



Хронологія графічного дизайну

Передмова до четвертого видання

Вступ

ВІКТОРІАНСТВО

Британія

Америка

Франція

МИСТЕЦТВО Й РЕМЕСЛА

Британія

Америка

МОДЕРН (АР-НУВО)

Франція/Бельгія

Югендстиль

Школа Глазго

Віденська сецесія

Америка

Італія

РАННІЙ МОДЕРНІЗМ

Предметний плакат

Віденські майстерні

ЕКСПРЕСІОНІЗМ

Німеччина

МОДЕРНІЗМ

Футуризм

Вортицизм

Конструктивізм

Художня група «Стиль»

Баугауз

Нова типографія

АР-ДЕКО

Франція

Німеччина

Швейцарія

Східна Європа

Італія

Англія

Америка

Стрімлайн

Данія

ДАДАЇЗМ

ГЕРОЇЧНИЙ РЕАЛІЗМ

ПІЗНІЙ МОДЕРНІЗМ

Швейцарія

Англія

Америка

Швейцарський стиль

Корпоративний стиль

Відродження

Еклектика

Польща

Психоделіка

Японія

ПОСТМОДЕРНІЗМ

Мемфіс/Безель/Цюріх

Американська нова хвиля

Американський панк

Американський постмодерн

Європейська нова хвиля

ЦИФРОВИЙ ДИЗАЙН

Деконструктивізм

Émigré

Фонтизм

Контрольований хаос

Рейв

Кінетизм

Нова простота

СТИЛЬ НОВОГО СТОЛІТТЯ

Неомодернізм

Орнаменталізм

Інфографіка

Вуличне мистецтво

Каліграфія

Політичний дизайн

ХІПСТЕРСЬКИЙ ДИЗАЙН

Новий порядок

Новий порядок/Великі дані

Новий порядок/Гра зі шрифтами

Абстрактний реалізм

Неоекспресіонізм

Близькосхідний модернізм

Мистецтва й ремесла



тисячі відвідувачів із Англії та континентальної Європи у 1851 році сходилися до величної будівлі Кришталевого палацу, щоб подивитися на товари, створені за допомогою найновішого в світі виробничого обладнання. Утім, виявилось, що всі виставлені товари з естетичного погляду досить непоказні. Замість того, щоб удосконалювати промислові вироби, технології фактично позбавили речі будь-якого індивідуального стилю, адже митцям не знайшлося місця в живих виробничих процесах.

Для представників середнього класу Англії, що зародився на світанку Промислової революції, індустріалізація символізувала остаточне завершення середньовічного суспільного ладу. У середині XIX століття ремісництво й кустарництво вже вважалися пережитками середньовічної художньої традиції, роботу майстрів зневажали. Принцип цілісності й незалежності художньої діяльності було повністю відкинуто. Автор однієї зі статей у журналі The International Studio висловив жаль із цього приводу: «Раніше не існувало різниці між художником і ремісником. А тепер ми проводимо межу, необгрунтовану й обурливу, між образотворчим мистецтвом, до якого включаємо лише живопис і скульптуру, та мистецтвом, яке ми називаємо «другорядним», а простіше кажучи цю «ремеслами» або ж «кустарними промислами». Якщо ми навіть поблажливо називаємо «митцями» тих, хто не пише картин і не створює скульптур, насправді ми надаємо їхній праці не більшого значення, аніж роботі якогось кухаря чи перукаря».

Більшість вікторіанців не переймалися цією ситуацією, але соціальні реформатори – серед них художники, архітектори й письменники – таки намагалися повернути естетичні стандарти, розвиваючи гармонійний національний стиль. У 1847 році мистецтвознавець Генрі Коул почав видавати Journal of Design and Manufactures («Журнал дизайну й мануфактури») й зазначив на його сторінках, що «річ, яку декорують, мусить бути важливіша, аніж її оздоблення». У праці The true principles of Pointed or Christian Architecture («Справжні принципи готичної або ж християнської архітектури») (1841) Огастес Вільбінгтон Нортмор П'юджин відстоював ідею чесності в архітектурі й дизайні й заявляв, що все оздоблення має зводитися до збагачення основної форми. Впливовий художник

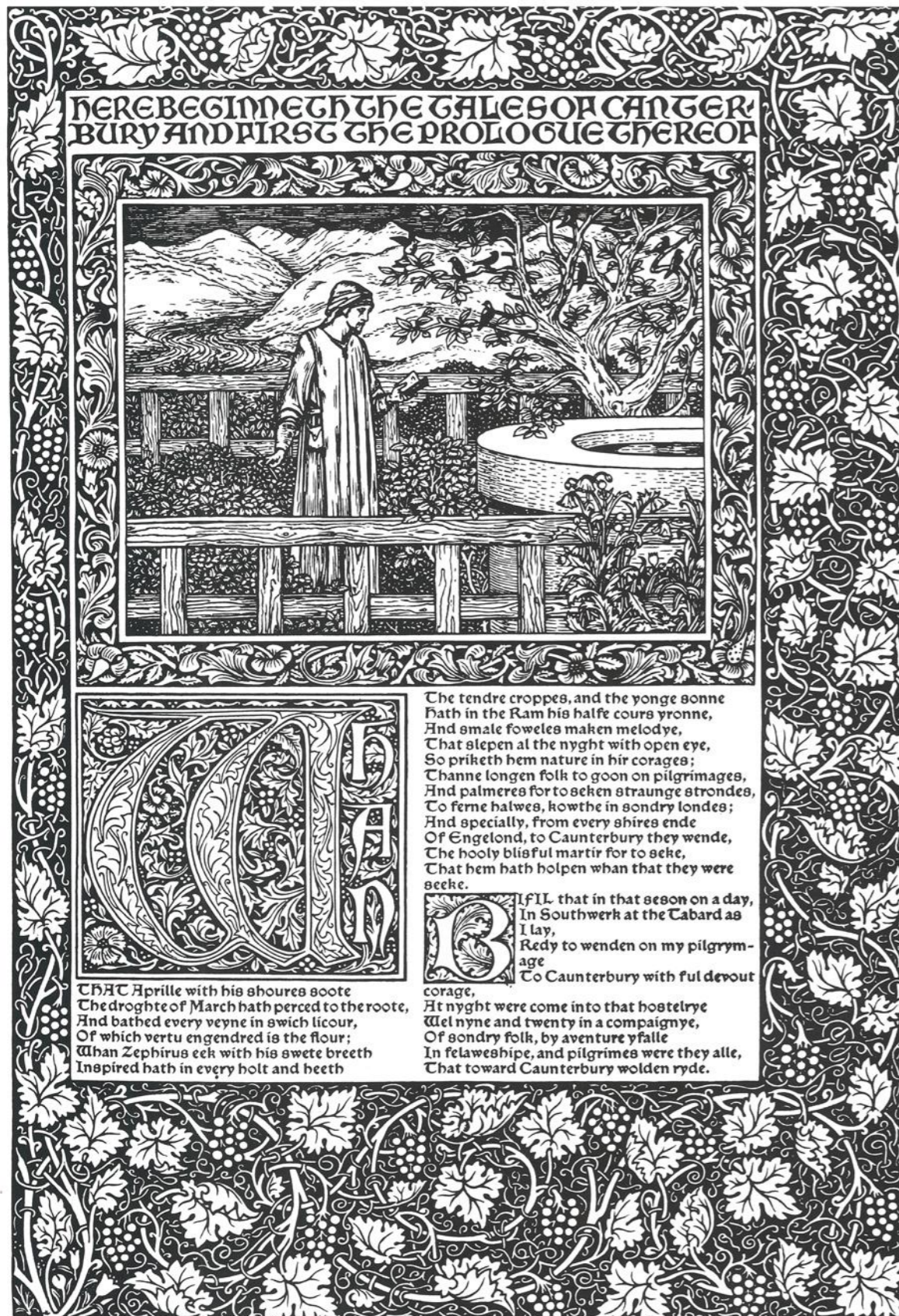
і критик Джон Раскін доводив, що відповідність призначенню – це моральний обов'язок, оздоблення має бути органічним, а готична форма – це не лише найкращий спосіб національного вираження, а й панацея від естетичних хвороб сучасності.

Найзавзятішим однодумцем Раскіна був Вільям Морріс, архітектор і дизайнер; завдяки його ентузіазму й постав Рух мистецтв і ремесел. Саме його філософія визначила етику сучасного індустріального дизайну. Морріс ревно боровся проти відмежування мистецтва від повсякденного життя і присвятив себе боротьбі з потворністю в усіх її формах. Він вважав, що суспільство, неспроможне створити хороший дизайн, ґрунтується на хибній етичній системі, і розвивав квазісоціалістичну філософію. У його системі ремісники-художники-дизайнери мали взяти на себе пряму відповідальність за свої творіння і так відновити гідність праці, зруйновану анонімним промисловим виробництвом. Моррісові зразки дизайну меблів для власного дому стали його першим протестом проти машинної естетики.

Британія не займала провідної позиції у сфері декоративно-ужиткового мистецтва, і це засмучувало Морріса. 1861 року він заснував фабрику «Морріс, Маршалл, Фолкнер і компанія» (також відома як «Морріс і компанія», Morris and Company), щоб виготовляти вишукані меблі ручної роботи для масового споживача. Морріс намагався відтворити атмосферу середньовічного мистецтва й ремесел, вибудовуючи свої ідеали за зразком легендарної утопії Merrie Olde England («Весела стара Англія»). За планом Морріса, майстерні й цехи мали стати тренувальним простором для різних митців, які працюють зі всіма можливими матеріалами й формами, від архітектури до типографії.

Деякі критики вважали рух мистецтв і ремесел ретроградним. Морріс і справді часом потурав сліпому захопленню старовинними речами й дещо снобістській нетерпимості до машин. А проте він розумів і ще неочевидні можливості промисловості й вірив, що рано чи пізно вона здивує своєю винахідливістю та мінімізує кількість часу, витраченого на рутинну працю.

Морріс був реформатором, а мистецтва й ремесла – реформаторським рухом, боротьбою проти посягання індустріалізму на звичний спосіб життя робітників.



Модерн (ар-нуво)



лористичне безумство, істерія плавних ліній, хи- мерна звороблива декоративність, стилістичне свавілля – такі терміни використовували сучасники для опису модерну, також званого як ар-нуво, першого міжнародного художнього стилю. Починаючи з 1880-х років – і до початку Першої світової війни ар-нуво став бунтом проти чутливості, у яку досі була занурена Вікторіанська доба. Приблизники стилю щиро сподівалися докорінним чином змінити кожен аспект дизайну, щоб встановити стандарти, які відповідатимуть потребам нової доби. Упродовж порівняно короткого періоду модерн був, як писав критик, «одним із найбільш творчих нововведень в історії дизайну».

Попри свою французьку назву, ар-нуво зародився в Англії, осередку європейського авангарду. Він був безпосереднім наступником Руху мистецтв і ремесел. Особливо легко це прослідковується на прикладі роботи художника та архітектора Артура Макмердо, який поєднував любов до прерафаелітського романтичного символізму з прагматичним бажанням реформувати дизайн. Яскравим прикладом слугує обкладинка його книжки «Церкви Врена» (Wren's City Churches, 1883), де він уперше використав природні мотиви з зображенням листя в стилі ар-нуво – це суттєвий відступ від поширеного тоді готичного стилю. У роботі прочитуються явні впливи ксилографії японського митця Кацусіка Хокусая та ілюстрацій Вільяма Блейка до «Пісень невинності» (Songs of Innocence). Серед інших засновників стилю слід згадати також художника-ілюстратора Обрі Бердслі, який додав елемент містицизму, і Чарльза Френсіза Войзі, котрий допоміг привести англійський модерн у континентальну Європу.

Затиснутий між принципом «мистецтва заради мистецтва» й функціональною естетикою, ар-нуво став дивним поєднанням мистецтва, штучності та практичності. Як і більшість явищ, що претендують на статус абсолютної новизни, це було не що інше, як переосмислення минулого: свіжий погляд на східне мистецтво, деякі запозичення зі стилю рококо, схилення перед кельтськими ілюстрованими рукописами з їхнім унікальним дизайном і романтичною недосяжністю. Справжні естети серед дизайнерів стилю ар-нуво використовували криволінійну й квіткову абстракцію як грайливе, але в цілому

функціональне протиставлення до звичної форми. Однак, попри відкрито виражені революційні прагнення, вони часом опинялися в полоні легковажних смаків середнього класу. І модерне оформлення насправді загроможувало аркуш не менше, аніж розкритиковані вікторіанські орнаменти.

Інша група художників ар-нуво, так звані декаденти, дозволяли собі сповна насолодитися надлишковістю стилю. Захоплюючись містицизмом, вони розробили ієрархію екзотичних богинь і німф – дивних, фантастичних, таємничих, містичних – і відверто кітчевих.

Інші митці вважали, що мистецтва служать життю, шукали способів застосувати досвід передових технологій до мистецтва. Зацікавлені більше архітектонікою, аніж органічною формою, вони переважно працювали з логічними та геометричними конструкціями. Наприклад, Люїс Фореман Дей заявив: «Подобається нам це чи ні, механізація, паровий двигун та електрика мають право сказати своє слово про орнамент майбутнього». Справді, серед ранніх модерністів дедалі більше практиків вважали, що машини можна використовувати для розповсюдження краси, так само як для прогресу чи комфорту всього суспільства. Ар-нуво, по суті, став першим прикладом комерційного мистецтва, яке постійно використовували, щоб підкреслити красу промислових виробів.

У міру того як мистецькі книжки та журнали ставали більш доступними завдяки розвитку друкарства, революція стилю ар-нуво ширилася й перемагала в усій континентальній Європі. Це було перше значне стилістичне переосмислення, у якому епоха античності вже перестала домінувати, тож ар-нуво став не лише новою модою, а й поглядом у ХХ століття. Досвідчені підприємці з Європи та Сполучених Штатів, такі як Юліус Мейер-Грефе з Мюнхена, Семюель Бінг із Парижа, Артур Ліберті з Лондона й Тіффані Луїс Комфорт із Нью-Йорка, популяризували й, зрештою, через невпинну комерціалізацію спрощували новий стиль.

Різні версії модерну мали спільні характерні риси, але в кожній країні розвивалися по-різному. У Англії, наприклад, нові спрощені форми зумовлювали відповідне оздоблення, у Франції ар-нуво розвився з відчуття того, що оздоблення диктувало форму.



78. Анрі Тулуз-Лотрек. *La reine de joie*. Плакат, 1892. Музей сучасного мистецтва, Нью-Йорк. Подарунок подружжя Роджерсів.