

Criatividade Não-Objetiva e Construtivismo russo por Varvara Stepanova

Tatiane Rebelatto¹

 0000-0002-9654-8550

Como citar:

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 15, 2021, virtual. **Atas do XV Encontro de História da Arte**. Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 15, 2022.

DOI: 10.20396/eha.15.2021.4705

Resumo

Esse trabalho tem como objeto de análise produções da artista Varvara Stepanova sobre a Criatividade não-objetiva e o Construtivismo, de 1918 a 1924. Ela e outros artistas, durante o processo revolucionário de 1917, experimentaram novos processos de criação e comprometeram-se em atuar na construção de uma sociedade socialista. Objetiva-se compreender o que influenciou no desenvolvimento dessas concepções e evidenciar uma atuação que elaborou outros sentidos de arte, artista e ensino.

Palavras-chave: Varvara Stepanova. Criatividade não-objetiva. Construtivismo.

¹ Possui graduação em Artes Visuais pela Universidade Federal de Santa Maria/UFSM. É mestra em História pela Universidade do Estado de Santa Catarina/PPGH-UDESC. Atualmente é doutoranda e bolsista Capes no programa de pós-graduação em Artes Visuais, na linha de ensino das Artes Visuais na Universidade do Estado de Santa Catarina/PPGAV-UDESC. E-mail: tatirebelatto@hotmail.com.

Introdução

O presente texto é uma fração do processo de doutoramento que tem como objeto de análise produções da artista russa/soviética Varvara Stepanova. Nesse texto serão destacados trabalhos do período de 1918 a 1924, aproximadamente. Com essa delimitação serão expostas algumas questões que estão sendo desenvolvidas na pesquisa da tese.

Varvara Stepanova nasceu em 1884 em Kaunas na Lituânia, nesse lugar também teve sua formação ginasial. Seu percurso formativo em artes se iniciou na escola de Artes de Kazan, entre 1910 e 1913, após, quando se mudou para Moscou, frequentou ateliês de pinturas onde conheceu outras mulheres artistas como Luibov Popova² e Nadezhda Udaltsova³. Juntas expuseram, compartilharam ideias não-objetivas, supematistas, futuristas, construtivistas e foram docentes da escola *Vkhutemas*. Além de estudar artes, Stepanova trabalhou como datilógrafa, secretária e costureira. Em Moscou uniu-se com o artista Alexander Rodchenko e juntos tiveram a filha Varvara Rodchenko, em 1925.

Pode se dizer que sua trajetória artística se iniciou com uma formação tradicional, pois frequentou academia de artes e estudou em ateliês particulares, todavia quando se uniu ao coletivo artístico como o Futurismo, sua atuação começou a mudar. Aproximou-se de artistas que criticavam e colocavam em debate essa forma de ensino artístico tradicional, assim como a definição de arte e o papel do artista. Para ela e para os coletivos futurista e construtivista, após a Revolução de 1917, era o momento de mudança social, cultural e artística, era o momento do artista atuar na construção da sociedade socialista.

Varvara teve uma produção múltipla até o ano de sua morte em 1958, em Moscou. Produziu pinturas, desenhos, xilogravuras, projetos para o vestuário como: uniformes, estampas e figurino de teatro, materiais poligráficos e fez importantes elaborações teóricas sobre os princípios da Criatividade não-objetiva, Construtivismo e consumo.

Com o objetivo de mostrar uma parte dessas formulações significativas que compõem outra perspectiva de narrativa da história da arte e a partir de um processo de mapeamento de imagens e separação em conjuntos, o texto foi organizado em duas partes. A primeira intitulada Criatividade não-

² Nasceu em 1889, próximo de Moscou. Inicialmente aproximou-se dos artistas não-objetivos e após aproximou-se dos grupos supematista, futurista e construtivista. Ela e Varvara foram companheiras de docência na escola revolucionária de Arte e técnica que surgiu após a Revolução Bolchevique de 1917, a chamada *Vkhutemas* e também em uma fábrica de impressão sobre tecido de Moscou. Ambas desenvolveram inúmeros projetos de vestuário. Ver mais em: BOWLT, John E; DRUTT, Matthew; TREGULOVA, Zelfira et al (orgs.). **Amazonas de la Vanguardia**: Exter, Goncharova, Popova, Rozanova, Stepanova, Udaltsova. Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao, 2000.

³ Nasceu em 1885 em Orel e após, em 1892 mudou-se para Moscou. Sua formação artística ocorreu em escolas particulares e também se aproximou dos coletivos artísticos do período, ministrou aulas no *Vkhutemas*. BOWLT; DRUTT; TREGULOVA. Op. cit.

objetiva: ensaios de ruptura, será visto duas tríades de ilustrações onde é possível observar os estudos formais que a artista realizou. Como o próprio título dessa parte sugere, está sendo considerado esse agrupamento como um ensaio para uma atuação que pretendia romper com a arte do passado. Um processo de investigação, onde se formam camadas até chegar a uma ruptura, a qual se intensifica no período construtivista após a Revolução de Outubro de 1917. Assim se chega à segunda parte desse texto: Criatividade Construtivista. Nessa parte se observou que as experiências formais exploradas anteriormente reverberaram e foram configuradas para comunicar ideias condizentes com a construção do socialismo. Comunicando também que o artista era um construtor que utilizava sua técnica em favor da criação de novas sociabilidades.

Para tanto, se seguiu a metodologia de análise de imagem baseadas nas concepções de autores como Martine Joly. Esta autora auxilia na análise especialmente no que diz respeito às produções artísticas, pois uma das reticências da análise de imagem: “[...] refere-se à imagem considerada ‘artística’ que seria desnaturada pela análise porque a arte não seria da ordem do intelecto, mas do afetivo e do emotivo”⁴. O objetivo desse texto não alcançar uma gênese, mas sim destacar aspectos da produção da artista que se repetem, que se relacionam com a produção teórica daquele contexto, permitindo constituir diferentes modos de ver, narrar e atribuir sentidos. Como mencionado pela autora:

Interpretar uma imagem, analisá-la, não consiste certamente em tentar encontrar ao máximo uma mensagem preexistente, mas em compreender o que essa mensagem, nessas circunstâncias aqui e agora, ao mesmo tempo em que se tenta separar o que é pessoal do que é coletivo.⁵

Foi feita revisão bibliográfica e coleta de imagens a partir de autores como Lavrentiev (1988), o biógrafo de Stepanova, o catálogo da exposição *Amazonas de La Vanguardia* (2000), a pesquisa de Camilla Gray (2004) sobre os grupos artísticos russos e soviéticos do final do século XIX e início do séc. XX e também pesquisas sobre o contexto revolucionário e a criação da escola *Vkhutemas*, onde Varvara ministrou aulas, por Jallageas e Lima (2020), Miguel (2006) e Cólón Lhamas (2002). Além disso, utilizaram-se algumas concepções de George Didi-Huberman (2008), sobretudo a de montagem para observar as obras da artista, considerando que ela e seus contemporâneos estavam compondo montagens, composições visuais que envolviam ações como fusão, descontextualização e reorganizações, o que também é visto nas formulações desse autor.

⁴ JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papyrus, 1996, p. 41

⁵ *Ibid.*, p. 44

Criatividade não-objetiva: ensaio para a ruptura

A mostra 'o.10 Última Exposição de Pinturas Futuristas', aberta em dezembro de 1915, aparece em algumas pesquisas sobre os coletivos artísticos soviéticos como um marco⁶. A partir dela teria se acirrado uma disputa entre os artistas do período, para a legitimação de uma nova arte. Nesse contexto percebia-se que a estética realista estava sendo deixada para trás e o interesse estava em explorar os aspectos formais de uma obra. Alguns estudaram a cor, outros a organização dos elementos na superfície da tela. Como foi o caso da exposição acima citada, que aparentava ter dois grupos, o que defendia a supremacia das formas, direcionando os estudos para o plano bidimensional e o outro que defendia o estudo das qualidades dos materiais, inclusive daqueles vistos como não-artísticos. Esses grupos foram representados por Kazimir Malevich (1879-1935) e Vladimir Tátlin (1885-1953), respectivamente. A artista Nadezhda Udaltsova, contemporânea de Stepanova, também se manifestou sobre a criatividade não-objetiva: "A partir de agora, o artista irá para a base da arte pictórica: a cor, em vez de tentar transformar uma certa forma da natureza para criar um maravilhoso trabalho estético. Ele criará novas formas inexistentes na natureza, inventadas por sua própria percepção".⁷ Essa multiplicidade de investigações do objeto artístico configurava a criatividade não-objetiva. Conforme afirmam Jallageas e Lima, era um processo que se tratava de um abandono da representação, do modo realista de representar. Alguns anos após a exposição de 1915, Varvara fez seus apontamentos sobre essa prática artística:

[...] A criatividade não-objetiva é uma nova perspectiva do mundo em todas as esferas da vida e da arte, e os pintores foram os primeiros a apreciá-la. [...] Na Rússia, a fase de transição para a 'não objetividade' produziu bons pintores que se inspiraram muito na vida material. No entanto, eles não capturaram a essência do objeto, mas sua superfície, sua textura, sua relação com outro objeto, desviando-se assim do objeto como tal.⁸

⁶ Ver: GRAY, Camilla. **O grande experimento: arte russa 1863-1922**. Tradução de Luiz Antonio Pitanga do Amparo. São Paulo: Worlwhitewall Editora Ltda, 2004. JALLAGEAS, Neide; LIMA, Celso. *Vkhutemas – O desenho de uma revolução*. São Paulo: Kinoruss, 2020. BOWLT; DRUTT; TREGULOVA. Op. cit.

⁷ BOWLT, John E; DRUTT, Matthew; TREGULOVA, Zelfira *et al* (orgs.). **Amazonas de la Vanguardia: Exter, Goncharova, Popova, Rozanova, Stepanova, Udaltsova**. Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao, 2000. p. 346.

Do original: *A partir de ahora, el artista acudirá a la base del arte pictórico: el color, en lugar de intentar transformar una determinada forma de la naturaleza para crear una obra estética maravillosa. Creará nuevas formas inexistentes en la naturaleza, inventadas por su propia percepción.*

⁸ *Ibid.*, p. 334.

Do original: *La creatividad no objetiva es una nueva perspectiva del mundo en todas las esferas de la vida y el arte, y los pintores fueron los primeros en apreciarla. [...] En Rusia, la fase de transición a la 'no objetividad' produjo buenos pintores que se inspiraron mucho en la vida material. Sin embargo, no captaban la esencia del objeto, sino su superficie, su textura, su relación con otro objeto, desviándose así del objeto como tal.*

A partir desse trecho e observando o conjunto de obras da artista, presume-se que ela estava se referindo à atitude desses artistas que não haviam percebido ou se dedicado à função comunicativa do objeto. Para Stepanova, essa função foi se tornando importante, sobretudo nos projetos em vestuário e poligráficos após 1922, a partir dos quais se pretendia comunicar as ideias socialistas.

Ao mapear as obras de Stepanova e considerando esse período da criatividade não-objetiva como processos de estudos dos aspectos formais e também um posicionamento diferente do artista diante da sua realidade, separou-se dois conjuntos de obras onde se traçou possíveis significados sobre o que Varvara estava elaborando e acreditando ser uma prática não-objetiva. Os dois conjuntos apresentam um predomínio de formas abstratas, ou seja, que não apresentam elementos reconhecíveis, por isso é utilizado como referência para análise dessas obras Martine Joly, que quando analisou uma obra do artista espanhol Pablo Picasso afirmou: “Interpretar as formas da natureza por intermédio de formas geométricas fundamentais [...] não corresponde apenas a um projeto de simplificação das formas complexas da natureza, mas também a uma confiança na força expressiva da forma”⁹. Acredita-se que nas obras de Stepanova também existe o objetivo de explorar a capacidade de expressão das formas [Figura 1].

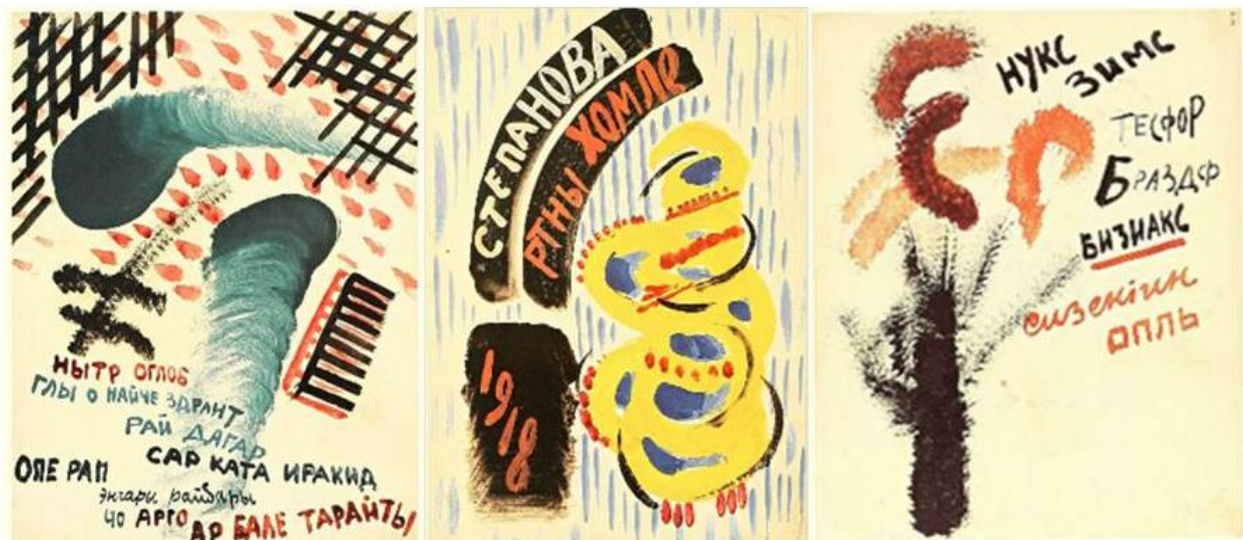


Figura 1:

Varvara Stepanova, **Conjunto de Ilustrações para o livro *Rtnt Khomle***, 1918. Guache sobre papel.

Fonte: BOWLT, John E; DRUTT, Matthew; TREGULOVA, Zelfira et al (orgs.). **Amazonas de la Vanguardia**: Exter, Goncharova, Popova, Rozanova, Stepanova, Udaltsova. Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao, 2000.

⁹ JOLY, Martine. Op. cit., p. 65

Observando as três imagens acima e levando em consideração o conjunto de signos estabelecidos por Joly¹⁰ como o eixo plástico, composto pelas: cores, formas, textura e composição, percebem-se um predomínio de cores quentes e a centralidade da obra é estruturada pela cor preto e/ou tons escuros. Além disso, conforme Lavrentiev¹¹ esses trabalhos eram chamados de poesias visuais e eram feitas para compor livros, as palavras eram criadas a partir de uma combinação de letras que formavam palavras desconhecidas. Tratava-se de um experimento de criação de formas e sons a partir da união que levava em conta a expressividade dos elementos. A utilização das cores também aparentava depender das qualidades fonéticas das letras. Por exemplo, as vogais que possuem um som mais aberto (A- E- I) e mais ressonância, podem estar relacionadas a cores mais claras e formas mais abertas. Já as vogais fechadas (O – U) podem associar-se a cores mais escuras e formas mais fechadas. As formas que se presume terem sido feitas com pincel, são marcadas em alguns momentos, em outros compartilham o espaço da superfície pictórica com pequenos formatos que configuram o fundo, um segundo plano e com as palavras. Dentre as três imagens somente a que está centralizada é possível identificar o nome Stepanova e o ano, nas demais se buscou por uma tradução, mas não há.

Nesses trabalhos percebe-se um processo de fusão, onde as expressividades visuais e fonéticas se misturam. Esse confronto além de ser expresso no ver, se completava e atingia sua máxima na experiência falada, percebendo os ruídos, chiados e a sonoridade desagradável, se comparada à harmonia da estrutura poética tradicional. Tratava-se de um ataque à poesia convencional: “A palavra contra a língua (das Academias, ‘literárias’); A palavra contra o ritmo (musical, convencional); A palavra contra o metro; A palavra contra a sintaxe [...]”.¹²

¹⁰ Martine Joly também estabeleceu outros dois conjuntos de signos, os icônicos (o que é reconhecível) e os linguísticos (texto), porém não serão usados, pois assim como ela explicou em sua análise da obra de Picasso, que a arte abstrata concentra-se mais na expressividade das formas, considera-se isso para as imagens de Stepanova selecionadas. Esses trabalhos não tinham a intenção de deixar algo reconhecível. A mensagem linguística, ou seja, o sentido gerado a partir da análise de imagem, neste caso, será gerado com os eixos plásticos somado ao contexto de produção dessas imagens. Ibid.

¹¹ In: LAVRENTIEV, Alexander. **Varvara Stepanova, the complete work**. Edição e tradução John E. Bowl. Cambridge, Massachusetts: The MIT PRESS, 1988. LAVRENTIEV, Alexander. La frenética Stepanova, entre a análise e a síntese In.: BOWLT, John E; DRUTT, Matthew; TREGULOVA, Zelfira et al (orgs.). **Amazonas de la Vanguardia**: Exter, Goncharova, Popova, Rozanova, Stepanova, Udaltsova. Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao, 2000.

¹² GRAY, Camilla. **O grande experimento: arte russa 1863-1922**. Tradução de Luiz Antonio Pitanga do Amparo. São Paulo: Worlwhitewall Editora Ltda, 2004. p.60

**Figura 2:**

Varvara Stepanova, **Conjunto de ilustrações para o livro *Gly-Gly* de Alexei Kruchenykh**, 1919. Colagem, guache e nanquim sobre papel.

Fonte: LAVRENTIEV, Alexander. **Varvara Stepanova, the complete work**. Edição e tradução John E. Bowl. Cambridge, Massachusetts: The MIT PRESS, 1988.

As imagens acima [Figura 2] também podem ser vistas dentro do grupo de experiências relacionadas com a criatividade não-objetiva, contudo contrário a evidente pincelada da artista e o traço leve do primeiro conjunto, essas ilustrações para o livro *Gly-Gly* do artista futurista Alexei Kruchenykh, são rígidas, cortadas e sobrepostas. Acredita-se que nessas imagens o processo de criação envolvia deixar expostos os elementos, sendo possível dessa forma, perceber a natureza de cada um, como por exemplo, há recortes de jornais, cartões postais, notas de dinheiro estampados com o rosto do Tzar, fotografias de tetos decorados de estilo clássico, anúncio de hotéis, o palácio de inverno e trecho de uma partitura, que disputam o mesmo espaço pictórico. Nesse caso, a centralidade da composição não se fixa somente nas cores, mas na posição das sobreposições em diagonal e vertical, formando uma unidade.

Se remetendo aos eixos plásticos acima mencionados, foram traçados possíveis significados para as experiências de Stepanova. Ela afirmou: “Deve-se notar de passagem que a criatividade não-objetiva não criou seu próprio sistema doutrinário e talvez, ao contrário de seus predecessores, nunca o fará. Ele contém mil possibilidades e grande liberdade para realizações cada vez mais recentes [...]”¹³ De um

¹³ LAVRENTIEV, Alexander. **Varvara Stepanova, the complete work**. Edição e tradução John E. Bowl. Cambridge, Massachusetts: The MIT PRESS, 1988. p.169.

Do original: *It should be noted in passing that non-objective creativity has not created its own doctrinal system and perhaps, unlike its predecessors, never will. It contains a thousand possibilities and great freedom for more and more recent conquests.*

conjunto de imagens para outro houve uma mudança de criação ou uma reconfiguração da expressividade das formas para uma composição em colagem.

Em relação à produção de uma mensagem linguística, como definido por Joly, pode se considerar essas imagens como uma montagem daquela realidade, tanto no que diz respeito ao que os artistas estavam querendo comunicar, tanto quanto a materialidade dessas expressões. Ou seja, Stepanova deslocou alguns elementos do seu contexto, como a partitura e a arranhou em direções opostas, em formas assimétricas, irregulares, sobretudo sobreposições que se remetem ao aniquilamento ou comunicavam o desejo de apagamento do passado.

Um processo que partiu de uma análise de produções já existentes, como a poesia, após, seu desmonte, arranjo e combinação dos elementos. Gray explicou que essas atividades eram “uma premonição das experimentações construtivistas e supematistas no desenho tipográfico, onde essa unidade visual foi a intenção conscientemente declarada.”¹⁴ Por isso então se intitulou ensaios de ruptura, no seu sentido de ser algo experimental, que está sendo estudado, experimentado e investigado. Utilizou-se o termo ruptura, pois conforme as produções de Stepanova, os princípios formais sofriam mudanças e eram arranjados, ou seja, para se chegar a uma ruptura com a arte, o papel do artista, foi um processo de elaboração de camadas.

Criatividade construtivista

Na Rússia o processo revolucionário não ocorreu de forma repentina em 1917, antes disso havia movimentos de trabalhadores rurais e das fábricas reivindicando melhores condições de trabalho. Porém, em fevereiro de 1917, dois grupos, os mencheviques e os bolcheviques efetivaram uma mudança quando o governo czarista foi deposto. Em outubro desse mesmo ano iniciou-se uma disputa entre esses dois grupos, com os bolcheviques assumindo o Estado. Com eles se iniciaram várias mudanças em direção à construção de uma sociedade socialista, onde as ações eram direcionadas para a coletividade. Muitos artistas que aderiram às ideias da Revolução de Outubro passaram a debater sobre a sua atuação e como deveria ser uma arte que condissesse a nova sociedade com princípios coletivos e que não nutrisse mais os interesses burgueses.

¹⁴ GRAY, Camilla. Op. cit., p. 60-61.

Em 1918, em paralelo a sua produção não-objetiva, Stepanova integrou o IZO - o Departamento de Belas Artes, que fazia parte do *Narkompros* - o Commissariado para a Educação do Povo – responsável pela vida artística do país sob o novo governo soviético¹⁵. Uma das mudanças em direção à superação do que se tinha até então, era democratizar o acesso aos esses meios de produção, isso significava pensar em outro ensino de artes. Em síntese, nesse mesmo ano surgiram os chamados *Svomias* - Ateliês Livres, onde vários artistas do período ministravam aulas, como Luibov Popova e Kazimir Malevich. Nessa nova estrutura se recebia os interessados, mas sem exigir testes de aptidões, como era comum de ser nas academias de arte, além de terem que pertencer a uma determinada classe social.

Após, em outro processo de reorganização e concentrando-se em Moscou, surgiu uma escola maior, a chamada *Vkhutemas* - Ateliês Superiores Estatais Artísticos e Técnicos. Era composta por um curso básico e pelas seguintes faculdades: arquitetura, têxtil, cerâmica, madeira, artes gráficas, pintura e escultura. Essa escola existiu de 1918 a 1930, nesse período passou por inúmeras mudanças nos objetivos, metodologias e currículos, tendo diferentes configurações¹⁶.

Assim, os artistas construtivistas foram os que mais defenderam a ideia de ruptura com o percurso formativo artístico tradicional, que eles próprios passaram e disputaram espaços dentro da escola. Colón Llamas, o qual desenvolveu sua pesquisa de doutoramento sobre a escola *Vkhutemas*, afirmou que a mudança na prática artística dos artistas do final do século XIX e início do século XX, estava relacionado com uma série de questões¹⁷. Para ele, foi um momento em que associaram a estética de um objeto a sua utilidade e capacidade de ser reproduzido. O outro aspecto se refere a um modo de fazer que deveria ser mais racional, para tanto como será visto, os artistas utilizam ferramentas que davam a impressão de serem mais precisos. O último aspecto que o autor destacou refere-se à percepção do artista frente à realidade que o cercava. A postura que condizia com os aspectos anteriores é a de um científico e/ou técnico, que através de uma consciência questionadora desenvolveria capacidades mais criativas, inventivas, tornando-se assim mais ativos.

¹⁵ In: GRAY, C. Op.cit.

¹⁶ Ver mais em: MIGUEL, Jair Diniz. **Arte, Ensino, Utopia e Revolução**. Os ateliês artísticos Vkhutemas/Vkhutein (Rússia/URSS, 1920-1930). São Paulo, 2006. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, 2006. JALLAGEAS, Neide; LIMA, Celso. Op.cit.

¹⁷ COLÓN LLAMAS, Luis Carlos. **Las vanguardias artísticas y la enseñanza en la Rusia de los años 20**. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2002.

Figura 3:
 Varvara Stepanova, **Conjunto de
 imagens da série Figuras.**
Trompetista (esquerda) e
Figura (direita), ambas de 1921,
 óleo sobre tela.

Fonte: LAVRENTIEV, Alexander
**.Varvara Stepanova, the complete
 work.** Edição e tradução John E.
 Bowlit. Cambridge, Massachusetts:
 The MIT PRESS, 1988.



Pode se dizer que as imagens [Figura 3] acima seguem o processo de experimentação e investigação para a constituição de uma nova arte. Nessas imagens que compõem a mesma série, chamada 'Figuras', percebe-se que a paleta de cores é semelhante e a geometria permaneceu, como uma reverberação das colagens vistas anteriormente. Há na imagem da direita inserção de ferramentas como compasso e régua, que aparentaram proporcionar um fazer mais racional. Conforme Lavrentiev¹⁸, o uso de instrumentos como os citados, bem como de pulverizadores de tinta, não deixava evidente a pincelada do artista no sentido de individualidade como era visto nas pinturas tradicionais, ou como na imagem da esquerda. Nessa imagem figura e fundo se misturam, as pinceladas são marcadas, há uma delimitação do formato através do contorno em preto e ainda é atribuído um título reconhecível 'Trompetista', ficando explícita a mensagem linguística dessa imagem. Na figura ao lado, é como se tivesse ocorrido um processo de limpeza, neutralidade e respiro da obra. A partir dessas duas composições pode se afirmar que a artista estava estudando, investigando as possibilidades de representação, os componentes formais e ao estudo da figura humana, desenvolvendo representações de corpos geometrizados e simplificados a partir das figuras básicas geométricas.

Em paralelo as experimentações de materiais e procedimentos, Varvara escreveu o que estava sendo definido como construtivismo:

¹⁸ Ver: LAVRENTIEV, Alexander. **Varvara Stepanova, the complete work.** Edição e tradução John E. Bowlit. Cambridge, Massachusetts: The MIT PRESS, 1988.

Construtivismo como ideologia, não uma tendência artística

[...] Não é uma tendência artística que possamos apresentar como um novo tratamento das formas artísticas, baseado no fascínio e entusiasmo pelas formas industriais feitas à máquina.

[...] Na maior parte do tempo, o Construtivismo é uma atividade inventiva e criativa, abrangendo todos os campos que se relacionam com a questão das formas externas e que implementam os resultados das ideias humanas e sua aplicação prática por meio da construção.

O Construtivismo é o produto da busca revolucionária por uma nova consciência na arte. Depois de submeter o processo criativo da arte do passado recente à análise crítica, descobrimos agora que ele contém novos elementos que alteraram todo o caráter da atividade artística:

1. Construção de uma pintura baseada na necessidade técnica, rejeitando a necessidade espiritual interior;
2. Rejeição da representação uma contemplação em favor da atividade e da produção;¹⁹.

Para ela, através da análise da realidade, percebendo as novas demandas da sociedade, os artistas deveriam criar objetos e projetos que proporcionassem outras formas de se relacionar, consumir e viver em sociedade. O vestuário também passou por essa análise e foram criadas estampas que se distinguiam das que se tinham naquele período, assim como o vestuário esportivo e de trabalho. O trabalhador artístico ou ainda o artista-construtor deveria usar arte, sua maestria para a construção de objetos para o cotidiano capazes de serem reproduzidos em massa, oferecendo condições de consumo por mais pessoas. [Figuras 4 e 5]

Percebe-se que o trabalho de sobreposição, fusão, simplificação, bem como a utilização das figuras geométricas, reverberam nos uniformes esportivos, foram transpostas para os projetos acima. Tanto nas pinturas quanto nesses desenhos, não há uma distinção de feminino e masculino, os fez sem distinção de gênero. Aparentemente eram largas, permitindo movimento livre. De acordo com Jallageas e Lima o novo vestuário estava pautado nos conceitos: funcionalidade, conforto, boa utilização dos materiais. “Todo o aspecto decorativo e os adornos das roupas são aniquilados pelo lema: conforto e utilidade do vestuário para determinada função produtiva.”²⁰

¹⁹ LAVRENTIEV, Op. cit., p. 173.

Do original: *Constructivism as an ideology, not an artistic tendency. [...] It is not an artistic trend that we can present as a new treatment of artistic forms, based on the fascination and enthusiasm for industrial machine-made forms. [...] For the most part, Constructivism is an inventive and creative activity, covering all fields that relate to the issue of external forms and that implement the results of human ideas and their practical application through construction. Constructivism is the product of the revolutionary search for a new consciousness in art. After subjecting the creative process of the art of the recent past to critical analysis, we now find that it contains new elements that have altered the entire character of artistic activity: 1. Construction of a painting based on technical need, rejecting the inner spiritual need; 2. Rejection of representation a contemplation in favor of activity and production.*

²⁰ JALLAGEAS, Neide; LIMA, Celso. Op.cit., p. 283.

**Figura 4:**

Varvara Stepanova, **Conjunto de estampas**, todas de 1924.

Fonte: LAVRENTIEV, Alexander. **Varvara Stepanova, the complete work**. Edição e tradução John E. Bowl. Cambridge, Massachusetts: The MIT PRESS, 1988.

**Figura 5:**

Varvara Stepanova, **Conjunto de imagens de roupas de esporte**, todas de 1924.

Fonte: LAVRENTIEV, Alexander. **Varvara Stepanova, the complete work**. Edição e tradução John E. Bowl. Cambridge, Massachusetts: The MIT PRESS, 1988.

Além disso, suas sucessivas investigações que se configuraram a cada suporte e a cada novo objetivo e tarefa social, foram incorporados na sua atuação como professora nos ateliês têxteis na escola *Vkhutemas*, de 1923 a 1925. Nessa ocasião ministrou aulas de composição artística no tecido. Sua prática docente envolvia observação do que as pessoas estavam vestindo, problematização, análise,

experimentação e criação²¹. Após, quando deixou a escola e na década posterior, se dedicou em projetos poligráficos, como cartazes, revistas e ilustrações de livros.

Conclusão

O que foi exposto dessa artista é apenas uma parte da sua multiplicidade artística. Nas experiências sobre criatividade não-objetiva, foi acionado múltiplos sentidos, em um processo de fusão a partir das qualidades particulares de cada elemento. Após, com as colagens, a artista também simplificou a imagem, centralizou e trabalhou com a descontextualização dos elementos, ou seja, uma composição por montagem. Nesse momento é lembrado das formulações de Didi-Huberman que explicou a montagem como um trabalho que envolve colocar as imagens em comparação, em análise e em desordem. Nas palavras dele: “A montagem é uma exposição de anacronias porque precisamente procede como uma explosão da cronologia. A montagem corta as coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas.”²². Varvara separou imagens que faziam parte da sua contemporaneidade, como um pedaço de uma pintura e uma cédula de dinheiro, mas que eram de naturezas distintas. Utilizou-as de uma forma que, vistas a partir dos eixos de análise de Joly, permitem ao leitor compor também uma narrativa da sua realidade.

Através de arranjos com partes da realidade concreta compôs outras formas de representação, ao mesmo tempo em que a postura do artista também mudava, como foi visto através das criações de vestuário. Percebeu-se que a ideia de artista isolado dissolveu-se e mostrou-se a possibilidade e necessidade de integração do artista no seu contexto, contribuindo através do seu fazer com a criação de sociabilidades, espaços, modos de vestir e viver em outra sociedade.

Assim, a sua trajetória como um todo pode ser vista como uma grande montagem. De uma determinada ordem se gerou uma desordem, reorganizações e criação de outros modos de atuar. Juntamente com outras artistas mulheres participou ativamente dos debates em diferentes grupos e ao lado dos colegas homens, o que evidencia que as artistas existiram, mas foram apagadas das narrativas hegemônicas ou foram citadas como aprendizes de seus companheiros. Evidenciar essas produções torna-se uma ação em direção à constituição de outras narrativas da produção artística, que possam ser compostas por mulheres e sujeitos que trabalharam na construção de outras formas de sociedade.

²¹ Ver mais em LAVRENTIEV. Op.cit., 1988.

²² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición: el ojo de la história*. V.1. Madrid: A. Machado Libros, 2008, p. 159.

Referências bibliográficas

BOWLT, John E; DRUTT, Matthew; TREGULOVA, Zelfira *et al* (orgs.). **Amazonas de la Vanguardia: Exter, Goncharova, Popova, Rozanova, Stepanova, Udaltsova**. Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao, 2000.

COLÓN LLAMAS, Luis Carlos. **Las vanguardias artísticas y la enseñanza en la Rusia de los años 20**. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cuando las imágenes toman posición: el ojo de la história**. Vol.1. Madrid: A. Machado Libros, 2008.

GRAY, Camilla. **O grande experimento: arte russa 1863-1922**. Tradução de Luiz Antonio Pitanga do Amparo. São Paulo: Worlwhitewall Editora Ltda, 2004.

JALLAGEAS, Neide; LIMA, Celso. **Vkhutemas – O desenho de uma revolução**. São Paulo: Kinoruss, 2020.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papyrus, 1996.

MIGUEL, Jair Diniz. **Arte, Ensino, Utopia e Revolução**. Os ateliês artísticos Vkhutemas/Vkhutein (Rússia/URSS, 1920-1930). São Paulo, 2006. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, 2006.

LAVRENTIEV, Alexander. **Varvara Stepanova, the complete work**. Edição e tradução John E. Bowlit. Cambridge, Massachusetts: The MIT PRESS, 1988.

LAVRENTIEV, Alexander. La frenética Stepanova, entre a análise e a síntese In.: BOWLT, John E; DRUTT, Matthew; TREGULOVA, Zelfira *et al* (orgs.). **Amazonas de la Vanguardia: Exter, Goncharova, Popova, Rozanova, Stepanova, Udaltsova**. Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao, 2000.