

## **A Schwestern Flöge; arte e moda na Viena de Klimt.**

**Prof. M<sup>a</sup> Patrícia Helena Soares Fonseca**

### **Resumo**

No princípio do século XX, Gustav Klimt criou peças de roupa para serem vendidas no atelier de sua companheira, Emilie Flöge. Seus vestidos foram um marco na cultura da época, assim como sua obra como artista plástico. A influência destes trabalhos na moda foi maior do que se pensou na época, respingando nos dias de hoje. O texto apresentado analisa os trabalhos de Klimt em seu contexto histórico, e traça um pequeno paralelo com a moda contemporânea.

**Palavras-chave: moda, arte, história, design**

### **Abstract**

At the beginning of the XXth century, Gustav Klimt created some garments to be sold at the fashion atelier of his companion, Emilie Flöge. The dresses he created were a milestone at the viennese *belle époque* society, as well as his paintings. The influence of those garments in fashion culture was greater than anyone could prevent at that time, and they are still a reference at present time. This text analyses Klimt's works in their historical context, and outlines a small parallel with contemporary fashion.

**Keywords:** fashion; art; history; design

## Introdução

O *finale* da coleção de alta costura da casa Dior apresentada por John Galliano em janeiro de 2008 teve efeito de madeleines proustianas para a platéia que assistia o desfile. Os vestidos de seda ricamente bordados evocaram a Viena de 1900 e, especificamente, o trabalho do casal Gustav Klimt-Emilie Flöge. Klimt renasce na passarela, representado por bordados que saltam dos vestidos de noite e *fraulein* Flöge (afinal de contas, eles não se casaram oficialmente) é soberbamente interpretada pelas modelos, com cabelos armados e maquiagem dramática.



Fig. 1



fig.2

Apesar da coleção ter sido aclamada pela platéia e pela imprensa especializada, a inspiração de Galliano em Klimt deu-se dentro do lugar-comum: o uso que Galliano faz da obra de Klimt é o convencional: lá estão, nos vestidos e casacos, os triângulos e quadrados multicoloridos do artista austríaco, seu detalhamento em dourado, tudo aplicado com maestria nas peças delirantes. Klimt não teria refutado esta abordagem, mas talvez a achasse convencional e burocrática. Com certeza, reclamaria que alguns vestidos de Galliano prendiam os movimentos das mulheres; vestidos inspirados nele, Gustav Klimt, logo ele que fez tanto para que as mulheres se soltassem da modelagem aprisionante das roupas do século XIX! Klimt provavelmente teria desenhado formas mais fluidas- e recriminado Galliano por prender suas mulheres.

Ao fim do desfile da casa Dior, um dos momentos mais aguardados; a *entrée* de John Galliano, nunca convencional, nunca discreta, sempre um acontecimento. Desta vez ele vem vestido como um artista dândi, um criador com amplo domínio em seu meio. Novamente as madeleines de Proust:

impossível não se lembrar da foto de Charles Frédéric Worth de 1892, em que aquele que é considerado o criador da alta costura se deixa fotografar como um artista, um Rembrandt do século XIX; boina, laço no pescoço, olhar distante, o estereótipo do artista romântico.

A relação arte e moda têm sido amplamente discutida por intelectuais de moda. Porém, os historiadores de arte, em geral, têm se esquivado de análises maiores sobre esta relação (TROY, 2003). Designers de moda usam a arte como inspiração e artistas plásticos têm desenhado roupas; esta abordagem se apresenta, na maior parte das vezes, nos empréstimos estéticos que uma área toma da outra. Neste texto pretendemos analisar as razões que baseiam estas trocas, quais são os empréstimos mútuos. Para tanto, focamos nossa análise em um casal, que na virada do século XIX para o século XX foi um sinônimo de parceria artístico-empresarial: Emilie Flöge e Gustav Klimt.

### **O século XIX: mulheres, consumo e entretenimento**

Com o apogeu da Revolução Industrial, em meados século XIX, uma nova experiência se instala no meio social: a do consumo por prazer, e não apenas por necessidade. A oferta em maior número de bens manufaturados gerava uma necessidade de novos consumidores, e de maior consumo. A perpetuação deste ciclo era necessária, vital para que esta nova sociedade se instalasse de vez. A inauguração de lojas de departamentos foi uma consequência clara, um próximo passo na lista de itens básicos da nova sociedade de consumo. Desta maneira, não é por acaso que a loja Bon Marché, fundada em Paris em 1838, se remodelasse para se tornar, em 1852, a primeira loja de departamentos do mundo, um ano depois da montagem da Grande Exposição Universal de 1851, Londres, que exibiu para todo o mundo (ocidental e oriental, já havia representantes dos quatro costados) o poder da nova sociedade industrial. Assim, talvez não seja precipitado dizer que passamos da fundamentação da sociedade industrial para o início da sociedade de consumo em um piscar de olhos. Dirigir esta nova sociedade para o público feminino era só uma questão de estratégia e tempo- e os novos empresários do consumo do não eram homens de esperar que as coisas acontecessem por conta própria.

Em 1909 foi inaugurada em Londres a Selfridge's, a nova loja de departamentos do empresário Gordon Selfridge. Jornalistas da época saudaram o novo empreendimento como o "despontar de uma nova era de

compras”, como um agente transformador das compras em “uma bela arte”(CHARNEY e SCHWARTZ, 2001). Selfridge’s e seus colegas empresários trabalharam bastante para que esta situação se realizasse, como nos relata Rappaport<sup>1</sup>:

“Durante quase toda a era vitoriana, as compras foram com frequência rebaixadas a um prazer feminino, desperdiçador, indulgente, immoral e possivelmente desregrado. Selfridge e outros empresários eduardianos reescreveram o significado desta indulgência. Eles usaram a publicidade, em especial a mídia impressa, para converter desordem e imoralidade em prazeres legítimos, transformando ansiedades em lucros. Fazer compras passou a ser agradável e respeitável precisamente por seu aspecto público, que foi apresentado para o comércio eduardiano como um contexto para a auto-realização e a independência feminina. As compras, afirmava repetidamente, prometiam às mulheres acesso a uma cultura metropolitana sensual e social.”

Instalados os princípios da nova sociedade de consumo, e definido o seu novo público, uma outra questão se coloca: como diferenciar a produção em série? Na Inglaterra, primeiro país a consolidar seu poderio industrial, grupos multidisciplinares como o Arts & Crafts, que conjugava arquitetos, artistas e designers, já tentavam responder esta questão de maneira definitiva e radical, pregando um caminho de volta à produção artesanal. Na Escócia, o arquiteto Charles Rennie Mackintosh, um dos antecessores do modernismo, não se preocupava com a produção em série e se deixava fotografar, em 1893, como Worth um ano antes: colarinho solto, laço de seda no pescoço: o artista, não o arquiteto.



---

<sup>1</sup> RAPPAPORT, Erika, in: CHARNEY e SCHWARTZ, 2001, p. 188.

fig. 3: Charles Rennie Mackintosh

fig. 4: Charles Frederic Worth

Para Mackintosh, a arte estava no cerne das questões estéticas ligadas à arquitetura e ao design. Seu trabalho com o grupo “The Four”, formado por ele, sua mulher, Margareth MacDonald, a irmã dela, Frances MacDonald, e seu marido e melhor amigo de Mackintosh, Herbert McNair, já demonstrava esta ligação com a arte, especificamente com o estilo Simbolista. O trabalho do grupo levou à criação do Glasgow Style, estilo que vai se limitar à geografia da cidade escocesa, mas vai chamar a atenção de outro grupo do lado continental do Mar do Norte: os artistas da Secessão Vienense.

### **A Viena da Secessão**

A Secessão Vienense foi fundada em 1897 por um grupo de artistas dissidentes da Associação dos Artistas Vienenses. Eram dezenove, entre eles o pintor e ilustrador Gustav Klimt(1862-1918), os arquitetos e designers Josef Hoffmann(1870-1956), Josef Maria Olbrich(1867-1908) e Koloman Moser(1868-1918).

A Viena da Secessão vibrava com uma vitalidade intelectual , uma vontade de romper padrões. Contemporâneos de figuras como Sigmund Freud(1856-1939) e Arnold Schoenberg(1874-1951), e Adolf Loos(1870-1933), os membros da Secessão, influenciados pelo Arts and Crafts inglês, visavam criar uma arte que pertencesse a todos, onde as barreiras entre a arte erudita e as artes aplicadas fossem abolidas. Seus objetivos coadunavam com o *zeitgeist* vienense de então: a cidade era celebrada como um dos principais centros intelectuais europeus. O modernismo incipiente encontrava campo fértil em Viena para ser debatido, e seus cafés e salões animavam-se com calorosos debates sobre as mais diversas áreas do conhecimento, o que proporcionava que uma área influenciasse a outra. Viena também era um caldeirão de influências antagônicas, todas defendidas com paixão extrema, o que a fez ser definida como um “laboratório de pesquisa para o fim do mundo”, e vivesse um “apocalipse feliz”(METZGER, 2005, p. 12). Viena vivia uma cultura que era celebrada em seus cafés, teatros, óperas e exposições de arte.

Desta maneira, o caráter independente da Secessão a colocava como um centro irradiador de novas idéias. Primeiro presidente da Secessão, Gustav

Klimt trouxe para Vienna o trabalho de artistas e designers que, como aqueles do grupo vienense, rompiam padrões: August Rodin, Charles Rennie Mackintosh, Edgard Degas, Toulouse-Lautrèc, entre outros. Dentre estes, a relação com Mackintosh foi provavelmente uma das mais fortes. Convidado, juntamente com sua esposa, a participar da oitava exposição da secessão, em 1900, o casal foi aclamado na capital austríaca. A influência do trabalho de Mackintosh sobre Hoffmann e Moser é notória, mas mais interessante ainda é verificar traços do trabalho do casal em vestidos produzidos pela casa *Schwestern Flöge*.

### **A Schwestern Flöge: Moda, Arte e Design**

Fundada em 1904, a “Schwestern Flöge” era um atelier de moda ligado à Wiener Werkstätte, as oficinas da Secessão Vienense, abertas em 1903. As irmãs Flöge eram três: Pauline, Helena e Emilie, esta última companheira de Gustav Klimt. Filhas de um torneador-mestre e de uma artista plástica, as três irmãs receberam educação refinada (falavam algumas línguas, tocavam piano e costuravam bem), apesar de serem membros da classe média vienense.

O atelier, aberto na Casa Piccola Haus, em Viena, foi inteiramente decorado pelos artistas e designers das oficinas da Secessão, como Josef Hoffmann e Koloman Moser. Na entrada, a placa sobre a porta era um mosaico Jugendstil de pedras verdes e azuis, com as palavras “Schwestern Flöge” destacadas em preto. No hall, o mobiliário desenhado por Moser demonstrava a influência recebida do escocês Mackintosh: era claro, limpo, e ornado com móveis retilíneos, cadeiras de espaldar alto.



Fig. 05: a sala de ajustes da “Schwestern Flöge”.

No salão, as paredes eram laqueadas de branco, destacando desenhos de Moser montados em molduras pretas. Vitrines de vidro exibiam bordados raros, e o chão era coberto por um tapete cinza-claro. Do salão adentrava-se a sala para experimentar os vestidos e, após esta, as oficinas. Estas consistiam em três salas grandes, uma delas com duas grandes mesas de corte. Nas outras salas, uma era a *sala francesa*, onde eram feitos vestidos e pequenos agasalhos, e outra era a *sala inglesa*, onde se costuravam conjuntos e casacos(FISCHER, 1992).

A alma da “Schwestern Flöge” era a irmã mais nova, Emilie. Expert em moulage, era ela quem comandava as oficinas. Emilie conhecia Josef Wimmer-Wisgrill, chefe do departamento de moda das oficinas da Secessão, e observava de perto a polêmica entre a moda francesa e a moda austríaca. A discussão era fervorosa e nacionalista; reprovava-se a apropriação da moda francesa, feita pra as mulheres francesas, sem peito e sem quadris(FISCHER, 1992). Os desfiles de moda que Paul Poiret comandou em Viena em 1911 também receberam críticas, por abusarem de um luxo incompatível com a realidade vienense. Questionado sobre as cores suaves dos sapatos que apresentara no desfile, impossíveis para se andar nas ruas, Poiret replicou, desdenhoso: “as mulheres para quem eu desenho não andam na ruas”(FISCHER, 1992, p. 41).

Emilie Flöge prestava atenção a tudo isso, mas suas influências vinham de outra parte. Como companheira de Klimt, Emilie participava da vanguarda artística vienense e europeia. Nas vanguardas havia um interesse claro por culturas distantes, tais como o Japão(que encantou o escocês Mackintosh) e a África, um das referências de Picasso. No studio de Klimt, também desenhado por Hoffmann, havia cinco figuras de Madeira trazidas do Congo(não se sabe se Klimt as adquiriu em Viena ou em Paris), uma armadura de samurai japonesa, duas pinturas chinesas e gravuras japonesas. Por sua vez, na “Schwestern Flöge”, Emilie freqüentemente exibia peças do design da Wiener Werkstätte. Além disso, como Klimt, também se interessava por culturas distantes, guardando uma vasta coleção de tecidos étnicos do império austro-húngaro, com peças recolhidas na Hungria, Eslovênia, Romênia, Croácia. Também colecionava peças de roupa, como uma túnica amarela marroquina, Ora, Klimt usava peças como esta em seu atelier, chamava-os de “aventais

para pintar”. Não é de estranhar, então, que parte das peças produzidas pela “Schwestern Flöge” recebessem influências desta exótica coleção. As cores usadas nas roupas fabricadas pelo atelier eram intensas, provocativas: as cores mais fortes eram sabidamente uma preferência das mulheres proletárias. Emilie não se importava; unia as cores fortes dos tecidos étnicos austro-húngaros às cores quentes das túnicas marroquinas. O resultado deixou Paul Poiret boquiaberto em sua visita à Viena em 1911: encomendou para seu atelier em Paris uma larga seleção de lenços de seda coloridos produzidos pela Wiener Werkstätte e vendidos na “Schwestern Flöge”. Mas o legado mais importante da “Schwestern Flöge” foi, com certeza, os vestidos desenhados por Gustav Klimt.

### **Os vestidos “Reforma” de Gustav Klimt**

Na virada do século XIX para XX, o Movimento pela Reforma do Vestuário ganhou simpatizantes através da Europa. A causa já estava fazendo cinquenta anos, e chegava ao século XX revigorada. A idéia central do movimento não era somente uma reforma da maneira como as mulheres se vestiam, mas uma reforma do comportamento feminino em si. “Chega de bonecas com corpetes, rendas e laços! Ao fim com a cintura de vespa! (...)Abram as portas para a mulher que não é somente o objeto de desejo masculino, mas sua parceira ao subir montanhas, andar de bicicleta, ou mesmo no trabalho!”(FISCHER, 1992, p. 75). A criação de um “Vestido de Arte”(Art Dress), que libertasse as mulheres do corpete, da cintura apertada, engajou artistas e arquitetos da avant-garde, como Henry van der Velde. Para van der Velde, o vestido deveria ser alçado ao mesmo status da arquitetura, pintura e escultura. Desta maneira, ele mesmo desenhou uma série de vestidos para sua esposa por volta de 1898(FISCHER, 1992). Van der Velde chegou a declarar, em sua obra-manifesto *A Elevação Artística dos Trajes Femininos*: “de hoje em diante, as exposições de moda passam para categoria das exposições de arte.”(BRANDSTÄTTER, 2000)

Ora, que Gustav Klimt se engajasse neste espírito era previsível. Assim, por volta de 1907 ele desenhou alguns vestidos “Reforma” que foram executados pela “Schwestern Flöge”. A influência das túnicas africanas, das cores dos tecidos étnicos de Emilie, dos quadrados de Mackintosh tão bem

assimilados por Moser e Hoffmann, tudo se mistura em peças soltas, híbridas(BURKE, 2003) de conteúdo e significação. Talvez nada produzido até então poderia simbolizar de maneira tão empolgante as idéias defendidas pelo Movimento da Reforma da Indumentária e, principalmente, as idéias vanguardistas de Emilie Flöge.



figs. 06 e 07: vestidos “Reforma” usados por Emilie Flöge

Klimt não só desenhou os vestidos como, depois que eles estavam prontos, conduziu uma pequena sessão de fotos, hoje históricas, de Emilie vestindo-os. Duas desatas fotos são reproduzidas neste texto. Como era de se esperar, os vestidos “Reforma” desenhados por Klimt ficaram circunscritos a um círculo restrito da clientela da “Schwestern Flöge”, que continuou com suas atividades até 1938, quando Hitler ocupa a Áustria. Klimt falece em 1918, Emilie em 1952.

## **Conclusão**

A breve incursão de Klimt na moda é observada como uma parte menor de seu trabalho com artista. Boa parte dos livros sobre sua obra ignora o fato. O que é uma pena, visto que Klimt, ao criar sua versão para os vestidos ‘Reforma’-livres de espartilhos, cinturas de vespas, anquinhas- contribuiu para que designers de moda da época realmente prestassem atenção às necessidades da nova mulher que surgia nas sociedades europeias no início do século passado. Ao mesmo tempo, Klimt mostrava aos colegas artistas plásticos que o corpo feminino era um novo campo de experiências políticas e

comportamentais- e que desenhar indumentárias para este novo corpo era um processo criativo fecundo e, até certo ponto, revolucionário. Paul Poiret entendeu estes dois pontos: ao comissionar artistas como Raoul Dufy e Paul Iribe, Poiret trazia para suas roupas e para sua imagem de couturier o espírito de vanguarda das artes de então. Tal como Worth alguns anos antes, Poiret fez uso da arte para atingir uma clientela selecionada, que comprava arte de vanguarda e certamente queria se mostrar em dia com os novos tempos.

Voltando ao século XXI, John Galliano e Marc Jacobs mostram que entenderam a lição: a parceria de Jacobs com Takashi Murakami rendeu milhões à Louis Vuitton(THOMAS, 2007). Como Worth, Jacobs é um refinado colecionador de arte. Galliano, por sua vez, calca seu trabalho na relação com a arte. Por suas coleções já passaram referências à Secessão de Viena, à Leon Bakst e os Ballets Russos, à arte egípcia- todos devorados em um frenesi criativo enlouquecedor. Em suas coleções, as distinções entre arte e moda desaparecem e criam uma nova linguagem, pronta para ser consumida freneticamente pela mídia especializada de moda e pelo público consumidor. A julgar pelos números de vendas da Casa Dior, tem dado certo. Muito certo.

## **LISTA DE IMAGENS**

Figuras 01 e 02: em 09 de agosto de 2008.

Figura 03: CRAWFORD, 1996.

figura 04: TROY, 2003.

Figuras 05, 06 e 07: FISCHER, 1992.

## **Referências**

BRANDSTÄTTER, Christian. *Klimt & A Moda*. São Paulo: Cosac& Naify, 2000.

BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2003.

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanesa R.(org.). *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo: Cosac &Naify, 2001.

CRAWFORD, Alan. *Charles Rennie Mackintosh*. London: Thames & Hudson, 1996.

FISCHER, Wolfgang G. *Gustav Klimt & Emilie Flöge: an Artist and His Muse*. London: Lund Humphries, 1992.

KAWAMURA, Yunija. *Fashion-logy: an Introduction to Fashion Studies*. Oxford: Berg, 2005.

METZGER, Rainer. *Gustav Klimt Drawings and Watercolours*. London: Thames and Hudson, 2005.

TROY, Nancy J. *Culture Culture- A Study in Modern Art and Fashion*. Cambridge: The MIT Press, 2003.