

CENTRO UNIVERSITÁRIO BELAS ARTES DE SÃO PAULO
DESIGN GRÁFICO

ANÁLISE GRÁFICA DAS GRAVURAS DO KATSUSHIKA HOKUSAI
Influências na arte moderna ocidental e no design gráfico e de moda
contemporâneas

Orientanda: Cristiane Yumi Muranaka

Orientador: Profa. Ms. Suzy Okamoto

RESUMO

É inegável a profunda influência que a arte e estética japonesa teve no ocidente, chegando a ganhar um termo específico chamado de *japonismo*. Dentre os inúmeros artistas existentes, Katsushika Hokusai foi um dos maiores e mais reconhecidos tanto no Ocidente quanto no Oriente. Este artigo tem como intuito apresentar quem foi Katsushika Hokusai e como a sua produção artística influenciou e pode influenciar novas criações no campo do Design.

PALAVRAS CHAVE: Ukiyo-e, Katsushika Hokusai, Japonismo, Design

ABSTRACT:

It's impossible to deny the deep influence that the japanese art and aesthetics had in the western so much that it gained a term on its own called *Japonism*. Among all the artists that lived, Katsushika Hokusai was one of the biggest and most recognized one both in the western and earsten society. This study aims to search who this artist was and how his artistic production have influenced graphic and fashion design's projects.

KEYWORDS: Ukiyo-e, Katsushika Hokusai, Japonism, Design

Introdução

A arte oriental, no âmbito acadêmico da história da arte e no âmbito cultural da sociedade ocidental como um todo, é uma arte da qual não se tem contato rotineiramente como algo comum, mas sempre como exótico. Com isso, muitos livros de história da arte não exploram essa produção artística, deixando obscuro então um conhecimento do qual é de extrema valia para a compreensão de vários movimentos artísticos. Várias correntes foram amplamente influenciadas, e muitos comportamentos e visões que se tem sobre a arte atualmente são dados a partir deste modo oriental de se ver e produzir a arte.

Os Ukiyo-ês, mais conhecidos como gravuras japonesas, são uma produção artística largamente exportada para o ocidente na época do Impressionismo (1860) junto com as *prints* tradicionais japonesas¹. Figuras importantes da arte japonesa como Hiroshige e Katsushika Hokusai tiveram suas gravuras colecionadas por grandes artistas ocidentais como Van Gogh. Este artista, um grande admirador da arte japonesa e profundamente influenciado por eles, chegou a afirmar que “todo o meu trabalho se baseia, por assim dizer, nos japoneses” (WALTHER et METZGER, p. 299, 1989).

O objeto de estudo essencial deste projeto de pesquisa é o Katsuhika Hokusai, um artista que nasceu na cidade de Edo (atual Tóquio). Hokusai é conhecido pela série de xilogravuras *Trinta e seis vistas do monte Fuji* que inclui sua pintura icônica e internacionalmente conhecida, *A Grande Onda de Kanagawa*, criada durante a década de 1820. Ele também executou xilogravuras - ukiyo-ês - com a temática comum e tradicionais à época que retratava as imagens de cortesãs e atores. No entanto, posteriormente seu trabalho mudou de rumo e se concentrou em paisagens e imagens da vida cotidiana do povo japonês de níveis sociais diferentes. Esta mudança de tema foi emblemática na história das xilogravuras japonesas. A clássica gravura *Fogos de Artifício na Ponte Ryōgoku* (1790) remonta a esse período da vida do artista.

Além disso, é proposto neste trabalho uma breve análise de como estes elementos estão presentes na cultura brasileira e *nikkei*², a fim de explorar possibilidades tanto de apropriações para o Design Gráfico como para a Moda, na criação de estampa.

No contexto da arte contemporânea, ainda não há muitos estudos e divulgação da arte e design japonês no Brasil, embora com a abertura da Japan House em 2017 houve uma maior discussão acerca do assunto. De qualquer modo, é clara a influência e uso de objetos com o uso da arte japonesa, especialmente no design de moda, como o vestido da Maison Dior com a gravura *A grande onda de Kanagawa* por Katsushika Hokusai, assim como o uso de

¹ Estampas utilizadas em artes decorativas e tecelagem.

² Descendentes de japoneses que vivem fora do território japonês.

estampas tradicionais japonesas tanto na moda quanto no design de interiores, embora poucas pessoas tenham conhecimento das origens das mesmas.

1. INFLUÊNCIAS DA ARTE ORIENTAL NO OCIDENTE E SUA PRESENÇA NA HISTÓRIA DA ARTE

1.1 Impressionismo

O movimento artístico impressionista visava a representação visual de maneira rápida. Este movimento perdurou por uma grande parte da história e da temática da pintura ocidental. O eixo central deste movimento de vanguarda foi a representação visual de como a luz atinge os objetos e como, por exemplo, um objeto ou paisagem pode ser visto de inúmeras maneiras diferentes a partir de diferentes incidências da luz. Dentro do Impressionismo foram desenvolvidas também outras correntes, como o Neo-Impressionismo, Simbolismo, assim como as que seguiram a posteriori como o Fauvismo e Cubismo. (ARGAN, 1992)

Deste modo, a principal temática das pinturas desta época eram de fato a natureza. Seus estudiosos pregavam a saída do método convencional de pintura dentro de ateliês fechados que realizavam a pintura a partir de um modelo com um contorno a ser preenchido e sombreado com tons mais claros ou mais escuros. A pintura ao ar livre foi uma das principais atividades e as sequências de pinturas como Monet fazia da mesma paisagem, mas em diferentes horários do dia, se assemelha essencialmente à repetição de temáticas que o pintor Katsushika Hokusai realizava, como sua sequência de obras de *84 vistas do Monte Fuji*.

O movimento impressionista tinha artistas diversos, cada qual com um estilo que os tornavam únicos. Monet, por exemplo, utilizava da mistura de tonalidades diferentes para se obter a sensação visual de mais claro e/ou mais escuro, no lugar de se misturar a tinta preta para se obter os tons de sombreado (*chiaroscuro*). Com isso, os tons eram sobrepostos e com isso conseguia a “impressão” das cores que estavam de acordo com a incidência de luz no momento do local. Havia também, aqueles que utilizavam pinceladas densas e com grandes volumes de cor, como Cézanne. Sua intuição em observar formas geométricas e conseguir se apropriar delas para criar impressões sobre os objetos com uma força, que se assemelhava as pinceladas de Van Gogh, foram outra maneira de se estudar e criar neste estilo. Alguns pintores, inclusive, se aprofundaram no estudo de pinturas e estamparia japonesa a fim de se conseguir um outro nível perceptivo de como as formas poderiam ser representadas e estudadas, assim como na exploração de cor, ritmo e representações de símbolos em quadros (ARGAN, 1992).

Dentro do mesmo, existiam também outras correntes as quais se apropriavam dessa exploração científico-artística do movimento, mas com finalidades diferentes além da representação visual: Um exemplo é o Simbolismo, uma tendência paralela que procurava fazer uma antítese, ainda que superficial, ao Neo-Impressionismo. Acreditava-se que a pesquisa, “uma superação da pura visualidade impressionista, mas em sentido espiritualista e não científico” (ARGAN, p.82, 1992). Dois exemplos disso, são os artistas Felix Bracquemond da França e amigo de Renoir, e Edgar Degas. (ARGAN, 1992) O primeiro citado, Bracquemond defendia que “assim como o quadro é o objeto ideal, a técnica que o produz é uma técnica ideal” (ARGAN, p.103, 1992). Ele acreditava que a arte japonesa era uma arte na qual o conceito e decoração não eram coisas distintas entre si, e que a perfeição de estilo atribuída a mesma era a partir da junção dos signos e cores e não a partir das emoções do artista. (ARGAN, 1992). O segundo, Edgar Degas, foi um estudioso acerca do trabalho de estamparia japonês, mas não por conta da exotividade atribuída a esse trabalho, mas “pela novidade desse tema de figuração que eliminando a corporeidade do volume e da cor, fundia no mesmo gesto-signo o movimento dos corpos e do espaço” (ARGAN, p.106, 1992)

De acordo com isso, pode-se observar que o uso da cor e dos signos orientais eram de grande fascínio, uma vez que como as culturas são distintas, os modos de representação e de uso de cor se diferenciavam, mas que podiam complementar entre si. A questão não era mais apenas técnica, mas também da finalidade da arte: Quando uma pintura cumpre um papel que não é mais apenas social ou decorativo, mas uma junção de ambos aspectos representando assim, o estado de uma sociedade e seus anseios. Talvez fosse isso que os estudiosos impressionistas e pós-impressionistas desejassem com suas pinturas, uma vez que viveram em um período histórico onde a fotografia se disseminou na sociedade e que seus trabalhos de representação não se tornaram mais tão necessários.

1.2 Van Gogh

Van Gogh foi um pintor com uma profunda religiosidade, oriunda de seu ambiente familiar. Seu pai era um pastor protestante, assim como todas as gerações da família. Embora não fossem radicais, o pintor sofreu grande influência pela política do trabalho duro que era manifestado em seu meio. (WALTHER et METZGER, 1989)

Iniciou sua carreira de pintor tardiamente, e acreditava que as maiores e mais belas pinturas tinham Deus em seu fundo. Conforme Walther et Metzger, “a violência intempestiva

com que ele se expressava impressiona-nos como uma estratégia necessária para se libertar da imagem acolhedora do mundo que lhe foi imposta na infância”.

Seu estilo se diferenciou da corrente da época, mas seguia algumas das características, especialmente do impressionismo, com o uso de mescla de cores de tonalidades cromáticas diferentes a fim de se representar diferentes estados emocionais de suas fases na pintura, como em sua fase inicial onde representava as lutas sociais utilizava-se tons mais escuros e pesados, para se representar a miséria das classes sociais mais baixas. Após ser apresentado para o impressionismo, sua paleta muda drasticamente para cores extremamente saturadas e violentas. (ARGAN, 1992)

Suas pinturas e estilo de pintura, com pinceladas fortes e expressivas, tinha como foco a representação do fazer humano com suas emoções, diante de um contexto onde a industrialização e produtos feitos por máquinas estava ascendente. (ARGAN, 1992)

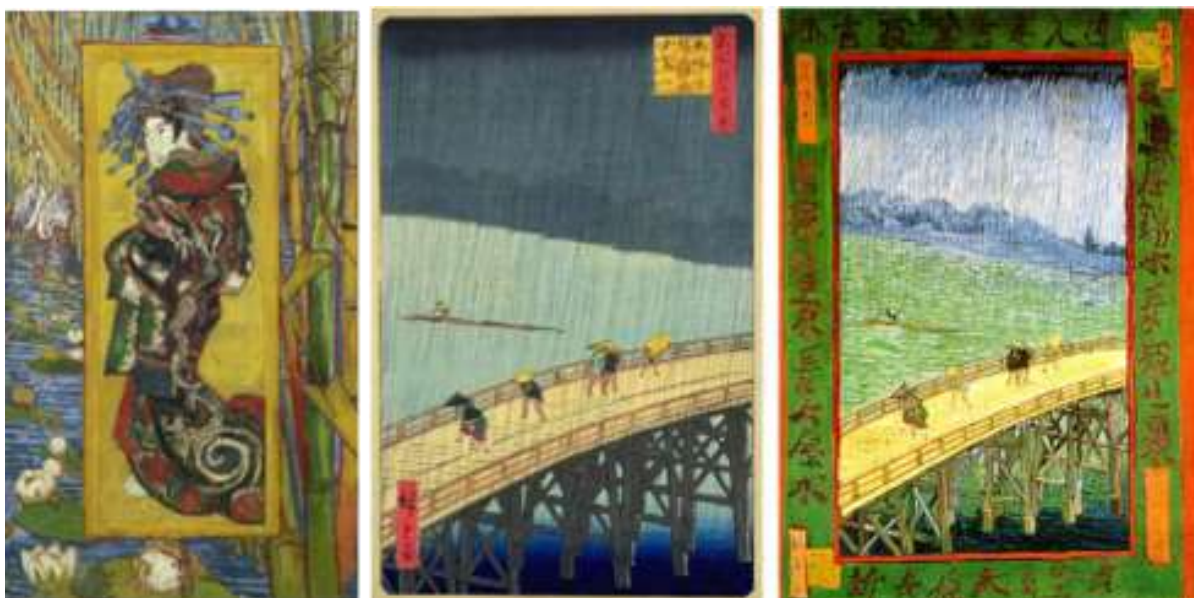
Quando o movimento impressionista tende a se voltar mais para uma pesquisa técnico-científica, onde a exploração das cores e raízes das sensações e sobre a fisicalidade, Van Gogh se distancia deste movimento e começa a fundar os aspectos essenciais do Expressionismo. Como um artista que vive intensamente a emoção de se criar, mas que ao mesmo tempo tende a enxergar e enfrentar a realidade, assim como representa-lá ao seu modo de ver o mundo, a partir do momento que vê e se apropria de sua existência dentro dela, ele encontra na arte um meio de expressão que definia como uma paixão, mas também como um delírio e até mesmo a morte. A sua pintura não poderia mudar o mundo e nem julgar o mesmo, mas apenas representá-lo e mostrar a intensidade nele contido, uma vez que tinge em suas telas aspectos que não pode ser removidos ou alterados, mas apenas vivenciados (ARGAN, 1992).

Como influências para a sua arte, podemos citar a arte japonesa e suas gravuras. Com a participação do Japão na Exposição Mundial de Paris de 1867, o país abriu as suas portas para o mundo e começou a exportar a sua arte e adereços para o Ocidente. Este, foi encantado pelos diversos artefatos que eram novidades e passou a ser utilizado e representado ferozmente no dia a dia dos ocidentais. (WALTHER et METZGER, 1989)

Van Gogh passa por quatro etapas em seu processo de desenvolvimento desta nova arte: descoberta, apropriação, adaptação e recriação (WALTHER et METZGER, 1989), inserindo inclusive o estilo de vida japonês ao seu. Utilizava Ukiyo-ês na decoração de sua casa, e as quais também obteve uma coleção, chegando a usá-las em uma exposição que organizou em Montmartre. A cópia para um estudo técnico das gravuras japonesas e de suas temáticas foram realizadas pelo artista. Conhecidas como *japonaiseries*, foi possível o estudo

de representação de cores chapadas mas vivas de maneira mais intensa e certa, sem o uso de *chiaroscuro*, assim como uma exploração da diagramação e uso das diagonais, que foram apropriadas das xilogravuras japonesas, que exploravam a perspectiva de maneira chapada, com o fundo tendo uma vista e os personagens da cena em outro. Pode-se observar também o uso de vários planos que não se diferenciam, fazendo com que a ilusão de profundidade seja perdida. Isso não necessariamente é um defeito técnico das pinturas, mas um estilo de representação onde tanto o personagem (ou personagens) principais da cena tem importância, como representar o ambiente em que se encontram (WALTHER et METZGER, 1989).

Observa-se aqui a seguir algumas obras que Van Gogh copiou das gravuras japonesas a fim de estudá-las :



(Fig. 1 *The Courtesan (after Eisen)*) (Fig. 2 *Sudden Shower over Shin-Ōhashi bridge and Atake*(1857) by Hiroshige) (Fig. 3 *The Bridge in the Rain (after Hiroshige)* (1887) by Vincent Van Gogh) fonte wikipedia

Abaixo, apresenta-se uma comparação de um ukiyo-e do artista Hiroshige, com uma pintura de uma árvore florida por Van Gogh, depois da fase de reprodução, passando assim para a de recriação :



(Fig. 4 : Utagawa Hiroshige Japanese, 1797-1858 A Red Plum Branch against the Summer Moon, c. mid-1840s - [pinterest](#)) (Fig. 5: Almond Blossom, 1890, Van Gogh : [Wikipedia](#))

É notável também o uso de contornos em preto nas gravuras japonesas, para se delimitar os personagens, suas roupas e acessórios, assim como para qualquer outro objeto que se apresenta em cena, técnica que foi utilizada também por Van Gogh, mesmo que de maneira um pouco mais intensa e com o uso de outras cores.

Em um de seus dois retratos do homem que lhe vendia as tintas, Père Tanguy, pode-se observar que “tenta arrojadamente nada menos que uma síntese da arte oriental e ocidental, e nesta já está muito para além do sincretismo do seu primeiro período. Mas ainda tem de convocar um bom número de motivos de forma a garantir o seu ponto de vista: Não o assume nem recria; tenta mostra-lo tematicamente”. (WALTHER et METZGER, p.297, 1989) Além disso, ao se mudar para Arles, ele tentava representar e encontrar através da pintura de cenários que se assemelhavam às composições orientais, especialmente quando se tratava da natureza e árvores, com um enorme enfoque nas pétalas e como os ramos se espalham

diagonalmente pela tela, e nunca em uma profundidade da frente para trás, assim como a partir da cor, que são leves, em tons pasteis e calmas.



(Fig. 6 : Retrato de Père Tanguy Outubro de 1887)

Mais do que isso, Van Gogh abraçou uma característica singular da cultura japonesa: a não separação das categorias arte, vida e cultura justapostas em um certo modelo, uma visão pessoal de mundo, movido pela simplicidade.

1.3 Art Nouveau

O Modernismo foi um momento da história da arte onde se deram inúmeros movimentos artísticos distintos, no qual se apoiava nos esforços e na exploração das novas tecnologias da indústria, economia e sociedade. (ARGAN, 1992)

Dentre os movimentos, um dos mais importante e do qual mais foi influenciado pela arte japonesa foi o Art Nouveau, um estilo que era especialmente utilizado pela nobreza, mas que poderia ser utilizado em versões mais baratas pelas pessoas de classes econômicas inferiores. O Art Nouveau é sobre a riqueza, as novas tecnologias e como elas podem ser

implementadas na criação tanto da arte quanto na vida das pessoas, por isso é um movimento artístico que se manifesta não apenas na pintura, mas na moda, arquitetura e produto. É também um estilo o qual não se tem muitas variações, exceto por alguns traços que dependem da origem do artista. (ARGAN, 1992)

Muitos temas que são explorados pela arte oriental, como a natureza, assim como iconografias e estilos, inclusive tipográficos, são utilizados no Art Nouveau, essencialmente o uso de curvas no ato de composição das pinturas sempre com um movimento diagonal e ascendente, com um foco tanto no personagem como no ambiente em que ele se encontra, assim como a disposição de elementos sem um objetivo de equilíbrio concreto, sem seguir proporções (como a proporção áurea dos gregos), fazendo com que o quadro tenha uma espécie de movimento e de segmento do olhar do telespectador. Tudo deve ser visto nele, não tendo assim um ponto de foco total e essencial. Esse modo de se explorar a perspectiva do campo do quadro faz com que se tenha a sensação e que é um ambiente chapado e sem profundidade, mas que não faz com que o ambiente não exista necessariamente. Esta característica foi utilizada pelos pintores do impressionismo, em essencial o Van Gogh, como dissertado no item anterior.

Como um movimento que visava a criação de uma arte que pudesse ser aplicada em todos os campos da vida, sendo assim um meio de se expressar um modo de viver e de se ver o ambiente (embora sendo essencialmente ornamental), e não necessariamente representando problemas sociais da época, pode-se afirmar que houveram influências do modo de se ver a arte oriental, também. Como o oriente utilizava da arte como um modo de expressar o modo de se viver na sociedade, e essa filosofia acompanhou em todos os seus segmentos culturais, fazendo com que as gravuras fossem então utilizadas não como artefatos e meios de se comunicar a história, mas como meios ornamentais e de representatividade, pode-se dizer que o Art Nouveau se apropriou desses pensamentos (embora não seja tão culturalmente e socialmente profundo) para que sua produção pudesse ser utilizada em todas as esferas do cotidiano. (ARGAN, 1992)

Essas características se tornaram mais fortes diante da expansão cultural como a Feira Internacional de Paris, que permitiu que a cultura e novidades não só parisienses fossem difundidas, mas que pudesse ser um ponto onde fosse possível a expressão, observação e absorção de culturas para se criar “algo novo”.

A seguir, uma comparação entre uma obra do Art Nouveau e um Ukiyo-ê do Katsushika Hokusai :



(Fig.7 *Iris Flowers and Grasshopper* 1830-1831 by Katsushika Hokusai)



(Fig. 8 : Litografia de Alfons Mucha criada em 1897 para un calendario ALFONS MUCHA - MUSEUM FÜR KUNST UND GEWERBE HAMBURG)

Em uma comparação rápida, pode-se notar facilmente as similaridades que os estilos possuem, em especial no uso da linha e da cor, onde se há contornos bem definidos para delimitação dos espaços, e cores que sintetizam e caracterizam bem cada um dos objetos desenhados, fato que o Art Nouveau se apropriou das gravuras orientais. Além disso, a falta de equilíbrio, onde o ponto de foco não é o centro do quadro, também pode ser apontado como

uma similaridade estilística, assim como uma temática similar, que é a representação da natureza e de figuras humanas, em especial a mulher.

2. UKIYO-ÊS

2.1 Origem e técnica

Este termo, proveniente do japonês e que significa Imagens do mundo flutuante transitório, é uma técnica japonesa de estamperia em blocos de madeira (xilográficos) que se tornou extremamente popular no ocidente, em especial com as obras de Katsushika Hokusai e Hiroshige, influenciando profundamente a arte deste hemisfério, em especial o Impressionismo e Art Nouveau, assim como os próprios japoneses foram influenciados pelos ocidentais, em especial os holandeses, através de contatos comerciais. (SCHLOMBS, 2009)

Os Ukiyo-es começaram a ser produzidos entre o século 17 e 20, e sendo uma técnica completamente artesanal que era feita em estúdios urbanos, foi transformada em um meio de produção em massa de obras de arte, aumentando a possibilidade de consumo uma vez que podiam ser rapidamente reproduzidas, assim transpareciam a temática de maneira simples, o modo de vida dos orientais como as cidades e costumes populares, assim como conteúdos eróticos e representações da natureza. (HARRIS, 2010).

A técnica do Ukiyo-ê originou-se a partir de duas vertentes de necessidades da então sociedade japonesa, sendo ela a reprodução e criação de textos religiosos, e, posteriormente, foi levada para a criação de ilustrações (HARRIS, 2010). Nesta fase segunda fase posterior, foram exploradas por artistas que não faziam parte de escolas tradicionais, os quais possuíam apenas estúdios urbanos, os quais tentavam explorar uma maneira de produção de cópias de quadros e estampas de maneira mais rápida, para que as vendas e a procura destes mesmos fossem maiores, como uma espécie de produção em massa. Com esse aperfeiçoamento da técnica, na qual se é esculpido um bloco de madeira a partir de um esboço, podendo ou não conter inúmeras camadas mediante o número de cores da obra, foi-se criado então uma espécie de mercado onde vários profissionais com expertises diferentes se juntavam com o intuito de se criar uma estampa. (SCHLOMBS, 2009)

De uma transição de estampas impressas em apenas preto e branco (sumizuri-e) e coloridas a mão se assim desejado, para então uma impressão onde se foi possível utilizar uma enorme variedade de cores e de criação de sombras e gradientes foi um processo que se estendeu desde o ano de 1600 até o ano de 1760, onde essa produção artística alcançou seu ápice. Este ápice e estágio final de desenvolvimento, onde as pinturas são denominadas com

nishiki-e, é o estágio mais popular e que a maioria das pessoas se referem quando citam a arte xilográfica japonesa. (HARRIS, 2010) Estas cores, que possuíam pigmentos retirados essencialmente de plantas e sementes, foram sendo introduzidos aos poucos, sendo então categorizados com os seguintes nomes, os quais fazem referência tanto às tonalidades quanto ao número de cores presentes em cada obra. Beni-e e tan-e, esses nomes se referem à uma estilística de pintura a mão das gravuras, sendo respectivamente cada um desses com o uso de tons de rosa pastéis e delicados e o uso de dois tons de cor sendo estes o vermelho e o verde. Quando se trata da reprodução já em massa com os blocos de madeira, temos a denominação de benizuri-e, que era a pintura com tons diluídos e claros de verde e vermelho, que davam uma tonalidade rosada para a gravura. (HARRIS, 2010)

Com o surgimento das estampas policromáticas que utilizavam de fato apenas os blocos de madeira esculpidos, também, surgiu a segmentação desse processo artesanal, onde o trabalho era separado entre basicamente 4 pessoas, que eram elas : o artista, quem desenhava a estampa em um papel (shita-e) no qual o escultor (Horishi) trabalharia de acordo para, após o bloco de madeira ser esculpido, o tipógrafo (surishi) - que era quem fazia a produção e impressão das estampas, sendo passado, por fim, para o editor - que era o indivíduo que empregava e pagava as pessoas pertencentes ao processo de produção e vendia as obras de arte (HARRIS, 2010).

Isso faz com que possamos compreender que a segmentação do trabalho artesanal não necessariamente faz com que seja ruim, mas que uma espécie de controle e de criação de maneira mais profissional e organizada seja possível. Tomando esses processo em conta, pode-se notar que a probabilidade de erros tanto no momento de se esculpir a madeira quanto no momento de se imprimir as estampas era minimizado, assim como é possível perceber também que o artista original do desenho tinha uma participação ativa na produção, uma vez que era possível haver um diálogo de como é a sua visão da ilustração final se formava em sua mente.

Outros aspectos que ajudaram na definição desta estilística foram dois em específico. Um deles, que foi a criação da temática central, que provém do significado do seu nome, deste tipo de estamperia. Do japonês, 浮世絵, em uma tradução literal significa Imagens do mundo flutuante e transitório, nomenclatura que provém da religião budista sobre a efemeridade, futilidade e mundanidade da existência humana. Essa denominação porém foi distorcida para a representação de festividades e frivolidades da vida, onde, o que e como a mesma pode ser aproveitada, de maneira que muitos dos conteúdos da pintura fossem a vida urbana e suas cerimônias e comemorações, esportes como sumô e conteúdo erótico,

denominado Shunga. (SCHLOMB, 2009) Levando isto em consideração, pode-se perceber que temos duas propostas de estampas tradicionais perceptíveis : Uma, onde a natureza, a sua grandiosidade e exatidão ao mesmo tempo com seu vazio, dentro do conceito de Ma, é representado. Como o ser humano é uma entidade pequena diante dela (Aspecto muito explorado também nas pinturas Chinesas); A outra, a cultura humana e sua sociedade, como é efêmera e superficial, mas como seus costumes a descrevem de maneira exata, como o ser humano pode ser algo profundo mas frívolo, uma dualidade como um ying yang. O segundo, pode-se citar o início da importação do pigmento Azul-da-Prússia (Beroai) este pigmento, usado amplamente por Hiroshige e Hokusai, é um tom profundo de azul que podia ser diluído de maneira que gradações fortes e sutis pudessem ser produzidas, as quais podia ser utilizadas na criação de diversas atmosferas da natureza. (SCHLOMB, 2009) Essa cor se tornou também um ícone representativo do país além do vermelho.

Com todos esses aspectos descritos acima, pode-se então entender alguns dos fatores que diferenciam o Ukiyo-ê da xilogravura produzida no ocidente. Esse estilo não se difere apenas na estilística do desenho, mas em todo o seu caminho de produção. Desde os pigmentos utilizados que são de origem natural e vegetal, a base de água, em específico com a famosa tinta sumi-e, até o processo e materiais utilizados para a impressão. Blocos de madeira de árvore de cerejeira cuidadosamente curados e produzidos para esta finalidade, assim como o uso de um papel específico e translúcido para o esboço inicial, que era então colado de maneira cuidadosa sobre o bloco de madeira a ser esculpido. Além disso, o papel utilizado era de extrema importância, uma vez que deve ser resistente à pressão e à água, preferencialmente de fibra longa. (HARRIS, 2010)

2.2 Influências externas

É inegável o fato de que a arte japonesa teve uma profunda influência em grandes movimentos artísticos do ocidente, como o Impressionismo e o Art Nouveau, mas é imprescindível também afirmarmos que, com a abertura comercial deste país, a qual possibilitou tanto a disseminação dos Ukiyo-ês nos países ocidentais, o Japão recebeu inúmeras influências do ocidente uma vez que houve de fato uma troca cultural muito extensa com a importação tanto de obras artísticas, tanto quanto obras literárias e científicas. (SCHLOMBS, 2009)

Essas influências, porém, sendo pontuais, absorvidas de maneira lenta e aplicadas na arte de maneira branda, de modo que aspectos individuais do artista não fossem perdidos na produção, foram possíveis apenas posteriormente do período de Tokugawa, uma vez que este

fechou as fronteiras do país o isolando parcialmente do comércio internacional, uma vez que assumiu o poder do país após uma turbulenta época de guerras civis e invasões de Mongols. Este controle sobre as fronteiras e limitação de acordos comerciais, fez com que, internamente, o país pudesse ter um período de paz onde fosse possível uma maior produção e desenvolvimento artístico. Após uma certa pressão internacional, o shogun Tokugawa abriu alguns portos para os Estados Unidos, França, Rússia, Holanda e Inglaterra. (HARRIS, 2010)

Nestes pontos de contato, foram importados diversos livros, em especial da Holanda, com conteúdos variados, desde livros sobre arte como o de Gerard de Lairese "Tratado sobre pintar" que discorria sobre as linhas de perspectiva e imagens fluentes ou flutuantes, assim como livros mais técnicos e científicos de botânica e fauna. Inspirados nestes, artistas como Hiroshige e Katsushika Hokusai começaram a fazer desenhos de espécimes detalhados, aspectos que não eram encontrados antes deste contato com o ocidente. (SCHLOMB, 2009)

Além disso, após esta abertura comercial, após a expedição de Perry, a percepção destes pelos japoneses foi alterada drasticamente, especialmente com a sua representação nas gravuras. Cidadões ocidentais eram descritos e representados de maneira exótica, uma vez que trouxeram para os portos nipônicos objetos de grande interesse e nunca vistos antes, o que deixou os japoneses encantados. Deste modo, essas características foram transportadas para as gravuras de modo que conferissem uma visão da realidade destes portos japoneses que tinham pontos de contato com os países ocidentais. (HARRIS, 2010)

Do ponto de vista de origem da técnica e as influências externas sobre ela, pode-se citar características chinesas apesar de não existirem fontes concretas, porém, de que esta se originou essencialmente do Japão através da disseminação do budismo no país, pois se é possível encontrar registros de xilogravuras de origem Chinesa. (HARRIS, 2010) De qualquer forma, é importante ressaltar que independente da origem da técnica, é de grande valor a compreensão que a religião e representação da realidade teve uma enorme influência em diversas produções artísticas, e que este estilo único e de grande tempo de desenvolvimento técnico para o estudo da história da arte e para o entendimento das japonêsidades que existem no ocidente, em especial o Brasil.

3. QUEM FOI KATSUSHIKA HOKUSAI

3.1 Biografia

Katsushika Hokusai foi, além de um gravurista, escritor e poeta com uma ampla produção artística, tendo ilustrado extensamente inúmeros trabalhos, desde novelas, yellow

books, poesias, paisagens, entre muitos outros. Nascido em torno de 1760, no período Edo, perto do rio Sumida e o terceiro filho de Bunsei, um artista da "nova profissão", Katsushika Hokusai desde criança trabalhou e se aventurou em diversos segmentos, tendo sido adotado pelo designer de espelhos da família real de Tokugawa, assim como sendo adotado em inúmeros estúdios de arte tradicional como talhador e discípulo, para enfim se tornar um gravurista e artista independente. (GONCOURT, 2014)

Seu interesse em ilustrações e desenhos começou a se desenvolver a partir do momento em que, quando criança, trabalhou com um grande vendedor de livros de Edo, com o qual por se distrair tanto ao observar os livros ilustrados acabou por ser demitido. Após este emprego, Hokusai decidiu aprender o ofício de entalhar blocos de madeira, os quais são utilizados na técnica do ukiyo-ê. Tendo se mantido neste trabalho até os seus 18 anos, se tornou farto de apenas reproduzir e tinha um desejo de criar algo próprio, único e do seu eu interior. Por conta disso, abandonou o seu emprego e se tornou aprendiz de arte no estúdio de Katsukawa Shunsho, onde o seu estilo próprio começou a se desenvolver. Apesar disso, aos 29 anos, foi forçado a abandonar o estúdio por conta de desentendimentos com outros discípulos, o que o levou a decidir se tornar um artista independente, sem nenhum vínculo com quaisquer estúdios de arte. (CONGOURT, 2014)

Katsushika Hokusai foi casado duas vezes, não se sabendo ao certo se suas esposas faleceram antes dele ou se eles se divorciou. Destes casamentos teve um total de 2 filhos e 4 filhas, uma das quais se casou com um artista e morreu logo após dar luz ao seu neto. Este neto, porém, foi uma grande fonte de problemas para Hokusai, uma vez que era um verdadeiro desordeiro, fazendo com que seu avô acabasse por tomar promessas dívidas das quais não poderia cumprir, o que fez com que tivesse que escapar e se exilar de Edo por um período de tempo. (CONGOURT, 2014)

Sendo um artista excêntrico e em uma constante busca pela perfeição, pode-se dizer que Hokusai foi um dos verdadeiros fundadores da técnica do ukiyo-ê, uma vez que foi um artista que nunca se satisfazia em apenas reproduzir o sagrado estilo da elite social japonesa, assim como ilustrar apenas as luxúrias da vida da corte. Com um desejo de representar a vida da sociedade, a vida comum do Japão em si, ele trouxe uma "Uma humanidade inteira do seu país numa realidade que escapava dos nobres requerimentos da pintura tradicional japonesa" (CONGOURT, p. ?, 2014). Com um desejo, também, de se aprimorar cada vez mais e de alcançar a perfeição, Hokusai foi um artista de produção vasta, muitas vezes até assinando seus trabalhos como "O pintor louco" ou "O artista louco". Em seu leito de morte, ele podia

ser ouvido pedindo a Deus que lhe desse mais 10 ou 5 anos para que pudesse tornar suas pinturas perfeitas. Quando faleceu, aos 90 anos de idade, escreveu uma última poesia:

"Oh! A liberdade, a bela liberdade,
Quando o ser vai para um campo de verão
Para deixar seu efêmero corpo lá!"
(CONGOURT, P.? 2014)

3.2 Obras

As obras de Hokusai consistem de uma incrível variedade, uma vez que em sua carreira artista se aprofundou na criação tanto de poemas e textos, assim como dos mais variados estilos de pintura e gravura japoneses. Dentre estes, muitas vezes o próprio artista ilustrava seus poemas e histórias, assim como ilustrações e contos eróticos denominados Shunga. (CONGOURT, 2014)

Tomando em foco o estudo desta pesquisa, será tomada em conta apenas a produção de desenhos do artista, em essencial as estampas, que são divididas em três tipos distintos: Kakemono, Makimono e Surimono. Cada uma, respectivamente, se diferem em tamanho - sendo a Kakemono uma estampa de maior tamanho, produzida com o intuito de ser pendurada ou exposta em paredes, a Makimono é uma ilustração de menor tamanho cuja finalidade era poder ser segurada com apenas uma mão, e, por fim, a Surimono que é uma variedade de estampa de luxo, e que também eram denominadas como estampas de uso privado, por conta de seu alto preço, eram apenas encomendadas para ocasiões especiais. Além disso, a produção dos chamados livros amarelos, também chamados de kibiyoshi, que consistiam em pequenas publicações impressas em preto e branco, com preço popular, as quais continham uma série de ilustrações. (CONGOURT, 2014) Muitos Surimonos eram feitos especialmente para poetas, como uma colaboração entre artista e escritor. Dentre estes, pode-se citar um grupo que se opunha contra a produção poética tradicional japonesa, que eram os chamados kyokas, que quebraram a estética e processo de construção tradicional dos haikus. (HARRIS, 2010)

Os Surimonos tinham como principal característica a utilização dos materiais mais nobres da arte de estampa japonesa, como tintas da mais alta qualidade que eram enriquecidas com metais nobres como ouro e prata. Além disso, o processo de gravação do desenho na madeira era feito de maneira ainda mais delicada, consistindo em deixar partes da ilustração em ênfase ou em relevo. Todo e qualquer tipo de defeito ou erro feito no processo de criação deste tipo de gravura era destruído. (CONGOURT, 2014)

Muitos dos Surimons produzidos por Hokusai tinham como temática a mulher, pequenos cartões postais que eram produzidos a fim de se presentear no ano novo, tendo entre eles muitas temáticas do horóscopo oriental, que incluíam nos desenhos animais como cavalos, ovelhas, e assim por diante, assim como para eventos como programações de teatro Kabuki. (CONGOURT, 2014)

Um dos principais focos de Hokusai, por aproximadamente 20 anos, foram as novelas ilustradas. Este tipo de trabalho dava ao pintor um tipo de significado diferente para as suas pinturas, uma vez que este tipo de trabalho possuía uma temática diferente, tendo muito foco em histórias e aventuras mágicas e sobrenaturais, ou que tinham como foco o que a vingança e a inveja poderiam ter como resultado no ser humano. Hokusai foi, inclusive, por conta desse trabalho, denominado como o pintor dos fantasmas, por conta de suas personagens aterrorizantes. (CONGOURT, 2014)

4. ANÁLISE E APLICAÇÕES POSSÍVEIS EM DESIGN GRÁFICO E DE MODA ATUAIS

4.1 Aplicabilidades

Diante do que foi abordado anteriormente, e tomando em conta todas as influências que as gravuras japonesas e suas estampas tiveram na formação da arte ocidental, que posteriormente influenciou também no processo criativo tanto do Design Gráfico quanto do Design de Moda, é possível citar inúmeras possíveis aplicabilidades e meios de se explorar estas japonesidades presentes nos dias atuais, e em especial no meio do design brasileiro.

4.1.1 Diagramação de conteúdo gráfico

A diagramação de conteúdo tendo como uma base a hierarquia de informação japonesa, em específico tendo em mente e aplicando a metodologia de composição utilizada nas gravuras. A partir da valorização maior dada a poucos objetos, com informações sucintas e diretas com o uso de uma grande parte, teoricamente, vazia de informação. Tendo isso em mente, podemos então analisar com uma possibilidade de transmissão de conteúdo pictórico de maneira mais ágil e fácil, aspecto positivo especialmente para alfabetização. Da mesma forma que podemos ter esse tipo de abordagem como uma que podemos dar maior ênfase em uma parte específica do projeto gráfico, a partir do momento em que ao se delimitar uma ordem específica em que o olhar deve seguir dentro do espaço compositivo.

Outro meio que se difere da diagramação oriental com a ocidental, é que os primeiro citado aproveita todo o espaço pictórico. Neste caso, para se ter a informação completa de uma obra de arte ou de uma peça gráfica em si, é necessário que o olhar observe por todo o campo pictórico possível. Este tipo de diagramação foi utilizado em publicações brasileiras nos anos entre 1808 e 1899, época do *art nouveau*, quando o Brasil começou a absorver mais influências externas, assim como no mesmo período histórico onde o Japão começou se inserir mais na economia e no campo artístico mundial. Na capa do livro *O Besouro*, por Rafael Bordalo, por exemplo, podemos notar inserções de características do *art nouveau* no design gráfico brasileiro, mas que ao mesmo tempo possui algumas características orientais como o uso de todo o espaço compositivo, o uso de uma perspectiva em um plano mais 2D, assim como uma mescla entre o textual e o pictórico, sendo parte de um todo e não dois elementos separados.



Fig 15 O Besouro

4.2.2 Mistura entre pictórico e textual

Com os avanços das oficinas tipográficas no Brasil, juntamente a expansão do uso das gravuras litográficas, pode-se observar um novo meio de se utilizar ilustrações em conjunto com a tipografia, o que fez com que houvesse uma revolução no design brasileiro. (MELO et RAMOS, 2011) Estes elementos, amplamente utilizados na produção dos ukiyo-ês, em essencial nas novelas ilustradas e nos *surimono*s anteriormente explanados, onde ambos elementos se mesclavam como um só em todo o espaço compositivo. (CONGOURT, 2014)



(Fig. 16 The Pillow Shell (Makuragai), da série Shells of Genroku Era (Genroku kasen kai-awase), c.1821
 fonte: Hokusai Essential - livro Congourt 2014)

Como observado na figura acima, pode-se observar que o uso da linguagem escrita não é diretamente essencial no entendimento da linguagem pictórica, mas que uma complementa a outra. Segundo Fenollosa, no livro Ideograma organizado por Haroldo de Campos, a característica mais singular dos ideogramas orientais é que o significado em si da palavra não está diretamente atrelado ao signo. “Não existe nenhuma conexão natural entre a coisa e o signo: tudo depende de uma simples convenção” (CAMPOS, p.114, 2000)

Em uma questão semiótica, tomando em conta especialmente a ocidental, é difícil imaginar este tipo de situação. Porém podemos tomar isso como uma nova possibilidade de exploração de uso de signos e significados dentro do campo gráfico, uma vez que ao juntar estes dois elementos - o pictórico e o textual - juntos, mas que ao mesmo tempo consiga-se desvincular e revincular a fim de se criar novas significações, pode-se ter então um campo de exploração e de representação ainda mais amplo, em especial no modo de se abstrair e desconstruir elementos ordinários em algo mais profundo, aspecto que muitas poesias em conjunto com *ukiyo-ês* exploravam.

Pode-se perceber a mescla, a transformação de um elemento textual em imagético tanto em vanguardas passadas, como o modernismo, mas como também é perceptível nos dias

atuais. A estilização de tipografias que acabam por se tornar desenhos é algo frequente, em especial na criação de logotipos, identidades visuais e até em design de embalagens.

4.2.3 Fluxo contínuo de informações

Como os ideogramas chineses fazem ter não somente uma leitura contínua, mas uma imagem representativa em nossas mentes também. (CAMPOS, 2000) A relação do léxico com o representativo faz com que tenham uma relação que se torna fundamental para a criação de significado, que pode ser tanto contextual, a depender da obra que foi criada, uma vez que cada ideograma tem por sua base a representação gráfica da informação a ser transmitida, tanto quanto um significado semiótico, ou seja, a partir de um aprendizado anterior que denota um estímulo em nossa memória.

Ou seja, pode-se usar deste artifício para que, em projetos de design gráfico que necessitem de uma ordem de leitura e de fluxo de informação pertinente ao que se quer transmitir, cria-se uma possibilidade de transmissão de informações não só a partir de um texto que deve ser lido para se obter as informações essenciais, que é a abordagem principal de folhetos e *outdoors* por exemplo, mas a partir de uma criação de símbolos que transmitam essa informação e que ajude a mente a processar antes mesmo de se obter a informação textual.

Se no método de construção de ideogramas orientais pode-se perceber a forma da natureza de que seus formatos foram provenientes, pode-se então transpor essa visão de objetos e situações como um todo do plano material para um pictórico, fazendo com que a formação de uma ideia e o fluxo de informações dentro da mente do telespectador se dê de maneira mais abrangente e rápida. Essa aplicabilidade é de grande interesse em especial na criação de projetos de UX e UI, onde a maioria do conteúdo tem de se dar de maneira amigável e de fácil entendimento.



(fig. 17)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A exportação de arte japonesa abriu portas para um novo meio de se ver o mundo, diante dos impressionismo e novas maneiras de se representar uma ideia, seja esta a partir de um repertório cultural, uso de cores, temáticas ou quebra de paradigmas de superioridade artística, fato muito presente na arte européia no final do século 19. (HARRIS, 2010)

Deste modo, com uma visão diferente também, acerca da efemeridade da vida, como é o significado da nomenclatura *ukiyo-e*, como dito anteriormente, aponta também uma diferença da abordagem de finalidade da arte no geral. Enquanto o ocidente, em específico a Europa, tem uma temática muito mais antropocêntrica e de registrar o que o ser humano faz e o que é capaz de fazer, assim como a sua história, as temáticas orientais abordam muito mais uma questão amplamente espiritual, a natureza e a sua cultura. Pode-se notar também uma diferença na função da arte: enquanto uma tenta registrar, a outra tenta representar.

Com isso, pode-se afirmar que ao entrar em contato com uma cultura artística tão distinta dos padrões europeus, houve de fato um choque cultural, mas que fora benéfico e que reiterou com as mudanças que a arte e cultura europeia passavam em dado momento histórico. Uma mudança na abordagem de o que e para que se pintar, se representar e o papel

da arte não apenas para uma camada social, mas como um instrumento de mudança de realidade foi um dos grandes marcos.

Pode-se utilizar este poder como uma ideologia a ser apresentada e aplicada em todos os campos, em especial o design gráfico. Como artistas projetuais, é sempre necessário que se tenha em mente as razões de se projetar, e de que modo elas podem alterar visões de mundo de uma sociedade. Desta maneira, se utilizar do design como uma ferramenta de transformação da realidade, através de representações distintas do comum para que novas abordagens sejam transmitidas, é uma das aplicabilidades.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CAMPOS, Haroldo de (Org.). **Ideograma : Lógica, Poesia, Linguagem**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

GONCOURT, Edmond de. **Hokusai**. S.i: Parkstone Press International, 2014.

HARRIS, Frederick. **Ukiyo-E: The Art of Japanese Printing**. S.i: Tuttle Publishing, 2010.

MELO, Chico Homem de; RAMOS, Elaine (Org.). **Linha do Tempo do Design Gráfico no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

SCHLOMBS, Adele. **Hiroshige**. S.i: Taschen, 2009.

WALTHER, Ingo F.; METZGER, Rainer. **Van Gogh: Obra Completa de Pintura**. S.i: Taschen, 2015.