

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGEM**

Thalita Barbosa de Castro

Liubova Popova e Varvara Stepanova:
Convergências entre moda e vanguarda no início do século XX

Juiz de Fora
2019

Thalita Barbosa de Castro

Liubova Popova e Varvara Stepanova:

Convergências entre moda e vanguarda no início do século XX

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito à obtenção do grau de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares. Linha de pesquisa: Arte, Moda: História e Cultura.

Orientadora: Prof.^a Dra. Maria Lúcia Bueno Ramos

Juiz de Fora
2019

Thalita Barbosa de Castro

Liubova Popova e Varvara Stepanova:

Convergências entre moda e vanguarda no início do século XX

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito à obtenção do grau de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares. Linha de pesquisa: Arte, Moda: História e Cultura.

Orientadora: Prof.^a Dra. Maria Lúcia Bueno Ramos

Aprovada em: ____ / ____ / ____

BANCA EXAMINADORA

Dra. Maria Lucia Bueno Ramos - Orientadora
Universidade Federal de Juiz de Fora

Dra. Renata Cristina de Oliveira Maia Zago
Universidade Federal de Juiz de Fora

Dr. Rui Gonçalves de Souza (Membro Externo
IFSUDESTE – Minas Gerais / Brasil

AGRADECIMENTOS

Como agradecer dez anos de vida?

Uma das pessoas mais essenciais em minha vida a qual dedico este trabalho, minha avó, dizia: "quem tem amigo não morre pagão". Em uma adaptação de um dito popular que versa sobre a necessidade de se ter pessoas com as quais contar para ser amparado. É é desta maneira que me sinto, amparada e acolhida. São dez anos de vida dentro do Instituto de Arte e Design da UFJF e isso faz com que eu tenha muito a agradecer. Para além da formação acadêmica, a formação humana. Hoje encerro mais um ciclo. E foram muitos, literalmente! Bacharelado Interdisciplinar, Bacharelado em Moda, Licenciatura em Artes Visuais e agora Mestrado em Arte, Cultura e Linguagem. Desta forma agradeço imensamente ao IAD e a UFJF, enquanto instituição que fomentaram meu ensino.

Gratidão imensa à Professora Maria Lucia Bueno por ter confiado em mim, recebido minha pesquisa de braços abertos e, principalmente, por ter caminhado junto comigo durante todo o processo. Ao PPG - ACL muito obrigada por tudo. Ao Professor Luís Alberto Rocha Melo e à Professora Maria Claudia Bonadio que, na figura de coordenadores do curso, não mediram esforços para nos ajudar, muito obrigada. A Flaviana Polisseni e Lara Velloso, muito obrigada, vocês são maravilhosas! Aos professores que contribuíram com minha formação profissional e humana: Professores Elizabeth Murilho, Rosane Preciosa, Edna Resende, Ricardo Cristofaro, Fabricio de Carvalho, Eliane Bettochi e todos os outros professores do corpo docente do IAD, meu muito obrigada. Reitero meu agradecimento às Professoras Maria Claudia Bonadio e Maria Izabel Branco Ribeiro pelas contribuições dadas a esta pesquisa e a disponibilidade para banca de qualificação. De igual forma agradeço aos Professores Renata Zago e Rui Gonçalves Souza pelo carinho, contribuição e disponibilidade para banca de defesa.

Estendendo meus agradecimentos à minha família e amigos, penso que algumas pessoas se tornam indispensáveis ao longo de nossas vidas, outras já são desde o momento em que nascemos e sem algumas delas eu não seria nada. Minha mãe Marillac, meu irmão Yuri, meu tio João, minha tia e mãe de coração Ephigênea, minha madrinha Edluce. Amo vocês e serei grata eternamente por tudo que fizeram e fazem por mim ao longo desses trinta e três anos de vida, todo amor e carinho dedicado a mim e principalmente por fomentar a minha vida estudantil, sobretudo nesses últimos momentos, dado tempos sombrios em que vivemos. Fazer pesquisa no Brasil não é fácil e vocês tornaram isso possível. A todos os outros

familiares, muito obrigada, por tudo!

Às pessoas que eu tornei indispensáveis, um agradecimento em especial para pessoa que não soltou minha mão durante todo o processo do mestrado, que me dedicou amor, carinho e paciência. Obrigada por tudo, Felipe!

Aos amigos não sei o que dizer, por isso deixo meu muito obrigada. Aos irmãos que a vida me deixou escolher: Mariana Ricardo, Carolina Cerqueira, Alberto Ribeiro, Fernando Braida, Mônica Lopim, Leandro Delgado, Vinicius Guimarães, Raony Amorim, Rodolfo Moura, Thiago, Dândara, Elisiana Frizonni, Anna Flavia Silva, Thais Sarkis, Vermelho, Henrique Reis. Todos vocês fizeram parte deste processo e fazem parte da minha vida. Ao amigo Fernando Siqueira que estará sempre comigo! Aos recém-chegados, Mariana Lemos, Leticia Machado, Henrique Grimaldi, Igor Bastos e toda turma de mestrado, obrigada por tudo e pela companhia. Enfim... Muito Obrigada!

Obrigada por tudo!

RESUMO

No início do século XX, em um contexto de revolução social avançado, eclodiu uma vanguarda artística, novos padrões socioculturais e econômicos germinaram e construíram o que conhecemos como Construtivismo, movimento estético genuinamente russo, que integrava as técnicas artesanais e a produção industrial à prática artística, levando sua produção ao cotidiano dos cidadãos e se adequando às necessidades de uma nova sociedade socialista. Foi neste espaço social que o trabalho das artistas Liubova Popova e Varvara Stepanova se estabeleceu. Delinear todo este episódio histórico tentara por fim as inquietações: como o trabalho destas mulheres fez uma convergência entre moda e arte no início do século e como se deu este acordo histórico? As dinâmicas de gênero estabelecidas no movimento nos fez entender o lugar das mulheres? As reorganizações de gênero estabelecidas neste novo regime teceram mudanças significativas? O objetivo da pesquisa foi traçar uma abordagem histórica de três campos de produção e conhecimento: artes aplicadas, moda e gênero, compreendidos dentro do campo das artes. Trazendo os elementos das interseções como objeto de análise fundamental para a investigação. Sendo que na interseção central figura a produção das artistas, com a qual levantamos discurso sobre o objeto artístico.

Palavras chave: Liubova Popova; Varvara Stepanova; moda; arte; artes aplicadas; construtivismo; gênero;

ABSTRACT

At the beginning of the twentieth century, in a context of advanced social revolution, an artistic avant-garde breaks out, new sociocultural and economic patterns germinated and constructed or known as Constructivism. Genuine Russian aesthetic movement that integrates as artisanal techniques and artistic industrial production, bringing its production to the daily lives of citizens and adapting to the needs of a new socialist society. It is in this social space that the work of artists Liubova Popova and Varvara Stepanova was established. To delineate all this historical episode finally attempted as concerns: how did their work make a convergence between fashion and art at the beginning of the century, and how did this historical agreement came about? Do the gender dynamics used in the movement understand the place of women and the gender reorganizations used in this new regime of altered ceiling changes? The aim of the research is to draw a historical approach of three fields of production and knowledge: applied arts, fashion and gender, understood within the field of arts. Bringing the elements of intersections as the object of fundamental analysis for investigation, this intersection being a central figure in the production of artists, with a survey of discourse about the artistic object.

Keywords: Liubova Popova; Varvara Stepanova; fashion; art; constructivism; genre;

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Tabela com os números do desenvolvimento russo no séc. XIX.....	26
Figura 2	Índice de produção da indústria têxtil no começo do séc. XX.....	27
Figura 3	Kasimir Malevich - Elemento suprematista básico: o quadro, 1913.....	44
Figura 4	Spatial Construction, n. 12, Alexander Rodtchenko.....	46
Figura 5	Capa do catálogo da Exposição 5X5=25, Liubova Popova.....	47
Figura 6	Estampa óptica para tecido, 1924, Varvara Stepanova.....	49
Figura 7	Estampa para tecidos, 1923, Liubova Popova.....	49
Figura 8	Vestido artístico, Henri Van de Velde.....	58
Figura 9	Vestido radical, Klimt e Floge.....	59
Figura 10	Vestido Simultaneísta, Sônia e Robert Delaunay.....	60
Figura 11	Terno Futurista , Giacomo Balla.....	61
Figura 12	<i>The Lobster Dress</i> , Schiaparelli.....	62
Figura 13	Varvara Stepanova e Liubova Popova – Foto de Alexander Rodchenko, 1923.....	69
Figura 14	Stepanova e Rodtchenko em 1922.....	71
Figura 15	Ilustração do poema <i>Zigra Ar</i>	71
Figura 16	<i>Five Figures on a White Background</i> , 1920.....	72
Figura 17	<i>Spotodezhda</i> , variação da <i>Prozodezhda</i>	74
Figura 18	Sala da exposição, a última exposição futurista de pinturas 0,10.....	76
Figura 19	Pintura de Popova, <i>home+ar+espaço</i> , de 1912.....	76
Figura 20	Vestido de 1923/24.....	77
Figura 21	<i>Tolstovka</i>	81
Figura 22	Projetos de roupas socialistas.....	81
Figura 23	Motivos para tecido Liubova Popova, 1923.....	84
Figura 24	Estampas desenhadas por Popova.....	85
Figura 25	Estampas para tecidos Stepanova, 1923/24.....	86
Figura 26	<i>A prozodezhda</i> de Rodtchenko.....	87

Figura 27	<i>A spetsodezhda</i> de Stepanova.....	88
Figura 28	<i>A sportodezhda</i> de Stepanova.....	88
Figura 29	Vestidos de Popova, 1923/24.....	90
Figura 30	Vestidos e estampas de Popova, 1923/24.....	91
Figura 31	Desenhos de Popova, 1923/24.....	92
Figura 32	Vestido de Popova, 1923/24.....	92
Figura 33	Pavilhão Russo de 1925.....	95

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	MODERNIZAÇÃO, MODERNIDADE E CULTURA URBANA.....	13
2.1	A SOCIEDADE CIVIL.....	19
2.2	MODERNIDADE, CULTURA URBANA E CONSUMO NAS SOCIEDADES RUSSAS.....	23
3	A MULHER E A ARTE: A HISTÓRIA, A PRODUÇÃO E AS DINÂMICAS DE GÊNERO.....	27
3.1	AS CONSTRUÇÕES DA ARTE MODERNA.....	35
3.1.1	Do passado à práxis.....	39
3.1.2	Do supremacismo ao construtivismo.....	41
3.1.3	Artes aplicadas e suas matrizes.....	51
3.2	AS RELAÇÕES ENTRE MODA E ARTE	55
3.3	AS MUDANÇAS DE PARADIGMAS NA MODA FEMININA A PARTIR DA ALTA COSTURA	63
3.3.1	As mulheres da alta costura.....	64
4	COMPOSIÇÕES CONSTRUTIVISTAS.....	67
4.1	AS ARTISTAS.....	69
4.1.1	Varvara Stepanova	70
4.1.2	Liubova Popova	75
4.2	TÊXTEIS: ALTERNATIVAS PLÁSTICAS PARA A TRANSFORMAÇÃO DOS PROCESSOS PURAMENTE ESTÉTICOS.....	78
4.3	EXPOSIÇÃO UNIVERSAL DE ARTES DECORATIVAS E INDUSTRIAIS MODERNAS DE 1925, PARIS.....	94
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
	REFERÊNCIAS.....	104

1 INTRODUÇÃO

Este estudo se estrutura em uma análise bibliográfica existente sobre a produção de Liubova Popova (1889 – 1924) e Varvara Stepanova (1894 – 1958), que converge moda e arte no início do século XX, precisamente nos anos de 1923 e 1924. Foi sistematizado de maneira a analisar as artes aplicadas, a moda e as dinâmicas de gênero como campos pertencentes ao grande campo da arte. Que se tocam, apresentando as possibilidades a partir do momento que entram, via pontos de contato, uns nos outros, transformando os limites do campo da arte e do cotidiano e entre feminino e masculino. Apresenta-se, então, como objetivo desta dissertação, analisar as interseções de três campos contidos dentro do campo da arte: artes aplicadas, moda e gênero, e os trabalhos das artistas sendo a interseção entre os três campos. Os elementos que compõem as interseções tornam-se fundamentais para essa investigação. Desta forma, as convergências: moda e arte, moda e gênero, arte e gênero, serão analisadas a partir de alguns deles, sendo: produções têxteis nas artes, a reformulação da indumentária feminina e a inserção do trabalho de mulheres no campo da moda na segunda década do século XX e o trabalho das artistas mulheres. Jorge Coli (1947 -) diz que “para decidir o que é ou não arte, nossa cultura desenvolveu instrumentos específicos. Um deles, essencial, é o discurso sobre o objeto artístico, ao qual reconhecemos competência e autoridade” (COLI, 1981, p. 10). Os objetos têxteis produzidos por ambas, Popova e Stepanova, encontram-se na interseção central dos campos analisados, tornando-se instrumento fundamental para discussão estabelecida em nossa pesquisa, embasados pelo discurso sobre o objeto artístico, como propõe Coli.

Em um primeiro momento, apresentaremos as relações de um novo contexto sociocultural introduzido pela modernidade. A modernização dos grandes espaços urbanos e seus desdobramentos, os conceitos de urbanização e de consumo, compondo um comparativo entre a Europa e Rússia, antigo e moderno. Sendo teorizados por Daniel Roche (1935 -), Marshall Berman (1940 - 2013), Lenina Pomeranz (1959 -), entre outros. Sabemos que a modernização é caracterizada como processo econômico e tecnológico resultante de uma sociedade conduzida pela economia monetária e pelo princípio de circulação. Os principais produtos gerados pela modernização são: o aumento da população nos grandes centros urbanos e o desenvolvimento de sistemas de comunicação e transporte. A modernidade é definida como um novo modo de vida que emerge a partir da modernização. Suas principais manifestações são a cultura urbana, a estetização do cotidiano e a sociedade de consumo.

O primeiro capítulo terá, então, como finalidade situar nossos olhares para um tempo, um momento e um espaço, conduzindo-o aos estudos das interseções que se apresentarão a seguir. É realizada uma análise histórica da Rússia em duas fases da Revolução Russa, a pré-revolução e o desenvolvimento do socialismo pós-revolução. A apresentação da sociedade Czarista, em economia, política, cultura, modernização e a forma em que esta chega ao colapso do sistema, sendo destruída através de uma revolução popular, se faz necessária na descrição do capítulo. Apresenta-se as distinções e semelhanças com outros corpos sociais deste período, considerando o contexto político e de transição, o que leva a compreender os levantes: artístico e social, perpassando a historiografia da revolução.

No segundo capítulo, refletindo sobre os processos de criação e aproximação entre moda e arte, que são construídos no fim do século XIX e início do século XX, deve-se considerar a argumentação de diversos teóricos que defendem a moda dentro de uma metodologia analítica da história social das artes e definem desdobramentos sociais que possibilitam o surgimento de novas experiências estéticas. Analisam-se tais processos e tomando moda e arte como processo de reflexão, investigando a formação de um sistema simbólico, onde o “simbólico é um poder de construção de realidade” (BOURDIEU, 1989, p. 9). Acredita-se que os pontos de intersecção nos quais as áreas se tocam, abrem espaço para estudos acadêmicos e desta maneira busca-se as possibilidades da moda quando ela entra no território da arte aplicada e como as dinâmicas de gênero se apresentam nos dois campos. Entendendo como a roupa se modifica durante este processo, como o trabalho de mulheres fez-se necessário para uma revolução da vestimenta feminina, como a primeira guerra transformou a identidade o modo de vida e as mudanças de papéis sociais da mulher, e como elas se apresentam em um cenário artístico em expansão.

A fim de questionar a história da arte dominante, teóricas como Linda Nochlin (1931 - 2017) e Griselda Pollock (1949 -) respaldam este estudo, já que ambas detectaram as rupturas e discontinuidades e foram capazes de olhar para a história da arte como sendo uma prática discursiva associada a espaços específicos do campo, geridos por homens que, alheios à própria disciplina, ainda assim a constroem. Desta forma poderemos imaginar quais as motivações para aproximação do trabalho de artistas mulheres com os objetos de arte têxteis, e compreender as perspectivas de gênero vigentes no período que este estudo contempla.

O terceiro capítulo dedica-se à análise do nosso objeto de pesquisa em si. Será descrito no mesmo uma breve biografia de ambas, sua relação com o construtivismo, a

história das artistas e a opção feita por ambas pelo trabalho na indústria, com a colaboração das artistas na Primeira Fábrica Estatal de Algodão estampado de Moscou (PITRE, 2011, p. 18) e no ateliê das VhKutemas. A formulação de uma nova produção artística dentro da indústria têxtil será retratada e discutida através das questões estéticas e o modelo social estabelecido russo, no período pós-revolução. Maria Lucia Bueno (1953 -) destaca que a passagem da questão estética na moda, da filosofia às ciências sociais encontra-se no momento em que artistas e intelectuais empenham-se em desvendar as dinâmicas da modernidade no fluxo de uma cultura urbana de uma sociedade industrial, característica que poderá ser observada em um segundo momento do movimento de reestruturação social russa.

Para que esta pesquisa torne-se palatável foi necessário um grande referencial bibliográfico, livros, teses, dissertações e artigos acadêmicos. Alguns encontram-se em língua estrangeira, sendo todas as citações diretas usadas apresentadas em sua língua original, somadas a notas de rodapé com o texto original e as citações indiretas e diretas com número de linhas menor que três, aparecem traduzidas no corpo do texto com tradução livre da autora e revisadas por profissionais qualificados, visando facilitar o acesso do leitor. Foi incansável de igual forma, a análise das imagens, fotografias e registros em imagem de tudo que se relaciona a nosso objeto de pesquisa, para construção de um repertório imagético, destinado à análise dos trabalhos e a cobertura de fissuras que os textos pudessem expor. Sendo apresentada uma seleção das mesmas nesta dissertação, obedecendo às regras da ABNT.

As artistas pertencentes à vanguarda russa desenvolveram produções em parceria com a indústria, que trataremos aqui como objetos de arte têxtil, com aporte construtivista incorporadas ao movimento social russo. Sabemos ser algo complexo transportarmos as ideias do campo da moda para dentro de uma revolução socialista, entretanto as evidências bibliográficas e imagéticas nos abrem essa possibilidade, principalmente em decorrência da abertura econômica que ocorreu após a morte de Lenin. Não buscamos categorizar a produção têxtil das artistas dentro do campo especificamente, mas como vimos, buscamos entender a potência do objeto têxtil, contido na interseção dos campos.

A fim de apresentar uma leitura sobre a ampliação do campo da arte, o nascimento do design e o têxtil como materialidade da arte, ao longo destes três capítulos tenta-se cobrir a bibliografia localizando o aparecimento do debate demonstrando-se a influência exercida pelas mesmas no campo social, em uma discussão inicialmente teórica, passando a um exame sensível da obra das artistas Stepanova e Popova.

As vanguardas representam uma transição, como uma forma de continuação e de aprimoramento. A arte apenas se desenvolve, sem passado a arte não teria criado uma história, um percurso. Para Heskett, os construtivistas: “tentaram criar um estilo novo e universal que harmonizasse todos os aspectos do ambiente visual numa esteticidade total, uma obra de arte completa que seria a encarnação da unidade cultural e social” (HESKETT, 1997, p. 88). Desta forma, como os materiais que pertencem à indústria tornam-se “objetos de construção”? Quais espaços concretos ocupados, na moda e na arte, tornam possível o trabalho de inúmeras mulheres no campo da produção estética? Assim, sem desprezar o que já nos foi contado, discutiremos uma abordagem diferente, examinando os objetos de arte têxtil produzidos por Stepanova e Popova.

2 MODERNIZAÇÃO, MODERNIDADE E CULTURA URBANA

A fim de compreendermos o desenvolvimento da Rússia dos Romanov, fins do século XIX, cenário social do país anterior à revolução de 1917, é preciso olhar para o processo de urbanização e modernização dos grandes centros, objetivando a conceituação da urbe moderna e todos os processos sociais estabelecidos ali.

Daniel Roche, a partir da evolução da cultura do consumo do século XVII ao XIX, observa os processos de reestruturação da economia francesa, o estado financiador e modelo para reformulação do estado russo, no período analisado pelo autor. O texto de Roche nos auxilia na estruturação de uma teoria da construção de uma cultura urbana e de consumo, advinda dos primeiros passos da modernização. O aumento das possibilidades oferecidas e um setor agrícola necessitado de expansão e modernização atrelado às modificações lentas da economia doméstica (urbana e rural) e a busca por rentabilidade, resultaram em uma mudança nos hábitos de consumo que tornaram a lógica social das culturas mais complexa e não redutíveis ao consumo de subsistência.

Com a revolução industrial e as grandes urbanizações do século XVIII, pesquisadores e economistas da época empreenderam esforços para compreender as transformações sociais e dos costumes, para proverem governabilidade e uma logística para uma boa administração da economia. A noção de orçamento que aparece no início de 1700 possibilitou a criação de estatísticas que mediam a evolução de uma relação entre recursos, necessidades e hábitos de consumo. Em seu texto, Roche nos mostra vários exemplos que

ilustram o ponto de vista de uma época e das classes, seu orçamento e seus hábitos. Levando em conta que a palavra orçamento não existia, podemos pensar em termos de recursos que construíam a “ciência dos lares” e que nos possibilitam entender a realidade das despesas no interior das famílias destes tempos. A renda passa a ser encarada como fator econômico, até então era ignorada.

Em História das Coisas Banais (2000) de Daniel Roche, foram analisadas as teorias criadas por Marechal Vauban (1633 - 1707), militar francês, arquiteto de formação, tornou-se ministro da guerra e um dos principais conselheiros do rei, contribuiu decisivamente para formação de um estado moderno na França. Empenhou-se em medir a evolução da relação dos recursos e das necessidades na sociedade, comparando teorias e cálculos que o levariam a construção de uma política orçamentária, que não se tornaram parâmetros para decisões, mas permitiram a leitura do consumo das categorias sociais, do ponto de vista, dos hábitos de consumo e dos modos de circuitos econômicos.

O Marechal Vauban, apresentou em 1695 um tratado conhecido como *La Dîme Royale*, que foi publicado em 1707, como uma das tentativas de regulamentação da cobrança de impostos na França de Luiz XIV. Tratou das relações de rendas e grupos sociais, dando atenção para categorias de trabalhadores que fariam a máquina funcionar. Demonstrando a partir destes grupos e de um questionário as relações que existiam entre renda, produção, tempo trabalhado e perdido, lucros e despesas. Estabelecendo desta maneira parâmetros para criação de uma lógica econômica e revelando uma das chaves para ler o problema dos consumos em relação aos recursos: a rentabilidade dos trabalhos do campo e dos artesãos da cidade precisava ser revista. A então diferença entre as categorias tornava-se insignificante, já que para aquelas que ganhavam mais o gasto também era maior, ignorando o cálculo real das necessidades. Criando, então, a noção de salário médio a partir da capacidade produtiva real e o encarna em dois tipos socialmente representativos. Por que não existiam consumidores individuais e isolados, e sim, sujeito responsável em uma célula doméstica onde a renda deveria ser a suficiente para alimentos, roupas e aluguel. O cálculo das despesas era complexo, mas indispensável para avaliar o que era necessário para uma família. Revendo impostos e simplificando a realidade, institui-se a ideia de consumo mínimo, pois era impossível descer abaixo das necessidades. Vauban propõe então um modelo para justificar uma política fiscal mais equitativa, o que foi teorizado por Roche como consumo comum.

Ainda em História das Coisas Banais, Roche mostra outro grande laço entre

produção e comercialização que consequentemente impulsionaria o mercado da comercialização era a monocultura cerealífera, como vimos acontecer com a cultura do trigo. O consumo de pão era equivalente a dois terços da renda dos trabalhadores. Sendo a principal despesa a alimentação, é possível perceber que este um traço da cultura do consumo popular que, no período, está ligado ao religioso e aos costumes, já que a dependência criada e o culto ao simbólico associaram o pão ao sagrado, a felicidade, criando a ideia de alimento universal. Foi tomada como indicativo de movimento do capital econômico para o simbólico. O povo vivia o império do pão, na encruzilhada da vida material e simbólica.

Na segunda metade do século XVIII, o consumo de “necessidades” sem riscos a vida aumentou, gastos como aquecimento, higiene, o aumento no consumo de têxteis, começaram a ser pensados dentro do orçamento familiar. Consumo cujos ritmos eram mais longos do que os da alimentação, cujos gastos representavam mais da metade dos ganhos, o restante para outras despesas. O consumo se diversificava, o indispensável deu um salto em direção ao supérfluo, assim “Um modo de consumo estava se transformando, a parte do vestuário e das aparências fora levada em conta porque nesse setor a procura e a oferta haviam mudado” (ROCHE, 1997, p. 94). Junto com preocupações econômicas gerais, o consumo tinha como argumento o estilo de vida. Conhecer os orçamentos permitia conhecer a realidade de uma modernização dos consumos modernos, e seus novos imperativos. “O processo econômico de reprodução entrava numa fase de transformação, em que a vida cotidiana podia ser o meio de compreender de que maneira se formavam as necessidades básicas, que não eram mais apenas materiais, e por meio delas os processos de acumulação” (ROCHE, 1997, p. 101).

Com o progresso real das categorias urbanas favorecidas pela riqueza, pelo trabalho e por novas formas de conhecimento eclodindo, a economia orçamentária mostrava novos imperativos: a ideia de que o consumo igualava a produção, quanto maior o consumo maior seria a produção, gerando assim mais capital. O parisiense típico já consumia para além de suas necessidades básicas, alimentado por um vasto mercado diversificado combinando quantidade e qualidade dos produtos oferecidos. “Paris, assim como outras grandes capitais, era um campo de experiências cujo sentido estava claro: o contexto da relação entre a produção e o consumo evoluía. Tudo ali se acelerava necessidades de qualidade variada se desenvolviam e as tenazes da escassez recuavam” (ROCHE 1997 p.103). Desta forma, o indivíduo habitante da capital francesa tornar-se-ia consumidor do luxo: “É nessa maneira de abordar a relação entre a economia e as coisas que devemos retomar o movimento que

deslocou os homens de como viver na escassez para viver no luxo” (ROCHE 1997 p.103). Novos modos de vida, inimagináveis há tão pouco tempo, criaram novos imperativos sociais. O trabalho era então oferecido ao pobre como forma de caridade, o rico empregava o pobre e ainda concedia o direito ao consumo através do dinheiro que lhes era pago. No entanto, a renda não era distribuída por benevolência, mas pelo interesse e por sua utilidade. O mercado agora bastava para instalar um equilíbrio econômico e a economia transforma-se em meios de fazer o mundo girar, criando uma relação com os objetos levando uma sociedade de frágil a uma com garantias e mais atraente, criando valores sociais que justificavam o enriquecimento, o consumo, as desigualdades e o trabalho.

Assim, a competição das classes por meio da rivalidade dos sinais de prestígio e os bens de consumo, tornaram o luxo um fator necessário. Diversas mudanças agrupavam-se nos setores da cultura material, trazendo um movimento progressivo de aproximação das subjetividades e da estética com o cotidiano, as necessidades e desejos ampliam a compreensão do luxo como experiência, “quando o ser social e o indivíduo eram confundidos” (ROCHE, 1997, p. 103). O luxo proporcionava a diferenciação cultural, impunha o respeito devido, maneira de medir prestígio e atrair o homem a uma expansão do hedonismo¹. “O gosto pelo luxo entra em todas as classes; nele o pobre vive as vaidades dos grandes; e o trabalho pago pela moleza abre a passos lentos o caminho para a riqueza” (ROCHE, 1997, p. 108)

Vimos surgir a classe ociosa e também um rigoroso código de vestimenta imposto para assegurar um mercado estável para roupas e jóias. Com a formação de Guildas, associação de trabalhadores, que desenvolvem a mesma atividade e se unem para garantir o interesse de sua classe e regulamentar a sua profissão, cerca de 1/3 dos habitantes de Paris se tornaram assalariados, artesãos e tecelões. Um novo comportamento cultural, feito de aspiração ao bem-estar e a dignidade, se impôs. Desta maneira, as transformações do consumo e os privilégios estabelecidos influenciariam gradualmente a sociedade, transformando as noções de comodidade, necessidade e supérfluo. Os consumos tornaram-se individuais, ampliando o comércio do luxo e modificando de maneira crucial a relação com a visão tradicional da sociedade. Deste modo se fizemos uma análise de tudo que se constrói

1 HEDONISMO, *sub.masculino*; ÉTICA: cada uma das doutrinas que concordam na determinação do prazer como o bem supremo, finalidade e fundamento da vida moral, embora se afastem no momento de explicitar o conteúdo e as características da plena fruição, assim como os meios para obtê-la. POR EXTENSÃO: modo de vida inspirado no ou evocativo do hedonismo; dedicação ao prazer como estilo de vida.

subjetivamente na produção e expansão do mercado de luxo, encontraremos intrínsecas as teorias de Bourdieu. “Do útil ao indispensável, os objetos transformaram pouco a pouco o universo dos consumidores, sua maneira de viver, bem como as significações simbólicas dos costumes” (BOURDIEU, 2006, p. 80).

A Revolução Industrial tornou-se, então, o principal agente de reformulação social. O desenvolvimento de suas estruturas, fábricas e objetos de consumo trouxeram um grande número de migrantes para as cidades. Período marcado por uma euforia social e consolidação do espaço urbano como maior exemplo de civilização, Londres viu um grande aumento populacional “em 1850 tinha uma população de mais de 2 milhões de habitantes; em 1870, esta população já chegava a 3,3 milhões e, em 1914, atingia a marca de 4,6 milhões.” (MAYER apud MARTINHO, p. 192). Paris assim como Londres e outras cidades, em meados do século XIX, assistiu a um expressivo aumento demográfico.

Georges Eugène Haussmann (1809 - 1891), prefeito de Paris entre 1853 e 1870, consolidou uma gigantesca reforma urbana, no século XIX. Durante o processo de modernização, moradias miseráveis foram demolidas, abrindo espaço para novas construções, grandes alamedas, e para a instalação de grandes centros comerciais que ajudariam a custear as imensas modificações da cidade. O planejamento urbano se tornou sinônimo do moderno, instaurando novas visões sobre a função da cidade. “Osboulevares representam apenas uma parte do amplo sistema de planejamento urbano, que incluía mercados centrais, pontes, esgotos, fornecimento de água, a Ópera e outros monumentos culturais, uma grande rede de parques.” (BERMAN, 1986, p. 146). A Paris reformulada criou um novo cosmos, um grande contingente de pessoas passeava por suas alamedas, frequentavam cafés e galerias. Desta maneira, nas décadas finais do século, os padrões de reestruturação urbana de Hausmann tornaram-se sinônimo de um verdadeiro modelo urbano moderno. A evolução da cidade, a construção da urbe moderna, fez de Paris um modelo a ser copiado.

A cidade tornou-se o lugar das mudanças, novas formas de sociabilidade, novas culturas empregam-se em um curto período de tempo. Um corpo social heterogêneo, associado à revolução industrial, ao desenvolvimento do capitalismo, sua reestruturação urbana se instaura construindo um meio normativo da diferenciação dos domínios simbólicos e dos papéis sociais. Estas cidades, com seus complexos processos culturais, com suas diversidades, com suas atividades comerciais e industriais, constituíam uma grande rede diversificada da vida social. Articuladas entre si, sociedades distantes, geográfica e

culturalmente, aproximaram-se, construindo um complexo sistema sociocultural simbólico. O que não provocou uma homogeneização da sociedade global, mas aproximou sujeitos distantes criando uma identidade cosmopolita moderna.

O estilo de vida urbano moderno ofereceu a possibilidade de transitar em esferas diferenciadas do cotidiano, desenvolveram-se áreas de domínio especializadas, atividades políticas, religião, arte, moda, dentre outras com as quais os cidadãos passam a ocupar seu tempo, construindo e expandindo ideologias individualistas. Essas tendências se acumularam há muito tempo e na Modernidade, elas se tornam mais perceptíveis. O “Mito da Modernidade”, apresentado por Harvey (2015, p. 23), que representa a concepção de um sistema dialético e uma abertura do passado, tornou-se o meio frequente das vivências de Charles Baudelaire (1821 - 1867), artista, crítico e um entusiasta da modernidade, nascido em 1821, influenciou a forma de pensar e praticar a modernidade, no auge de seus trabalhos descreve com perfeição as transformações vividas em seu tempo, como em “O Pintor da Vida Moderna” (1863), onde podemos com perfeição imaginar os novos boulevares da Paris moderna, ou sua perfeita descrição sobre os Dândis e a moda, no capítulo IX deste mesmo livro, que nos desloca para meados do século XIX. Desta forma, a *modernité*,² de Baudelaire, onde tudo é transitório e efêmero, nos mostra as novas formas de sociabilidade de um dos maiores centros modernos em ascensão, a Paris do século XIX. O que Marshal Berman (1940 - 2013) tratou como “segunda fase da modernidade” (2007, p. 25), e que se iniciou no fim do século XVIII e só teve fim com a chegada da pós-modernidade, tornou-se o exato período vivido e descrito por Baudelaire em seus trabalhos. Em “Tudo que é Sólido se desmancha no ar” (1986), Berman define o moderno como “um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em seu redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo que sabemos, tudo que somos”. (BERMAN, 1986, p. 15).

Para Kant (1724 – 1804) e Weber (1864 - 1920), modernidade, é o movimento onde o homem coloca a razão em prática, abandonando tudo o que se tinha anteriormente e criando o novo em seu espaço social. Separando o público do privado, o político do religioso. Conforme Stuart Hall (1992) teoriza, a noção sociológica de identidade, formada na interação entre o “eu” e a sociedade, refletia a crescente complexidade do mundo moderno. O sujeito é

2 Modernité é o termo usado por Charles Baudelaire em seu livro “O Pintor da vida moderna” (2010) e corresponde ao período socio-cultural conhecido como modernidade.

modificado em um diálogo com os mundos que habita, tendo esses, identidades culturais distintas. Segundo o autor,

O fato de que projetamos a "nós próprios" nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os "parte de nós", contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural (HALL, 1992, p. 12).

O autor mostra ainda as sociedades modernas como mutáveis, sofrendo com os processos de rupturas e com as descentralizações, onde os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, e as possibilidades de invenção dessas identidades se tornam vastas. Sendo assim, neste primeiro capítulo analisaremos as transformações sociais vividas na modernidade, traçando um comparativo entre o sistema centrado na Europa e as transformações sofridas pela sociedade russa, para compreendermos quais foram as influências e quais foram diferenças que levaram ao caminho trilhado pelas artistas que são nosso objeto de estudo.

2.1 A SOCIEDADE CIVIL

O Império russo, que se encontrava às vésperas do movimento revolucionário de 1917, apresentava particularidades políticas, econômicas e sociais, que se tornaram fatores importantes para sua queda. Em um cenário caótico, de descontrole geral, pós-primeira guerra mundial e tentando se recuperar de uma revolta popular que ocorreu em 1905, desencadeada pelo episódio conhecido como “Domingo Vermelho”, dia em que vários operários de fábricas da cidade de São Petersburgo, a então capital da Rússia, marchando rumo ao Palácio de Inverno em busca de seus direitos foram metralhados pelos soldados do czar. Em uma reação indignada dos cidadãos ao ocorrido, espalharam-se inúmeras greves e manifestações pelo país, como a rebelião dos marinheiros do Encouraçado Potemkim, maior navio de guerra do Império, cujos marinheiros eram chamados por Trotsky de “a glória da revolução” e que depois se revoltariam contra o governo central de Moscou, em um movimento civil conhecido como a insurreição de Kronstadt. É também no decorrer deste confronto que surgem os soviets e os partidos liberais, forças centrais do movimento para o fim do regime czarista. Revolução que passou a ser entendida como “ensaio geral” do processo revolucionário, de uma sociedade heterogênea com cerca de 160 milhões de pessoas, que se encontravam

submetidas a um estado despótico, cujo poder absoluto e arbitrário concentrava-se nas mãos de um homem, Nicolau II, que estava apoiado pela nobreza proprietária das terras e pela Igreja Ortodoxa Russa.

Com uma economia baseada na agricultura, vê em meados do século XIX o início do processo de industrialização, graças a um grande fluxo de capital estrangeiro. Nesse momento concentra-se um grande contingente de operários, submetidos a condições de extrema exploração: jornadas de trabalho de doze a dezesseis horas, salários baixos, inexistência de uma legislação e etc. "As condições em que se organizou a indústria russa, a própria estrutura desta indústria, determinaram o carácter social da burguesia do país e sua fisionomia política." (TROTSKY, 1977, p. 29). Situação que se arrastou até o início do século XX, e contribuiu para estas constantes revoltas contra o governo vigente. Tal condição abriu espaço para uma ampla divulgação e adesão por parte dos trabalhadores às concepções marxistas, possibilitando a formação de diversos grupos de esquerda, incluindo o Partido Operário Social Democrata Russo (POSDR), que foi formado em 1898, com as primeiras greves que se alastraram por todo estado russo. Essas discussões sobre a natureza da luta contra o czarismo deram origem a duas tendências de pensamentos que marcariam a história da revolução social. Os mencheviques, que eram minoria no partido, liderados por Yuly Martov (1873 - 1923), acreditavam que a burguesia deveria tomar o poder e iniciar uma república que promoveria a reforma econômica necessária para a manutenção do capitalismo, apenas depois deste processo e que se instauraria o socialismo. E os bolcheviques, maioria do partido, liderados por Lenin, que acreditavam que o caminho a ser seguido era uma revolução proletária, clandestina, de revolucionários profissionais, centralizada e submetida à rigorosa disciplina. Correntes que na tomada do poder se mantiveram juntas durante a instauração do governo provisório, mas que pela marcada divergência nos pensamentos, e buscando solução para crise interna vão se confrontar na chamada Revolução Bolchevista. Como se pode notar em (BOTTPMORE, 1988, p. 419): "Enquanto os bolchevistas pretendiam que a classe operária deveria liderar a revolução, em aliança principalmente com o campesinato, a maior parte dos mencheviques queria que fosse liderada pela burguesia e era favorável a alianças com os liberais."

Ainda sobre o partido John Reed, em seu livro "Dez dias que abalaram o mundo", publicado em março de 1919, define:

Partido Operário Socialdemocrata Russo: Na sua origem, os socialdemocratas eram socialistas marxistas. Por ocasião de um congresso realizado em 1903, o Partido Social - Democrata dividiu-se em duas facções quanto à questão da tática a ser adotada: a maioria (bolchinstvo) e a minoria (menchinstvo). Daí procedem os nomes "bolcheviques" e "mencheviques", isto é, "membros da maioria" e "membros da minoria", respectivamente. Essas duas alas tornaram-se dois partidos distintos, reivindicando, ambos, o nome de "Partido Operário Socialdemocrata Russo", e dizendo-se igualmente marxistas. Desde a Revolução de 1905 que os bolcheviques passaram a ser minoria; conservaram, contudo, o mesmo nome que os vinha designando até então. Somente em setembro de 1917 é que os bolcheviques readquiriram a posição de maioria (REED, 2004, p. 17).

A situação interna cada vez mais insustentável, com altos índices de inflação e desemprego, falta de alimentos e abastecimentos básicos sociais, foram ingredientes básicos para instaurar um clima revolucionário na sociedade. Com uma população insubordinada ao governo, manifestações espontâneas começaram a surgir nas ruas, greves por todos os cantos do país, que culminam na Revolução de Fevereiro, onde Nicolau II se vê obrigado a abdicar, e que prepara o terreno para Revolução de Outubro. A princípio estabeleceu-se uma aliança formando um governo provisório, entre a Duma com caráter liberal e controlado pela burguesia, e o Soviete de Petrogrado, eleito pelos operários e soldados. Em curto prazo esta associação cede lugar a uma dualidade de poderes, de um lado o Governo provisório, liberal, com caráter nacional, chefiado por Alexandre Kerenski, cujas decisões não correspondiam às necessidades populares, e de outro lado os Sovietes, representantes locais com ações diretas e efetivas. Reed mostrou um pouco do cenário neste período:

A política do Governo Provisório oscilava entre reformas sem o menor sentido prático e a repressão sanguinária contra as massas revolucionárias. Uma lei emanada do ministro socialista do Trabalho decretava que os comitês de fábrica deveriam reunir-se somente à tarde, depois das horas de trabalho. Nas trincheiras, eram presos os agitadores dos partidos da oposição. Nenhum jornal radical podia circular livremente e os propagandistas da revolução eram punidos com a pena capital. Tentou-se o desarmamento da Guarda Vermelha, e os cossacos partiram para o interior, a fim de restabelecer a "ordem" nas províncias (REED, 2004, p. 27).

Trotsky elegeu-se presidente do Soviete de Petrogrado o que criou condições para a Revolução Bolchevista, Lênin propôs, então, uma insurreição para derrubada do Governo Provisório. Com a criação da Guarda Vermelha e do Comitê Militar Revolucionário do Soviete de Petrogrado. Em vinte e cinco de outubro de 1917, em nome dos soviets, os cidadãos russos tomaram o poder. “Os bolcheviques lançaram, então, novamente, a palavra de ordem ‘Todo o poder aos soviets!’, tão querida das massas” (REED, 2004, p. 29).

Após a tomada de poder, os revolucionários adotaram medidas nos mais diversos campos sociais para que a velha ordem fosse destruída, dentre elas: alterações nas leis referentes aos direitos civis; anulação dos títulos de nobreza; separação entre estado e igreja; autogoverno local; liberdade de expressão de imprensa; entre outras. “Os bolcheviques sondaram os desejos do povo. Compreenderam as aspirações elementares e rudes dos trabalhadores, dos soldados, dos operários. Levando-as em conta, elaboraram o seu programa” (REED, 2004, p. 29). Ainda em Reed vemos o comportamento de Trotsky:

Trotsky, por sua vez, defendia a tese de que a revolução democrático-burguesa seria realizada com o proletariado no poder, devendo unir-se ao proletariado ocidental. A Revolução Russa, para Trotsky, seria o prelúdio da revolução ocidental. Segundo Trotsky, a revolução democrática em país de capitalismo retardatário se transforma imediatamente em revolução socialista, tornando-se assim uma revolução permanente. Essa noção surgira com Marx, no Manifesto comunista redigido em março de 1850. Trotsky aceita a teoria de organização de partido leninista e Lenin aceita a teoria da revolução permanente, firmando-se assim a aliança entre eles. As Teses de abril de Lenin encaminham-se nesse sentido. Após a tomada do poder pelos bolcheviques, sobrevém um período de guerra-civil. Os camponeses tomam as terras e os operários ocupam as fábricas, pois muitos empresários fugiram (REED, 2004, p. 29).

“Após um salto gigantesco, da Idade Média ao século XX, a Rússia apresentou ao mundo alarmado dois tipos de revolução — a política e a social — através de uma luta sangrenta” (REED, 2004, p. 32). Proletariado e a classe média, os soviets e o governo, encontravam-se em um embate, que estava em seu auge. No entanto o projeto revolucionário precisou centralizar suas ações, visto que apoiados pelas potências vitoriosas na primeira guerra, as forças reacionárias, que representavam o governo provisório instituído pelos bolcheviques, formaram o chamado “Exército Branco” e se lançaram para retomada do poder. A guerra civil incendiou a Rússia. Sob o comando de Trotsky, o Exército Vermelho, precisou tomar medidas duras para bloquear as forças rivais. Um rígido controle sobre o consumo, rígida disciplina dos soldados, controle permanente do estado para sustentar a liderança da Rússia. No fim de 1920, praticamente todos os focos da contrarrevolução haviam sido eliminados.

Já em 1921, com o fim da guerra civil e a concreta ascensão do Partido Comunista fez-se necessária a reconstrução e reestruturação da sociedade russa. É criada a NEP – NOVA POLÍTICA ECONÔMICA. Recuando das bases do comunismo, ela permitiu a existência de um setor privado na indústria, desapareceu a prestação de serviços obrigatórios, suprimiu-se a remuneração igualitária do trabalho buscando no lugar disto a estrita correlação entre o salário e a produtividade. Tal abertura econômica, não foi acompanhada de abertura política, criando a centralização do poder que passa das mãos operárias para o Partido Comunista, reforçado

ainda mais após a ascensão de Stalin ao posto de secretário geral em 1922. As condições sociais e políticas que iniciaram a revolução, e que como nos diz Chipp, encontravam-se prontas para mudar todas as esferas do cotidiano, como a arte. Tornam a transformação de uma sociedade possível, desta maneira passamos as ver na prática as mudanças da revolução.

2.2 MODERNIDADE, CULTURA URBANA E CONSUMO NAS CIDADES RUSSAS

Ao longo do século XIX, modernizações das principais cidades europeias estavam acontecendo e “como tal, logo passou a ser reproduzido em cidades de crescimento emergente” (BERMAN, 1986, p. 147). Roche e Berman trazem grandes exemplos deste levante moderno, como vimos anteriormente. Entretanto, o desenvolvimento de uma cultura mundial moderna, ocorreu de maneiras distintas em outras partes do globo, como por exemplo, o que aconteceu na Rússia.

A modernidade foi imposta pela criação de grandes centros urbanos, como São Petesburgo. Nos outros casos, a cidade era fruto da modernidade e para os russos a criação e reestruturação era sua causa. Berman nos mostra que “a angústia do atraso e do subdesenvolvimento desempenhou um papel central na política e na cultura russa.” (BERMAN, 1986, p. 170). Em 1703, o Czar Pedro I, construiu sobre um pântano um exemplo de modernidade, instituído como principal centro comercial do país, porta de entrada da Europa. Acompanhando os ideais de modernidade, deixou Moscou de lado, por suas características tradicionais, instaurando o novo, a cidade planejada, projetada e organizada para receber as tendências modernas que vinham da Europa. São Petersburgo se construiu como urbe moderna, espaço de grande desenvolvimento cultural. Por diversas vezes remodelada, “prodigamente decorada e embelezada, usando-se arquitetura e formas ocidentais” (BERMAN, 1986, p. 173), com uma discrepância do restante do país, em todos os níveis sociais.

O regime absolutista, principal forma de governo que permaneceu na Rússia até a queda de Nicolau II, Czar e principal figura do governo, cujas principais características eram o poder absoluto e arbitrário com o apoio da nobreza proprietária de terras e da Igreja Ortodoxa Russa, era responsável pelos primeiros passos da modernização, urbanização e industrialização do país. O czarismo não foi de nenhuma maneira, uma exceção no panorama europeu dos grandes impérios, durou mais tempo ali, pois a modernidade demorou para se

estabelecer. Pomeranz nos mostra um pouco da conjuntura:

Restabelecendo uma velha tradição russa, segundo a qual o país constituía patrimônio pessoal do czar, que dele podia dispor de acordo com a sua vontade soberana, o Estado passou a assumir a regulação de todos os aspectos relacionados com a produção, inclusive a definição dos bens a produzir. Desenvolvendo-se em duas direções [ativação de velhas regiões industriais e criação de novas, especialmente na mineração e metalurgia] Pedro estabeleceu uma indústria doméstica independente, importando tecnologia ocidental e dando-lhe toda a sorte de suportes: monopólio de mercado, tarifas protecionistas contra a competição estrangeira, garantia de suprimento de trabalho servil; e tornando-se, praticamente, seu único comprador. O Estado administrava a indústria, diretamente no caso da indústria pesada, ou através de agentes, os mercadores das guildas urbanas, compulsoriamente transformados em “empreendedores capitalistas (POMERANZ, 2018, p. 16).

Ainda em seu livro *“Do socialismo soviético ao capitalismo russo”* Lenina Pomeranz aponta que o processo de transformação sistêmica da Rússia (2018), discute todas as transformações econômicas do estado russo, mostrando as mudanças que o Czar Pedro, O grande (1698 - 1725) constrói, e que se pode considerar o início da modernização econômica do país. Como vemos:

Não só com a implantação de uma indústria doméstica independente, como também pelas suas consequências de ordem social e política. São várias as características que marcam esta modernização. A mais importante delas, sem dúvida, por que cria uma tradição que se mantém até os dias de hoje, é o papel crucial desempenhado pelo Estado, como mentor e motor desse processo (POMERANZ, 2018, p. 14).

As reformas do Czar foram resultado das sucessivas derrotas do estado Russo na guerra contra a Suécia, fez-se então necessária a criação de um exército. Para tanto, era importante a criação de uma força armada organizada, equipada e treinada. Considerou urgente incorporar as modernizações do ocidente, adaptando a cultura, a tecnologia e a indústria. “A preocupação principal estava voltada para as questões militares, mas havia a convicção de que a constituição de um exército nas condições descritas só seria possível com a criação e o desenvolvimento da indústria e com a tecnologia.” Uma indústria doméstica independente, que importava tecnologia ocidental, mas que com total suporte estatal, monopólio de mercado, e total protecionismo contra competição dos produtos estrangeiros, garantiu suprimento e trabalho.

Já em meados do século XIX, o Czar Alexandre II, que governou entre 1855 até 1881, tornando-se o principal nome da primeira modernização, incentivou o crescimento,

abolindo as relações de servidão. Determinou a criação de uma rede ferroviária que interligaria o país conhecido por sua extensão territorial. Implementou um desenvolvimento industrial, ligado a indústrias têxteis e a produção de grãos. A modernização se estabeleceu em dois grandes centros: São Petersburgo e Moscou, que pertenciam à parte ocidental do país. Com a liberação da servidão e a industrialização, uma grande migração para ambos os centros urbanos foi vista e os camponeses passam a trabalhar nestas fábricas. Ainda assim, 80% da população do país permaneceu no campo, como apresentado no capítulo anterior.

Foi com recurso internacional que o Czar conseguiu colocar a Rússia nos rumos da modernização. René Remond, em seu livro *O século XIX: 1815 – 1914*, evidencia como a Europa centraliza o capital e organiza a industrialização, tendo como suas principais potências França e Inglaterra, como vemos:

Foi a Europa quem pôs o mundo em ordem, quem assegurou sua valorização, quem explorou seus recursos, por ela mesma descobertos, quem garantiu a redistribuição pela superfície do globo dos produtos, dos gêneros alimentícios, dos homens e dos capitais. São capitais, são engenheiros europeus que cavam os canais interoceânicos, que desenham as redes ferroviárias, o traçado das estradas, as redes telegráficas; são eles que colocam os cabos submarinos. É a Europa que dá a volta ao mundo e o organiza. Todas as correntes de intercâmbio convergem para a Europa. Antes de 1914, não há relações bilaterais independentes da Europa (REMOND, 1976, p. 156).

A atuação do Império foi fundamental, para modernização do estado Russo. Através do Banco Imperial, fundado em 1864, o mesmo gerenciou o capital, inclusive estrangeiro, seja na forma de empréstimos governamentais, ou de investimentos diretos. O protecionismo com relação à indústria garantiu lucro e um grande desenvolvimento industrial no fim do século XIX, considerado por muitos historiadores como período que se implementou a industrialização Russa. Este processo ganhou notoriedade entre 1870 e 1912 e colocou a Rússia em quinto lugar entre os países mais desenvolvidos industrialmente. Ficando apenas atrás dos EUA, Inglaterra, Alemanha e França. A produção industrial dependia da demanda de uma agricultura próspera, para consumo dos bens de investimento, sendo o tempo todo apoiada pelo estado. Pode-se concluir que, a Rússia teve uma modernização feita por um estado autocrático, caracterizado pelo autoritarismo dos Czares, que utilizaram de meios despóticos e de capital estrangeiro para se estabelecer.

Ao analisar a Rússia e a França das teorias de Roche, percebe-se um tardiamiento na modernização de um país, mostrando uma sociedade com economia sumariamente agrícola,

como visto anteriormente, entretanto o resultado das ações de modernização estabelecidas entre os séculos XVII e XIX criaram um avanço considerável do desenvolvimento industrial até o fim do século XIX, quando os problemas ressurgiram e o país passou por instabilidades econômicas que culminaram na revolução de 1905. Em 1909 houve uma retomada do crescimento, impulsionado pelo aumento da população camponesa e sua capacidade aquisitiva, estimulada pelo mercado externo, abastecido pelo trigo e pelo algodão russos e por reformas das políticas agrícolas. A tabela abaixo mostra a produção russa até a virada do século XIX para o XX.

FIGURA 1 – TABELA COM OS NÚMEROS DO DESENVOLVIMENTO RUSSO NO SÉCULO XIX

	RÚSSIA. DESENVOLVIMENTO DA PRODUÇÃO (milhões de puds)*		
	<u>1887</u>	<u>1890</u>	<u>1900</u>
Ferro Gusa	36,1	54,8	176,8
Carvão	276,2	366,5	986,4
Ferro e Aço	35,5	48,3	163,0
Petróleo	155,0	226,0	631,1
Algodão	11,5	8,3	16,0
Açúcar	25,9	24,6	48,5

Fonte: KHROMOV (1950) in PORTAL, Roger (Op.cit, pág. 837)

* pud: medida russa antiga = 16,3 kgs.

FONTE: Cetex, A Indústria Têxtil Algodoeira, 1946

Ligando as lavouras de algodão que, como apresentam os números em 1900, nota-se um crescimento significativo, a indústria têxtil ganhou lugar privilegiado na virada do século. A Revolução Industrial da Inglaterra levou a cidade de Lancashire a se tornar a verdadeira pátria da indústria têxtil moderna, novas máquinas de fiar foram desenvolvidas, permitindo a produção de tecidos em grande escala. No livro, Indústria Têxtil Algodoeira, encomendado ao CETEX pelo governo brasileiro em 1946, tem como objetivo traçar os parâmetros da indústria mundial, para melhorar o cultivo e a fabricação dos têxteis de algodão no Brasil, mostra:

Multiplicada pela máquina a produção humana, a indústria têxtil, principalmente a do algodão, prosperou rapidamente, atingindo em pouco tempo a Inglaterra e, em seguida, outros países, enorme capacidade de fiar e produzir tecidos e artefatos de toda ordem e de atender às necessidades de vestuário de 73% de toda a humanidade (CETEX, 1946, p. 83).

Para criar dados comparativos o CETEX, toma os anos de 1923 a 1925 como base para comparação, como se observa na tabela abaixo:

FIGURA 2 – ÍNDICE DE PRODUÇÃO DA INDÚSTRIA TÊXTIL NO COMEÇO DO SÉCULO XX

ÍNDICE DA ATIVIDADE DA INDÚSTRIA TÊXTIL DO MUNDO	
1923/25	100
1929	115
1930	89
1931	93
1932	83
1933	104
1934	90
1935	105
1936	124
1937	125
1938	103
1939	132
1940	142
1941 (9 meses)	187
(The Textile World — Novembro de 1941).	

FONTE: Cetex, A Industria Têtil Algodoeira, 1946

Coincidência ou não, 1923 foi o ano em que as artistas que são objetos de estudo deste trabalho iniciaram seu projeto na “Primeira Fábrica Estatal de Algodão estampado da U.R.S.S.” (PITRE, 2011, p. 18) cuja produção do fio até antes da primeira guerra mundial não ultrapassava um milhão de fardos, e que posteriormente a estatal passa a produzir cerca de quatro milhões de fardos de fibra por ano, tornando-se o maior produtor de algodão do mundo. Rússia, Norte da Itália, Espanha, Bélgica, dentre outros são exemplos de países que completam o quadro europeu dos grandes produtores de tecidos de algodão. Com exceção da Rússia, todos outros são forçados a importar matéria prima.

3 A MULHER E A ARTE: A HISTÓRIA, A PRODUÇÃO E AS DINÂMICAS DE GÊNERO

Do ponto de vista das ciências sociais, gênero é entendido como aquilo que diferencia socialmente os indivíduos entre homens e mulheres. Levando em conta padrões histórico-culturais, a partir dos anos 1970, a palavra tem sido atribuída aos estudos de casos de mulheres nas disciplinas e na história da sociedade.

Na sua utilização mais recente, o termo "gênero" parece ter feito sua aparição inicial entre as feministas americanas, que queriam enfatizar o caráter fundamentalmente social das distinções baseadas no sexo. A palavra indicava uma rejeição do determinismo biológico implícito no uso de termos como "sexo" ou "diferença sexual". O termo "gênero" enfatizava igualmente o aspecto relacional das definições normativas da feminilidade. Aquelas que estavam preocupadas pelo fato de que a produção de estudos sobre mulheres se centrava nas mulheres de maneira demasiado estreita e separada utilizaram o termo "gênero" para introduzir uma noção relacional em nosso vocabulário analítico (SCOTT, 1988, p. 72).

Compreender, objetivamente, os grupos de gênero no passado histórico, os simbolismos sexuais e seus sentidos, para manter ou mudar a história é fundamental. Implica necessariamente em uma redefinição das noções tradicionais, para incluir experiências públicas, privadas e políticas. Rozsiska Parker e Griselda Pollock (2013), discutindo estes grupos na história das artes mostram:

Assim, fica claro por que não existe um equivalente feminino para o termo reverencial "velho mestre". O termo artista não apenas teve que se equiparar à masculinidade e aos papéis sociais masculinos - o boêmio, por exemplo - mas também as noções de grandeza - "gênio" - também se tornaram o atributo exclusivo do sexo masculino (PARKER; POLLOCK, 2013, p. 18, tradução livre)³

A falta de um termo feminino coexistente ao termo gênio. Representação generificada, que pressupõe o masculino como figura artística. O ideal artístico de um homem culto e sua obra como expressão única. Indivíduo solitário, com dom superior, o “gênio”, o “mestre”. Conceito que pode ser entendido como a virtude maior de um homem, inseparável do indivíduo, que fornece posição social única. Kant diz que gênios são aqueles cujo talento é feito para a perfeição sempre maior e crescente dos conhecimentos que deles depende. “Tal habilidade tampouco se deixa comunicar, mas quer ser outorgada a cada um imediatamente pela mão da natureza”. Cada indivíduo dotado de talento pode transmitir seu conhecimento, mas não pode transformar outro indivíduo em seu par, igualmente gênio. Só a natureza é capaz de dotar o homem de talentos conscientes.

Tal categorização influenciou profundamente nosso conhecimento e compreensão das contribuições feitas pelas mulheres na história das artes. O número de artistas mulheres cujo trabalho era reconhecido em seu tempo, é inegavelmente maior do que aquele que a

³ It thus becomes clear why there is not a female equivalent to the reverential term ‘old master’. The term artist not only had become equated with masculinity and masculine social roles - the bohemian, for instance - but notions of greatness - ‘genius’ - too had become the exclusive attribute of the male sex (PARKER; POLLOCK; 2013 p.18).

história tradicional conta. Deve-se examinar, atentamente, a história da arte escrita, os pressupostos adjacentes, suas hierarquias, para termos ciência do verdadeiro número de artistas mulheres e os numerosos casos de atribuições a artistas masculinos de obras das mesmas. Pollock acrescenta a necessidade da recuperação destes dados para a reconstrução dos discursos dominantes:

Como Roszika Parker e eu argumentamos em *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (1981), a história da arte feminista tem um projeto duplo. A recuperação histórica de dados sobre mulheres produtoras de arte coexiste e é apenas criticamente possível através de uma desconstrução concomitante dos discursos e práticas da própria história da arte (POLLOCK, 2003, p. 77, tradução livre)⁴

Em meados do século XX, a história da arte feminista nos mostra que a falta de existência de nomes de mulheres, canônicos, deve-se a prática sucessiva de exclusão das mesmas do campo artístico, e não por falta de qualidades intelectuais ou artísticas. Como Linda Nochlin, em *“Why have there been no great women artists?”* (2016) mostra que há um obstáculo concreto, a não aceitação das mesmas nas academias de arte. A autora acrescenta ainda que mesmo com o declínio do academicismo, novos dispositivos de diferenciação foram criados.

Por um longo período de tempo, no academicismo, nas vanguardas modernas, a distinção de gênero se pautava nas habilidades técnicas de produção. As grandes artes, pintura, escultura e arquitetura, destinadas aos homens. Todas as outras artes, consideradas inferiores, associadas ao artesanato, as mulheres. Os gêneros “menores”, como mostra Simioni (2007, p. 95), “os retratos, as miniaturas, as pinturas em porcelana, as pinturas decorativas, as aquarelas, as naturezas-mortas e, finalmente, toda a sorte de artes aplicadas, particularmente as tapeçarias e bordados”, foram aos poucos se tornando práticas femininas.

Assim:

Ao longo do século XIX, montou-se o seguinte círculo vicioso: as mulheres, seres intelectualmente inferiores, eram vistas como capazes de realizar apenas uma arte feminina, ou seja, obras menos significativas do que aquelas feitas pelos homens geniais: as grandes telas e esculturas históricas (SIMIONI, 2007, p. 95).

A feminilização dos meios têxteis e a associação do gênero às atividades menos

⁴ as Roszika Parker and I argued in *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (1981), feminist art history has a double project. The historical recovery of data about women producers of art coexists with and is only critically possible through a concomitant deconstruction of the discourses and practices of art history itself (POLLOCK, 2003, p.77).

intelectualizadas dentro do campo artístico, por muito tempo foi naturalizada. No século XX, Simioni sobre a Bauhaus evidencia que “as mulheres foram sistematicamente desencorajadas a cursarem os ateliês mais importantes da escola, como o de arquitetura e pintura, ao passo que o ateliê de tecelagem, menos prestigiado, foi praticamente frequentado com exclusividade pelo sexo feminino” (SIMIONI, 2007, p. 95).

As posições das mulheres nas artes determinaram diferenças nas estruturas de poder e privilégio. Que não incluíam apenas as condições para a produção, mas a forma como o campo as recebeu. Estavam ligadas às construções de feminino e masculino, hierarquizadas. Marca patriarcal do século XX. Parker e Pollock mapearam o trabalho das mulheres, analisando as estruturas que sustentam as diferenciações de gênero, como pode-se notar em:

Temos mapeado as posições das mulheres na arte, analisando as estruturas que determinam e sustentam as diferenças de poder e privilégio para homens e mulheres na arte. Essas estruturas não incluem apenas condições de produção, mas, o que é mais importante, condições de recepção. Nosso ponto de partida foi a necessidade de entender e explicar contradições. As contradições existem entre, por um lado, o silêncio atual da história da arte ou o estereótipo do passado e do presente da arte feminina e, por outro, o grande número de mulheres artistas que praticam. Essa situação ilustra um tipo particular de atitude patriarcal do século XX. Aparentemente, oportunidades iguais estão disponíveis, mas são efetivamente contraditas por níveis disfarçados, mas profundos, de restrição, contenção e opressão (PARKER; POLLOCK, 2013, p.113, tradução livre).⁵

As vanguardas modernas estavam diretamente associadas às metrópoles, espaço urbano de formação e convívio dos artistas. Para Raymond Willians (1989) o modernismo está na localização específica dos artistas e intelectuais, “o ambiente cultural e mutável das metrópoles”. O cosmopolitismo construiu uma sociabilidade voltada para o masculino, promovendo uma anulação do feminino, a mulher tornou-se o ser doméstico e o homem o ser social. Dentre tantas formas de diferença de acesso, as mulheres foram relegadas as tarefas do lar. Aprender ofícios relacionados às suas casas e famílias, anularam a possibilidade da prática de todas as outras possibilidades de ocupação, que se tornaram práticas masculinas. Griselda Pollock (2003) observa “uma diferença social, econômica e subjetiva entre ser mulher e ser

⁵ We have been mapping the positions of women in art by analyzing the structures which determine and sustain the differences of power and privilege for men and women in art. These structures not only include conditions of production but, as importantly, conditions of reception. Our point of departure was the need to understand and explain contradictions. The contradictions exist between, on the one hand, current art history silence on or stereotyping of woman's art past and present and, on the other, the vast number of women artists who practice. This situation illustrates a particular brand of twentieth-century patriarchal attitude. Equal opportunities are apparently available but they are effectively contradicted by disguised but profound levels of constraint, containment and oppression (PARKER; POLLOCK, 2013, p.113).

homem, em Paris, nos finais do século XIX. Produto da estruturação social da diferença sexual e não uma distinção biológica imaginária”. Diferenciação determinante para a produção artística de homens e mulheres.

Contudo, o desenrolar prático da história faz com que pintura e escultura desenvolvam-se, com a necessidade de romperem com o discurso formal da arte. Há então uma extensão da linguagem artística visual, resultante das artes aplicadas, particularmente com a produção de objetos têxteis, que derivados da abstração geométrica, passam a significar modernidade. Chadwick (2003) mostra como a extensão da linguagem visual passa a significar modernidade, como as mulheres se tornam artistas produtoras da mesma e nos mostra como a moda desempenha importante papel na definição dessa arte, modernista. Whitney Chadwick evidencia:

Há até que ponto sua linguagem visual deriva da das artes decorativas, particularmente dos têxteis, e por quê. Segundo, como os designs de moda que resultaram da abstração geométrica, quando usados, passaram a significar modernidade e, ao mesmo tempo, obscurecer tipos muito reais de mudança social que acabariam por erodir o ideal de liberdade artística individual tão valorizada pelos artistas modernos no começo deste século? Por fim, como devemos ver o fato incomum de que as mulheres funcionavam tanto como produtoras dessa nova cultura visual quanto como significantes de seu significado? Entre 1863, quando Baudelaire situou a moda no centro do imperativo modernista ("Tenha certeza de que esse homem [Constantin Guys] faça questão de extrair da moda qualquer elemento que possa conter da poesia sem história, para destilar o eterno do transitória ") e 1923, quando a artista de vanguarda russa Alexandra Exter defendeu o Vestido Industrial (" O ritmo da vida moderna exige uma perda mínima de tempo e energia. ... Apresentar modas atuais que mudam de acordo com os caprichos do comerciantes, devemos opor-se a uma maneira de se vestir funcional e bonita em sua simplicidade "), a moda desempenhou um papel complexo, contraditório e às vezes quixotesco na definição da atitude em relação à arte que agora consideramos modernista (CHADWICK, 2003, p.252, tradução livre).⁶

Com a “separação das artes e ofícios no século XVIII, a costura foi definida como

⁶ There is the extent to which its visual language derives from that of the decorative arts, particularly textiles, and why. Second, how did the fashion designs that resulted from geometric abstraction, when worn, come to signify modernity and, at the same time, to obscure very real kinds of social change that would ultimately erode the ideal of individual artistic freedom so prized by modern artists at the beginning of this century? Finally, how are we to view the unusual fact that women functioned both as producers of this new visual culture and as the signifiers of its meaning? Between 1863, when Baudelaire situated fashion at the heart of the modernist imperative (“Be very sure that this man [Constantin Guys] makes it his business to extract from fashion whatever element it may contain of poetry without history, to distill the eternal from the transitory”) and 1923, when the Russian avant- garde artist Alexandra Exter defended the Industrial Dress (“The rhythm of modern life demands a minimum loss of time and energy. ... To present day fashions which change according to the whims of the merchants we must counterpose a way of dressing that is functional and beautiful in its simplicity”), fashion has played complex, contradictory, and sometimes quixotic role in defining the attitude toward the art which e now think of as modernist (CHADWICK, 2003, p.252).

um ofício” (SVENDSEN, 2010, p. 102). Não obstante, a transformação do campo da moda no início do século XX, de “esfera de ofícios a atividade valorizada economicamente, esteticamente e socialmente” (BUENO, 2018), elevou um segmento de mulheres, das classes médias e baixas, ao mercado de trabalho. A predominância das mesmas à frente da indústria da moda se deve a dois fatores:

A transformação recente do mundo da moda de esfera de ofícios a atividade valorizada econômica e socialmente favoreceu a projeção das mulheres num universo tradicionalmente identificado com o trabalho feminino. Outro fator, tão relevante quanto, diz respeito à demanda de renovação da indumentária feminina no mundo moderno (BUENO, 2018, p. 106).

Diana Crane (2006) mostra as mudanças no funcionamento da indústria têxtil, onde duas categorias se constroem criadas para estruturar essa nova rotina, “moda como ofício” e moda como arte. Segundo Howard Becker (2008), os artesãos valorizam a utilidade de suas criações, enquanto os artistas-artesãos enfatizam belezas e qualidades estéticas. Neste momento toda produção de ofício, foi considerada arte média, em contraponto com o que seriam as “artes maiores”, pintura, escultura e arquitetura. Essa categorização é oriunda do fim da idade média, sendo todas as outras artesanais consideradas artes aplicadas. Pensada como todas aquelas modalidades de produção artística orientadas para o mundo cotidiano, fazendo oposição ao movimento europeu de criação de academias de arte, no século XVI e que transformaram o status social do artista, que não eram mais considerados mestres de ofício das guildas, mas sim teóricos com formação acadêmica, evidenciado por Gombrich.

Recordemos como Reynolds, por outro lado, estava ansioso para preservar essa tradição, como se pressentisse que ela corria sério perigo. O perigo estava no fato, antes mencionado, de que a pintura deixará de ser um ofício ordinário cujos conhecimentos eram transmitidos de mestre para aprendiz. Converta-se, em vez disso, numa disciplina, como a filosofia, a ser ensinada em academias. A própria palavra “academia”, sugere essa nova abordagem. Deriva do nome do bosque onde o filósofo grego Platão ensinava seus discípulos e foi gradualmente aplicada a reuniões de eruditos em busca de sabedoria (GOMBRICH, 2012, p. 480).

Reynolds, professor acadêmico, usado como exemplo por Gombrich para demonstrar o poder que a academia exerceu com relação às transformações sofridas no campo das artes, ou seja, como a mesma tornou-se agente regulador. Como se vê em Bourdieu (2006), o campo de produção da arte é o campo de lutas entre agentes e instituições, que constroem simbologias. A luta é a condição histórica do campo, onde existir é diferir, arte versus arte

média, belas artes versus artes aplicadas, e onde as vanguardas tornam-se consagradas. O poder que se disputa é oblíquo e vem da capacidade de converter o crédito da competência cultural do agente. Compreendendo a formação de uma categoria de arte aplicada dentro do campo, pensar-se-á em uma modalidade específica, a moda ou produção têxtil, materialidade eleita por Popova e Stepanova. Desta maneira Scharf nos mostra:

Como aspiravam à unificação da arte e da sociedade, os construtivistas expurgaram de suas mentes e de seu vocabulário as classificações arbitrárias que tradicionalmente haviam imposto a arte uma escala hierárquica, sendo a supremacia conferida à pintura, escultura e arquitetura. A ideia de que as Belas-Artes são superiores as chamadas “artes práticas” perdura para eles toda a validade (SCHARF, 2006, p. 142).

A reforma do vestuário feminino promoveu novos discursos estéticos e antropológicos, a figura feminina foi redesenhada. Os novos estilos indicam uma mudança significativa nas noções de ocupação e classe. Nasceu uma preocupação moderna de se criar identidade para os sujeitos. Os artistas identificaram essa revolução como uma arena, em que os modernistas, determinados a se libertarem da representação, exploraram novos significados estéticos. Igualmente preocupados em difundir uma nova linguagem pictórica, derivada das artes decorativas. A inserção de mulheres e a consolidação como empresárias, conseguindo responder à altura o desafio de redefinição da moda, solidificou o trabalho e a competência das mesmas. Entretanto, os têxteis seriam sua única competência?

Como poderia então uma mulher afirmar-se como artista? Em quais situações se deflagram espaços abertos para o trabalho destas mulheres artistas? Em países como a Rússia, Inglaterra, México e Brasil, as mulheres participavam ativamente das vanguardas, sendo reconhecidas já em vida por seus pares masculinos.

Como aponta Pollock (2003), o que se aprende é ideologicamente modelado em conformidade com a ordem social produzida:

Adicionar mulheres à história da arte é o mesmo que produzir história feminista da arte? Exigir que as mulheres sejam consideradas não apenas altera o que é estudado e o que se torna relevante para investigar, mas também desafia politicamente as disciplinas existentes. As mulheres não foram omitidas pelo esquecimento ou pelo mero preconceito. O sexismo estrutural das 10^{as} disciplinas acadêmicas contribuiu ativamente para a produção e perpetuação de uma hierarquia de gênero. O que aprendemos sobre o mundo e seus povos é ideologicamente padronizado em conformidade com a ordem social dentro da qual é produzido. Os estudos das mulheres não são apenas sobre mulheres - mas sobre os sistemas sociais e esquemas ideológicos que sustentam o domínio dos homens sobre as mulheres dentro de

outros regimes de poder que se flexionam mutuamente no mundo, nomeadamente os de classe e os de raça (POLLOCK, 2003, p. 1, tradução livre).⁷

Os espaços sociais em que as artistas modernas estão inseridas são fator relevante para compreensão da afirmação das mesmas em seus campos de trabalho. Desta forma não só os campos criativos estão em análise, mas os sistemas sociais em que estão inseridos. Sabe-se que na primeira metade do século XX, arte e moda, abriram espaço para inserção da discussão de gênero, visto que em alguns países o trabalho das mulheres era valorizado. Entretanto, Chadwick salienta o fato de que mesmo com todas as mudanças que se conhece, apesar de uma imagem de mulher livre e socialmente amparada, em muitos espaços não há mudança fundamental nos papéis tradicionais das mulheres na sociedade:

A defesa popular da imagem da Nova Mulher era de alcance internacional. E, embora as situações sociais e econômicas específicas de diferentes países após a guerra tenham afetado a maneira como sua imagem foi confundida e apropriada para fins ideológicos, a própria imagem geralmente é mais sensível às necessidades do capitalismo industrial, não importa em que país. Renate Bridenthal, Atina Grossman e outros historiadores argumentaram que, apesar de muita retórica sobre os direitos e a libertação das mulheres, e apesar de uma imagem visual coerente celebrando a mulher que trabalha sexualmente livre, nenhuma mudança fundamental nos papéis tradicionais das mulheres é evidente na Alemanha de Weimar. E na França, a Nova Mulher pode ter sido libertada sexualmente, mas não conquistou o direito de voto até 1946 (CHADWICK, 2003, p. 278, tradução livre).⁸

A sociedade esqueceu pequenas brechas por onde as revoluções nasceram. A moda representa papel importante na luta contra a ruptura dos limites sociais impostos. Passerini apresenta a figura feminina, surgindo como sujeito potencial utilizando tanto sugestões provenientes dos estímulos libertadores políticos e sociais, quanto tradições e permanências

⁷ Is adding women to art history the same as producing feminist art history? Demanding that women be considered not only changes what is studied and what becomes relevant to investigate but it challenges the existing disciplines politically. Women have not been omitted through forgetfulness or mere prejudice. The structural sexism of 10st academic disciplines contributes actively to the production and perpetuation of a gender hierarchy. What we learn about the world and its peoples is ideologically patterned in conformity with the social order within which it is produced. Women's studies are not just about women - but about the social systems and ideological schemata which sustain the domination of men over women within the other mutually inflecting regimes of power in the world, namely those of class and those of race (POLLOCK, 2003, p. 1).

⁸ The popular advocacy of the image of the New Woman was international in scope. And although the specific social and economic situations of different countries after the War affected the ways that her image was conflated and appropriated for ideological purposes, the image itself is generally most responsive to the needs of industrial capitalism no matter in which country. Renate Bridenthal, Atina Grossman, and other historians have argued that despite much rhetoric about the rights and liberation of women, and despite a coherent visual imagery celebrating the sexually free working woman, no fundamental changes in women's traditional roles are evident in Weimar Germany. And in France, the New Woman may have been sexually liberated, but she did not win the right to vote until 1946 (CHADWICK, 2003, p. 278).

de velhos estereótipos sobre as mulheres e mostra também como a cultura de massa vai desempenhar papel fundamental na mutação destes valores. Assim, o movimento construtivista russo tinha como função-chave o fortalecimento da cultura de massas. Deste modo, pode-se pensar que foi neste momento que houve uma feminização da sociedade, baseando-se na modificação de valores: onde a emancipação da mulher incluía acesso às carreiras masculinas no trabalho e na política.

Do conjunto deste excursus pode extrair-se uma brevíssima reflexão. Nunca como hoje parece abrir-se a um número crescente de mulheres a possibilidade de serem sujeitos em sentido pleno, quer individualmente quer de um modo associativo. O processo parece longo e complexo, quer no que respeita à plena realização das esperanças de emancipação e descoberta de si nos países do Norte quer no que respeita à invenção e alargamento dos processos de libertação adequados à maioria das mulheres do planeta. Não é necessário, mas paradoxalmente aconteceu e ainda acontece, que os processos de autoafirmação passem pela massificação e pela uniformização. Mas estas, por uma ironia frequente na história, podem muito bem produzir o seu contrário (PASSERINI, 1991, p. 393).

Em um cenário de revolução onde duas mulheres se destacam, que é possível imaginar ser um dos começos para a mudança estrutural necessária para romper com o antagonismo que a sociedade estabelece. Ou seja, a inserção das mulheres nestes campos e a contribuição para o processo de desconstrução das perspectivas de gênero vigentes, libertando-se da idealização do aspecto feminino, recusando o decorativo de maneira a democratizar o vestuário dentro dos valores estéticos modernistas, constroem a história. Desta maneira, neste trabalho, busca-se as possibilidades da moda a partir do momento que ela entra, por pontos de contato, no território da arte, transformando os limites entre arte e cotidiano e entre feminino e masculino.

Diante das dissonâncias históricas, almeja-se preencher as lacunas, apresentando o trabalho das artistas, Liubova Popova e Varvara Stepanova, e o contexto em que elas se inserem. A atuação das mesmas é decisiva para a implementação de um novo gosto e um novo estilo de trabalho, bastante modernos, em uma sociedade em reconstrução, capazes de alcançar, com suas criações têxteis, a vanguarda artística que ali se instaurava.

3.1 CONSTRUÇÕES DA ARTE MODERNA

O início do século XX na Europa foi marcado por grandes mudanças industriais, econômicas e sociais, tais transformações modificaram aspectos da vida cotidiana. Com o

contexto histórico de conflitos políticos, revoluções e diferenças entre classes sociais é que a arte se reestruturou. Na primeira metade do século, todos estavam em busca de novas linguagens, de novas pesquisas e de novos materiais. As tecnologias em comunicação, como as transmissões de rádio, a fotografia, o cinema passam a influenciar as formas de vida e de se fazer arte, fazendo do artista um intelectual apartado de sua produção. O conjunto de tendências artísticas que surgiram neste momento, introduziram uma estética marcada pela experimentação e pela subjetividade. O rompimento com as regras, com a arte representativa, trouxe uma grande multiplicidade de correntes, estilos e manifestações estéticas.

Giulio Carlo Argan (1909 - 1992) nos mostrou que a arte deste período, conhecida como modernista, deveria refletir as características e as exigências de uma cultura consciente e preocupada com o próprio progresso, cujo ponto de mudança é representado pelo impressionismo, movimento que se inicia no fim do século XIX, e que muda radicalmente as premissas, as condições e as finalidades do trabalho artístico. O impressionismo passa a afirmar o valor da sensação como faro absoluto, o artista realiza nela uma condição de plena autenticidade. Ainda para o autor, “arte é um modo completo e insubstituível de experiência, ela conserva e acentua sua própria autonomia” (1987, p.50).

Um exame e um aprofundamento das possibilidades do homem moderno, ou do homem definido exclusivamente pela autenticidade das próprias experiências, deviam necessariamente mover-se em duas dimensões – buscar estabelecer qual poderia ser a figura e eventualmente a estrutura de um mundo dado exclusivamente como sensação e fenômeno; definir o sentido e eventualmente a finalidade de uma existência humana entendida exclusivamente como sucessão, interferência e contexto de sensações. Uma arte que se desenvolvesse nestas duas direções é intrinsecamente moderna (ARGAN, 1987, p. 50)

A arte tornou-se um fato plenamente social, e o artista um indivíduo inserido nesta sociedade. Não tendo mais como finalidade a representação dos eternos valores religiosos ou morais, a arte só podia ser uma modalidade da vida e, como tal, interferir em todos os aspectos da modernidade. Segundo Baudelaire (1863, p.863), a modernidade é o transitório, o efêmero, o que representa a metade da arte, sendo a outra metade o imutável. A aprazível vida mundana é um espetáculo só, onde se misturam desenhos, teatro, música, pintura, danças, livros, conversas, estudos. A arte encontra-se então, tanto nos ateliês quanto nas ruas.

Arquitetura, pintura, escultura, têxteis, são meios materiais com os quais, os ideais modernos ganhavam corpo. Cada artista manipulava a materialidade da maneira que melhor

lhe convinha, em função de suas intenções poéticas. Para, Gombrich (1909 - 2001), “poder-se-ia até dizer que a arte moderna encontrou uma nova função ao servir como campo de provas para novos modelos de combinação de formas e padrões.” (2013, p. 561)

As vanguardas modernistas, movimentos artísticos que aconteceram entre meados do século XIX até meados do século XX, classificadas por Isabel Nogueira como: “experiências artísticas, acompanhadas pela teoria e pela crítica, foram determinantes para a constituição e fortalecimento da arte moderna – ou modernista –, particularmente no domínio da pintura, que se convertia num instrumento expressivo, libertando-se da representatividade.” Cujo mérito foi estabelecer um divisor, que implodiu as bases do realismo e, por conseguinte a Arte Acadêmica. Encontraram na subjetividade das cores, dos temas e das formas escolhidas pelos artistas modernos que permitem repensar os modos de ler e entender as sensibilidades humanas, além de reestruturarem o campo da arte. Para compreender essa reestruturação, tomaram-se como definição de campo as teorias sociológicas de Bourdieu, que assim denominam:

Em termos analíticos, um campo pode ser definido como uma rede ou uma configuração de relações objetivas entre posições. Essas posições são definidas objetivamente em sua existência e nas determinações que elas impõem aos seus ocupantes, agentes ou instituições, por sua situação (situs) atual e potencial na estrutura da distribuição das diferentes espécies de poder (ou de capital) cuja posse comanda o acesso aos lucros específicos que estão em jogo no campo e, ao mesmo tempo, por suas relações objetivas com outras posições (dominação, subordinação, homologia etc.). Nas sociedades altamente diferenciadas, o cosmos social é constituído do conjunto destes microcosmos sociais relativamente autônomos, espaços de relações objetivas que são o lugar de uma lógica e de uma necessidade específicas e irreduzíveis às que regem os outros campos (BOURDIEU, 1983, p. 121).

Assim, o que Bourdieu denomina como campo, é um determinado espaço social, “cujas propriedades dependem das posições nestes espaços, podendo ser analisadas independentemente das características de seus ocupantes.” (BOURDIEU, 1983, p. 121). A própria noção de campo do autor, implica em uma ideia de autonomia relativa para cada campo, com relação aos outros, mas nas artes ela é definidora dos embates entre os seus agentes. O campo da arte é literalmente um círculo. “O valor da arte não teria qualquer relação com o valor monetário da sua produção, precisamos perceber a arte como produto do empreendimento em prol da conservação da energia social, mantendo a produção de uma crença” (BOURDIEU, 2006, p. 42) Para garantir o valor simbólico dos objetos, o autor

demonstra como é preciso uma interação entre o *ethos*⁹ e os agentes do campo, instaurando o processo. A ideia de criação, criador e criatura garante a subjetividade do valor econômico e a arte transforma o artista em “princípio primeiro”. Sendo reconhecidos com prestígio, tornando o objeto artístico sagrado, garantindo seu valor simbólico.

Heskett, assim como Bourdieu, salienta as manifestações do campo e nos diz:

Uma crença central do movimento vanguardista descrita neste capítulo, o que motiva seus esforços, era que uma transformação artística do ambiente humano iria, por si mesma, aprimorar a qualidade de vida. Os problemas do mundo à sua volta assim traduzidos em termos estéticos, para serem remoldados e retrabalhados pelo poder da criatividade artística. Era um processo de abstração e os resultados eram muitas vezes esotéricos, compreensíveis apenas para um pequeno grupo de mentes afins. As formas que surgiam, embora não raro com grande força imaginativa, eram atribuídos um papel utópico e um valor raramente evidentes e difíceis de sustentar. Consequentemente, muitas pareciam ter pouca relevância para os problemas que pretendiam solucionar e eram amplamente recebidos com incompreensão e hostilidade. Ficou claro que problemas sociais complexos não poderiam ser resolvidos somente por meios estéticos formais. A crença de que o artista e designers eram os transformadores e legisladores da sociedade humana era um ideal atraente, mas eles eram um parlamento sem eleitorado (HESKETT, 1997, p. 106).

O Círculo da crença se constrói, todos os atos da consagração são parte do próprio campo, a magia criada pela paixão que leva à descoberta e a ação de tirar artistas do mundo material mantendo-os em um mundo ideal das criações. Tendo ainda como mecanismo para produção de credibilidade a definição dominante da arte, ou seja, a imposição de um estilo de vanguarda, que estabelece o que é arte e o que não é. Pierre Bourdieu observa que “a arte acadêmica foi uma arte de reprodução enquanto a moderna se afirmou como uma arte de criação” (BOURDIEU apud BUENO, 1999, p. 26), representando as mudanças ocorridas.

A reestruturação do campo artístico, em termos gerais, iniciou-se no século XIX, marcado pela ampliação da cultura, mas as artes ainda permaneceram em domínio seletivo. As propostas modernas indicavam uma mudança nos rumos da produção artística, ela deixaria as fronteiras das instituições que as regiam permitindo que extrapolassem os limites estéticos. “A quebra de identidade no âmbito social e a crise de representação na esfera artística foram responsáveis por uma nova ruptura, a dissolução das fronteiras que separava a arte da vida, a alta cultura da cultura popular e do cotidiano” (BUENO, 1999, p. 22). A aproximação estética da arte com o cotidiano gerou um fenômeno que Mike Featherstone denomina como “estetização do cotidiano”. Em *Cultura de Consumo* (1995), ao tratar sobre a estetização da

⁹ Conjunto dos costumes e hábitos fundamentais, no âmbito do comportamento e da cultura, características de uma determinada coletividade, época ou região.

vida cotidiana, mostra como os artistas vanguardistas no começo do século XX, usavam seu trabalho para transformar o limiar de distinção entre vida e arte. Podendo ainda designar o projeto de alguns artistas e intelectuais, em transformar suas vidas em uma obra de arte. Essa deveria ser abordada, tornando-se um objeto de discurso, de uma forma estética, onde o sujeito deveria expandir seu eu e abrir-se para novas possibilidades, transformando seu corpo, seu dia a dia, seu comportamento e sua existência em modos de significação, demonstrando a velocidade com que os signos saturam a vida cotidiana, reativando os desejos de fantasiar a realidade por meio das imagens, demonstrando seu papel na cultura de consumo, concedendo a ela grande importância.

Como se observa no modernismo, as vanguardas não romperam com o passado, mas representaram uma transição, como uma forma de continuação e de aprimoramento. A arte se modificou, sem passado a arte não teria criado uma história, um percurso. Em Chipp (1996), vê-se que uma das consequências do amadurecimento do campo, dentre muitas importantes, a “destruição cubista dos modos convencionais de representação”, afastando-se do visível e construindo-se através do intelecto. Considerando as diversas modificações ocorridas no campo das artes, fez-se necessário a criação de teorias acerca de suas manifestações práticas e em defesa de um novo pensamento sobre arte. Esta necessidade agrupou intelectuais e artistas que concordam em seus pensamentos. O autor demonstra como isso ocorre no movimentos cubista:

Como essa arte se referia a tanta coisa não vista, deixando implícita possibilidade de uma harmonia nova e ideal entre homem e seu ambiente, havia muita coisa a ser explicada. O senso de destino social inerente a nova concepção de arte determinou um zelo messiânico entre alguns dos artistas, que foram inevitavelmente levados a organizar-se em grupos. Lançaram manifestos conjuntos, publicaram revistas, escreveram livros e fizeram conferências. Não houve, entre os artistas do século XX, outros que se agrupasse, de forma tão coesa ou fossem tão idealisticamente motivados a formular explicações teóricas (CHIPP, 1999, p. 313)

Estas foram algumas das estruturas e as modificações da arte, desenvolvidas em decorrência da modernização e da reestruturação social. Outra grande mudança foi a incorporação das artes aplicadas e dos ofícios na produção de arte.

3.1.1 Do passado a práxis

Antes da revolução, a produção artística era cara e somente os mecenas tinham acesso, ao que os russos compreendiam como arte, escultura e pintura de cavalete. Entretanto o Construtivismo passou a ser compreendido como forma ideal de moderno transformando a prática, através do uso de materiais que não pertenciam ao campo da arte mais da indústria, tornando central em sua estética os objetos utilitários e cotidianos. Com o fim da guerra civil os artistas se vincularam a produção industrial e passaram a exercer papel central na reorganização da cultura, a Rússia revolucionária será símbolo de cultura avançada. Formaram-se novos paradigmas sobre arte e sociedade. Como vemos em Fer (1990, p. 98), “Após a revolução, os artistas também se envolveram em todo tipo de trabalho de agitação e propaganda – por exemplo, projetando cartazes, decorações e barracas para festas revolucionárias nas ruas”.

Durante o processo de reestruturação do campo das artes, promovido pelo governo que sabia da necessidade dos artistas para que o sonho socialista se realizasse, seja pela vinculação com a propaganda, seja pela ideia da revolução cultural como condição de sobrevivência do novo regime, ganhou importância a corrente produtivista que associa a arte, a vida. Os artistas de vanguarda abandonaram a marginalidade para exercer papéis centrais na reorganização da cultura. Seu trabalho anterior com formas abstratas e diferentes materiais, serviu como base para um novo tipo de prática que seria relevante para uma nova sociedade (FER, 1990, p. 98). Tatlin, por exemplo, considerava que a arte tinha um papel social e político levando o movimento construtivista à produção de uma arte funcional, comprometida com a propaganda política e com uma nova estética, que aplicadas à indústria chegariam à vida cotidiana, ideais influenciados pela escola alemã Bauhaus, que defendiam a união da arte e da indústria, pensando “arte e tecnologia – uma nova unidade”.

Na verdade, o movimento russo foi acelerado pela revolução, pois a arte recebeu um papel social que raramente lhe era atribuído. Os artistas de esquerda haviam se oposto a velha ordem e a sua arte visual conservadora. Em 1917 voltaram suas energias para a enorme propaganda em defesa dos revolucionários. Em 1921, 25 artistas liderados por Vladimir Tatlin (1885 - 1953) e Alexander Rodtchenko (1891 – 1956) renunciaram a “arte pela arte” para se dedicar ao design industrial, as comunicações visuais e as artes aplicadas a serviço da nova sociedade comunista. Entre eles, Liubova Popova e Varvara Stepanova. (MEGGS, 1983, p. 373).

Chipp (1999, p. 315) comenta: “Em contraste com atraso quase desesperado do país como um todo, nas questões culturais Moscou tinha um pequeno grupo de intelectuais e artistas de acentuada vanguarda que tiveram vislumbres embriagadores do novo mundo ideal

prometido pelos Bolcheviques.” Assim pode-se elaborar o cenário de mudança social que culmina na transformação do campo da arte.

Essa mudança não foi simplesmente o produto inevitável da crise da arte e do status inseguro da pintura. Pois, por mais que o direcionamento para a produção de bens úteis pareça uma solução lógica para o problema do papel do artista após a revolução, foi somente depois de 1921, quando se pode sentir, pelo menos em parte, alguma recuperação da produção industrial, que um envolvimento com a produção tornou-se real (FER, 1990, p. 99).

A teoria construtivista teve como um de seus objetivos compartilhar os ideais do comunismo com a sociedade, para isso se aproximou da indústria desenvolvendo objetos artísticos, inserindo conceitos e produções na vida cotidiana, dos cidadãos do novo regime. As produções têxteis das artistas-designers construtivistas produtivistas, Popova e Stepanova, absorveram as teorias revolucionárias aplicando-as nas estampas geométricas e novas modelagens produzidas por ambas dentro da indústria. Fez-se, então, necessário conhecer além de toda teoria do movimento, a história da indústria têxtil russa e a construção do conhecimento voltado para relações sociais e as reflexões políticas estabelecidas pelo novo regime.

3.1.2 Do suprematismo ao construtivismo

O Construtivismo Russo, foi um movimento estético-político, que negava a “arte pura” procurando se separar da ideia de que a arte é um elemento ideal da criação humana, separada do mundo cotidiano, tornando-se puramente de relações visuais. “A forma visual se tornava o conteúdo e qualidades expressivas se desenvolviam da organização intuitiva de formas e cores” (MEGGS, 1983, p. 374). Ligaram-se as conquistas do estado novo, que proporcionou alteração radical da natureza qualitativa da vida que viviam e a aceitação da mecanização em busca de ideais estéticos e sociais. A mecanização da arte era vista como uma expressão da sociedade industrial. Fábrica era pensada como grande oficina artesanal e a produção em massa pensada como a produção artesanal repetida. “O construtivismo, para dar ao termo o seu significado original, repudia o conceito de “gênio”: intuição, inspiração, autoexpressão. O Construtivismo é didático, dirige-se mais para a filosofia do que para a psicologia, tem intimidade com a ciência e a tecnologia, é concreto.”

(SCHARF, 1991, p. 146)

Descompartmentando os limites entre arte e indústria, a ideia de uma arte moderna como construção, produção como obra de arte e exibição como objeto de pesquisa, são características centrais do movimento.

E essa ideia – a da arte moderna como construção – é uma das questões que iremos discutir. “Construção” era um termo influente e permeou a linguagem da arte no período do entre-guerras. Ela envolvia uma visão particular da modernidade, não apenas no sentido de o que era considerado “moderno” em arte, mas de como a arte moderna estava associada a uma cultura racionalizada e moderna (FER, 1990, p. 88).

Para os construtivistas um novo mundo nasceu, e nele os artistas tinham um papel social destacado, lugar ao lado de engenheiros e cientistas, contribuindo para as mudanças sociais:

O Construtivismo não pretendia ser um estilo abstrato em arte nem mesmo arte per se. Em seu amago, era acima de tudo a expressão de uma convicção profundamente motivada de que o artista podia contribuir para suprir as necessidades físicas e intelectuais da sociedade como um todo, relacionando-se diretamente com a produção de máquinas, com a engenharia arquitetônica e com os meios gráficos e fotográficos de comunicação. Satisfazer as necessidades materiais, expressar as aspirações, organizar e sistematizar os sentimentos do proletariado revolucionário – eis o objetivo: não a arte política, mas a socialização da arte (SCHARF, 2006, p. 148).

“E quanto mais o artista mostra sua personalidade em seu trabalho, mais eficaz será sua arte, mais profunda e influência sobre o leitor, mais próximo ele o trará da arte” (LEBIEDIEV apud MEGGS, 1983, p. 388) As manifestações artísticas dessas teorias eram construções escultóricas abstratas que exploravam o conceito de eficiência material. “Os artistas deveriam controlar influências para garantir o predomínio das necessidades humanas” (HESKETT, 1997, p. 89). Fortes críticas dessa “arte de laboratório” e de sua falta de relevância social levaram a discussões sobre as maneiras de relacionar arte e indústria.

Acima de tudo, deve ser estabelecido que o construtivismo é uma nova ideologia no campo da atividade humana que até hoje tem sido chamada de arte. Não é uma corrente artística que poderíamos formular como a criação de um novo tratamento da forma artística, criação baseada neste caso na sedução exercida pelas formas mecânicas da indústria (PITRE, 2011, p. 25).

Em 1913, Kasimir Malevich, “espírito condutor” do Suprematismo, tinha a intenção de expressar as novas culturas de seu tempo, criando novas realidades não menos significativas que as existentes, o movimento artístico refletiu a ambivalência da existência contemporânea, que refletiria anos depois no movimento construtivista. Sua Geometria “forma elementar suprema que simbolizava a ascendência do homem sobre o caos da natureza” (SCHARF, 1991, p. 121). Era fundamental que também transmitissem a supremacia do espírito sobre a matéria, mas além de tudo era essencial que através delas o espectador pudesse compreender na subjetividade da obra os limites existenciais vividos. Colocados ali como linhas e grandes campos brancos vazios.

Além disso, não era nas pinturas, mas nos pequenos desenhos de elementos suprematistas, feitos por Malevich entre 1913 e 1917, que residiam as mais sutis implicações do suprematismo. Não pretos, mas cinzentos, eles eram cuidadosa e deliberadamente sombreados a lápis. O quadrado e suas permutações - a cruz, o retângulo- pretendiam mostrar os sinais da mão – uma asserção humana - e isso é central para a filosofia do suprematismo. (SCHARF, 1991, p. 121)

Após a revolução de 1917, os artistas de vanguarda russos, criaram no interior das instituições de arte parâmetros científicos de pesquisa, fruição e análise, sistematizando o conhecimento artístico. Como Nucci nos mostra, Malievitch construiu mecanismos que desvendaram os processos criativos e estimularam o progresso das produções em direção a novas e variadas culturas pictóricas. Sobre o trabalho do artista Nucci, mostra a amplitude pedagógica alcançada:

“Inserida no complexo panorama cultural das primeiras décadas do séc. XX, a obra de K. Maliévitch se relaciona tanto aos questionamentos das concepções tradicionais da arte quanto ao confronto ideológico entre as diversas tendências artísticas da época. Por meio de seus tratados, o artista buscava entender a arte em um contexto maior que o da revolução e alcançar uma significação mais profunda das relações entre o homem e a sociedade, denunciando a armadilha reacionária por trás das políticas do novo regime.” (NUCCI, 2009, p. 15)

Fica claro que o suprematismo exerce forte influência, transformando a essência material do mundo feito pelo homem, e os anseios pelo inexplicável, “solta sua materialidade e funde-se com o infinito”. “O quadro preto sobre fundo branco foi a primeira forma de expressão do sentimento não-objetivo: o quadro sendo o sentimento e o fundo branco o “nada’ exterior a esse sentimento.” (CHIPP, 1999, p. 347)

FIGURA 3 – KASIMIR MALEVICH, ELEMENTO SUPREMATISTA BÁSICO: O QUADRO, 1913



FONTE: <http://55sp.art.br/2014/11/28/quadrado/>

Já artistas como Rodchenko, Naum Gabo, Popova, Stepanova, entre outros, levaram a arte a evoluir para o mundo cotidiano, atendendo a função do que podemos chamar de “arte social”, aquela que representa um papel prático na vida da população. Abdicando da mera contemplação para estabelecer um modelo de arte, sensível, crítica e produtiva, que culminou no desenvolvimento da arte construtivista. Pautados pela abstração e pelo geométrico, oriundos do suprematismo, utilizaram novos materiais, cores, texturas, objetos variados, desenhos, para dar forma ao novo conceito. “O Construtivismo é a única corrente artística das vanguardas a se inserir numa tensão e, a seguir, numa realidade revolucionária concreta, e a colocar explicitamente a função social da arte como questão política” (ARGAN, 1992, p. 323).

Ou como demonstra Gabo:

O crescimento de novas ideias será tanto mais difícil e demorado quanto mais profundamente estiverem enraizadas na vida. A resistência a elas será tanto mais obstinada e exasperada quanto mais persistente for seu crescimento. Seu destino e sua história são sempre os mesmos. Sempre, e onde quer que tenham surgido, as novas ideias foram vitoriosas quando tiverem em si energia suficiente para dar vida (NAUM GABO apud CHIPP, 1999, p. 329).

A produção artística construtivista teve uma abordagem funcional, ligada aos ideais revolucionários, como se pode notar: “Satisfazendo as necessidades materialistas e expressando sistematicamente os sentimentos do proletariado revolucionário, objetivando: não a arte política, mas a socialização da arte.” (SCHARF, 1993 p.116). Atingindo sua plenitude em 1918, unificando arte e sociedade, tornando-se instrumento do estado para uma transformação social, enveredando-se na estetização do cotidiano russo. Como no “Manifesto: por uma arte revolucionária livre” de André Breton e Leon Trotsky, de 1938:

Nossa concepção do papel do artista é demasiada elevada para negarmos que ele tenha influência no destino da sociedade. Acreditamos que a tarefa suprema do artista em nossa época seja participar ativa e conscientemente no preparo da revolução. Mas o artista não pode servir à luta pela liberdade a menos que assimile subjetivamente seu conteúdo social, a menos que sinta em seus erros, o seu significado e drama e procure livremente dar-lhe sua própria encarnação íntima em sua arte (BRETON E TROTSKY In: CHIPP, 2006, p. 492).

A maneira com a qual a ideia de construção se tornou tão ambivalente ao ponto de se tornar central para uma nova corrente de pensamento, assim como é percebido em diversas correntes artísticas, traduzidas e espalhadas por várias culturas, FER (1990) mostrará que “a Revolução Bolchevique de 1917, época em que a linguagem da construção era identificada com a mudança revolucionária”.

Alguma relação real ou imaginária parecia estar presente entre a “arte” e a “utilidade” parecia estar presente em todos estes exemplos, apesar de formas diferentes pela qual essa relação era proposta. De maneira mais geral, a construção pode ser vista como uma redefinição do objeto de arte nesses termos simbólicos, mas com formas que variam segundo o contexto (FER, 1990, p. 95).

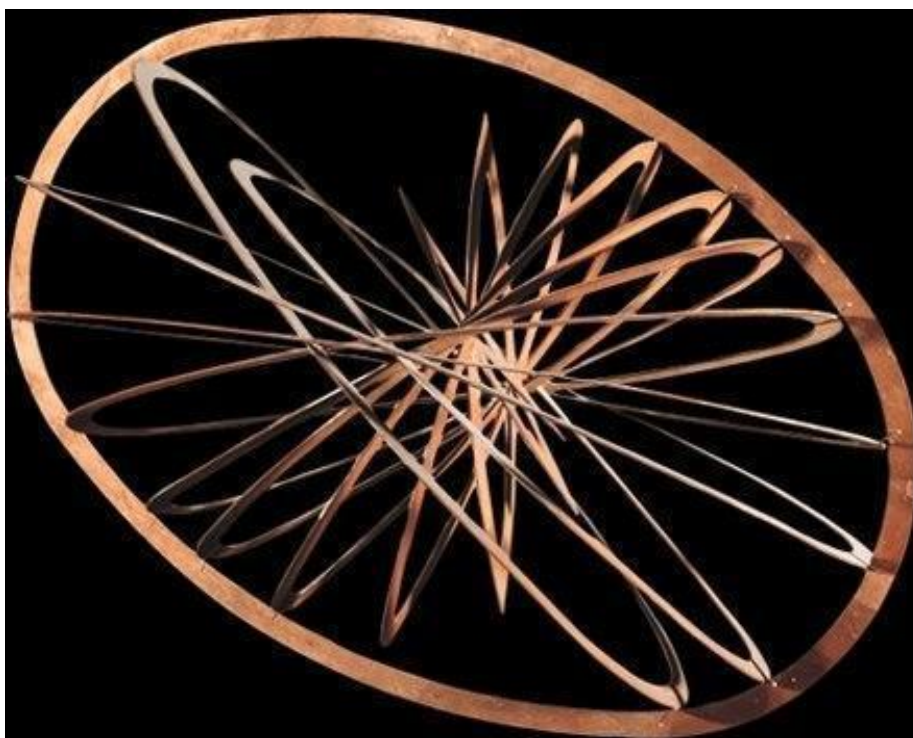
Um grande exemplo destas construções russas foi exposto pelo grupo OBMOKU, 1921, em Moscou, onde instalações penduradas na parede intituladas “autoportantes”, construções suspensas em fios de arame amarrados ao teto começam a dar forma prática à teoria. Ainda em 1921, outra exposição em Moscou, intitulada “Os Construtivistas”, onde aparentemente o termo teria sido usado pela primeira vez, não se encaravam como artistas e desta forma tampouco seus trabalhos seriam obras de arte.

Os construtivistas não viam a si próprios como artistas no sentido convencional, e os

objetos que produziam não deveriam ser construídos como arte. Em março, eles assinaram o Programa do Primeiro Grupo de Trabalho dos Construtivistas, juntando-se ao grupo construtivista liderado por Rodchenko e Varvara Stepanova (FER, 1990, p. 96).

Alexander Rodchenko (1891 - 1956), um dos responsáveis pelo surgimento do construtivismo russo em 1919, iniciou sua carreira como pintor e designer gráfico, sua visão sobre a vanguarda e as construções apresentaram-se revolucionárias, e prontas a servirem o estado. Participou da terceira Exposição OBMOKU, onde expôs a *Spatial Construction* nº12. Apaixonou-se pela foto montagem, criando produções analíticas com teor político e social, cheias de perspectiva e profundidade, construindo novos padrões diferentes dos utilizados em sua época. "Assim, a busca pela construção levou o artista a um estágio de experimentação com estruturas espaciais para o projeto de coisas reais, isto é, para a manufatura industrial, na qual o artista se tornará o projetista de objetos físicos". (TUPITSYN, 2009 p.166).

FIGURA 4 – *SPATIAL CONSTRUCTION* N. 12, ALEXANDER RODTCHENKO



FONTE: TUPITSYN p. 81

Em outra grande exposição, $5 \times 5 = 25$, em 1921, os construtivistas anunciam o fim da pintura e declaram que dali em diante só fariam arte para a vida cotidiana, este seria o legado do Construtivismo. Muitas vezes reproduzidos e copiados, as tipografias e desenhos

dos construtivistas são facilmente reconhecíveis e a exposição se apresenta como ponto de partida na reestruturação estética da arte na Rússia. Na imagem, a capa do catálogo da exposição que foi produzida por Liubova Popova.

FIGURA 5 – CAPA DO CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO 5 X 5 = 25, LIUBOVA POPOVA



FONTE: TUPITSYN, p. 81

Diante do apanhado sobre as correntes de pensamento que versaram sobre as artes aplicadas, analisaremos as afinidades das mesmas com o Construtivismo, a fim de entender a as mudanças práticas ligadas ao projeto estético e político, acompanhada da ideia de uma estética funcional, que alcança o cotidiano e em específico a arte têxtil. Como é notado em Strijénova:

Muitos foram para quem o período revolucionário exigiu novas formas de traje. Mas a direção a ser tomada só poderia ser sugerida por profissionais que assimilaram as leis da criação de roupas. No entanto, as coisas começaram muito rapidamente e foi necessário reagir sem demora aos problemas cotidianos da jovem república dos soviéticos (STRIJENOVA, 1991, 21).¹⁰

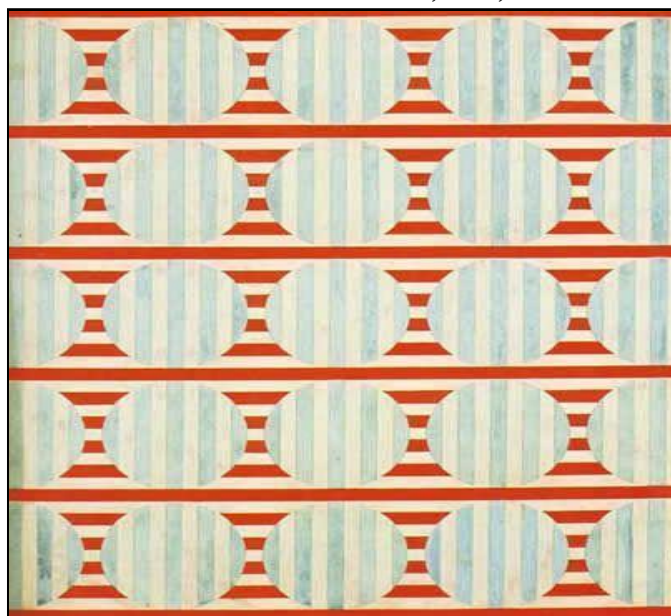
10 Nombreux étaient ceux pour qui l'époque révolutionnaire réclamait des formes inédites de costume. Mais la

Para além de uma reestruturação social, foi necessária uma reestruturação econômica na nova república soviética. Strijénova (1991) nos mostra que fábricas paradas por falta de produtos essenciais para sua manutenção e pleno funcionamento, o que fomentou a reestruturação e estreitou o laço com as novas tendências estéticas. Uma das propostas principais era a instrumentalização e fundamentalização do novo design de vestuário. Implementando pesquisa científica prática e teórica, para resolver os problemas, organizar a produção e o trabalho, incluindo as roupas artisticamente projetadas. Como função do mesmo, gestão e formação de cursos e materiais educativos, para preparar mão de obra especializada para nova indústria, que ali se instaurava, através de medidas artísticas, econômicas e organizacionais. “Estabelecendo uma base técnica e científica para a arte, era possível integrar a arte na sociedade como elemento da vida cotidiana.” (HESKETT, 1997, p. 101). Heskett mostra ainda que o ofício, a produção de arte aplicada, deve passar por uma educação artística, para que os artistas e sua materialidade tornem-se agentes do campo. “Essa arte inferior deve ser refinada, a máquina deve se espiritualizar e ser utilizada “como educador de bom gosto”. (HESKETT, 1997, p. 90).

O departamento de têxteis das Vhukutemas, escolas de formação profissional que veremos com cuidado mais a frente, era conduzido pela artista construtivista Varvara Stepanova, que incentivava a produção têxtil dos alunos, construindo pesquisas narrativas da estética e tecidos contemporâneos do cotidiano nas ruas, "com o objetivo de criar métodos para o desenvolvimento de uma consciência das exigências que as novas condições sociais nos impõem" (STEPANOVA apud PITRE, 2011, p. 93). Liubov Popova, artista construtivista também fazia parte do departamento têxtil e em 1922, ambas foram contratadas para trabalhar na Primeira Fábrica Estatal de Algodão estampado de Moscou (PITRE, 2011, p. 18). Tanto Stepanova como Popova haviam produzido estampas para tecidos no início do século XX e, desde 1923 ou 1924, nas imagens abaixo temos exemplos de duas delas.

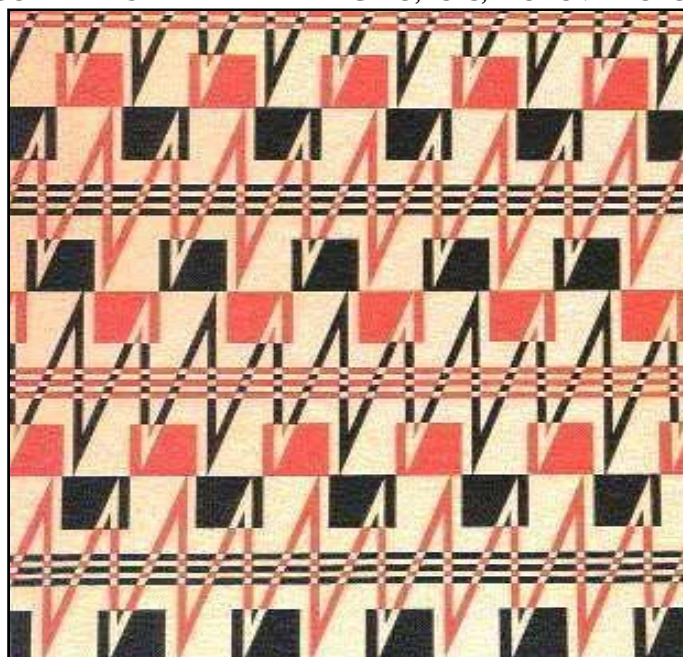
direction à prendre ne pouvait être suggérée que par des professionnels ayant assimilé les lois de la création vestimentaire. Cependant les choses allèrent très vite et il fallut réagir sans tarder aux problèmes quotidiens de la jeune république des Soviets (STRIJÉNOVA, 1991, p. 21).

FIGURA 6 – ESTAMPA ÓPTICA PARA TECIDO, 1924, VARVARA STEPANOVA



FONTE: Pitre, 2011.

FIGURA 7 - ESTAMPA PARA TECIDO, 1923, LIUBOVA POPOVA



FONTE: Pitre, 2011.

O Construtivismo provou ser um campo no qual as mulheres artistas de vanguarda podiam trabalhar produtivamente. Isso não ocorria pelo fato de que a abstração as havia libertado do constrangimento da condição feminina, embora, em certa medida, seu trabalho com a forma abstrata pudesse funcionar como resistência as expectativas convencionais de o que e como uma mulher deveria pintar. Pelo fato de que a construção envolvia o fazer e o desfazer, o construir e o desconstruir, ela permitia uma margem para que se negociassem os problemas da linguagem e suas associações. As associações eram feitas com o trabalho da indústria ao qual as

mulheres tradicionalmente não tinham acesso, bem como com o mundo do trabalho feminino no campo dos vestuários e dos têxteis (FER, 1990, p. 135).

No ano de 1918, a NARKOMPROS criou Ateliês Livres de Artes, os chamados SVOMAS, para suprir as dificuldades educacionais que o estado soviético vinha passando, aproximando a educação da produção industrial e da população. Muitos dos artistas que se tornaram construtivistas foram envolvidos na escola e visavam treinar novos artistas de alta qualidade para o benefício da economia, isto é, participar da produção industrial. Surgiram diversas pedagogias inovadoras, e o estado deixou de intervir no campo das artes. Isto significava uma nova configuração das escolas de artes, que anteriormente eram elitistas e centralizadas, tornaram-se abertas e democráticas. Esta reestruturação atraiu um número muito grande de jovens, e já no ano de 1919 integrava inúmeros ateliês: pintura, escultura, arquitetura e os ateliês das artes aplicadas. Em 1920 com a fusão destes ateliês, foi criada a *Vkhutemas*, Oficinas Superiores de Arte e Tecnologia, que inauguraram o novo modelo de educação de artes e ofícios na então União Soviética, centralizada e com objetivos específicos, prepara-se para formar jovens profissionais para a indústria. As Faculdades *Vkhutemas* funcionaram até o ano de 1930.

A criação da escola colocou Moscou no centro do desenvolvimento artístico da Rússia soviética, reestruturando o campo de maneira que as artes cultas dividiriam espaço com as artes aplicadas. Sua estrutura inicial e legado consistiam em uma sessão preparatória experimental onde pintura, escultura, artes gráficas, têxtil se tornariam faculdades independentes, importante passo para a manutenção das novas pedagogias propostas e para a formação dos alunos, eliminando o método academicista dando lugar ao pensamento de projeto, processo e objeto.

Seu corpo docente contava com a presença de diversos professores importantes, em sua maioria construtivistas, como Rodchenko, Vesnin, Popova, Stepanova dentre muitos outros, mostrando a qualidade e força de cada unidade da escola. A capacitação de cada aluno era técnica, entretanto o ensino sociológico presente alargava a concepção de cada estudante, construindo outro diferencial da escola. *Vkhutemas* foi uma escola permeada por ideologias estéticas.

Novas escolas, Oficinas de Arte e Técnica Superiores denominadas *Vkhutemas* (*Vishe Khudozheestvenny Tekhnicheskoy Masterkoy*), surgiram em várias cidades, e a própria utilização de tais siglas, bastante comuns na nova Rússia, é em certa

medida uma demonstração da etimológica de sua simpatia pela moderna tecnocracia. Muitos dos construtivistas lecionaram ou tinham ateliês nas Vkhutemas (SCHARF, 2006, p. 145).

Sabe-se que Varvara Stepanova e Liubova Popova tiveram importantíssimo papel enquanto artistas, teóricas e docentes dentro destas escolas. Jallageas constrói uma narrativa deste novo tipo de escola e ateliê de arte, que as artistas estavam envolvidas:

Os vkhutemas pertencem ao segundo estágio de reformas da educação e da arte, segundo o processo instaurado depois da Revolução. É fundamental considerar que, embora criado por Lenin, este logo é afastado de suas funções de líder supremo, vitimado por problemas cardíacos, o que dá lugar à ascensão do stalinismo e, conseqüentemente, às mudanças na concepção estética e comunicacional do universo russo. Além disso, a Rússia ingressa tardiamente no processo industrial e a Revolução faria todos os esforços (com sucesso) para acelerar e compensar esse atraso comparado aos países “desenvolvidos”. A industrialização terá forte peso nos destinos pedagógicos dos vkhutemas (JALLAGEAS, 2015, p. 23).

Quando foram fundadas as Escolas Superiores Técnicas, tornando-se o principal centro de formação e difusão da vanguarda soviética, com número inicial de alunos superior a 1.500, mantinha um terço dos mesmos de alunas mulheres. Enquanto na *Bauhaus*, que teve início no ano de 1919, tinha em torno de 150 alunos, a maioria homens e com cursos proibidos para mulheres. A escola preparava artistas para a indústria e construtores e gestores para o ensino. Em seu corpo docente tinha nomes importantes do Construtivismo, sendo formada pela fusão das escolas de arte do país. Dividida em arte e indústria, na escola de artes lecionava cursos em artes gráficas, escultura e arquitetura, e já na de indústria lecionava cursos em impressão, têxtil, cerâmica, marcenaria e metal.

3.1.3 Artes aplicadas e suas matrizes

Partindo da reflexão de Simioni (2007) sobre as artes aplicadas, busca-se às suas origens, ao longo da história e das transformações sociais vividas, onde várias “escolas” produziram o que se entende hoje como arte aplicada, também conhecida como artes e ofícios. Traça-se então uma espécie de linha cronologia destas correntes de pensamento e produção, a qual se nomeia aqui de escolas, a fim de entender as matrizes do termo e da produção.

Tendo em vista a costumeira valorização dos suportes artísticos tradicionais, como a pintura e a escultura, que seguia o corolário estabelecido pela hierarquia acadêmica. Mesmo dentro dos circuitos modernistas, nos quais tal conjunto de valores já não predominava, as artes puras permaneceram mais apreciadas, quanto mais se comparadas àquelas realizadas em suportes têxteis. Tapetes, almofadas, bordados, cortinas e vestidos foram artefatos que raramente passaram por aquela “alquimia”, tão central ao campo artístico, por meio da qual alguns objetos distinguem-se dos demais, a eles sendo agregada uma carga de valores e prestígios que possibilita descrevê-los, nomeá-los e defini-los como “artísticos” (SIMIONI, 2007, p. 89).

Até a primeira metade do século XIX, houve uma forte crítica à má produção da industrial na Inglaterra. O movimento *Arts and Crafts*, dará início às produções de retomada ao artesanal e valorização da estética no *design* em detrimento à mecanização da produção. John Ruskin (1819 - 1900) e Augustus Pugin (1812 - 1852), junto com William Morris (1834 - 1896), sonhavam com essa reforma, onde a produção em massa fosse substituída por um artesanato significativo, em uma tentativa de combinar a estética com a reforma social, relacionando a arte à vida cotidiana.

Na Inglaterra, em particular, críticos e artistas lamentavam o declínio geral do artesanato causado pela revolução industrial e detestavam a própria visão dessas imitações baratas e pretenciosas, produzidas por máquinas, de ornamentos que outrora tinham um significado e uma nobreza próprios (GOMBRICH, 2013, p. 535).

As críticas destes homens, não puderam abolir a produção em massa, mas levou a uma nova corrente de pensamento onde os artistas, “ansiavam por uma ‘nova arte’ baseada numa nova sensibilidade para o desenho e para as capacidades inerentes a cada material.” (GOMBRICH, 2013, p. 535). O *Art Nouveau* nasceu por volta de 1890, onde os criadores se permitiam experimentar de novos materiais, novas técnicas, ornamentos, fornecendo ao ocidente um novo conjunto de padrões e regras.

Foi partindo destas duas correntes, *Arts and Crafts* e *Art Nouveau*, que floresceram os sentimentos de mudança e reestruturação do campo, dando origem a escolas de *design* e alguns dos movimentos modernos conhecidos hoje, sendo o Construtivismo um movimento que abarca as duas vertentes para uma mesma mudança.

Já em 1903, na Áustria, seguindo os impulsos do *Arts and Crafts* foi fundada a *Wiener Werkstatte*, por um grupo de artistas que percebeu uma nova ordem social, desenvolveram uma nova linguagem e ideal artístico, para traduzir esteticamente o momento

vivido e que ainda conseguisse responder às inquietações dos mesmos. Existia ainda a necessidade de proteger o trabalho dos artesãos da produção industrial, que alcançava novos patamares e ameaçava a estrutura estabelecida oferecendo produtos baratos e de baixa qualidade, tornou-se inaceitável para este grupo que tratou de construir uma nova realidade.

O trabalho desenvolvido pelos artistas-artesãos da Wiener Werkstätte vinculados ao grupo Secessionista de Viena, cumpre o seu papel de responder a novas condições de vida (...) Ora, é certo que havia uma nova realidade sendo inventada, com a qual era necessário lidar. Assim, o grupo Secessionista não só se dedica à produção de uma nova estética, mas à construção de um novo modo de produzir objetos e até mesmo uma nova forma de ensinar que, ao contrário da vigente, reconhecesse, por exemplo, que não existia uma alta cultura e outra, inferior àquela (BARBOSA, 2009, p. 27).

O ideal de se tornar possível buscar soluções modernas para as mudanças do mundo provocou o imaginário dos artistas na virada do século. Foi apresentada então a *Gesamtkunstwerk* ou “obra de arte total”, que propunha o rompimento com o tradicionalismo na arte que sustentava a ideia de uma Arte Maior, Pintura e Escultura, separada das Artes consideradas menores e que produziam objetos para o cotidiano como os têxteis. A proposta era considerar, também esses objetos como obra de arte, não isoladamente, mas fazendo parte de um todo chamado de Arte Total. Os indivíduos deveriam vivenciar a experiência da arte em todos os segmentos da vida cotidiana. Os objetos diários, deveriam se imbuir da nova estética, toda a sua vida deveria ser uma expressão artística. “Desta forma, a ideia de construção material de uma nova realidade estava sujeita a um projeto ordenado e que intentava suprir todas as necessidades, práticas e estéticas, do seu usuário/fruidor.” (BARBOSA, 2009, p. 37) Barbosa demonstra ainda que:

A obra de arte total se constrói, ou, de fato, é construída, num processo, então, de interdisciplinaridade. O projeto é do grupo, não apenas do artista, que detém o conhecimento estético, mas também do artesão, que complementa o projeto com o conhecimento dos processos de construção do objeto. Ao trabalhar em conjunto, ampliam-se os horizontes de ambos, artistas e artesãos, e é aberto o espaço necessário para explorar novos materiais, criar novas soluções e buscar novas alternativas formais, a fim de inventar um outro mundo (BARBOSA, 2009, p. 39).

Em 1907, na cidade de Munique, preocupados com o abismo existente entre artesãos, indústria e artistas, como vimos nas escolas anteriores e com a pretensão de valorizar o design alemão foi fundada a *Werkbund*, onde duas correntes manifestaram a padronização industrial

e a tipificação dos produtos, buscavam a individualidade artística. Ou seja, a arte se aproximou da indústria a fim de construir seu espaço dentro deste novo campo de produção. Entre os frutos colhidos pelo movimento alemão está a mais conhecida escola de artes e ofícios, a *Bauhaus*.

A *Bauhaus* foi criada pelo arquiteto Walter Gropius em 1919, na cidade de Weimar, Alemanha, sendo uma das mais expressivas e influentes escolas de arte do século XX, tinha como eixo central de desenvolvimento artístico as correntes modernas. Gropius criou uma dimensão estética, social e política para seu projeto, com o ideal de transformar as novas gerações de artista, com uma filosofia social, onde o trabalho da escola se expandiria à vida cotidiana, possibilitando o desenvolvimento sócio industrial, transformando os meios de produção e o espírito criativo dos mesmos. “A Bauhaus foi o resultado de uma tentativa continua de reformular a formação nas artes aplicadas na Alemanha por volta da virada do século” (FRAMPTON, 2003, p. 147).

A escola baseou-se na suposição de que arte e tecnologia eram a mesma coisa, formas primárias foram os materiais preferidos dos envolvidos, pois eram consideradas o símbolo da racionalidade técnica, já que cubos, cones, esferas, cilindros ou pirâmides são tão puras e racionais. A *Bauhaus* não foi uma escola de história e teoria, mas assim uma escola técnica cujos campos de aplicação receberiam trabalho concreto e criativo. Gombrich pontua sobre a *Bauhaus*:

Haviam-na construído para provar que a arte e a engenharia não devem ser estranhas uma à outra, como ocorrera no século XIX; que, pelo contrário, poderiam juntas colher mútuos benefícios. Os estudantes da escola participavam de projetos de edifícios e acessórios. Eram incentivados a usar a imaginação e experimentar com arrojo, mas sem nunca perder de vista a finalidade que teria o projeto (GOMBRICH, 2013, p. 560).

Esse conceito começou a se difundir, e as artes aplicadas ganharam espaço entre os artistas e a indústria. Pensar em arte aplicada significava entender uma modalidade de produção pensada para o cotidiano, a moda, a arquitetura e a comunicação tornaram-se veículos para a produção de objetos utilitários para o dia a dia. Integrando arte a lógica da produção industrial, as massas, tornando-se o principal objetivo dos artistas. “Devemos essa revolução no gosto a um punhado de pioneiros cujas primeiras experiências no uso de modernos materiais de construção foram frequentemente acolhidas com hostilidade e escárnio.” (GOMBRICH, 2013, p. 560)

Seguindo a estruturação deste conceito em diversos lugares do mundo, observa-se também a *De Stijl*, revista lançada em 1917, que se tornou o projeto gráfico que comportou o neoplasticismo de Theo Van Doesburg e Piet Mondrian, cujo pensamento era: “a arte é apenas um substituto enquanto a beleza da vida ainda for deficiente. Desaparecera proporcionalmente, à medida que a vida adquirir equilíbrio” (MONDRIAN apud FRAMPTON In STANGOS 2011 p.124). Para o artista, a destruição da aparência natural de uma pintura se fazia necessária, bem como sua construção por meio da oposição constante dos meios puros. Para o abstracionismo era necessário manter suas discussões dentro da própria estética. Fazendo com que sua produção se valorizasse, pois, por se tratar de um campo novo, ainda havia muita coisa a se fazer.

Essa consequência nos leva, num futuro talvez remoto, ao fim da arte como coisa diversa do ambiente que a cerca, que constitui a realidade plástica atual. Esse fim, porém, é ao mesmo tempo um começo. A arte não só continuará como se realizará cada vez mais. Pela unificação da arquitetura, escultura e pintura, uma nova realidade plástica será criada. A pintura e a escultura não se manifestarão como objetos separados, nem como “arte mural”, que destrói a própria arquitetura, nem como arte aplicada, mas sendo puramente construtivas, ajudarão a criar um ambiente não apenas utilitário ou racional, mas também puro e completo em sua beleza (MONDRIAN apud CHIPPEL, 1999, p. 366).

3.2 AS RELAÇÕES ENTRE MODA E ARTE

Objetos feitos, via de regra, com tecidos, destinados a serem usados sobre o corpo humano, mas que ultrapassavam historicamente o significado prático de proteger o corpo do frio, em direção a significados estéticos (BRANDÃO, 2017, p. 42)

Arte e moda eram dois campos culturais cuja consolidação se deu a partir das vanguardas modernas. Ambos com suas especificidades técnicas, encontraram convergências simbólicas, atuando na construção da distinção social, como analisa Bourdieu (2006), estabelecendo um sistema complexo de legitimação, desenvolvendo concepções estéticas em suas produções. Brandão (2017) considera que as relações entre os campos, ou a consolidação de um grande campo, o campo da Arte, entendendo moda como processo de materialização da arte, se dá no momento em que os objetos, roupas, ganham significados estéticos.

Como a fissura assertiva do cubismo e do futurismo, no mundo a alta costura foi dramaticamente desafiadora e mudou nas primeiras décadas do século XX. Como todos os outros fenômenos do século, a alta costura se transformou em fios de

conservação e vanguarda no início do século, apenas para se reunir na década de 1970. Esse cisma, precipitado deliberadamente por Paul Poiret depois que ele foi demitido pela Câmara dos Deputados, forçou tantas interpretações errôneas da moda quanto outras artes visuais. É difícil descrever Callot Soeurs como conservador ou radical, tão minuciosamente combinados e compatíveis são os traços de cada pólo. Da mesma forma, seria difícil entender Jeanne Lanvin sem seu aspecto nervoso, ambicioso e avançado, mas é igualmente verdade que ela praticava certa etiqueta, assim como o radicalismo de Duchamp era acompanhado por uma maneira dândi e intelectual nem sempre associada à insurreição estética. A orgulhosa invenção de Poiret de novas formas, dependendo das convenções orientalistas de envolver o corpo mais ou menos como um cilindro flexível, assumiu a mesma posição agressiva da reconstituição do mundo visual do cubismo em formas de primazia já observadas de maneira sábia pelas gerações anteriores de artistas. Poiret anexou à alta costura uma possibilidade de extrema novidade e posicionamento de vanguarda, seja na surpresa de um desfile de manequins como fotótipo do desfile de moda ou na remodelação de trajes com o orgulho de ter eliminado a longa tirania do espartilho. Mas uma arte que especula no mundo visual e se projeta para os papéis de ver e ser visto naquele mundo nunca abandona suas opções de conservação e socialização, mesmo quando surge a possibilidade de formas avançadas e ambição conceitual (MARTIN; KODA, 1995, p.16, tradução livre).¹¹

Na passagem acima, Martin e Koda (1995) mostram como moda e arte desafiaram-se e alinharam-se no início do século, graças a mudanças sociais estabelecidas por necessidades da vida em sociedade que se estabelecia. Mudanças visuais associadas à insurreição estética, criaram o posicionamento das vanguardas artísticas e da moda. A arte especulou um mundo visual e se colocou em posição de ver e ser vista, com novas ambições conceituais. Por outro lado, as antigas oficinas de produção de roupa se transformaram em grandes casas de alta costura, transformando o artesão em artista. “A capacidade técnica do artesão da costura foi substituída, aqui, pela criatividade do artista “couturier”; e, como artista, tornou-se uma celebridade, cujo nome era uma assinatura sobre a roupa.” (BRANDÃO, 2017, p. 52)

Para Lipovetsky (2009), o costureiro, após séculos de relegação subalterna, tornou-se

11 Like a Cubism and Futurism's assertive fracturing of the world, the haute couture was dramatically challenge and changed in the first decades of the twentieth century. Like every other phenomenon of the century, the haute couture bifurcated into conservative and avant-garde strands in the beginning of the century, only to be reunited in the 1970s. This schism, deliberately precipitated by Paul Poiret after He was dismissed by the House of Worth, has forced as many misreadings of fashion as it has other visual arts. It is Hard to describe Callot Soeurs as either conservative or radical, so thoroughly combined and compatible are the traits of each pole. Likewise, it would be hard to thing of Jeanne Lanvin without her edgy, ambitious, advanced aspect, but it is equally true that she practiced a certain etiquette, just as Duchamp's radicalism was accompanied by a dandy and intellectual manner not always associated with aesthetic insurrection. Poiret's prideful invention of novel shapes, depending on the Orientalist conventions of wrapping the body more or less as a pliable cylinder, took the same aggressive position of Cubism's reconstitution of the visual world into a primacy shapes already sapiently observed by the previous generations of artists. Poiret appended to the haute couture a possibility of extreme novelty and avant-garde positioning, whether in the surprise of a mannequin parade as phototype to the fashion runway show or the reshaping of attire with the boast that he had eliminated the long tyranny of the corset. But an art that speculates in the visual world and that casts itself into the roles of seeing and being seen in that world never forsakes its conserving, socializing options even as the possibility emerges for advanced forms and conceptual ambition (MARTIN; KODA; 1995.p.16).

um artista moderno, aquele cuja lei imperativa é a inovação. Essencialmente, desde que Worth (1825 - 1895), se impõe como criador, “cuja missão é elaborar modelos inéditos” (LIPOVETSKY, 2009, p. 92), a moda entra em sua fase moderna artística. Desde que a alta costura passou a ter como vocação suprema a criação de modelos originais e inovadores, onde vários costureiros se legitimaram como artistas, gênios modernos, ainda que o mesmo participe de “uma arte que ocupa um lugar inferior na hierarquia da legitimidade artística; ora, em sua prática, ele não pode deixar de levar em consideração a imagem social do futuro de seu produto”, como explana Bourdieu (2006, p. 28). Encontramos então “a lógica da inovação, que não é ilegítimo reconhecer aí uma figura particular, certamente menos radical, mas, no entanto, significativa do dispositivo original que aparece na Europa: a vanguarda” (LIPOVETSKY, 2009, p. 93). Poiret (1879 - 1944) era capaz de subverter os costumes de moda, baseado nos conceitos das vanguardas, adotou formas geométricas, superando o tecido e a ideia de um objeto de vestir, a roupa dava sentido ao que o indivíduo vestia. Para Lipovetsky, o fato dos costureiros e artistas frequentarem o mesmo círculo social os influencia. “Não é um fenômeno anedótico desde a aurora do século XX, certos grandes costureiros admiram e frequentam os artistas modernos: Poiret é amigo de Picabia, Vlaminck, Derain e Dufy.” (2009, p. 93) O trânsito contrário também pode ser percebido. Os artistas visuais iniciam aqui a transposição da linguagem artística para os objetos cotidianos e a moda, os têxteis, torna-se mais um suporte para seus trabalhos. Os Reformkleid, de Henri Van de Velde, os “vestidos simultaneistas” do casal Delaunay, os vestidos radicais de Emile Flöge e Klint.

Henri Van de Velde (1863-1957), arquiteto belga, grande entusiasta da produção de têxteis nas artes, empenhado na renovação do traje feminino, desenhou alguns modelos que foram executados em pequena escala. “Ele empenhou-se por uma renovação do traje feminino e desenhou alguns modelos no estilo linear do *Art Nouveau*, que foram executados em pequena escala e denominados *Künstlerkleid*, isto é, ‘vestidos artísticos’ ou ‘roupas de artista’, termo utilizado até hoje.” (COSTA apud BRANDÃO, 2017, p. 52). A *Kunstkerkleid*, ou “Vestidos Artísticos”, foi desenvolvida em um projeto arquitetônico total, que compreendia a planta do edifício, detalhes como portas, janelas, tapeçaria, prataria e os vestidos da moradora, se configurando em uma casa lógica, funcional e eficiente, adaptada às necessidades de seus ocupantes. “As roupas eram compreendidas como parte, pelo que se pode depreender desta totalidade criativa do *Art Nouveau* de Van de Velde, de um mesmo

conjunto artístico”. (BRANDÃO, 2017, p. 52). Wilson nos mostra ainda: “parece que o desenhador belga Henry Van der Velde exibira ‘roupas reformadas’ em Kerfeld (sic), centro da indústria têxtil da Alemanha e seus desenhos, que troçavam dos espartilhos, apresentavam cinturas subidas e eram construídos sobre princípios arquitetônicos”. (WILSON, 1985, p. 288).

FIGURA 8 – VESTIDO ARTISTICO, HENRI VAN DE VELDE



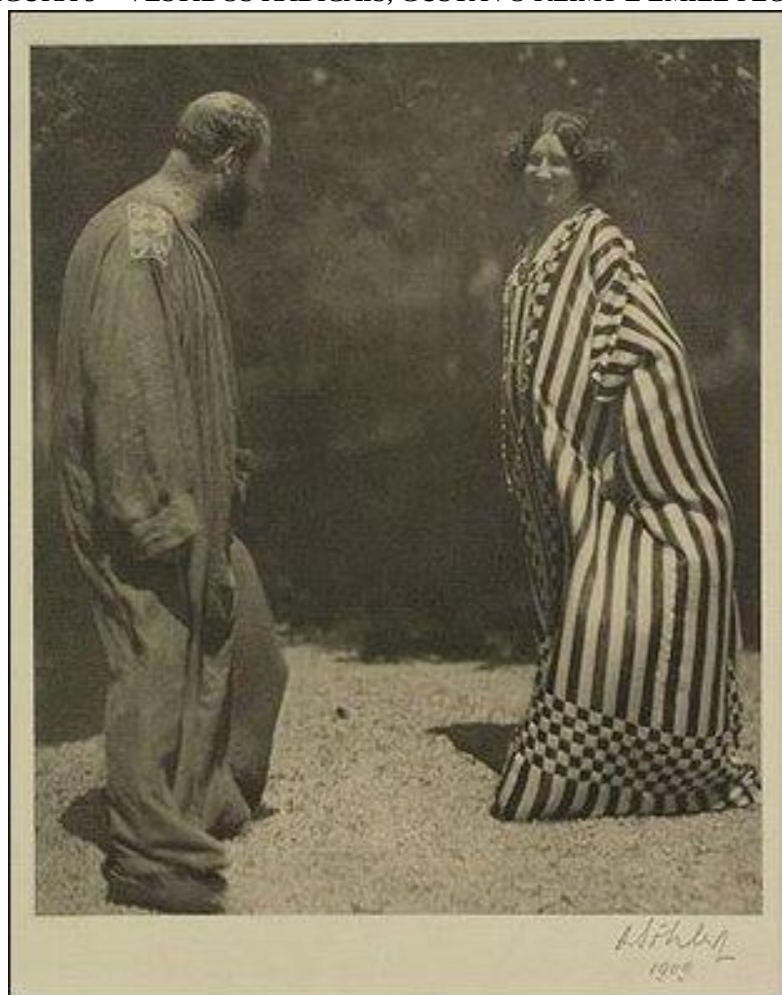
FONTE: <https://modaehistoriadaarte.wordpress.com/2013/06/13/a-vanguarda-no-seculo-xx/>

Em 1900, na Alemanha, Van der Velde organiza uma exposição de “Roupas Desenhadas por Artistas para Senhoras Modernas” (BARBOSA, 2009, p. 54), transformando as roupas em expressões artísticas, espaço de discussão e criatividade. Regina Barbosa (2009) nos mostra que o arquiteto interessado em tudo que pudesse refletir a modernidade, da qual faziam parte e “que estavam efetivamente construindo – material e subjetivamente”, chama a atenção dos Secessionistas de Viena, grupo de artistas que trabalhavam juntas desde 1897,

liderados por Gustav Klimt (1862 - 1918). Assim “não existirão fronteiras entre os ofícios, a escultura e a pintura; tudo será uma coisa só, a Arquitetura.” (TAUT apud FRAMPTON, 2003, p. 147).

Gustave Klimt e Emile Flöge, artistas da Secessão Vienense, criaram padrões para tecidos e os “vestidos radicais”. “Rompendo deliberadamente com as fronteiras entre a “grande pintura” e a criação de padrões de tecidos ou desenhos de roupas, propondo longas e largas túnicas como uma forma mais livre de vestir-se” (BRANDÃO, 2017, p. 52). Para esses artistas parecia haver uma compreensão consciente de que as roupas poderiam se tornar obras de arte, em uma extensão das pesquisas estéticas.

FIGURA 9 – VESTIDOS RADICAIS, GUSTAVO KLIMT E EMILE FLOGE



FONTE: <https://www.fashionbubbles.com>

Metaforicamente, essa representação da 'verdade nua' parece dizer que a solução para os males da sociedade moderna é um retorno idílico a um estado de nudez inocente, em contraste com as modas exageradas do período. Mas, ironicamente,

uma das maneiras pelas quais os Secessionistas foram mais capazes de expressar essa nova linguagem visual da vida moderna foi literalmente projetando roupas (HOUZE apud BARBOSA, 2009, p. 56, tradução livre).¹²

Sonia Delaunay (1885 - 1979) desenvolveu os “vestidos simultaneístas”. Vestidos cubistas, que ganham o conceito de simultâneo, por questões de percepção, experiência e consciência, questões ligadas à visão. Movimento denominado de Orfismo, surgido na década de 1910, trabalhava as formas e imagens abstratas a fim de provocar a simulação de movimento. Criado pelo casal, que considerava o contraste das cores, justapostas não eram cores, mas cor transformando-as na simultaneidade da percepção e pensamento humanos. A compreensão provocada pelo conceito de simultaneidade dos Delaunay rompeu com a linearidade e a temporalidade da obra, valorizando a experiência, em detrimento do conceito.

FIGURA 10 – VESTIDOS SIMULTANEÍSTAS, SONIA DELAUNAY



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/475974254344954407/>

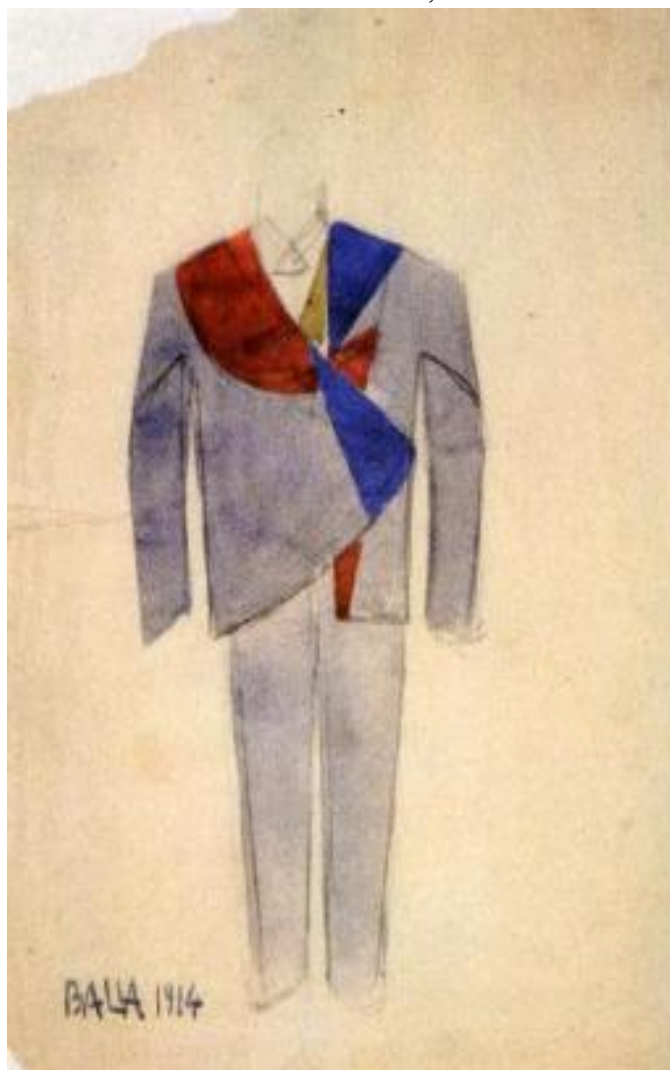
https://modaehistoriadaarte.files.wordpress.com/2013/06/05-robe_simultane_ar.jpg

12 Metaphorically, this representation of ‘naked truth’ seems to say that the solution to the ills of modern society is an idyllic return to a state of innocent nudity, in contrast to the overdone fashions of the period. But ironically, one of the ways in which the Secessionists were best able to express this new visual language of modern life was literally by designing clothes (HOUZE apud BARBOSA, 2009, p. 56).

A silhueta da mulher dos anos 1920, reta e lisa, está em consonância direta com o espaço pictórico cubista feito de panos nítidos e angulares, de linhas verticais e horizontais, de cores uniformes e de contornos geométricos; faz eco ao universo tubular de Léger, ao despojamento estilístico empreendido por Picasso, Braque, Matisse (...). A moda tirou as lições do projeto modernista (Lypovetsky, 2009, p. 89-90).

Assim como Henry Van de Velde, Emile Flöge e Gustav Klint, Sônia e Robert Delauney, Giacomo Balla, escreve em 1913 um texto intitulado “Manifesto Futurista do traje masculino”, onde discorre sobre a necessidade de destruir a moda masculina “terno passadista epidérmico, descorado, fúnebre, decadente, tedioso, anti-higiênico”. Elsa Schiaparelli entendeu a alta costura como obra de arte em sua aproximação com o surrealismo, em parceria com Salvador Dalí, criou roupas e acessórios como o *The "Lobster" Dress*.

FIGURA 11 – TERNO FUTURISTA, GIACOMO BALLA



FONTE: <https://modaehistoriadaarte.files.wordpress.com>

FIGURA 12 - *THE "LOBSTER" DRESS*, SCHIAPARELLI

FONTE: <https://www.pinterest.nz/pin/371406300497261178/>

Lipovetstky mostra que a alta costura toma a arte como exemplo para lançar-se em um processo de rupturas, que a tornaram “aparentada das vanguardas” (LIPOVETSKY, 2009, p. 93). Esse parentesco desempenhou grande papel nas produções destes campos. Entretanto para além da materialidade e dos conceitos criados pelos movimentos artísticos, Lipovetsky, nos faz perceber arte e moda como um dos princípios organizadores do efêmero na vida coletiva moderna, uma reestruturação da estética no ethos social.

Este fenômeno, nomeado por muitos pesquisadores como estetização ou estilização da vida cotidiana, atua não só nos processos de diferenciação social mas espraia-se em toda a vivência dos sujeitos, denotando questões outras, mais específicas, isto é, “as maneiras de beber, comer, vestir e morar, associadas às escolhas literárias e artísticas, remetem a níveis de reconhecimento mais profundos: a classe social, a ocupação, mas também as opções éticas, políticas, estéticas e morais (BUENO apud FIGUEREDO, 2018, p. 23).

As relações entre moda e arte se estenderam até a contemporaneidade, para além da dinamização dos modos de consumo, inauguraram mundos sociais com relações próprias. O caminho a se percorrer para compreender a moda no campo da história da arte, visa compreender suas especificidades. Não se trata apenas de perceber os objetos de arte têxtil ou a roupa de artista, como objetos de moda, tampouco entender as roupas como produções de arte, especificamente. Faz-se necessário elaborar uma narrativa com elementos próprios de compreensão que não se encontram apenas ligados aos conceitos produtivos, mas em uma rede complexa da história social e da vida cotidiana, uma história da cultura material, capaz de produzir um conjunto mais amplo de significados culturais.

3.3 AS MUDANÇAS DE PARADIGMA NA MODA FEMININA A PARTIR DA ALTA COSTURA

O que parecia mais uma moda se transformou numa ruptura de paradigmas, numa revolução da indumentária feminina (BUENO, 2016, p. 79).

A moda como se conhece hoje, desenvolveu-se em decorrência de processos históricos do final da Idade Média, no século XIV e continuam até chegar ao século XIX. "A moda só se configura quando a mudança é buscada por si mesma, e ocorre de maneira relativamente frequente" (SVENDSEN, 2010, p.24). A alta-costura tornou-se o elo entre a moda do passado, sistematizada em classes, e a moda moderna.

Não há dúvidas de que por um longo período de tempo essa mudança consciente do vestir foi acessível a apenas uma parcela da sociedade, a elite aristocrática, que confeccionavam suas roupas em costureiras particulares. Com a ascendência da burguesia, que disputava poder com a aristocracia feudal e utilizavam as roupas para indicar seu status social, o desejo concomitante de “estar na moda” foi se disseminando. Com a modernidade, a moda rompeu com antigas normas e buscou “o novo”. Svendsen (2010) afirma que a busca pelo novo tornou os homens, seres "neofilicos" e aponta as mutações que as identidades sofreram. Segundo este estudioso, os homens eram mais estáveis e depois do surgimento da moda eles se tornam seres mutáveis, levando a sua modificação de tempos em tempos. Com a constatação de que tal modificação tem acontecendo cada vez em um intervalo de tempo mais curto, tem acentuado a busca por uma autonomia estética visual, o que delineou o caminho da moda até a contemporaneidade.

Para reconhecer as mudanças sofridas pela moda no começo do século XX, após o cenário de pós-guerra, faz-se necessário conhecer o que as antecede. O século XIX trouxe um novo modo de pensar e de viver, marcado pelo dinamismo. Época das indústrias, do comércio, dos bancos, do dinheiro da burguesia, a classe social que movimentou os negócios trazendo a rapidez dos acontecimentos e a agitação da vida moderna. Lipovetsky (2009) aponta a segunda metade deste século como o momento em que a moda, “no sentido moderno do termo, instalou-se”. O que seria o início do que o autor denomina “moda dos cem anos”.

Moda de cem anos: sem dúvida, maneira de dizer que um ciclo está terminado, maneira sobretudo de insistir em tudo que nos une ainda, profundamente, a essa fase fundadora, instituidora de uma nova organização do efêmero, de uma nova lógica do poder chamada a experimentar um extraordinário destino histórico, já que se imporá cada vez mais no decorrer de nossas sociedades no século XX (LIPOVETSKY, 2014, p. 79).

O autor aponta duas chaves para o início da “moda dos cem anos”, a alta-costura e a confecção industrial. A confecção industrial precedeu a Alta Costura. Desde 1820, instalaram-se na França pequenas confecções para produção de roupas novas, em série e baratas, chave de construção da moda moderna que trataremos mais tarde. Articulada em torno destas duas novas instâncias à moda moderna e se tornou um sistema homogêneo e regular. A criação de um luxo sob medida, marcada pela distinção social, entre modos de vida e necessidades contrastantes, construiu a hegemonia do campo da Alta Costura, que Bourdieu define: “neste campo particular que é o campo da alta costura, os dominantes são aqueles que detêm em maior grau o poder de constituir objetos raros” (BOURDIEU, 1983, p. 155).

A Alta Costura representará, portanto, a constituição de um campo com poder específico, exercendo autoridade no que diz respeito à criação de moda. É preciso uma análise histórica e imagética para organizar e reconstituir um ponto de vista racional das mudanças na moda feminina. “O desenvolvimento da moda foi um dos eventos mais decisivos da história mundial, porque indicou a direção da modernidade” (SVENDSEN, 2010, p. 25).

3.3.1 As mulheres da alta costura

A costura ao longo da história da humanidade é algo ligado ao feminino. Sempre se apresentou como trabalho de mulheres. Com a ascensão da alta costura alguns homens se destacaram como grandes costureiros, entretanto as mulheres se distinguem e representaram

grande papel na ruptura com os padrões da moda. Algumas destas mulheres são: Madeleine Vionnet (1876 - 1975), Jeanne Paquin (1869 - 1936), Jeanne Lanvin (1867 - 1946), Gabrielle Chanel, dentre outras.

Produzindo a partir de pesquisas históricas, iconográficas e de estilos de vida, numa atmosfera de valorização das artes aplicadas, Paquin, e outras mulheres da Costura, agregaram uma qualidade estética e cultural à moda que não existia até então. Graças a um repertório simbólico adquirido nas casas de moda, nas bibliotecas e muitas vezes na convivência com os artistas de vanguarda, souberam interpretar os desafios do tempo em que viviam, conseguindo romper com as convenções, formulando novas propostas para a moda (BUENO, 2016, p. 90).

A Primeira Guerra Mundial afastou os homens do trabalho e os levou aos *fronts* de batalha, e levou as mulheres ao mercado de trabalho. Trouxe mudanças significativas na criação de moda, nos tecidos e produção. Mas as mudanças mais sentidas foram as do vestuário feminino. As mulheres precisaram assumir os postos de trabalho, e suas vestes habituais não eram adequadas, houve então a necessidade de trajes adequados para o dia e para o trabalho. A instabilidade econômica ameaçou os gastos com o luxo e a alta costura. Mesmo com diminuição das encomendas as casas de alta costura continuaram a ditar as regras quando se tratava de estilo. Mas chegava ao fim a “era dourada” e seus estilos de vida e moda ostentosos.

Em 1915, vários estilistas introduziram referências militares em suas coleções, notavelmente nos trajes para o dia, e houve uma voga da cor caqui, jaquetas e conjuntos de corte sóbrio, com silhuetas providas de uma leve cintura, tornaram-se componentes cada vez mais importante no guarda-roupa feminino (MENDES, 2009, p.42).

Jeanne Paquin, a primeira mulher com uma casa estabelecida a criar esforços para uma renovação da moda, tomou referência em si própria e em mulheres inovadoras do círculo social francês. “Apresentando soluções moderadas, a partir de intervenções mais pragmáticas e periféricas. Ou seja, eliminando os excessos no volume e na ornamentação, as limitações de movimento impostas” (BUENO, 2014, p. 88). Considerada a primeira mulher a dirigir uma *Maison* de moda, atuou trinta anos, compreendidos no fim do século XIX e início do século XX. Para além das inovações criativas, a gestão de sua casa e o fato de ser mulher, construiu um legado significativo (POLAN; TREDRE, 2009).

Jeanne Lavin, em 1889 abriu uma pequena chapelaria em Paris, que mais tarde em 1909, torna-se a *Maison Lanvin*. Tornando-se influente no campo da moda, Lanvin, fomenta

mudanças no vestir feminino. Já nos anos dez, desenvolveu seus famosos *robes de style*, com cintura marcada e saia copiosamente rodadas produzida com tecidos singulares, transformando hábitos de vestir.

Lanvin também foi um designer de estilo de vida, criando uma sofisticada casa de moda que cobria uma ampla variedade de produtos, mercado invariavelmente brilhante. A conquista é ainda mais notável porque a costureira era uma mulher aposentada e taciturna, relutante em encontrar seus clientes. Essa reticência não deve, no entanto, ser confundida com falta de confiança. Ela tinha uma vontade de ferro e uma forte crença em suas próprias habilidades, baseada em um longo aprendizado e imersão completa em seu ofício (POLAN; TREDRE, 2009, p. 35, tradução livre).¹³

Madalene Vionnet, em 1912 inaugura sua casa, depois de cinco anos trabalhando na *Maison* de Jacques Doucet. Suas principais inovações foram drapeado e o corte em viés. Foi a costureira que apresentou mais contribuições técnicas da alta costura. Usando costuras diagonais e bainhas abertas, para obter as formas simples e elegantes de seus modelos e peças sem qualquer abertura, que precisavam ser vestidas com cuidado. A forma como suas roupas se adequavam ao corpo, transmitindo leveza e beleza eram seus principais objetivos. Desta maneira ela contribuiu efetivamente para a mudança na modelagem das roupas femininas.

Ao contrário da lenda, ela não inventou o corte tendencioso. Essa técnica de aprimoramento de forma de cortar o material através do grão foi usada antes da Vionnet para colarinhos, punhos e enfeites. A conquista da Vionnet foi explorar todo o potencial do corte parcial ou usá-lo para inserções ou painéis. Embora o resultado final não tenha sido fácil para os olhos, era difícil concluir sem que o tecido enrugasse. Os historiadores da moda Caroline Evans e Minna Thornton apontam que, para atender às demandas do corte no viés, os tecidos eram tecidos duas vezes mais do que o habitual. O tecido ideal para seus experimentos foi o crepe de Chine, embora ela também tenha explorado viés cortado com veludo e até tweed pesado (POLAN; TREDRE, 2009, p. 47, tradução livre).

Brenda Polan e Roger Tredre (2009), Richard Martin e Harold Koda (1995), Maria Lucia Bueno (2016), ajudam a traçar um repertório histórico e imagético das reformulações feitas na moda através da alta costura. Mudanças práticas, que reestruturam as modelagens, os corpos e estilos. Transformaram experiências extraídas de suas próprias vivências enquanto mulheres tinham uma trajetória profissional bem-sucedida, em processo que transpuseram

¹³ Lanvin was also a lifestyle designer, creating a sophisticated fashion house covered a broad array of products, invariably brilliantly market. The achievement is all the more remarkable because the couturière was a retiring, taciturn woman, reluctant to meet her clients. This reticence should not, however, be confused with lack of confidence. She had an iron will and a strong belief in her own abilities, based on a long apprenticeship and thorough immersion in her craft (POLAN; TREDRE, 2009, p.35).

para a renovação da moda (BUENO, 2016). Em meio a todas as mudanças, pode-se destacar a reestruturação do papel social da mulher. As mudanças da moda não alcançaram somente o viés técnico, alcançaram também o viés simbólico. “Em um momento de rupturas, revolucionam o campo da moda. Assim, introduzem uma inovação de vanguarda, derrubando algumas barreiras do gênero, mas preservando, em novas bases, os limites entre as classes” (CRANE apud BUENO, 2018, p. 114).

As mulheres da alta costura, realizando as reformulações necessárias para a modernização da indumentária feminina – mudanças que conseguiram implementar recorrendo a uma nova cultura visual –, desempenharam um papel importante na reversão desse processo, promovendo uma revolução parcial no domínio da moda (BUENO, 2016, p. 78).

A alta costura se transformou por completo, as roupas se tornam mais práticas, novos tecidos, novas modelagens, nova infraestrutura. Introduzindo peças mais práticas e leves, dando mais liberdade a mulher. (BUENO, 2016)

4 COMPOSIÇÕES CONSTRUTIVISTAS

Se a preocupação com as revoluções que ocorreram nas artes e nas sociedades é um tema relevante para construção de saberes nos campos da Arte e da Ciência Social, encontra-se então parâmetros para que a discussão em diversos teóricos importantes como H.B. Chipp, E. H. Gombrich, P. Bourdieu, dentre outros autores. Compreenderemos o novo estado social e o novo funcionamento do campo das artes que passam a vigorar na Rússia, na pós-revolução. Perceber quais as influências do levante na sociedade e nas manifestações culturais da mesma, lugar de formação de um novo paradigma ideológico, onde a arte encontra novas alternativas para atender as necessidades da sociedade. “Tanto no mundo da arte quanto no mundo social e político as condições estavam maduras para a revolução” (CHIPP, 1996. p. 315).

Para Gombrich (2012), “a arte moderna, não menos que a arte antiga, surge em resposta a certos problemas bem definidos”, assim pode-se pensar a mudança estrutural da arte, ocorrida na sociedade russa na segunda década do século XX. Afirma ainda, “Poder-se-ia até dizer que a arte moderna encontrou uma nova função ao servir como campo de provas para novos modelos de combinações de formas e padrões”. Para além de suas aplicações técnicas, a arte encontrou a função social. Quando Lenin afirma que: “a arte é para todos”,

automaticamente se cria uma utopia social expressada em uma revolução artística. O desenvolvimento do construtivismo dentro dessa movimentação social enfatiza a importância da vida cotidiana para este tempo. Notam-se ainda as transformações nos meios de produção destes artistas, feitos em maior escala, para se alcançar todas as esferas sociais. Para Pitre (2011) o Construtivismo Russo é uma posição política e ética sobre a produção artística, “estamos testemunhando a formação de um novo paradigma ideológico em que a arte quer encontrar alternativas para melhor atender às necessidades da sociedade, apoiando ao mesmo tempo os efeitos do novo Governo bolchevique” (PITRE, 2011, p. 21).

A criação de um movimento estético-político, onde a arte se apresenta de maneira revolucionária, trazendo impactos políticos e sociais, se dá nos primeiros anos da Revolução, período conflituoso onde a sociedade derrubou a autocracia e levou ao poder os *Bolcheviques*. Liderados por Lenin (1870 - 1924), que como veremos é um dos defensores da arte enquanto movimento cultural e social. Em sua essência o movimento negava a “arte pura” como ideia de algo separado do homem e do mundo cotidiano, devendo ser inspiradas nas mudanças sociais alcançadas, nas novas técnicas e matérias que a modernidade podia oferecer, servindo aos objetivos do estado para a construção de uma nação socialista. Estabelecendo estes novos arquétipos, “a chamada vanguarda russa tinha como objetivo primordial a busca pelas estruturas formativas do olhar, olhar esse que não vê o mundo, mas, antes o define, o conforma, o estabelece enquanto realidade” (SALLES, 2001, p. 11).

Em Gombrich vimos também:

Nada existe realmente a que se possa dar o nome de Arte. O que existe são os artistas – isto é, homens e mulheres favorecidos pelo maravilhoso dom de equilibrar formas e cores até ficarem “corretas” e, mais raro ainda, que possuem aquela integridade de caráter que jamais se contenta com meias soluções, e se dispõe a abandonar todos os efeitos fáceis, todos os êxitos superficiais, em nome do esforço, da angústia e do tormento do trabalho sincero. Acreditamos que artistas nascerão sempre. Mas se haverá ou não arte vai depender também, em pequeno grau, de nós mesmos, que somos o público (GOMBRICH, 2012, p. 357).

4.1 - AS ARTISTAS

FIGURA 13 – VARVARA STEPANOVA E LIUBOVA POPOVA



FONTE: TUPITSYN, 209. p. 144. Foto de Alexander Rodchenko, 1923

À esquerda da imagem, Liubov Serguéievna Popova (1889 - 1924) artista da vanguarda russa, que desenvolveu trabalhos no campo da pintura e do design. Ativa na revolução russa utilizou suas habilidades artísticas para participar da construção de um novo estado russo, projetando objetos do cotidiano e de produção industrial. À direita, Varvara Fiódorovna Stepanova, (1894 - 1958) artista notável no movimento construtivista, pintora, *designer*, cenógrafa, também colaborou criativamente durante processo de reestruturação social do país. Popova e Varvara são mulheres e artistas construtivistas.

Do conjunto deste excursus pode extrair-se uma brevíssima reflexão. Nunca como hoje parece abrir-se a um número crescente de mulheres a possibilidade de serem sujeitos em sentido pleno, quer individualmente quer de um modo associativo. O processo parece longo e complexo, quer no que respeita à plena realização das esperanças de emancipação e descoberta de si nos países do Norte quer no que respeita à invenção e alargamento dos processos de libertação adequados à maioria das mulheres do planeta. Não é necessário, mas paradoxalmente aconteceu e ainda acontece, que os processos de autoafirmação passem pela massificação e pela uniformização. Mas estas, por uma ironia frequente na história, podem muito bem produzir o seu contrário (PASSERINI, 1991, p. 393).

Luiza Passerini (1991) reflete a forma como hoje as mulheres podem ser sujeitos de si, no sentido pleno. Processo que se constrói ao longo da história e através das revoluções. É

partindo deste prisma, que se analisa estas duas artistas mulheres que se destacaram por seus trabalhos e por sua história de vida revolucionária. Tal percepção pode ser apontada como uma mudança estrutural necessária para romper com o antagonismo que a sociedade estabelece, ou seja, a inserção destas, nestes campos e suas contribuições para o processo de desconstrução das perspectivas de gênero vigentes.

4.1.1 Varvara Stepanova

Uma das líderes do movimento construtivistas, Varvara Stepanova, atuava como pintora, fotógrafa, *designer*, cenógrafa, estilista, trabalhando com arquitetura e desenvolvendo o *design* industrial na Rússia, sendo possível perceber influência direta dos movimentos de arte cubista e futurista, em suas produções. Dedicando sua vida e carreira a criar uma transformação social através da arte, buscando oportunidades para levar as massas seus trabalhos e retirando-os de dentro das instituições, Stepanova, uma das pioneiras, responsável por levar o movimento construtivista à vida cotidiana.

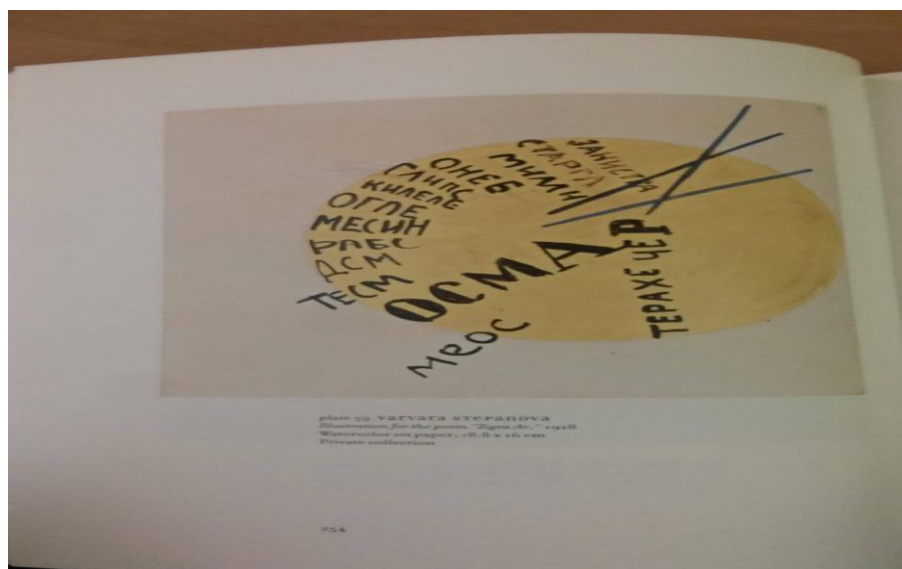
Nascida em 1894 em Kaunas na Lituânia, descendente de família camponesa, seu pai era administrador de uma pequena propriedade de cultivo de trigo. Em 1910 para cursar ensino superior mudou-se para Kasan, República do Tartaristão, onde viveu com sua tia e tutora. Stepanova iniciou seus estudos artísticos na Escola de Arte de *Kazan*, uma das maiores escolas do império para o ensino de artes, onde conhece Rodchenko, com quem se casou em 1912, formando uma das maiores parcerias de artistas modernos. Em Moscou frequentou a Escola *Stroganov* nos anos de 1913 e 1914, ano em que começou a lecionar, dando aulas particulares de arte. O que não garantiu a sua subsistência financeira, para isso ela trabalhou como contadora e secretária de uma fábrica. Em 1916, iniciou experimentos de arte, criando poesias visuais. Produziu livros e manuscritos com colagens como *Rtny Khomle*, *Zigra Ar* sua obra mais conceituada: *Gaust Chaba*. As imagens a seguir mostram Stepanova e Rodtchenko em seu ateliê e uma imagem da Poesia “*Zigra Ar*”.

FIGURA 14 – STEPANOVA E RODTCHENKO EM 1922



FONTE: <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-15-spring-2009/short-life-equal-women>

FIGURA 15 – ILUSTRAÇÃO DO POEMA ZIGRA AR



FONTE: Catálogo *Amazons of the Avant Garde* – Museu Guggenheim

Contribuiu para a Primeira Exposição da Federação de Jovens Esquerdistas da União Profissional dos Artistas e Pintores e da Quinta Exposição Estadual, em 1918. Ano em que foi admitida no escritório de museus da [IZO Narkompros](#), Seção de Artes Visuais do Comissariado do Povo. Trabalhou na Décima Exposição do Estado: Criatividade Não-Objetiva e Suprematismo em 1919. No mesmo ano se envolveu com os poetas futuristas, compondo a primeira poesia *Zaum*, ou transmental. Reconheceu as necessidades estabelecidas pela construção de uma nova realidade social, junto com seu companheiro e

outros artistas, propuseram uma objetivação para produção artística, e fundaram o movimento construtivista. A imagem a seguir evidencia um trabalho da artista na exposição, descrito por Radu Stern (2005):

Em suas pinturas, Stepanova apresentou um tipo universal de figura humana com uma estrutura lógica e mecanizada que lembra as construções de Lego de uma criança ou seus próprios bonecos de papelão para os livretos de cartum que ela fez em 1926 para os versos de Sergei Tretiakov para crianças, em *Auto-Animals* (Samozen) Ela mostrou pela primeira vez a série *Figures* na décima nona exposição estadual em Moscou (no final de 1920), onde Rodchenko e Stepanova encheram uma sala inteira com suas pinturas e gráficos. O catálogo desse espetáculo inclui 21 óleos e 50 peças gráficas de Stepanova, cujos temas são música, esportes e até o balé (STERN, 2005, p. 245, tradução livre).¹⁴

FIGURA 16 – FIVE FIGURES ON A WHITE BACKGROUND, 1920



FONTE: Catalogo Amazonz of the Avant Garde – Museu Guggenheim

14 In Her paintings, Stepanova presented universal type of human figure with a logical, mechanized structure that recalls a child's Lego constructions or her own cardboard dolls for the cartoon booklets that she made in 1926 for Sergei Tretiakov's verses for children, in *Auto-Animals* (Samozen). She first showed the *Figures* series at the Nineteenth State Exhibition in Moscou (at the end of 1920), where Rodchenko and Stepanova filled an entire hall with their paintings and graphics. The catalogue for that show includes twenty-one oils and fifty-three graphics pieces by Stepanova, the subjects being music, sports and even the ballet (STERN, 2005, p. 245).

Em 1921 escreveu artigos e participou de debates no Instituto de Cultura Artística de Moscou. Neste mesmo ano participou da exposição $5 \times 5 = 25$, que ficou conhecida por promover as teorias construtivistas. “Juntamente com Rodchenko e os outros três participantes da exposição $5 \times 5 = 25$, Stepanova anunciou sua mudança decisiva da pintura de cavalete para a arte de produção em setembro do mesmo ano. Termos como "construção", "produção", "engenharia", "tecnologia" e "objeto" predominaram em suas discussões durante o período (STERN, 2005).

Também com Rodchenko criou a LEF, em 1923, uma revista de arte literária criada para ser o espaço formativo do estilo audaciosamente gráfico que era a marca registrada dos construtivistas. Figura central na reestruturação artística que aconteceu no pós revolução, Stepanova acreditava que a "Arte para todos" surgiria da produção e do pensamento de artistas construtivistas sendo capazes de se adaptar ao trabalho de fábrica para produção em escala, criando acesso facilitado aos objetos artísticos.

Em 1922, passou a trabalhar na Primeira Indústria Têxtil Estatal de Moscou. Produzindo mais de 150 projetos, junto com Liubova Popova, tornaram-se as designers têxteis responsáveis pela antiga *Tsindel*. Em 1923 a artista, compôs a cadeira de professora de *design* têxtil nas oficinas regulares da Faculdade Têxtil do *Vkhutemas*, em Moscou. Possivelmente seu trabalho têxtil mais conhecido foi o traje esportivo: geométrico, andrógino, que tinha o objetivo de manter o corpo humano em ação, com formas angulares agudas e cores contrastantes como o vermelho e o preto, a *Prozodezhda*.

O vestuário desportivo (spotodeshda) tem os mesmos requisitos que qualquer prozodezhda: deve ser adaptado ao esporte específico a que se destina - futebol, esportes de inverno, remo, boxe ou exercício. Um requisito específico é a necessidade de distinguir os membros da equipe entre si pela inclusão necessária de símbolos específicos (emblemas, formas, cores uniformes etc.) (PITRE, 2001, p.173, tradução livre).¹⁵

15 Sportswear (spotodeshda) a les mêmes exigences que n'importe quel prozodezhda: il doit être adapté au sport spécifique auquel il est destiné - football, sports d'hiver, aviron, boxe ou exercice. Une exigence spécifique est la nécessité de distinguer les membres de l'équipe les uns des autres par l'inclusion nécessaire de symboles précis (emblèmes, formes, couleur uniforme, etc.) (PITRE, 2001, p. 173).

FIGURA 17 – SPOTODEZHDA, VARIAÇÃO DE PROZODEZHDA



FONTE: Kiaer, 2005 P.112

Pensada pelos construtivistas em três variações: *prozodezhda*, *spetsodezhda* e *sportodezhda*. A característica comum a todos os três era a ornamentação baseada apenas em estampas em favor do conforto e conveniência. O modelo da imagem foi desenvolvido por Stepanova para prática de esportes.

Desenvolve novas pedagogias para o ensino dos ofícios têxteis dentro do *Vkhutemas*. “Tendo o desenho como uma ferramenta não apenas projetual, mas também educativa” (SESC, 2018). O projeto abrangia o ensino da criação para o suporte têxtil dentro das propostas construtivistas, “visando funcionalidade, sustentabilidade e novos parâmetros para o consumo em uma sociedade comunal” (SESC, 2018).

No ano de 1926, o governo Stalinista reavaliou o modelo estabelecido no segmento e considerou as propostas como sendo demasiados “intelectuais” para o proletariado afastando Stepanova da escola. Deste momento em diante, a artista se dedicou ao *designer* gráfico e a edição de livros, trabalhando até o fim dos anos 50, quando de sua morte em 1958. A artista contribuiu com trabalhos de tipografia, *design* de livros, sendo uma pensadora, artista e

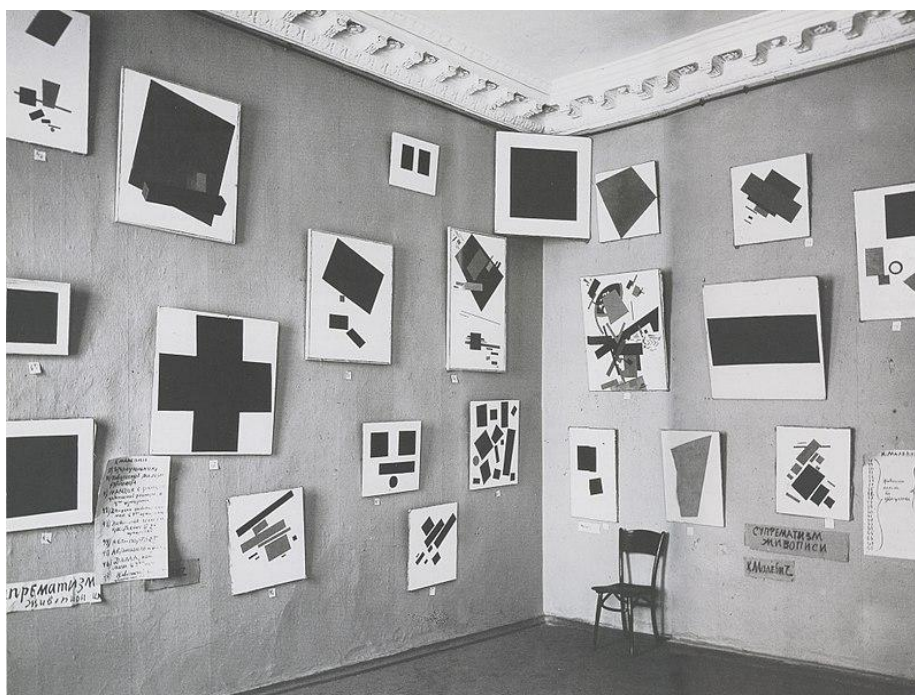
ativista da época, que até hoje revelam sua valentia e grandiosidade.

4.1.2 Liubova Popova

Liubova Popova é também uma das mais importantes artistas da vanguarda russa. Nascida em 1889, em Ivánovskoe na Rússia. Filha de um fabricante de tecidos e de uma descendente de burgueses proprietários de uma fábrica de beneficiamento de grãos. Em Moscou iniciou seus estudos com Stanislav Zhukovsky. Já em 1907, se tornou aluna dos impressionistas Stanisláv Jukósvski e Konstantin Iuon, iniciando sua carreira. Em 1908, foi para Kiev, onde descobriu o trabalho de Mikhail Vrubel. Em uma viagem à Itália, Popova se interessou pelas obras de Giotto e Pintoriccio, que impulsionou uma viagem ao interior da Rússia em busca da arte de seu país. Instalando-se em seguida em um ateliê em Moscou com amigos, a artista trabalhou próxima de Tatlin, considerado um dos artistas precursores do construtivismo. Já em 1910, mudou-se para Paris, onde estudou na *Académie de La Palette*, com a orientação de Henri Le Fauconnier, e outros artistas cubistas. Ao regressar a Rússia, em 1913, a artista interessou-se pelo futurismo, que conciliou com o cubismo e transformou em um estilo pessoal, denominado “cubo-futurismo”. “Movimento puramente russo de renovação da linguagem abstrata da arte” (SESC, 2018).

Desenvolveu o que intitula de composições arquitetônicas pictóricas, baseadas na não objetividade, com ausência de perspectiva, dinâmicas, geométricas, aproximando-se de Kasimir Malevitch, e de seu suprematismo. Existem muitos passos importantes dados por Popova na sua formação artística, muitos personagens relevantes em seu amadurecimento. Um evento em especial fomenta esse florescimento vanguardista, a “Última Exposição de Pintura Futurista 0,10”, em que ela participou como protagonista firmando-se como uma das principais artistas abstratas da Rússia. Marcada por uma ruptura, que mudaria os rumos da produção russa, Tatlin e Maliévitch se desentenderam e segmentaram a exposição em dois grupos, Suprematistas e seus seguidores com Maliévitch e do outro lado Tatlin, Popova e seus seguidores penduram uma placa na entrada da galeria com os dizeres “Exposição de Pintores Profissionais”. As imagens a seguir mostram uma sala da exposição “cubofuturista” e um trabalho de Popova datado de 1912.

FIGURA 18 – SALA DA EXPOSIÇÃO: A ÚLTIMA EXPOSIÇÃO FUTURISTA DE PINTURAS O,10



FONTE: <https://www.pinterest.co.uk/pin/719450109200501024/>

FIGURA 19 – PINTURA DE POPOVA, *HOME+AR+ESPAÇO*, DE 1912

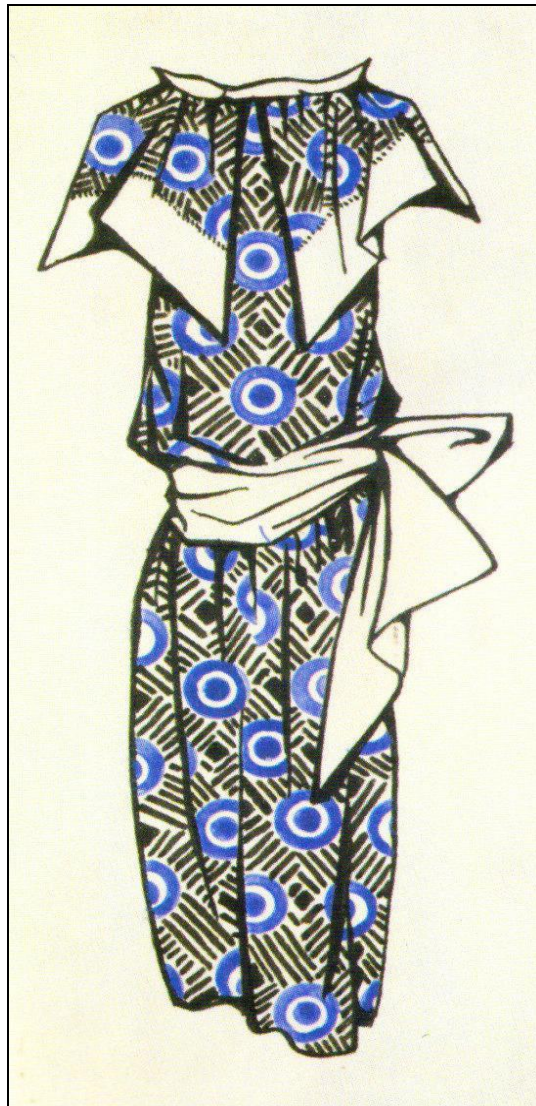


FONTE: <https://br.pinterest.com/pin/405535141416611252/?lp=true>

Já em 1920, em Moscou a artista trabalhou no INKh centro ligado às teorias construtivistas, dedicando seu trabalho a revolução, passa a chamá-lo de construções pictóricas. Participa também da 5 x 5 = 25, com Alexander Rodchenko, Varvara Stepanova,

Viktor Vesnin e Alexandra Exter, em 1921. A artista deixou a pintura de lado para se dedicar às artes aplicadas e ao desenvolvimento cultural e social do seu país. Lecionou na *Vhkutemas* e em 1923, associada à Vesnin, a disciplina “cores e superfícies”. Em parceria com Stepanova criou tecidos para a Primeira Fábrica Têxtil Estatal de Moscou, onde se tornou responsável pelo atelier de criação em 1924, produzindo estampas e modelos de *prozodezhda* um ano antes da sua morte prematura, aos trinta e cinco anos.

FIGURA 20 – VESTIDO DE 1923/24



FONTE: <https://historia-arte.com/obras/vestido-de-popova>

O engajamento de Liubov Popova com o design em geral e o design têxtil em particular não deve ser visto como resultado de uma decisão repentina, feita como uma resposta impulsiva a um apelo a artistas da Primeira Fábrica de Impressão Têxtil do Estado em 1923. Pelo contrário, deveria ser visto como o culminar de um

extenso pensamento e atividade, incluindo a decisão da artista de adotar a posição dos construtivistas em 1921 e sua subsequente determinação de usar suas habilidades artísticas, não para criar obras de arte como tal, mas para participar da construção de o novo ambiente comunista, usando essas habilidades para projetar novos objetos do cotidiano para produção em massa (LODDER, 2010, p.159, tradução livre).¹⁶

O vestido mostrado na imagem foi construído para mulheres da "NEP", claro e racionalmente construído parece ser simples, mas elegante, é fácil de produzir e produzido com os tecidos da fábrica estatal. Popova queria revolucionar a forma como as pessoas se vestiam, enfatizou a necessidade de transformar os têxteis tradicionais, promover a forma geométrica e construir uma moda para o socialismo, suprimindo todas as necessidades dos cidadãos e do novo estado.

4.2 TÊXTEIS, ALTERNATIVAS PLÁSTICAS PARA TRANSFORMAÇÃO DOS PROCESSOS PURAMENTE ESTÉTICOS

Construtivismo não é uma tentativa de se transformar em uma estética industrial a estética do gosto, o construtivismo é um movimento contra a estética e contra todas suas manifestações nos diferentes setores da atividade humana (STEPANOVA [1921] apud PITRE, 2011, p. 25).

O movimento moderno russo teve toda sua energia sugada para dentro da revolução de outubro, sendo usado como catalisador no processo de aproximação de dois campos tão distintos, indústria e arte, com intuito de aproximá-lo dos cidadãos e projetar um novo modelo cultural, criando um progresso social. As artes aplicadas como a moda, o design e a propaganda tornaram-se, então, o corpo de uma nova arte, sua materialidade, seu suporte, suas ferramentas e meios, transformando a estética tradicional e as manifestações humanas. “Embora o termo construção tenha aparecido na crítica de arte no período pré-revolucionário, ele adquiriu significados adicionais após 1917. Passou a ser associado ao artista como construtor, que tinha as conotações do engenheiro e do trabalho utilitário” (FER, 1990, p. 100).

16 Liubov Popova's engagement with design in general and textile design in particular should not be seen as the result of a sudden decision, made as an impulsive response to a call for artists from the First State Textile Printing Factory in 1923. On the contrary, it should be seen as the culmination of extensive thought and activity, including the artist's decision to adopt the constructivists' position in 1921, and her subsequent determination to use her artistic skills, not to create works of art as such, but to participate in the construction of the new Communist environment by using those skills to design new everyday objects for mass production (LODDER, 2010 p. 159).

Como vimos em Wendy Bark (1995) a indústria têxtil, o vestir, também foi atravessado pela revolução, os artistas que trabalhavam para a reformulação da sociedade certamente perceberam uma grande chance, não só de trazer arte para a vida, a roupa se tornou objeto artístico mutável, tornou-se uma forma de dissolver as distinções sociais. A ideologia política do construtivismo orientava o design de moda para a criação de vestuário socialista, ou pelo menos ser apropriado para o novo modelo social. Para construir parâmetros socialistas, três requisitos foram criados para conduzir a produção de moda. "*faktura, tectonics and construction*"¹⁷.

Tectonics regulamentou o uso de têxteis produzidos em larga escala com uso de tecnologia. *Faktura* normatizou a escolha consciente de material e seu uso apropriado, assim sendo, o processo de costura de uma roupa deve ser reconhecido na peça acabada, as linhas de costura não precisam ser escondidas por técnicas de costura intrincadas. O conceito de *construction* organizou os materiais apropriados para um determinado propósito, evitando qualquer estilização e padrões de gosto. Outros fatores a serem levados em consideração na construção de um *design* de moda são higiene, conforto, conveniência, economia, simplicidade, funcionalidade e racionalidade. Fatores que excluem a possibilidade de decoração ou detalhe sem uma função específica, porque eles complicam desnecessariamente o processo de produção e levavam ao desperdício antieconômico de material e mão de obra.

A função social da roupa construtivista era melhorar os níveis de comportamento social, cultura e educação. Construindo um *designer* racional e organizado que contribua para organização das relações sociais e da reconstrução da vida ao longo de linhas socialistas.

A roupa construtivista deve ajudar uma pessoa a cumprir sua função social e deve ser subjugada às demandas do corpo. Portanto, as roupas não devem ser restritivas de forma alguma e o corpo não deve ser amarrado para atender às demandas da moda ou aos padrões de beleza aceitos, como a "cintura de vespa". (BARK, 1995, p. 92, tradução livre).¹⁸

Neste momento, a experiência artística pode ser vivenciada em todos os contextos. As produções das artistas nos desafiam na vida cotidiana, até a contemporaneidade. A revolução de 1917 transforma o comunismo de Lênin em uma ideologia política aplicável a todas as expressões da vida cultural e social da Rússia no começo do século XX. O governo

¹⁷ Termo sendo usado em inglês, pois a autora não encontrou tradução equivalente.

¹⁸ Constructivist clothing should help a person fulfil his (or her) social function and must be subjugated to the demands of the body. Therefore garments should not be restrictive in any way and the body should not be trussed up to meet the demands of fashion, or the accepted standards of beauty, such as the "wasp-waist". (BARK, 1995, p. 92).

acreditou que fosse necessário negociar com o capitalismo do passado, para construir o comunismo. Desta maneira, pode-se compreender as relações estabelecidas entre indústria e produção artística.

Nadezhda Lamanova (1861 - 1941) desenvolve novos parâmetros para o modo de vestir da população russa, que antecede o construtivismo sem a configuração política, mas de semelhanças inegáveis. Ciente da necessidade de desenvolver novas formas de vestuário, a artista orientou suas criações para a economia e a vida cotidiana. Em sua reformulação utilizou conceitos comuns ao movimento, como: praticidade, simplicidade, conforto, economia e funcionalidade. Usou padronagens simples para facilitar a produção em massa, trabalhava em torno de tecidos que estariam disponíveis por sua produção industrial. Uma das peculiaridades do seu trabalho foi o uso de ornamentação, baseadas na arte folclórica russa, seu trabalho foi simplificado e os motivos não estavam sobrecarregados, e não eram apenas variações dos temas, mas novos padrões inspirados e algumas geometrias. Wendy Bark (1995) discorre:

Foi particularmente no uso de ornamentos tradicionais de arte folclórica e em dispositivos decorativos que Lamanova divergiu das restrições que governavam o design de moda construtivista. No entanto, o trabalho de costura foi simplificado e os motivos, que não estavam sobrecarregados, não eram puramente variações de temas e padrões folclóricos, alguns eram modernistas e geométricos (BARK, 1995, p. 108, tradução livre).¹⁹

O interesse pela arte popular refletiu-se em grande parte do trabalho de Lamanova. Na década de 1920, a artista modificou ainda mais a padronagem de suas roupas, com cortes retos aproximaram-se da forma tradicional, como a "*Tolstovka*" camisa de manga longa que foi adaptada pela artista para construção de uma jaqueta.

¹⁹ It was particularly in her use of traditional folk art ornamentation and decorative devices that Lamanova diverged from the constraints governing constructivist fashion design. Nevertheless, the sewing work was simplified and the motifs, which were not overworked, were not purely variations on folk themes and patterns, some were modernistic and geometrical (BARK, 1995, p. 108)

FIGURA 21 - TOLSTOVKA



FONTE: <https://br.pinterest.com/onelarlarb/>

As imagens a seguir apresentam outros modelos desenvolvidos por Lamanova com os ideais construtivistas, pensados para o socialismo.

FIGURA 22 – PROJETOS DE ROUPAS SOCIALISTAS





FONTE: <https://br.pinterest.com/afehin/soviet-sewing/>

Em comparação com os vestidos modernos criados em Paris na década de 1920, os desenhos de Lamanova são claramente mais simples e práticos, embora sua direção estilística corresponda aos modelos europeus aceitos. Isso não prejudica sua originalidade ou identidade nacional, porque é claro que diferentes problemas foram abordados no processo de design (BARK, 1995, p. 111, tradução livre).²⁰

Mesmo com características etnográficas, as roupas de Lamanova se aproximavam da moda europeia do início do século XX, até 1920 os russos importam as roupas e as tendências de Paris, no entanto havia um forte descontentamento por parte dos artistas que estavam ansiosos para dissociarem seus projetos dos moldes europeus. As semelhanças com a moda

²⁰ In comparison with modern dresses designed in Paris in the 1920s, Lamanova's designs are distinctly more simple and practical, even though their stylistic direction corresponds to accepted European models. This does not detract from their originality, or their national identity, because it is clear that different problems were addressed in the design process (BARK, 1995, p. 111).

européia neste momento podem ser consideradas como coincidência, entretanto não pode ser negligenciada, Lamanova tinha consciência da produção parisiense.

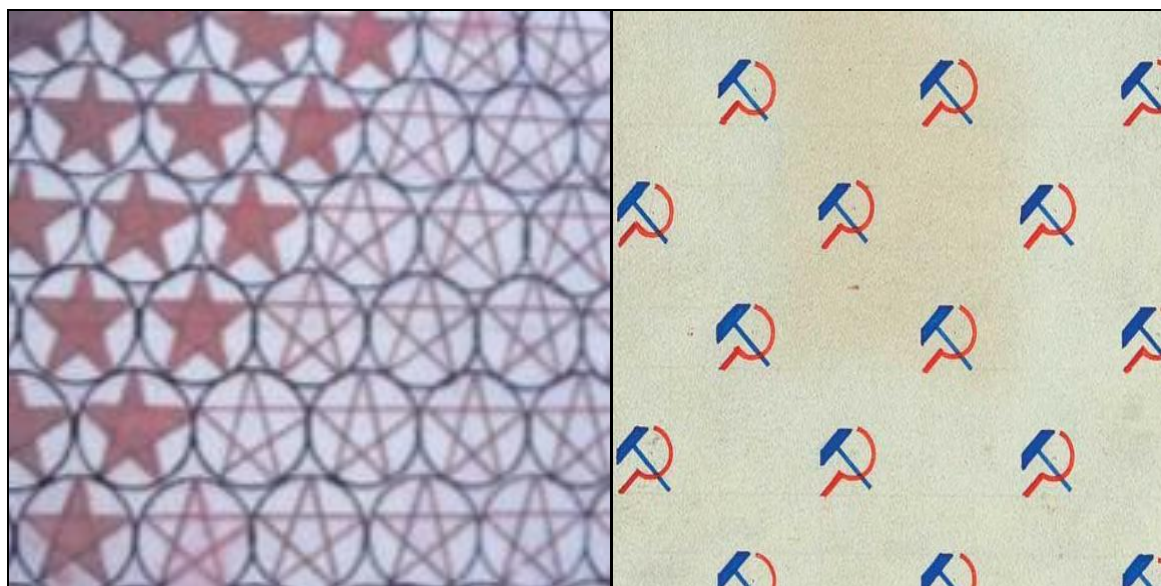
Nos ateliês das *Vhkutemas*, ou na colaboração com a estatal soviética, a relação entre arte e indústria implica uma relação complexa entre as metodologias do trabalho e das relações de criação e produção de arte, problematizando o envolvimento dos artistas nesse processo. Pietre, aponta como as “produtivistas-construtivistas russas Lioubov Popova e Varvara Stepanova, colaboram a fabricação de algodão estampado, em Moscou (1923/1924):

O objetivo é estabelecer padrões que permitam ao cidadão soviético produzir suas próprias roupas, graças a esses rolos de tecido vendidos a preços baixos em lojas estatais. Evoca-se então a possibilidade de ingressar na vida cotidiana na esfera privada, bem como o potencial de maior impacto político da obra do artista. Esta é a principal consequência da visibilidade dos novos padrões transpostos para vestuário. Como Conio explica na citação introdutória, os artistas estão tentando "reconciliar o irreconciliável" integrando a indústria. É precisamente aí que estão todas as apostas e a relevância de uma produção têxtil, como proposto por Popova e Stepanova (PIETRE, 2011, página 90, tradução livre).²¹

Os motivos propostos por Popova são em abstracionismo geométrico, apenas dois são figurativos, e retomam símbolos da União Soviética, a foice e o martelo e as estrelas vermelhas. Pietre (2011) mostra como estes elementos simbolizam a ideologia comunista, escondida por trás do trabalho das artistas.

21 L'objectif est d'établir des normes permettant au citoyen soviétique de produire lui-même des vêtements, grâce à ces rouleaux de tissu vendus à bas prix dans les magasins d'État. La possibilité d'entrer dans la vie quotidienne dans la sphère privée est ensuite évoquée, ainsi que le potentiel d'un impact politique accru du travail de l'artiste. C'est la principale conséquence de la visibilité des nouvelles normes transposées pour l'habillement. Comme Conio l'explique dans la citation d'introduction, les artistes tentent de "réconcilier l'inconciliable" en intégrant l'industrie. C'est précisément là que tous les paris et la pertinence d'une production textile, tels que proposés par Popova et Stepanova (PIETRE, 2011, p. 90).

FIGURA 23 – MOTIVOS PARA TECIDO, LIUBOVA POPOVA, 1923



FONTE: Pitre, 2011

O trabalho de mais importância no *design* têxtil na união soviética foi feito pelas construtivistas Liubova Popova e Varvara Stepanova, durante a contribuição de ambas na Primeira Fábrica Estatal de Algodão de Moscou. Para produzir têxteis orientavam-se pelo programa construtivista que estabeleceu os parâmetros "*faktura, tectonics e construction*", para o trabalho criativo. Estas especificações não devem interferir na construção racional dos objetos, na qualidade de seus materiais e nem em sua utilidade. O uso de estampas e novas modelagens tornou-se a saída viável para construção da estética e dos simbolismos construtivistas.

A colaboração entre o principal fabricante de tecidos de Moscou e as artistas Popova e Stepanova nos anos de 1923 e 1924, se apresentou como uma relação complicada por suas diferentes metodologias. Se a princípio nos parece impossível a criação artística dentro da indústria, as concepções construtivistas tornam possível e criam a imagem de um artista industrial. A teoria construtivista, ambiciosa, pode então compartilhar seus ideais socialistas com a sociedade.

Estampavam tecidos para cidadãos socialistas, queriam produzir impressões têxteis. Desta forma, a produção industrial em massa foi importante no contexto da produção socialista, por que implicou que a mesma é destinada a todos, de acordo com as necessidades individuais. Para além de estampas em tecido, Popova desenvolveu modelos de roupas femininas, que apontam para a criação de uma moda e mostram muito claramente os seus

planos para o futuro dos tecidos. "Certamente os designs têxteis da Popova não eram simplesmente produtos de inspiração criativa, mas são claramente construídos com o futuro uso do material em mente, tentando produzir um padrão adequado para a sua função na vida real. (BARK 1995. p. 142)

FIGURA 24 – ESTAMPAS DESENHADAS POR POPOVA



FONTE: <https://historia-arte.com/obras/vestido-de-popova>

Stepanova aplicou constantemente sua convicção construtivista em seus projetos de estamparia. Os notáveis padrões geométricos, as cores nítidas e claras, criaram imagens para produção em massa. A criação do tecido foi algo considerado pela artista, a tecelagem e criou métodos de padronagem. A padronagem é a forma de construir imagens no tecido durante sua tecitura, fios tingidos que entrelaçados formam o padrão do tecido, enquanto as estampas são imagens tingidas na superfície do tecido já pronto. A artista conceituou sua produção como a necessidade de abordar o processo de *design* "de dentro", valorizando a construção, um dos principais conceitos do movimento. A atenção do artista na produção deveria focar o processamento, os fios, os tingimentos, desenvolvendo novos tipos de tecido.

FIGURA 25 – ESTAMPAS PARA TECIDOS STEPANOVA 1923/24



FONTE: <https://estampariadigital.wordpress.com/2015/09/19/varvara-stepanova-artista-designer/>

O conceito de *prozodezhda*, desenvolvido por eles se preocupou em produzir trajes projetados para o vestuário dos trabalhadores, considerando conforto, falta de restrições físicas para facilitar o movimento, questões primordiais para este tipo de produção. Popova, Stepanova e Rodtchenko, usavam abordagens do *design* gráfico na criação de suas roupas. A *prozodezhda* se dividia em três modelos para o cotidiano: *prozodezhda*, *spetsodezhda* e *sportodezhda*. “Uma característica comum a todos os três foi que os dispositivos decorativos desnecessários e ornamentação foram governados em favor do conforto e conveniência.” (BARK, 1995, p. 96). Os projetos eram pensados para o corpo de quem veste e o ambiente que ele está inserido. A forma da roupa foi assim determinada por sua função e sua realização material. Stepanova sobre o traje:

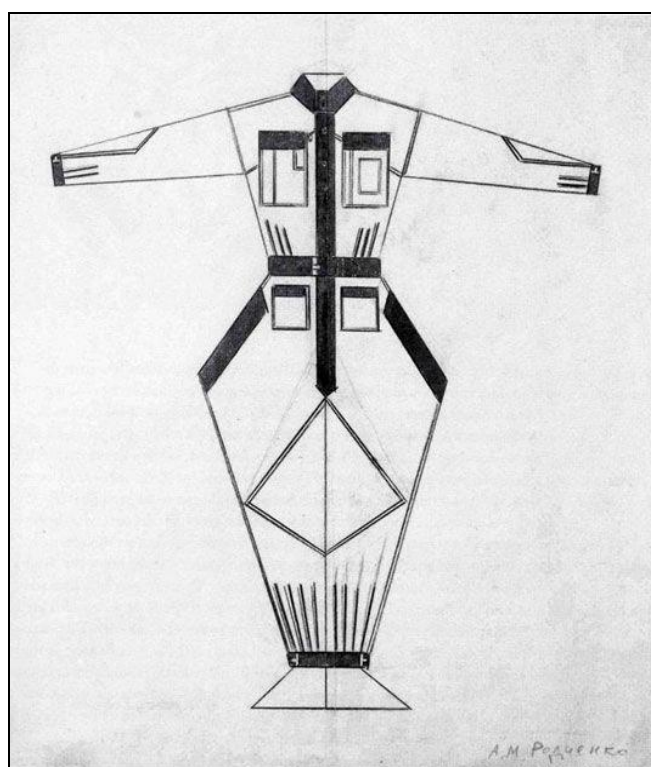
"Prozodezhda - a roupa de hoje"

A moda, que costumava ser o reflexo psicológico da vida cotidiana, dos costumes e do gosto estético, agora está sendo substituída por uma forma de vestuário projetada para uso em vários tipos de trabalho, para uma atividade específica da sociedade. Esta forma de vestir pode ser mostrada apenas durante o processo de trabalho. Fora da vida

prática, não representa um valor auto-suficiente ou um tipo particular de "obra de arte" (STEPANOVA apud BARK, 1995, p. 93, tradução livre).²²

A *prozodezhda* tinha um conceito global, era pensada para o trabalhador, como o exemplo da produzida por Rodtchenko, perfeitamente adequada ao seu trabalho como artista-construtor, com número de bolsos para transportar ferramentas e utensílios de desenho, era também apropriado a muitas outras profissões técnicas, o que corresponderia a um vestuário de produção. Entretanto, algumas profissões precisavam de um modelo adequado ao dia a dia, desta forma a *spetsodezhda* atendia às especificações mais precisas de algumas profissões em particular, podiam ser classificadas como roupas de trabalho, e poderiam ser usadas no cotidiano, sendo o vestuário especializado. Por fim, a *sportodezhda* atendeu às especificações mais precisas para prática de esportes, como as pensadas por Stepanova, o vestuário de esporte. As imagens a seguir são dos modelos distintos de *prozodezhda*.

FIGURA 26 – A PROZODEZHDA DE RODTCHENKO



FONTE: https://www.showstudio.com/projects/political_fashion/essay_christopher_breward

22 "Prozodezhda - the clothing of today"

Fashion, which used to be the psychological reflection of everyday life, of customs and aesthetic taste, is now being replaced by a form of dress designed for use in various kinds of labour, for a particular activity in society. This form of dress can be shown only during the process of work. Outside of practical life it does not represent a self-sufficient value or a particular kind of "work of art" (STEPANOVA apud BARK, 1995, p. 93).

FIGURA 27 – A SPETSODEZHDA DE STEPANOVA



FONTE: <https://nighthagmode.wordpress.com/2017/06/08/constructivismo-ruso/>

FIGURA 28 – A SPORTODEZHDA DE STEPANOVA



FONTE: <https://ernestreid.wordpress.com/soviet-sport1/>

A escolha do padrão de cores foi regida pela atenção a simplicidade de vestir e usar um mínimo de roupas garantiram a liberdade de movimento necessária à vida cotidiana. Os benefícios do novo design de roupas foram defendidos para uma nova organização socialista da vida do cidadão russo e demonstraram todos os princípios construtivistas.

O nascimento de uma nova sociedade socialista incluiu o novo conceito de corpo vestido: o corpo humano e sua reconfiguração estavam no cerne da estética construtivista. Varvara Stepanova começou a analisar o corpo humano em uma série de pinturas e gráficos “Figures” (1919–21). Nesses trabalhos, desenvolvendo a poética visual cubista, ela buscou produzir a representação abstrata de partes do corpo. Sua idéia era demonstrar “a essência mecânica” do corpo humano, e ela o fez simbolizando partes do corpo através de figuras geométricas elementares. (VAINSHTEIN, 2018, p. 105, tradução livre).²³

Wendy Bark (1995) evidencia o trabalho que Popova desenvolveu, criando modelos com os tecidos estampados por ela na fábrica, vestidos que se assemelhavam bastante aos modelos que apareciam nas revistas ocidentais. A idéia de roupas esportivas, *Spetzodeshda*, teve um papel vital na racionalização do vestuário porque sua construção lógica, desenvolvida para se adequar a sua função, era aparente para todos. Aplicando aspectos do design de roupas esportivas à moda cotidiana, acreditava que as roupas da moda deformavam e desfiguravam o corpo feminino, eram anti-higiênicas, restritivas, desconfortáveis e impraticáveis. Parâmetros que corroboraram com a reestruturação do mundo da moda europeu, como visto anteriormente. A maioria das criações de Popova estavam dentro dessa categoria de roupas para uso diário. Claramente, a maior parte do trabalho de design de roupas da artista é orientada para a trabalhadora, servindo nas diversas instituições e escritórios estatais, simples e democrático. Entretanto, parecia haver uma demanda por elegância, individual ou coletiva, pois a mesma desenhou vestidos que confrontavam com as ideologias socialistas e que pareciam satisfazer a necessidade de um consumo burguês. Como constatamos em Bark:

No entanto, alguns mantêm uma pitada de extravagância que vai além dos objetivos estritos e utilitários de um projeto prozodezhda. O vestido mostrado na ilustração pode ser apropriado para as mulheres NEP “burguesas” e, portanto, demonstra o suposto desvio de Popova dos princípios construtivistas. No entanto, deve-se salientar que o vestido ainda é claramente e racionalmente construído, parece simples, mas elegante, é fácil de produzir e conveniente. (BARK, 1995, p. 99, tradução livre)²⁴

23 The birth of a new socialist society included the new concept of the clothed body: the human body and its reconfiguration were at the very core of constructivist aesthetic. Varvara Stepanova started to analyze human body in a series of paintings and graphics “Figures” (1919–21). In these works, developing the cubist visual poetics, she aimed at producing the abstract representation of body parts. Her idea was to demonstrate “the mechanical essence” of human body, and she did it by symbolizing body parts through elementary geometrical figures. (VAINSHTEIN, 2018, p. 105).

24 Yet some retain a hint of flamboyance which goes beyond the strict, utilitarian aims of a prozodezhda design. The dress shown in the illustration could be appropriate for “bourgeois” NEP-women, and therefore demonstrates Popova’s alleged deviance from constructivist principles. However it must be pointed out that the dress is still clearly and rationally constructed, appears simple yet stylish, is easy to produce and expedient (BARK, 1995 p.99).

No entanto, os vestidos não seriam produzidos com tecidos caros ou modelagens complexas, sendo produzidos em massa, movimento contrário à alta costura. Na imagem podemos ver os modelos citados por Bark:

FIGURA 29 – VESTIDOS DE POPOVA 1923/1924



FONTE: Bark, p. 97

As próprias declarações de Popova nos fazem crer que seu desejo era vestir a mulher comum, então a ideia de que ela estivesse criando vestidos para a classe média não tem relevância. O que podemos concluir é que o vestido era perfeitamente adequado para ser usado no cotidiano, em festividades, ou ocasiões comemorativas por qualquer mulher na Rússia pós-revolucionária. Bark (1995) considerou a ideia de que apenas os membros mais ricos da sociedade soviética poderiam ter a possibilidade de fabricá-lo em material de boa qualidade por um alfaiate experiente, ainda assim o objetivo do projeto era mostrar a facilidade com que um vestido simples pode assumir uma aparência elegante. A metodologia do projeto construtivista deve ser creditada para a criação de roupas de alta qualidade, que

estariam disponíveis para todos. Fato é que eles não foram comprados pela mulher comum, não eram vestidos desenhados exclusivamente para burguesia, mas que não foram efetivamente produzidas em massa, dificultando a aquisição dos mesmos pela cidadã comum Russa.

Os desenhos funcionais de Popova derivam seu estilo da ideologia construtivista que ela adotou e transportou para o design de moda, estas produções foram apresentadas na Exposição Universal de Artes Decorativas e Industriais Modernas de Paris, em 1925. Nas imagens vemos alguns desenhos e vestidos prontos da artista-*designer*.

FIGURA 30 – VESTIDOS E ESTAMPAS DE POPOVA EM 1923/24



FONTE: <https://br.pinterest.com/pin/17240411048304597/>

FIGURA 31 – DESENHO DE POPOVA EM 1923/24



FONTE: <https://br.pinterest.com/pin/61150507419237706/?lp=true>

FIGURA 32 – VESTIDOS DE POPOVA, 1923/24



FONTE: <https://br.pinterest.com/pin/61150507419237706/?lp=true>

Fica evidente o interesse das artistas nos diferentes aspectos da produção têxtil, da abordagem artística, impressão das estampas, produção de novos tecidos e padrões, dos tingimentos ao produto resultante e a aplicabilidade do mesmo. Com a morte prematura de Popova em 1924, Stepanova continuou seu trabalho na fábrica. Entretanto, em 1925 percebe que o espaço e suas políticas não comportavam mais o trabalho construtivista e que era mais sensato dedicar-se aos estudos para desenvolvimento da produção têxtil industrial. Para isso não poupou esforços do departamento de têxteis da *Vhkutemas*, onde lecionava, transferindo todos os conhecimentos para os futuros construtivistas. A artista escreveu uma ementa para o curso de arte e composição têxtil que incluiu projetos envolvendo vários aspectos da concepção e produção:

1. Composição de desenhos de caráter instrucional para todas as variedades da indústria têxtil com o objetivo de aprendermos princípios da composição e sua relação com a cor;
2. Projetar padrões para a indústria têxtil para uso em a produção de um artigo acabado. [Por exemplo, luvas, toalhas, lenços de cabeça, meias, camisas esportivas, xales, cortinas, etc ..]
3. Criação de projetos de produção para a indústria têxtil.
4. Vestuário e design do vestido.
5. Design de insígnias, banners, decorações bordadas em um traje, partes individuais de roupas, vitrines.
6. Trabalho de pesquisa que estuda o desenvolvimento e estabelecimento de estilo contemporâneo.

(STEPANOVA apud BARK, 1995, p. 152 tradução livre)²⁵

Com os retrocessos no segmento das artes e nas *Vhkutemas* impostos pelo Stalinismo, iniciados no ano de 1926 a artista deixou também a escola e passou a se dedicar apenas a produção pessoal, encerrando suas produções têxteis.

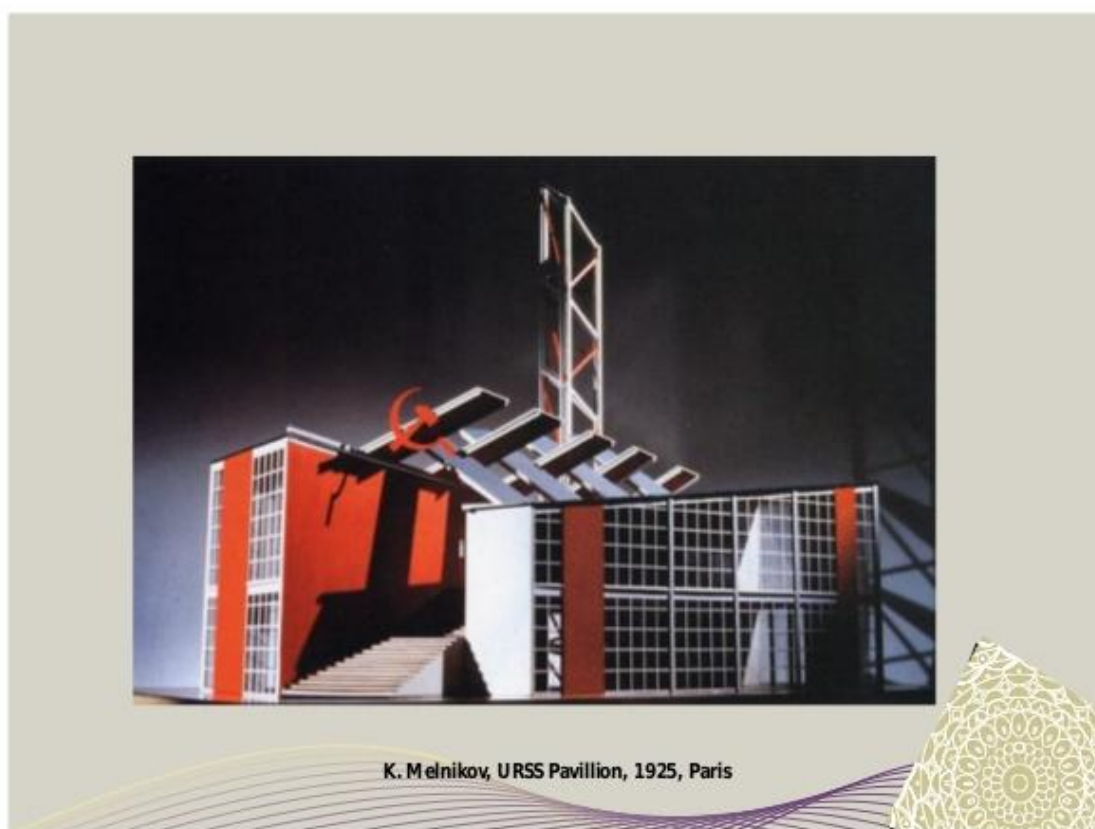
25 1. Composition of instructional designs for all varieties of the textile industry in order to learn composition principles and their relationship to color;
 2. Design standards for the textile industry for use in the production of a finished article. [For example, gloves, towels, headscarves, socks, sports shirts, shawls, curtains, etc.]
 3. Creation of production projects for the textile industry.
 4. Apparel and dress design.
 5. Design of badges, banners, embroidered decorations on a costume, individual pieces of clothing, showcases.
 6. Research work that studies the development and establishment of contemporary style. (STEPANOVA apud BARK, 1995, p. 152)

4.3 EXPOSIÇÃO UNIVERSAL DE ARTES DECORATIVAS E INDUSTRIAIS MODERNAS DE 1925 - PARIS

Sobre a apresentação da produção têxtil das artistas, Popova e Stepanova na Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas 1925 em Paris, analisaremos de modo a compreender como a organização da mostra lidou com tais objetos, não convencionais, e se a eles confere o valor simbólico, que para Pierre Bourdieu (2006), os agentes do campo são capazes da construção de tais significados. O escopo da análise será a forma de abordagem, tomada pelo organizador do pavilhão, aos artefatos têxteis e se tal tratamento confere um caráter estético aos objetos, tornando o objeto final como fator dominante, gerando uma imagem messiânica, que assegura a construção do “sagrado”, tornando o objeto têxtil estetizado, garantindo seu valor simbólico. Certificando-se do alinhamento descritivo de tais imagens para construção da história da moda, assim como na história tradicional das artes.

Como ponto de partida, tomaremos a figura dos organizadores e a ideias para organização da mostra, para entendermos como o mesmo pode tornar-se agente interlocutor e como suas escolhas influem nas fruições das exposições. Sabe-se que durante a década de 1970, a imagem do organizador encontra o status de curador e ganha espaço nos sistemas da arte, ainda que em 1925 sejam conhecidos como organizadores de exposições e diretores, a ideia do curador começa a se delinear neste momento da história. Entretanto, desde o surgimento das instituições museológicas e das grandes exposições temáticas, que fazem parte da história da arte, existe uma figura responsável pela manutenção de uma ordem dentro destes espaços artísticos. Nós nos atentaremos as figuras do artista Alexandre Rodtschenko (1891 -1956), que atuou como diretor artístico adjunto do pavilhão soviético, na Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais de 1925 junto ao diretor artístico o pintor David Sterenberg (1881-1948), participantes ativos das vanguardas modernas e ativistas da revolução socialista russa e membros do construtivismo, movimento estético-político, que negava a "arte pura" e se mantinha separada do mundo cotidiano. Inspirados nas conquistas do povo, pós revolução, exploravam novas técnicas e novos materiais servindo aos objetivos do estado novo, podemos supor que dentro destes paradigmas, a organização da mostra russa foi construída. A seguir vemos o pavilhão:

FIGURA 33– PAVILHÃO RUSSO DE 1925



FONTE: <https://pt.slideshare.net/VivianeMarques1/construtivismo-russo-41147641>

Todo pavilhão se constrói dentro das diretrizes construtivistas, como exemplo sua própria estrutura. Projetado pelo arquiteto russo Konstantin Melnikoff (1890 - 1974) em ferro, vidro e madeira. Era claro e limpo, com proporções bem calculadas, tornava tudo simples. As formas geométricas combinadas e o material ressignificado trouxeram resultados originais que demonstram as características estéticas do movimento. A simplicidade de seus materiais, a leveza do pavilhão, sua rápida montagem, contrastou com a monumentalidade teatral dos outros pavilhões da exposição.

O novo espírito arquitetônico soviético foi visto por estrangeiros pela primeira vez no pavilhão soviético da exposição de art déco de 1925, em Paris. Projetado por Konstantin Melnikov (1890-1974), era uma estrutura retangular, “desconstruída” com inteligência, feita de madeira vermelha e preta e cinza, atravessada por uma escada diagonal. A entrada, naturalmente era encimada pelo dramático motivo do martelo e da foice (GLANCEY, 2000, p. 172).

Temos então como exemplo a construção estética de um espaço expositivo. Que

desde a arquitetura influi na percepção e no saber artístico. Nesse momento surgem novas formas de organizar as exposições como um todo. Carregadas de informação cultural para uma recepção determinada, voltada para memória do passado e para construção do futuro. Para compreendermos então, como se dá a construção e a organização dessa exposição, acionamos Lisbeth Rebollo Gonçalves e as teorias construídas em *Entre cenografias: o museu e a exposição* (2004), que nos mostra como uma exposição pode ser pensada como dispositivo de apresentação de objetos e que existiram formas específicas para cada época, que construíram a história da arte. “O que se observa, portanto, é que existe uma tipologia de apresentação das exposições de arte que é característica do século XX.” (GONÇALVEZ, 2004, p. 18)

Sabemos que as exposições temporárias apresentavam protótipos de *design*, novos modelos arquitetônicos, inovações tecnológicas, e as novas características estéticas dos movimentos de artes aplicadas, além das vanguardas artísticas. Sinônimo de progresso e modernidade, eram pensadas de maneira a posicionar o homem perante a arte e o objeto artístico. “O meio pelo qual são reunidos e resgatados objetos carregados de informação cultural” (GONÇALVEZ, 2004, p. 14), tornaram as exposições universais celebrações das artes decorativas. A exposição Internacional de Paris de 1925 foi o apogeu do construtivismo puro, foram apresentados projetos, de sucesso. As artistas Popova, Stepanova apresentaram suas produções e estavam bem representados, a clareza, ritmo e simplicidade de seus projetos provocou admiração generalizada e a discussão de seu trabalho. Muitos críticos perceberam a temporalidade que os têxteis construtivistas apresentavam no início dos anos 1920 na Rússia. A energia e o dinamismo dos projetos foram vistos como uma expressão do otimismo da nova União Soviética, e também como um sinal de sua industrialização e urbanização.

A exposição como espaço social do saber, proporcionou um campo de ação crítica e de recepção estética, os sujeitos que percorreram suas galerias, que observaram os objetos ali expostos, passaram pela experiência que pode se dividir em dois momentos: a fruição, onde o sujeito observa, e a imagem que vê lhe causa alguma sensação ou lhe transmite algo e em um segundo momento onde esse mesmo sujeito, com seu repertório particular, faz conjecturas sobre o que vê, gerando novas perspectivas, pessoais ou sociais, criando novas possibilidades e fazendo com que a imagem não se feche dentro de suas especificidades históricas ou estilísticas. “Mediante sua qualidade, a exposição torna-se o lugar onde o visitante experimenta concretamente a arte.” (GONÇALVEZ, 2004, p. 35).

A experiência do receptor, potencializada, constrói (ou reconstrói) uma visão da obra ou da exposição. A exposição como lugar torna-se suporte fundamental para a comunicação artística desejada pelo curador. [...] Produzem discursos que dizem muito, e de modos diversos, segundo o espaço social onde se inserem (GONÇALVEZ, 2004, p. 46).

Sob a ótica do evento e como meio de comunicação cultural em que se realiza, interagindo com os paradigmas da arte do seu tempo: Qual sua função? Quais os objetivos? Quais estratégias de comunicação com o público? “Quando as exposições de arte são pensadas como meio de comunicação entre o expectador e a arte, verifica-se que na perspectiva da imaginação social seu âmbito é ilimitado, sendo amplos os limites do contexto cultural que articula, seu espaço comunicante.” (GONÇALVEZ, 2004, p. 32). É um acontecimento que reúne pessoas em torno da arte, dentro de determinados critérios do sistema cultural, é um fato artístico. Exposição cumpre o papel de legitimar o poder e o imaginário de uma determinada cultura.

A exposição é um discurso social que objetiva o entendimento da arte. Dela emerge uma mensagem sobre a produção artística que se apoia na história e na crítica da arte. É, portanto, um discurso apoiado em um conhecimento instituído, dirigido a um público mais ou menos especializado. Expressa ideias e quer persuadir. Pode-se dizer que a exposição é uma “mídia” fundamental para a comunicação da arte. (GONÇALVEZ, 2004, p. 57).

A organização desempenha uma espécie de papel de tutoria, deve preservar uma exposição de arte desde sua ideia inicial e cuidar de todo seu gerenciamento, o organizador coordena então todo o processo de realização da mostra. “Constroem ambientes para comunicar uma ideia estética, marcando fortemente a recepção do público que entra em contato com seu trabalho” (GONÇALVEZ, 2004, p. 45)

Dentro da construção expositiva apresentada nesta pesquisa percebem-se alguns paradoxos existentes: o cubismo estava associado aos artistas estrangeiros, a ausência da produção dos *designers* e artistas do grupo *D'Stijl* no Pavilhão da Holanda, que foram apresentadas junto com a produção dos membros *Bauhaus* no Pavilhão do Espírito Novo, espaço dedicado as vanguardas artísticas, de modo a defender tais ideais. Espaço que se encontrava ao lado do pavilhão russo. Neste contexto, a União Soviética ousou ao manter a estética construtivista em toda sua mostra. Desde a construção de seu pavilhão como já apresentado, até a presença de Alexandre Rodchenko, Vladimir Tatlin, Nadejda Lamanova,

Varvara Stepanova, Liubova Popova, o construtivismo, o suprematismo e os ideais revolucionários do socialismo.

Enquanto proclamavam o advento da arte industrial, eles realmente apresentaram arte étnica tradicional e temas revolucionários em suas decorações como única inovação. Exibiram, também, estampas artísticas em veludos desenvolvidos por Liudmila Maiakovskaia e alguns exemplos de têxteis da vanguarda construtivista representadas por Popova, Stepanova e Serguei Burylin. Quanto aos exemplares presentes nesta mostra, foram produzidos em pequenas quantidades em ambiente doméstico e não industrialmente, além dos vestidos inovadores de Lamanova, que não poderiam ser produzidos em massa. Embora se opondo ao luxo do ponto de vista ideológico, a União Soviética, no entanto, exibiu peles e outros itens de luxo, afim de aumentar suas exportações (Bartlett, 2010:45) e como posicionava, ideologicamente, contrária à moda, não exibiram os vestidos de Lamanova na seção de moda, mas sim na seção de arte étnica (SOUZA, 2010, p. 245).

As exposições devem fazer parte do imaginário social e cultural, de forma a fazer com que seus visitantes sintam-se pertencentes e membros integrantes daquele espaço. Gonçalves afirma que:

Ela é parte de uma política econômica da cultura, podendo constituir um fato voltado para uma recepção de massa, não se restringindo, portanto, à apresentação de obras de arte, a partir de um determinado conceito de articulação destas, pensando o público especializado, os conhecedores da arte. Como produto cultural, é um discurso que satisfaz a hábitos de consumo. A partir dela fala-se de arte e se consome arte. Por isso a exposição envolve, ao mesmo tempo, um complexo de representação social, pessoal e institucional (GONÇALVES, 2004, p. 57).

Para pensarmos então na autonomia destas obras e na construção do valor simbólico das mesmas, acionaremos as teorias de Pierre Bourdieu, em *A produção da crença* contribuição para uma economia dos bens simbólicos (2006) que propõe a adaptação do capital econômico em capital simbólico, para denegação da verdade econômica e construção do valor simbólico. “As ações do capital devem eufemizar-se, excluir todas as manobras comerciais das ações de promoção do artista e da sua obra.”

Para garantir o valor simbólico dos objetos, o autor demonstra como é preciso uma interação entre o *ethos* e os agentes do campo, instaurando o processo. A ideia de criação, criador e criatura garante a subjetividade do valor econômico. A arte transforma o artista em “princípio primeiro” e os *marchands* garantem prestígio e reconhecimento, tornando o objeto artístico sagrado, garantindo seu valor simbólico. De onde viria este poder de consagrar? O Círculo da crença, todos os atos da consagração são parte do próprio campo.

Lugar de energia social acumulada de onde vem o poder de consagrar que é reconhecido no comerciante de arte a magia criada pela paixão que leva à descoberta e a ação de tirar artistas do mundo material mantendo-os em um mundo ideal das criações. Todo mercado é orientado: escolha, compra, valor monetário. O campo da arte é literalmente um círculo. Tendo também como mecanismo para produção de credibilidade é a definição dominante da arte, ou seja, a imposição de um estilo, vanguardas, que estabelece o que é arte e o que não é. Deste modo, exposições, museus e curadores como agentes do campo tornam-se motores para essa energia social que se estabelece e cria as significações. A produção do conhecimento coletivo, a ideia de uma crença coletiva nos campos de produção de bens culturais, só podem funcionar na medida em que conseguem produzir, inseparavelmente, produtos e a necessidade destes produtos por meio de práticas habituais da economia. A oposição entre arte burguesa, do intelectual tradicional e vanguarda são homólogas, funcionam como um sistema classificador livre.

Como todo campo social, o campo de produção da arte apresenta homologias. A homologia é o encontro de duas estruturas, objetivas e incorporadas. Por estruturas objetivas podemos entender os condicionantes materiais das práticas dos agentes e por estruturas incorporadas a vivência das representações sociais destes condicionantes materiais. A transformação do espaço físico em espaço simbólico e hierarquizado, polarizado torna bens simbólicos instrumentos distintivos das classes. O poder da convicção é esse domínio prático que permite sentir, sem qualquer cinismo o que tem de ser feito. Todo produto corresponde a um lugar natural. A demanda não é o produto, mas o resultado de uma correspondência estrutural.

A revolução dos sistemas artísticos de classificação levam a uma representação do conceito de bens culturais simbólicos. A delegação da economia comercial e da economia simbólica estabelecem o jogo social que caracteriza a troca. Instrumentos que estabelecem as semelhanças e as diferenças são produzidos na luta pelo reconhecimento do valor simbólico. No campo, tal classificação é usada como forma de canonização e o passado usado para respaldo, acompanhado de pesquisa, novas formatações e novos discursos que fazem também parte da obra, o artista agora é intelectual, pensador propositor que ao imprimir sua subjetividade à obra, confere tal valor a mesma.

No que se refere à produção de moda especificamente, devido sua natureza de objetos utilitário industrial, inserida no modo capitalista de produção, não sendo objetos

destinados à contemplação, tem comprometida a aura de objeto de arte. E implica em uma divisão entre objetos utilitários e objetos que proporcionariam experiência estética, divisão esta que foi questionada pelas vanguardas modernas com propósito de que seus trabalhos de cunho prático pudessem ser executados e apreciados esteticamente. Sendo o Construtivismo uma destas vanguardas que resgata o design têxtil como forma legítima de arte, legitimando-o e colocando dentro da estética elitista e erudita, onde a marca era a separação entre artes maiores e menores, os *designers*-artistas construtivistas ampliaram a concepção do estético, a filosofia de Lênin era que a arte deveria ser do povo e, nada mais justo então que essas produções se aproximem da população usando meios e técnicas não formais.

Os ideais da revolução russa de 1917 desconsideravam a moda, visto que ela era um agente do capitalismo. Entretanto, quando foram estabelecidas novas políticas econômicas, as chamadas “NEP”, no início da década de 20, com a introdução de um sistema semi-capitalista, os próprios líderes entendem a importância do papel social da moda, reformulando-a através de uma indústria têxtil estatal. Com a regência de grandes nomes da produção artística russa como Lamanova e Stepanova. Com propostas de um estilo genuinamente socialista, Lamanova ocupou uma posição ambígua, a partir de seus escritos e do trabalho que produziu é possível identificar a defesa de um *design* quase idêntica ao construtivismo. A artista *designer* foi atraída para a teoria do construtivismo de várias maneiras, sendo afetada por suas influências artísticas e, a maioria importante, para a Revolução. Entretanto, como vimos, seu trabalho se mantém singular, assumindo características regionais, com bordados e desenhos inspirados na cultura étnica do país, utilizando dos ofícios tradicionais para seus projetos, ao longo da década de 20, sendo destaque na exposição de 1925. Sendo inclusive premiada na ocasião, como vemos em Souza:

O programa estético que estava tomando raiz na indústria foi formulado e seu significado revolucionário foi realizado de forma bastante clara pelo trabalhadores envolvidos com as questões culturais da época. Vozes ansiosas foram levantadas na defesa das tarefas da arte industrial e do ambiente objetivo. O slogan "Arte para a Indústria" orientou o trabalho criativo de um círculo de designers-artistas durante os primeiros cinco anos da década de 1920, entre eles estavam: Nadezhda Lamanova, Liubov Popova, Varvara Stepanova, Alexander Rodchenko, Alexandra Ekster entre outros (SOUZA, 2010, p. 226).

Como constatado no catálogo da exposição, Stepanova e Popova contaram com espaço expositivo próprio para seus trabalhos, que se encontrava no primeiro piso do pavilhão

no “stand 10”. Lamanova teve seus trabalhos exibidos na seção étnica reservada a Rússia nos pavilhões da exposição.

Seus vestidos ocuparam estande 59, espremidos entre brinquedos esculpidos em madeira, almofadas bordadas, vestidos étnicos, pinturas de arte naif, balalaicas decoradas, caixas de madeira pintada, bonecas de pano, objetos de madeiras laqueadas e cerâmicas pintadas (BARTLETT apud SOUZA, 2010, p. 44).

Em publicação da revista francesa *L'amour de l'art*, um ensaio do crítico soviético Iakov Tugendkhold, aprova as novas propostas de vestuário. Com elogios a Ekster, Stepanova, sobre sua simplicidade e estéticas próprias. E sobre Lamanova ele escreve:

[...] no campo do vestuário, a atividade da famosa modelista Lamanova é excepcionalmente notável. Esta artista dedicou um grande esforço para projetar vestidos que são, ao mesmo tempo, muito simples e altamente artísticos, que poderiam servir como protótipos para produção em massa e ser ofertados a preços relativamente baixos, de modo que todas as mulheres que trabalham podem pagar por eles (SOUZA apud Tugendkhold, 1925).

Considerando as ações expositivas vistas em 1925, o esforço das vanguardas para aproximar as produções industriais e o cotidiano, da arte, todo processo de exibição dos objetos têxteis, percebe-se que não só o segmento russo, mas toda organização da exposição foi pensada de modo a constituir valor simbólico aos objetos expostos, de forma que a mostra não se enquadra apenas em um âmbito comercial. Ao considerar as teorias de Bourdieu, sabe-se que como qualquer outro campo social, o campo de produção da arte é o campo de lutas entre agentes e instituições, que constroem simbologias. A luta é a condição histórica do campo, onde as vanguardas tornam-se consagradas em um universo onde existir é diferir. Assim, compreende-se que a história se ressignifica e se reconfigura.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo teve como objetivo contribuir para a existência de uma reflexão sobre arte, moda e gênero. Quando esses domínios se entrelaçaram, construindo um objeto artístico, potente capaz de suscitar tais discussões, faz-se necessário se não a reestruturação da história da arte, minimamente um novo olhar sobre a mesma. Tratar as produções das artistas construtivistas foi uma opção do estudo, como forma de mobilizar e conscientizar o leitor a

olhar para as produções têxteis e encará-las como objetos têxteis carregados de potências simbólicas, capazes de solucionar questões e estabelecer parâmetros dentro do campo das artes. Para compreender a gênese desse processo que consiste na abertura do campo das artes, foi necessário analisar o processo de modernização vivido pela Rússia no período revolucionário e o momento das vanguardas modernistas do século XX. Propõem-se a construção de um limiar histórico da sociedade russa e de suas transformações com a revolução, fazendo um comparativo com a sociedade europeia a fim de compreender todas as transformações sociais estabelecidas em um processo de aproximação.

Este estudo está baseado nos movimentos de vanguarda, que romperam com os cânones da arte acadêmica, promovendo a aproximação da arte com a vida. As mudanças dos costumes e da cultura tratada com base nas teorias de Featherstone, Bourdieu, Roche, mostram a visível relação da arte com o cotidiano. A relação da arte com a indústria russa é tangível e reforça o caráter da experiência completa do espectador com a obra. Essa expansão dos domínios da arte se intensifica e consolida na contemporaneidade, entretanto, no período histórico que este estudo contempla, precisa ser analisada como algo em desenvolvimento.

O objetivo das análises realizadas neste estudo tenta corroborar para que exista entendimento, a partir desse contexto, demonstrando como a indústria pode ser um campo fecundo para o trabalho dos artistas e como pode se acolher essa produção enquanto produção de moda. A Exposição Internacional de 1925, em Paris, ao abrigar em um pavilhão a reformulada cultura russa e as produções das artistas nos anos de 1923 e 1924 possibilita entender o caráter vendável das mesmas. Os artistas trabalharam questões estéticas, do campo da arte, a partir do universo material da indústria. Foram criadas diferentes possibilidades para uma aproximação e o diálogo entre as duas disciplinas sob concepções estéticas e que são responsáveis pela existência da contextualização da moda como domínio simbólico proveniente do campo artístico dialogando com a vida cotidiana. A instância econômica e o consumo de bens simbólicos corroboram também com a resolução desta questão.

Parte desta reflexão contemplará alguns aspectos da abordagem de uma história da arte, a partir do recorte de gênero. A incorporação do trabalho das artistas do movimento Construtivista na nova sociedade que se formava trará argumentação que contribuem com a reestruturação da disciplina. A inserção das mulheres nestes espaços torna-se contribuição para o processo de desconstrução das perspectivas de gênero vigentes. Pollock (2003), mostra que os estudos das mulheres não são apenas sobre as mulheres - mas também sobre os

sistemas sociais e esquemas ideológicos que sustentam a dominação dos homens sobre os outros regimes de poder que refletem infinitamente no mundo, nomeadamente os de classe e raça.

Levando em conta a arte apresentada pelo movimento, o lugar e a produção das mulheres e a construção de moda, em um contexto global, salienta-se a ruptura com os parâmetros estabelecidos até então. Considerando o cenário global, visto até o período, onde a atuação das mulheres artistas encontrava-se fora de um contexto museológico e discursivo da história da arte dominante.

O pensamento feminista contribuiu decisivamente para este processo de desconstrução disciplinar, quer de forma direta, inserindo a perspectiva das mulheres em todas as vertentes do pensamento, quer de forma indireta, ao fornecer a outras disciplinas exemplos das perguntas possíveis (VICENTE, 2012, p. 211).

A reflexão sobre a produção das artistas a partir de abordagens teóricas e biográficas busca interpretações históricas e culturais, que demonstrem as convergências entre arte e moda, e suas possíveis aproximações que nos fará entender, o lugar que é dado a estas mulheres e seus trabalhos e como o campo estabelece relações com estas produções. As possíveis associações, de modo a compreender como o campo e os agentes da Arte, teorizados por Bourdieu, dedicam-se a tais objetos, não convencionais, e se a eles conferem o valor simbólico, visto que são capazes da construção de tais significados.

Algumas questões específicas se apresentam relevantes para construção do texto. São elas: Como os ateliês das *Vhkutemas* influenciam nesta produção? Como condições pré-existentes influenciam nesta revolução social e se estabelecem dentro do campo das artes construindo esses novos paradigmas? Como os agentes do campo estabeleceram relações com as produções e como foi produzido valor simbólico das mesmas?

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna: Do iluminismo aos movimentos Contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BARBOSA, Regina Silva. **O Vestido da Reforma: Design e interdisciplinaridade**. Dissertação (Mestrado em Design). São Paulo: Universidade Anhembi Morumbi, 2009.

BARK, Wendy. **Constructivist costume, textile & theatrical design, 1917 - 1934: a study of constructivism set in the socio-cultural, political and historical context of post-revolutionary Russia**. Inglaterra: Universidade de Durham, 1995.

BECKER, Howard S. **Art Worlds**. Califórnia, EUA: University of California Press, 2008.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOTTOMORE, Tom. **Dicionário do Pensamento Marxista**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

BOURDIEU, Pierre. **A Produção da Crença - Contribuição para uma Economia dos Bens Simbólicos**. São Paulo: Zouk, 2006.

_____, Pierre. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Ed. Marco Zero, 1983

BOWLT, John; DRUTT, Matthew. **Amazons of the avant-garde**. EUA: Guggenheim Museum Publications, 2000.

BRANDÃO, Angela. **Uma história de roupas e de moda para a história da arte**. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas : v. 1, n.1, p.40-55, jan. 2017. revista do ieb n 45 p. 87-106 set 2007.

BRANDSTÄTTER, Christian. **Klimt e a Moda**. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

_____, Christian. **Wiener Werkstätte: design in Vienna 1903-1932**. Nova Iorque: Abrams Books, 2003.

BUENO, Maria Lúcia Ramos. **Artes Plásticas no século XX: Modernidade e Globalização**. São Paulo: UNICAMP, 1999.

_____, Maria Lúcia Ramos. **Cultura Visual e estilos de vida. As revistas de moda francesas e as estratégias de marketing da alta costura no início do século XX**. Revista Maracanan. Rio de Janeiro: N. 14 Vol. 12 pág. 75-96 janeiro, 2016.

_____, Maria Lúcia Ramos. **Moda, gênero e ascensão social. As mulheres da alta-costura: de artesãs a profissionais de prestígio**. Dobras: N. 24, Vol.11 pág. 103- 130, novembro 2018.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 16. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CHADWIKI, Whitney. **Women, Art and Society**. 2. ed. Londres: Thames & Hudson, 1997.

CHIPP, Herschel Brouwning. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

COLI, J. **O que é arte**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

COSTA, Cacilda Teixeira da. **Roupa de Artista – o vestuário na obra de arte**. São Paulo: Edusp, 2009.

CRANE, Diana. **A Moda e seu papel social – Classe, gênero e identidade das roupas**. São Paulo: SENAC, 2006.

DE MASI, Domenico (org.). **A Emoção e a Regra: os grupos criativos na Europa de 1850 a 1950**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo**. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

FAHR- BECKER, Gabriele. **Wiener Werkstätte: 1903-1932**. Londres: Taschen, 2008.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura do consumo e Pós-Modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 2010.

FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo: A arte no entre-guerras**. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

FERRO, Marc. **A Revolução Russa de 1917**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FORTY, Adrian. **Objetos de Desejo: design e sociedade desde 1750**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GOMBRICH, Ernest H. **A história da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GOMBRICH, Ernest H. **O Sentido de Ordem: Um estudo sobre a psicologia da arte decorativa**. Porto Alegre: Bookmam, 2012.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre Cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX**. São Paulo: EDUSP, 2004.

HESKETT, John. **Desenho Industrial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

HOUZE, Rebecca. **Fashionable Reform Dress and the Invention of “Style” in Fin-de-siècle Vienna**. Reino Unido: Fashion Theory, 2001.

KAIER, Christina. **Imagine no possessions: the socialist objects of Russian Constructivism**. Massachusetts: The Mit Press, 2005.

KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. São Paulo: Vozes, 2016.

LAVER, James. **A Roupas e A Moda: uma história concisa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do Efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LODDER, Christina. **El Cronstruativismo Ruso**. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

_____, Christina. **Liubov Popova: from painting to textile design**. In: Tate, 2010.

_____, Christina. **Liubov Popova: From Painting to Textile Design**. In. TATE PAPPER. Londres, Vol.:14. Outono, 2010 Disponível em: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/14/liubov-popova-from-painting-to-textile-design>.

LURIE, Alison. **A Linguagem das Roupas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MACEDO, Ana Gabriela e RAYNER, Francesca. **Gênero, Cultura visual e Performance: Antologia Crítica**. Famalicão, Portugal: Húmus, 2011.

MARLOW, Tim. **Revolution: Russian Art 1917 – 1932**. Londres: Royal Academy of Arts, 2017.

MEGGS, Philip B. PURVIS, Alston W. **A História do Design Gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MELLO E SOUZA, Gilda de. **O Espírito das Roupas: A moda no século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** São Paulo: Aurora, 2016.

OUTHWAUTE, William. BOTTOMORE, Tom. **Dicionário do Pensamento Social do Século XX**. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

PASSERINI, Luíza. **O Século XX. Mulheres, consumo e cultura de massas**. Porto, Portugal: Afrontamento, 1991.

PERRO apud MARTINHO, Francisco Carlos Palomares. **Resistências ao Capitalismo: plebeus, operários e mulheres**. In: REIS FILHO, Daniel Arão, FERREIRA, Jorge, ZENHA, Celeste (orgs.). **O Século XX**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v.1 p. 191, 2000.

PITRE, Marie-Christine. **Quand l'art reencontre l'industrie ou <<l'impossible conciliation des inconciliables>>: La collaboration des constructivistes-productivistes russes Liubov Popova et Varvara Stépanova avec une fabrique de tissus (1923-1924)**. 2011 Dissertação (Mestrado em Artes). Montreal, Canadá: Universidade de Quebec, 2011.

PLUM, Werner. **Exposições no século XIX: espetáculos da transformação Sócio-Cultural**. Bom: Friedrich-Ebert-Stiftung, 1979.

REED, John. **Dez dias que abalaram o mundo**. São Paulo: LeM, 2002.

RICKEY, George. **Construtivismo: origens e evolução**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

SOUZA, Rui Gonçalves. **Designers Modernistas: Ideias, atitudes e mentalidades em padronagens têxteis**. Tese (Doutorado em Design) Faculdade de Artes e Design. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, 2014.

SEGRILLO, Angelo. **Historiografia da Revolução Russa: Antigas e novas abordagens**. In: Projeto História São Paulo, nº 41. pág:63 – 92, Agosto, 2010.

SIMIONI, Ana Paula. **Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil**. In: Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros, São Paulo Vol.: 45, pág. 87-106. Setembro, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i45p87-106>

SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica**. In: Educação & Realidade, v.1S, n.2, jul./dez. 1990.

STERN, Radu. **Against Fashion: clothing as art, 1850-1930**. EUA: The MIT Press, 2004.

STANGOS, Nikos. **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

STRIJÉNOVA, Tatiana. **La mode en Union Soviétique 1917- 1945**. Paris: Flammarion, 1991.

TUPITSYN, Margarita. **Rodchenco e Popova: Defining Constructivism**. Londres: Tate Publishing, 2009.

VELHO, Gilberto. **Estilo de vida urbano e modernidade**. In: Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol.: 8, n. 16, pág. 227-234, Dezembro, 1995. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2006/1145>.

VICENTE, Felipa Lowdes. **Arte sem história – Mulheres Artistas**. Lisboa: Athena, 2012.

WEBER, M. **A Metodologia das ciências sociais**. São Paulo: UNICAMP, 2001.

YASINSKAYA, I. **Soviet Textile Design of the Revolutionary Period**. Nova Iorque: Thames & Hudson, 1990.

ZALEETOVA, Lidija. **Revolutionary Costume: Soviet Clothing and Textiles of the 1920s.**
Rizzoli International Publications, 1989.