suas decorações; os lírios majestosos, glórias da manhã, tulipas e margaridas etc. Às vezes, flores em preto e branco e folhagens adquiriram uma notável densidade de expressão ligada a uma distribuição equilibrada e uma igualdade, em termos estéticos, as padronagens em cores fortes. O projeto estruturado que envolvia as formas coloridas foram perdendo consistência a partir de sua produção entre 1919-1920, mas a partir daí, seus tecidos incorporaram das cores com mais liberdade, distanciado das formas contornadas em

como *madrás*, *gougourans*, *damas*. As técnicas indianas originais para impressão têxtil envolviam processos longos e complicados, necessitando o uso de mordentes ou sais metálicos para fixar as tintas. As belas cores vibrantes eram alcançadas por pigmentos obtidos a partir da planta da garança para o vermelho, índigo para o azul e da gaude para amarelo.

uma visão original, que encontraram aplicação em sua produção pictórica contemporânea. Tornou-se independente, as manchas de cores espalhadas, como quase caminhando rumo a abstração.



Figura 461 – Raoul Dufy. *Composition de fleurs*. Cetim de seda, 1923. Figura 462 – Raoul Dufy. *Composição de folhas estilizadas*, 1923. Figura 463 – Poiret, vestido em tecido projetado por Dufy, 1928.



Figura 464 – Dufy, alteias, 1918. Figura 465 – Dufy, flores estilizadas, 1928.



Figura 466 – Dufy, *les perroquets*, 1925. Figura 467 – Dufy, *flores e folhagens*, 1925.

Em seus últimos anos, os tecidos projetados pelo designer-artista, passaram a exibir uma integração de ouro e prata, sendo combinados em um jogo de contra fundos negros, o que lhes conferiam uma conexão com o esplendor suntuoso das criações da alta costura da época. Os crepes de seda com ornamentos valorizados por fibrilas de ouro, assumiram temas tais como: frutas, cavalos marinhos e conchas entre outros (Figuras 466, 467).

Uma outra variedade de motivos encontrados nos tecidos de Raoul Dufy foram os animais. A sensibilidade a certo exotismo se reflete na escolha dos motivos de bichos emprestados da imaginária Oriental: elefantes asiáticos, tigres, panteras, aves do paraíso, borboletas multicoloridas (Figuras 468, 469). Dos exemplares remanescentes de seus tecidos, muitos deles evidenciam adaptações de suas composições dos motivos de animais pesquisados na *Encyclopédie des arts décoratifs de l'Orient* (Enciclopédia de Artes Decorativas do Oriente), publicado no final do século XIX, um livro de bolso para Dufy no período entre 1910-1911 (Howart, 2009).

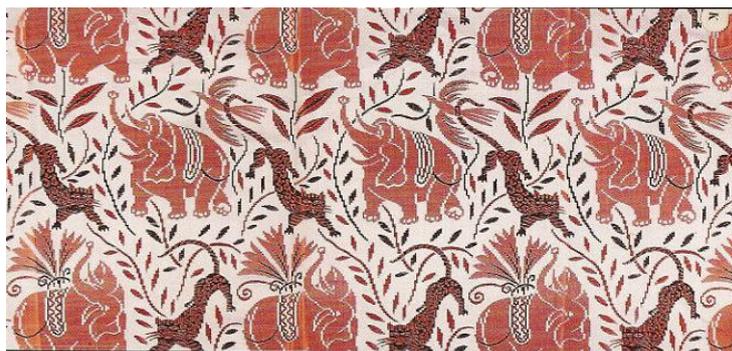


Figura 468 – Dufy, a selva, variante 1, 1925.

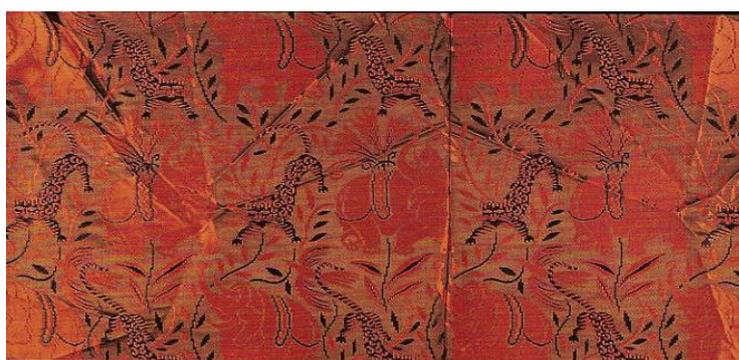


Figura 469 – Dufy, a selva, variante 2, 1925.

As representações de elefantes eram quase sempre acompanhadas da flor de lótus. Às vezes a imagem evoluía entre palmeiras com ramos estendidos em forma de arabescos. Esta vegetação exótica é também uma interpretação das imagens botânicas da *Encyclopédie des arts décoratifs de l'Orient*. Algumas aquarelas e guaches para tecido associavam, em uma única composição, tigres, elefantes e

pássaros. As matrizes em madeira, usadas para a impressão a mão destes motivos, conferem uma riqueza inigualável e demonstra a capacidade de Dufy em manejar o canivete e a faca à maneira dos xilogravadores da Idade Média

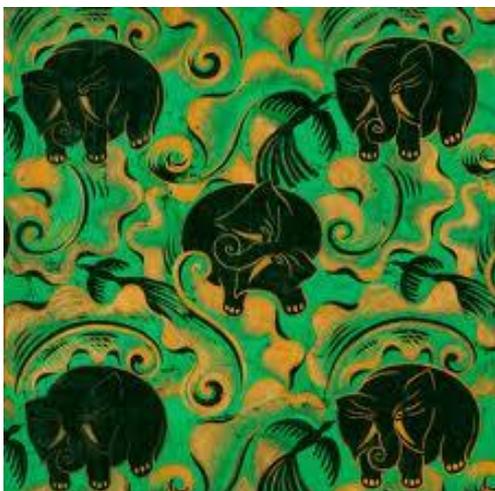


Figura 470 – Dufy, Elefantes, 1922. Figura 471 – Dufy, pequenos elefantes e folhagens, 1924.

As plumas e penas ricamente coloridas de papagaios seduziram o designer-artista: linhas sinuosas que descreviam as asas e cores complementares de vermelho e verde, combinados com um amarelo brilhante, formam um forte conjunto decorativo. Para alguns projetos onde ele associou pássaros e flores, Dufy se inscreve na tradição têxtil francesa da *toile de Jouy* de Oberkampf.³⁹ Extraído do repertório exótico, motivos de borboletas eram tratados igualmente aos motivos florais, suas antenas são ressaltadas em forma de arabescos e aproveita da decoração colorida de suas asas para dar vida ao desenho. Este tema foi usado especialmente em tecidos adamascados, utilizados na fabricação de estofados (Figuras 472).

Nos primeiros dias de trabalho na associação com Poiret, Dufy conheceu Guillaume Apollinaire. Deste encontro é que nasceu o convite para ilustrar o “*Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée*”. É este trabalho que serviu de base para muitos de seus designs têxteis posteriores na Bianchini-Férier. As gravuras de madeira para o *Bestiaire* lhe posicionam na tradição dos gravadores de madeira do passado. Ele trouxe um estilo altamente engenhoso para a disciplina, juntamente com maestria

³⁹ *Toile de Jouy* é um tecido de algodão, os *indienne*, se trata de um tecido rústico, onde são representados personagens associados a cenários e paisagens. Os desenhos são em sua maioria monocromáticos, vermelho ou roxo (berinjela) em fundo cru ou marrom escuro, mas pode ser quebrado em outras cores, rosa, azul claro ou azul marinho, verde claro ou escuro ou bege ou cinza. Originalmente, esse tipo de pintura foi criado nas oficinas da manufatura fundada em 1760 por Christophe-Philippe Oberkampf em Jouy-en-Josas, atualmente em Yvelines na França. Sobre as *Toile de Jouy* consultar Stuart Robinson (2007).

considerável e um notável senso de seus materiais e ferramentas. Enquanto satisfazia seu próprio gosto pela arte decorativa, ele também forneceu um equivalente formal para o espírito dos quadros de Apollinaire.



Figura 472 – Dufy, les perroquets, 1923. Figura 473 – Dufy, les papillons, 1922.

Alguns de suas gravuras de madeira para o *Le Bestiaire* foram usados como inspiração para projetos de tecidos após a Primeira Guerra e nos primeiros anos da década de 1920. Tecidos como *Pégase*, *Les fruits d'Europe*, *La jungle*, e *Les tortues*, foram diretamente inspiradas por essas ilustrações anteriores e Dufy os reinventou e os transformou em tecidos decorativos, produzidos em diferentes variantes e combinações de cores, em tecidos estampados ou com padrões obtidos em processos de tecelagem.



Figura 474 – *Pégase*. Figura 475 – *Les tortue*. Figura 476 – *Les fruits d'Europe*. Figura 477 – *La jungle*. Projetos de tecidos de Raoul Dufy de 1920.

Motivos inspirados no mar e na mitologia eram projetados mais para estofamentos e serviram como suporte para motivos que surgiram nas pinturas, tapeçarias e cerâmicas criadas por Dufy. O tema do mar lhe proporcionou a possibilidade do livre curso de seu senso ornamental. Ele trabalhou espirais compostos de conchas, bem grupados, de tamanhos e cores variadas, segundo um ritmo repetitivo. A concha simbolicamente acompanhada da figura alegórica de Anfitrite em um tecido com motivos estampados de dourado e usado em uma capa de Poiret de 1925 (Figura 479), aparece com mais frequência associada a náiades, sentadas de pernas dobradas, com o corpo descrevendo formas de “s” fortemente graciosas (Figura 478).

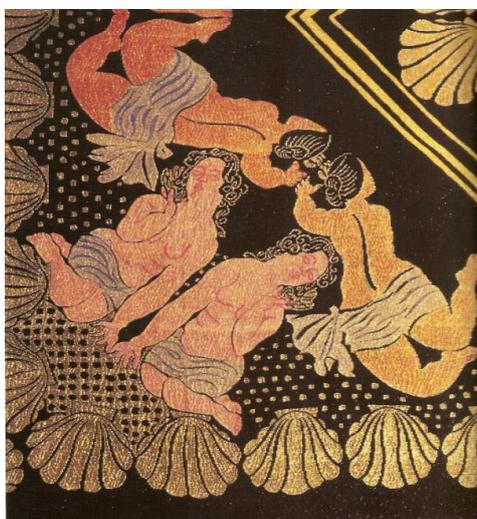


Figura 478 – Dufy, *as Anfitrites*, 1925. Figura 479 – Capa de noite. Poiret e Dufy, jacquard com lamé e estampado, 1925. Acervo: Kyoto Costume Institute.

Com a chegada do design moderno⁴⁰, com exceção da proposta construtivista da Bauhaus, tecidos para decoração e moda tornaram-se figurativos e mesmo narrativos, se transformando em verdadeiras representações da sociedade da época. Os tecidos falavam de cenas, contavam histórias e comemoravam eventos. O gênero de padronagens de cenas estampadas até então populares, caiu em desuso e foram substituídas por novos motivos, cujas temáticas exibiam um encantamento pelo cotidiano da modernidade, elogiavam o progresso tecnológico, as atividades de lazer e novas práticas sociais. Muitos destes motivos interpretavam o mundo natural, mas a natureza a partir daí era ampliada e idealizada, dominada por estrelas e constelações, conchas, ondas, vegetação desconhecida e exótica com tucanos e frutas coloridas, flores e folhas.

⁴⁰ Como foi chamado na época o *Art déco*.

Muitos dos tecidos de Dufy que estiveram nos *stands* da Bianchini-Férier na *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* e posteriormente, utilizam de temas contemporâneos que apareceram mais tarde em suas pinturas, suas tapeçarias e suas cerâmicas. Estes temas são narrativas autênticas sobre vida contemporânea da cidade das luzes: *Le dancing*, *Deauville*, *Promenade au Bois*, *Monuments de Paris* e *La corrida*, são alguns exemplos. As representações nestes tecidos transmitiam as distrações da sociedade burguesa parisiense na década de 1920 e seduziam uma clientela endinheirada que estava em outros países europeus e do outro lado do Atlântico, desejos de viver o “sonho de Paris”. Essas cenas anedóticas no estilo das *Toiles de Jouy*, justapõe grupos de figuras e motivos florais em um ritmo decorativo onde se atribui pouca importância às regras de perspectiva e respeito à escala (Figuras 480 a 485). Essa mesma construção reaparece em outros projetos como em *Les patineurs* como o representante dos esportes contemporâneos nesta perspectiva (Figura 486).



Figura 480 – Dufy, *Monuments de Paris*, 1921. Figura 481 – Dufy, *Le dancing*, 1920.

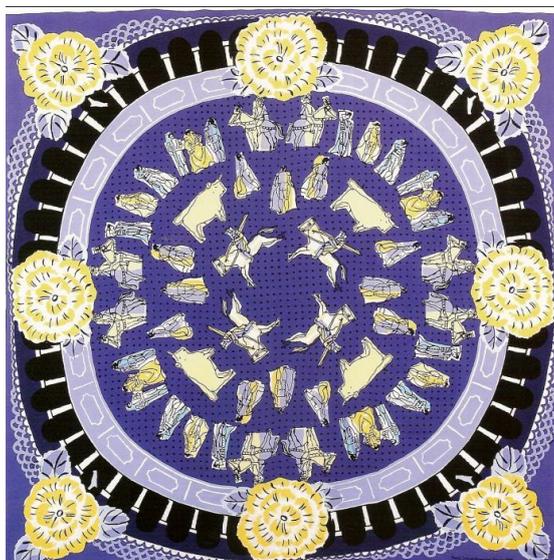


Figura 482 – Dufy. *La corrida*, 1925. Figura 483 – Christian La Croix, para a exposição *Dufy, a celebration of Beauty*. Mississippi Museum of Art, Jackson, 2009.



Figura 484 – Dufy, *Promenade au Bois*, 1920. Figura 485 – Dufy - *Deauville*, 1925, Figura 486 – Dufy, *Les Patineurs*, 1925.

Ao mesmo tempo em que Dufy dava preferência a temas florais para seus tecidos de vestuário, ele também produziu muitos desenhos geométricos, seguindo uma tendência de mercado. Estes tecidos formam um contraste com o resto de sua produção realizada para Bianchini-Férier e mostravam outra vertente de sua produção têxtil. Eles fizeram sua primeira aparição por volta de 1923-1924 quando estes motivos alcançaram tamanha popularidade, ao ponto de eclipsarem quase totalmente as decorações florais. Uma das principais razões para isso é que os designers de têxteis – pode-se incluir, mas nem tanto, Dufy entre eles – passaram a interpretar, estilizar e transformar flores e folhas em formas geométricas, eles concentravam exclusivamente na linha, nas combinações de linhas que criam formas e, portanto, abstrações em que um motivo já não mais poderia ser reconhecido. Além disso, a França tornou-se cada vez mais influenciada pelos tecidos em motivos geométricos do exterior, inicialmente da Wiener Werkstätte e mais tarde dos designs da Bauhaus.



Figuras 487 a 490 – Dufy, fragmentos de designs geométricos, entre 1919-1928.

Dufy não dissociava seus motivos figurativos de suas composições abstratas. A partir de 1919, ele trabalhou em ambos estilos ao mesmo tempo. Desta forma, ele aproximava de Sonia Delaunay que, junto com ele, deram a contribuição mais

importante para o renascimento da arte têxtil. No entanto, desenhos geométricos de Dufy eram muito diferentes dos de Delaunay em seu sentido da geometria, cor e dos efeitos por elas provocadas.

Em 1928, Dufy encerrou sua associação com Bianchini-Férier para retornar à sua pintura. Sua experiência e o conhecimento que adquiriu através de uma longa associação de quase vinte anos com o design têxtil, teve uma influência duradoura sobre suas pinturas posteriores e murais. Esta oportunidade foi importante para ajudar a esclarecer as suas explorações de cor e linha e permitiu-lhe de forma livre e plena investigar as infinitas possibilidades de um meio diferente da pintura de cavalete, o tecido.



Figura 491, 492 – Vestido Poiret, tecido Dufy, 1928. Reprodução: Mongi Guibane, 2008. Mississippi Art Museum, Jackson, Mississippi.

Para Bourdieu (2005: 285) cada época organiza o conjunto das representações artísticas segundo um sistema de classificação dominante que lhe é peculiar. Desta forma, segundo ele, aproximavam obras que outras épocas separavam e separando obras que outros períodos aproximavam, de modo que os indivíduos têm dificuldades em pensar outras diferenças além daquelas que o sistema de classificação disponível lhes permite pensar. Neste sentido, Dufy, levou para as representações em seus tecidos – além dos florais estilizados – o “primitivo” que estava em voga no campo da arte e também o encantamento pela cidade moderna – representada por Paris – que tomou conta das vanguardas modernistas e foi retratada por Benjamin em suas “Passagens”.

No entanto, a expressão plástica de Dufy, ora estampada, ora obtida por tecimento, visava o consumo de um grupo social que usava roupas fabricadas com

tecidos de “luxo” como forma de distinção. Este grupo social, uma “elite modernista”, no sentido que fala Lynn Garafola (1998), consumia tecidos com uma iconografia “exótica”, não necessariamente porque era projetada por um designer-artista renomado e sim, era o projetista que ia de encontro ao gosto construído socialmente da época. Este gosto tem haver, em parte, com as Grandes Exposições Coloniais que aconteceram até pouco tempo depois da Primeira Guerra e com a expansão do Museu Etnográfico, aliado as estratégias inseridas em ambas as manifestações.

As exposições do século do progresso⁴¹, que aconteceram entre as guerras mundiais na Europa e Estados Unidos, reinventaram – talvez seja o melhor termo – uma tradição de feiras mundiais, que datam de 1851 da Grande Exposição dos Trabalhos da Indústria de Todas as Nações, em Londres. Estas feiras da Era Vitoriana desempenhavam um papel tão importante na formação dos contornos do mundo moderno, que têm atraído cada vez mais atenção dos estudiosos, grande parte da qual liga as noções que o crítico cultural Walter Benjamin desvendou a quase um século atrás. As "Exposições mundiais", declarou Benjamin em seu livro das “Passagens” sobre exposições internacionais do século XIX, "são os locais de peregrinações ao fetiche da mercadoria", dando início a uma visão que tem-se construído sobre a conexão entre exposições internacionais e os valores de uma sociedade de consumo de massa emergente (Rydell, 1993).

Para Rydell (1993) estas feiras, tantas vezes associadas com o amanhecer do moderno, prometiam a abundância material, mas eram trabalhadas em contextos que elaboravam também visões do Império. Na visão de mundo projetada na virada para o século XX do "Império como uma forma de vida". Na verdade, tecidas no mundo de sonho dos bens, era um *continuum* hierárquico de progresso material e racial que significava nada mais do que a distância percorrida a partir da "selvageria" e "civilização" e em um mundo vivo com ideias sociais darwinistas de evolução.

Desde 1883, segundo Rydell (1993), quando os holandeses realizaram a primeira exposição internacional da Europa dedicado ao colonialismo, as potências imperiais organizavam rotineiramente exposições coloniais a fim de construir apoio às políticas imperiais em casa e em suas colônias. Após a Primeira Guerra Mundial, na esteira crescente da crise econômica e dos ataques contra o imperialismo por partidos políticos de esquerda, os governos europeus vitoriosos revitalizaram as feiras

⁴¹ Aqui uma referência relativa as primeiras décadas do século XX.

coloniais como instrumentos para a promoção de políticas imperiais nacionais. Das quinze ou mais feiras internacionais realizadas fora dos Estados Unidos, entre as guerras mundiais, cerca da metade foram explicitamente dedicados à preservação e extensão dos Impérios, enquanto várias das feiras restantes tiveram enormes componentes coloniais.

Em uma perspectiva de Rydell, seria um erro supervalorizar a *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* de 1925, em Paris, para moldar a sensibilidade modernista. Embora importante para a compreensão a popularização de um estilo que uma geração mais tarde chamaria de *Art Déco*, este evento não esteve sozinho na formação de padrões modernistas de pensamentos e sentimentos entre as guerras. Projetado para renovar o apoio interno para as políticas imperiais nacionais, estas exposições ajudaram a dar origem a uma definição, característica da modernidade: a sensibilidade *colonial moderne*.

Enraizado no fascínio exótico com o "outro", segundo Rydell, cultivada em feiras europeias antes da Grande Guerra, o colonial moderno – uma conjuntura de estilos arquitetônicos modernistas e representações político-imperiais que salientavam os benefícios do colonialismo ao colonizador e colonizado de forma iguais – desenvolvidos a partir do desejo das autoridades imperiais europeias em decantar o vinho velho do imperialismo em novas garrafas. Com os projetos modernistas dos anos entre as guerras, mais especificamente, a prática *colonial moderne* – *habitus* pode ser uma expressão melhor – cristalizada em torno dos esforços dos governos para fazer os mundos de sonhos modernistas de consumo de massa observados em feiras impensáveis para além da manutenção e ampliação do império. Para Rydell, ao fazer isso o imperialismo parece tão fundamental para a modernidade como as fantasias arquitetônicas de Le Corbusier e Mies van der Rohe e as descobertas científicas de Albert Einstein e Niels Bohr. As autoridades nessas exposições procuravam convencer seus públicos de que o imperialismo era a base sobre a qual dependia os tempos e o progresso moderno.

Para Goldwater (1986), sob o ponto de vista da estética, o contato com as artes dos povos primitivos ampliou o nosso conceito do que é arte e nos fez perceber que a arte pode assumir muitas formas, os diversos papéis que pode desempenhar, os múltiplos significados e as ambiguidades que pode encarnar. Mas essa tomada de consciencia ocorreu com a fundação em grande escala dos museus etnográficos, em suas palavras, com o aumento assustador do estoque de informações sobre o “outro”,

apesar destes museus terem sido fundados visando a competição política e econômica cujo objetivo era a expansão comercial quanto à teoria da evolução darwiniana, ou como atividade suplementar necessária para avançar as ambições comerciais coloniais, ou mesmo pelo interesse puramente técnico e curiosidade sobre estes objetos de arte, os quais eram exibidos apenas como indicações de desenvolvimento mecânico e habilidade entre os povos exóticos.

Goldwater (1986) cita o estudo de René-Vemeau de 1918, ao analisar os usos do museu de etnografia, menciona como os artistas que estudavam estes objetos exóticos, começam a enxergá-los como documentos indispensáveis e como esta voga foi trabalhada a partir do *Trocadéro*. Mas ele fez uma ressalva da possibilidade da ampliação dos conhecimentos sobre esses objetos exóticos, como uma forma dos comerciantes, no caso de importadores, puderam aumentar seus ganhos, despertando em seu público potencial consumidor, o interesse por estes objetos. Segundo Goldwater, em uma perspectiva de René-Vemeau, pode dizer, então, que os museus conduziram o gosto de artistas e colecionadores particulares e do público de certa forma. Mas diante do tamanho e a variedade de objetos que passaram a constituir o acervo destes museus e disponíveis para serem estudados, as vezes com poucos recursos em termos de informações sobre eles, não se pode negligenciar seus impactos sobre as mentalidades estéticas. Esses objetos não estavam lá para serem examinados quando o gosto tornou-se preparado para isso, pelo contrário, o longo contato e a associação inconsciente – que de certa forma pode ser chamado de familiaridade – com os objetos de arte primitiva, foi um dos elementos da preparação deste gosto.

Foi a partir da formação do gosto pelo exótico em suas diferentes estratégias, é que os tecidos projetados por Raoul Dufy para a Bianchini-Férrier encontrou seu nicho de mercado. Outrossim, pode-se afirmar que se constituem em verdadeiras evidências visuais do encontro – nas primeiras décadas do século passado – do designer-artista e homem de negócio, da fábrica com a arte.