

DISSIDENTES DA HISTÓRIA: A REVOLUÇÃO E A QUESTÃO DA MULHER ARTISTA SOVIÉTICA

*DISSIDENTS OF THE HISTORY: THE REVOLUTION
AND THE QUESTION OF THE SOVIET ARTIST WOMAN*

Thiane Nunes
Doutoranda UFRGS
thianenunes@gmail.com

RESUMO

Após o recente centenário da Revolução Russa, é necessário examinar tal acontecimento histórico a fim de refletirmos a atualidade da luta das mulheres, em uma perspectiva social e cultural. Soldadas invisíveis dos processos revolucionários do período, a história também não foi gentil com a memoração de seus nomes e feitos no que se refere às produções no campo das artes, em um momento em que desafiaram o panorama misógino da modernidade. O triunfo da vanguarda russa é impensável sem a participação das mulheres artistas. Entretanto, quando iremos apreciar as obras, ler ou ouvir falar do resgate da arte folclórica de Natalia Davidova, das composições suprematistas de Nina Genke-Meller, das iluminuras de Alexandra Exter, dos livros de artista, trajes e cenários para ballet de Natalia Goncharova, das *arquiteturas pintáveis* de Liubov Popova, do neoprimitivismo de Olga Rozanova, das gravuras de Kseniya Boguslavskaya, da poesia visual de Varvara Stepanova, dos ornamentos de Nadezhda Udaltsova, dentre outras? Pretendo abordar aqui uma base de estudos críticos em relação às práticas artísticas do período que compete à vanguarda russa pré e imediatamente pós Revolução de 1917, sob a perspectiva das artistas mulheres. Dessa forma, proponho uma compreensão de modos de interpretação e linguagens diferenciadas, uma anamnese de sujeitos pertinentes, a fim de documentar e ilustrar uma história da arte dentro de diferentes regimes de visibilidade e condições de produção cultural.

Palavras-chave: Mulheres e Revolução. Arte Soviética. Revisionismo.

ABSTRACT/RESUMEN

After the recent centenary of the Russian Revolution, it is necessary to examine this historical event in order to reflect the current relevance of the struggle of women in a social and cultural perspective. Invisible soldiers of the revolutionary processes of the period, history was also not gentle with the memory of their names and deeds in the field of arts, at a time when they challenged the misogynist panorama of modernity. The triumph of the Russian vanguard is unthinkable without the participation of female artists. However, when we will appreciate the works, read or hear about the rescue of the folk art of Natalia Davidova, Nina Genke-Meller's suprematist compositions, Alexandra Exter's illuminations, Natalia Goncharova's artist's books, costumes and ballet scenarios, the painting of Liubov Popova, the neoprimitivism of Olga Rozanova, the engravings of Kseniya Boguslavskaya, the visual poetry of Varvara Stepanova, the ornaments of Nadezhda Udaltsova, among others? I intend to approach here a basis of critical studies in relation to the artistic practices of the period that competes to the Russian vanguard before and immediately after the Revolution of 1917, from the perspective of the female artists. Thus, I propose an understanding of modes of interpretation and differentiated languages, an anamnesis of relevant subjects, in order to document and illustrate a history of art within different regimes of visibility and conditions of cultural production.

Keywords/Palabras clave: Women and Revolution. Soviet art. Revisionism.

1 - Introdução

No ano do centenário da Revolução Russa, a maior obra da classe operária internacional, se faz necessário examinar as lições deste acontecimento histórico para refletir a atualidade da luta feminista, em uma perspectiva social e também cultural. Da mesma forma como foram elas as soldadas invisíveis dos processos revolucionários na Rússia, a história não foi gentil com a memoração de seus nomes e feitos no que se refere às produções e colaborações no campo das artes, em um momento em que desafiaram o panorama misógino da modernidade, período em que era frequente a reivindicação por emancipação e direitos igualitários entre os sexos.

Quais são as bases das condições necessárias para se realizar ideais revolucionários? Para efetivamente ser partícipe em processos de resistência? Onde estão as mulheres nos relatos dos processos historiográficos? As construções discursivas a que nos submetemos tendem a nos passar despercebidas: vivendo nelas submersas, encaramos como natural ou universal a história construída do ponto de um ponto de vista único, por vezes numa relação de dominação. É fato que quase ninguém cita as mulheres como protagonistas da Revolução de fevereiro de 1917, que derrubou o regime czarista existente há séculos na Rússia. Mas sabemos que foi inaugurado pela base, um feito das operárias da indústria têxtil que organizaram um ato público no Dia Internacional da Mulher. Sobre isso, Trotski confere a elas a reputação de vanguardistas:

O dia 23 de fevereiro (no calendário Juliano, correspondente a oito de março no calendário gregoriano) era o Dia Internacional da Mulher. Os círculos da social democracia tencionavam festejá-lo segundo as normas tradicionais: reuniões, discursos, manifestos, etc. Na véspera ainda ninguém poderia supor que o Dia da Mulher poderia inaugurar a Revolução. Nenhuma organização preconizava greves para aquele dia. (...) No dia seguinte, pela manhã, apesar de todas as determinações, as operárias têxteis de diversas fábricas abandonaram o trabalho e enviaram delegadas aos metalúrgicos, solicitando-lhes que apoiassem a greve. (...) É evidente, pois que a Revolução de Fevereiro foi iniciada pelos elementos de base, que ultrapassaram a resistência de suas próprias organizações revolucionárias, e que esta iniciativa foi espontaneamente tomada pela camada proletária mais explorada e oprimida que as demais – as operárias da indústria têxtil, entre as quais, deve-se supor, estavam incluídas numerosas mulheres casadas com soldados. (...) O Dia da Mulher foi bem sucedido, cheio de entusiasmo e sem vítimas. Anotecera e nada revelava ainda o que esse dia trazia em suas entranhas. No dia seguinte, o movimento, longe de se apaziguar, dobrou em intensidade (...). (TRÓTSKY, 1977, p. 103).

Pensar essas questões nos obriga a considerar que as limitações impostas à condição feminina pela sociedade, desde a antiguidade, lhes negou o direito de participarem da história como

ainda a conhecemos, escrita e perpetuada pela visão androcêntrica. Impugnada a elas uma gama gigantesca de direitos, dentre eles o acesso à educação formal por vários séculos, não só a sua participação social e posição além da esfera doméstica foram negadas, como suas vozes foram sistematicamente silenciadas. No que se refere às narrativas históricas ou mesmo ficcionais das guerras e revoluções, os textos são usualmente contados a partir do ponto de vista masculino. Trata-se, porém, de um equívoco historiográfico que merece revisão. De fato, em muitos conflitos a retaguarda foi largamente sustentada pelo apoio incondicional feminino, seja nas questões sociais, econômicas ou de reconstrução comunitária, seja nos processos de pacificação e resistência, como nas vanguardas. Em outras frentes, elas efetivamente foram à luta.

Pesquisas atuais têm tomado como objeto de discussão a questão das origens da opressão feminina e a necessidade de detectar os mecanismos históricos que fizeram da mulher um ser subordinado ao homem, em épocas e sociedades diversas, bem como indicar a dominação masculina através da exploração econômica, social, política e psicológica, inseridas dentro da literatura. Tais estudos visam também alcançar as razões pelas quais somente nos séculos XIX e XX este estado de coisas começou a ser questionado e transformado, como forma de resistência ao sexismo, reconhecendo a percepção implícita da misoginia na estrutura da história em si. Mais especificamente, a crítica feminista lida com questões relacionadas à percepção intencional e não intencional patriarcal, em aspectos-chave da sociedade como a cultura, através da análise de registros históricos, textos literários e produção cultural e artística, bem como o redescobrimto de obras que receberam pouca ou nenhuma atenção, dada às restrições em torno da autoria feminina em variadas instituições.

Recentemente, através do esforço de mulheres pesquisadoras, tradutoras e acadêmicas, estamos tendo acesso a textos essenciais de autoria de mulheres que tentaram construir um debate a respeito de problemas que, embora fossem próprios de sua época, persistem até hoje. A elas compete a árdua tarefa de criar espaços e condições de autorrepresentação, bem como questionar seu próprio lugar de enunciação e cumplicidade que reorientaram os eixos da revolução, iniciando um profundo e complexo processo de emancipação feminina.

A expressão das mulheres russas sobre história, cultura, arte, política, feminismo e temas relacionados à sua condição chegam a nós com mais de 100 anos de atraso, ao considerarmos os anos a partir de 1850, marco significativo e manifesto da primeira onda do feminismo

russo. Aleksandra Kollontai, Maria Pokróvskaia, Inessa Armand, Anna Kalmánovitch, Ariadna Tirkóva-Williams, Konkórdia Samóilova e Nadiéjda Krúpskaia – mais conhecida apenas por ter sido companheira de Lênin – nos brindam com suas reflexões traduzidas diretamente do russo, numa recente publicação organizada por Graziela Schneider, *A Revolução das Mulheres* (SCHNEIDER, 2017).

Na Rússia de 1900, as mulheres lutavam por igualdade no mercado de trabalho, uma nova possibilidade de organização social da família, em que o homem participa de uma forma mais ativa; além do direito ao aborto e da liberdade sobre os próprios corpos. Embora as mulheres tenham obtido melhorias tangíveis em muitas áreas ao longo dos séculos, e especialmente nesse recorte histórico da revolução de 1917 florescesse um ideal de superação da opressão feminina - ponto fundamental dos bolcheviques para construir uma sociedade igualitária -, quanto mais nos aprofundamos em temas que acompanham a trajetória do(s) feminismo(s), suas resistências e/ou fundamentação da ideia de identidade como sujeito, percebemos que se em algum momento havia progresso, em seguida haveria um retrocesso ou silenciamento histórico e, nesse caso específico, as experiências de involução em direção ao stalinismo¹. No final, a revolução se voltou contra elas.

2 - A Vanguarda Artística

O fervor revolucionário de 1917 também traria calor ao mundo das artes. Uma geração de artistas, escritores e músicos vivenciariam uma percepção de desconcertante e milagrosa liberdade concedida pela revolução, com a alegria de um romance amoroso. De 1917 a 1932 eles e elas experimentariam com entusiasmo a licença para criar.

Os poetas Alexander Blok, Andrei Bely e Sergei Yesenin produziram seus trabalhos mais importantes. Autores como Mikhail Zoshchenko e Mikhail Bulgakov amplificaram os limites da sátira e da fantasia. Os poetas futuristas, como Vladimir Mayakovsky, abraçaram a revolução ao proclamar uma renovação da arte. O experimentalismo musical atravessou as barreiras da harmonia, transbordou para o jazz e criou orquestras sem condutores. As palavras de ordem eram novidade e invenção.

¹ A partir dos anos de 1930, com o advento do stalinismo, as políticas de igualdade tomam rumos retrógrados. A seção feminina do partido é dissolvida; voltam a ser penalizados o aborto e a homossexualidade, a educação é novamente restrita e dividida entre sexos, as condições para o divórcio se complicam e há um retorno de valores morais idealizados sobre o conceito da família tradicional.

Artistas como Mikhail Larionov, Alexander Rodchenko, David Burliuk, Wassily Kandinsky, Kazimir Malevich e Marc Chagall produziram impressionantes obras de vanguarda mesmo antes de 1917. Pavel Filonov e Mikhail Matyushin iriam se unir aos grupos vanguardistas. Distraído por ter que lutar contra uma guerra mundial e pela agitação política em seu próprio território, o regime czarista deixou a arte escapar dos grilhões. A guerra havia reduzido as fronteiras da Rússia com o Ocidente e as trocas de experiências foram imensas.

As origens da vanguarda russa são geralmente datadas de 1908, ano em que Moscou e São Petersburgo organizaram exposições que apresentaram jovens artistas rebeldes como os irmãos Burliuk, Mikhail Larionov e Aristarkh Lentulov. Nos nove anos seguintes, até o revolucionário ano de 1917, o movimento de vanguarda se desenvolveu em um ritmo vertiginoso. Várias obras significativas de Malevich datam dos anos anteriores à revolução, como *Quadrado Vermelho* (**Fig. 1**), de 1915, também intitulado *Realismo Pictórico de uma Camponesa em Duas Dimensões*, e levariam a pintura a novos terrenos na busca da pureza geométrica abstrata. Os princípios do Suprematismo Dinâmico, proclamados em seu manifesto *O Suprematismo ou o mundo da não representação*, publicado pela Bauhaus, demonstram a provocativa confiança da cultura naqueles anos.

Foram muitos os artistas de vanguarda que abraçaram a revolução. De repente, descobriu-se que suas ideias artísticas estavam resgatando e disseminando slogans políticos, como a proposta de Malevich sobre queimar todas as pinturas e exibir suas cinzas nos museus, porque - afirmaria ele - não haveria arte após o Suprematismo. Tragicamente, essa ideia seria adotada muitas vezes pelos movimentos fascistas e ditatoriais que viriam a seguir.

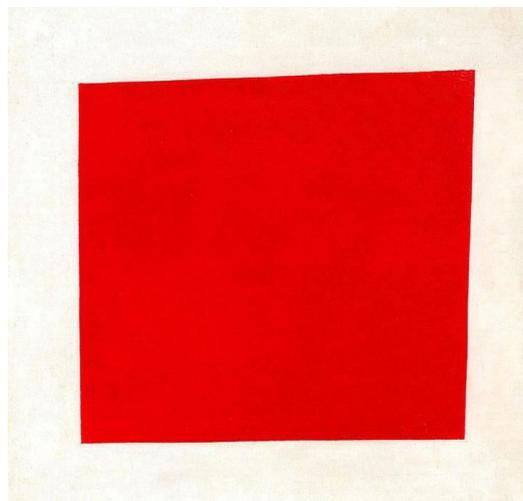


Fig. 1 - Kazimir Malevich. *Quadrado Vermelho. Realismo Pictórico de uma Camponesa em Duas Dimensões*. Pintura a óleo, 53 x 53cm, 1915.

Nos primeiros meses após a revolução, os artistas de vanguarda se encontraram envolvidos na organização de diversas celebrações orquestradas pelo Estado soviético. Os painéis pintados nas fachadas dos edifícios nas principais praças de Moscou e Petrogrado² eram verdadeiras obras de arte monumentais, que não sobreviveram a nossa época. No primeiro aniversário da revolução, o artista Nathan Altman envolveu o museu do Hermitage em tecido escarlate, 80 anos antes do artista contemporâneo Christo envolver o prédio do Reichstag de forma semelhante. Nunca antes ou depois, Moscou e Petrogrado pareciam tão vanguardistas como nos primeiros anos logo após a revolta bolchevique.

A arte estava se espalhando em todas as formas de expressão. Os concretistas Vladimir Tatlin, El Lissitzky e Rodchenko projetavam e produziam de arquitetura à fotografia. Em 1919, eles cobriram edifícios em Vitebsk com cartazes vibrantes, como com a emblemática litografia de El Lissitzky, *Vencendo os brancos com a cunha vermelha* (**Fig. 2**), reduzindo a complexidade da guerra civil da Rússia a um triângulo vermelho que atravessa intrusivamente um círculo branco, em um confronto geométrico que até mesmo o menos letrado deveria poder compreender.



² Atual São Petersburgo.

Fig. 2 - El Lissitzky. *Vencendo os brancos com a cunha vermelha*.
Litografia/cartazes. Tamanhos diversos. 1919.

Os bolcheviques foram rápidos em identificar o potencial cinematográfico como meio de influenciar as massas, e diretores como Sergei Eisenstein e Dziga Vertov tornaram-se expoentes no período. As séries *Kinodelia* e *Kinopravda*, dirigidas por Vertov, utilizavam intertítulos projetados por Rodchenko, que também produziria os cartazes publicitários dos filmes, inspirados no Construtivismo. A propaganda também se disseminou em impressos: pôsteres, revistas e livros. O cubo-futurismo, o construtivismo e o suprematismo com suas formas simples e estrutura de imobilização ajustaram os novos requisitos de forma ideal. O desejo utópico de transformar tudo ao alcance de todos, democratizando a propriedade, deu a luz ao design industrial soviético, que se estendeu de tecidos e móveis a apartamentos inteiros.

O repensar da vida cotidiana (ou "byt", em russo) nos revela a importância das mudanças sociais na época. Os adereços, os móveis comuns como mesas e cadeiras, as cozinhas e itens de decoração da burguesia, que prendiam tantas mulheres na vida doméstica, estavam sofrendo intervenções radicais, pensadas de forma a refletir novas teorias sobre lar e vida familiar, que agora perdiam importância para o senso de comunidade. A igualdade de gênero foi consagrada como política soviética oficial, desde o início do estado. Os artistas geralmente concordaram que a vida doméstica burguesa como era conhecida precisava ser "reexaminada e repensada de acordo com o momento revolucionário", como disse o curador Matthew S. Witkovsky, na introdução do catálogo da exposição *Revoliutsiia! Demonstratsiia! Soviet Art Put to the Test*, encerrada em fins de janeiro último, no Art Institute of Chicago.

Em 1918, o Narkompros (o Comissariado da Educação Popular) assumiu o controle da antiga Fábrica Imperial de Porcelana, em Petrogrado. O nome czarista foi destituído, sendo o local rebatizado de Fábrica de Porcelana do Estado. Pratos, copos, sopeiras, bibelôs, produtos caríssimos e em elegante porcelana branca, agora eram simplificados para uso comum, e marcados com mensagens soviéticas do tipo "quem não trabalha, não come". Kazimir Malevich produziu algumas dessas peças construtivistas. Outros artistas produziram objetos de porcelana que deveriam servir como modelos para as massas. Um exemplo é o da escultora Nataliya Dan'ko (1892-Tbilisi/1942-Irbit), que criou inúmeros desenhos para estatuetas de "tipos soviéticos", incluindo *Militsionerka* (Mulher Policial, **Fig. 3**), em 1920, e

Basketbolistka (Jogadora de Basquete), já em 1925. Essas peças pretendiam substituir estatuetas de pastoras e dançarinas produzidas na Era Imperial.



Fig. 3 - Nataliya Dan'ko. *Militsionerka*
Escultura em porcelana. 18cm. 1920.

Então há essa teoria romântica de que a revolução das artes russas contribuiu para a revolução política no país. A vanguarda, o raciocínio, a busca de novos formatos e a derrubada dos dogmas antigos, tudo isso ressoou intimamente ligado com os acontecimentos políticos da época, e serviriam como publicidade e voz do movimento revolucionário, por vários anos. O novo estado precisava de imagens originais e revigorantes, que ofertassem uma visão positiva do futuro. A vanguarda deu conta disso. Em troca, o governo tornou-se o principal consumidor das obras artísticas, mas também a principal autoridade de censura - embora tenha levado algum tempo para que os artistas entendessem completamente esta última função.

3 - E as Camaradas Artistas?

No início da década de 1920, juntamente com a campanha bolchevique para a emancipação das mulheres sob o socialismo, a recusa construtivista de noções convencionais de gênio artístico - tradicionalmente associado à masculinidade - e a rejeição da hierarquia entre artes finas e utilitárias (a qual as mulheres eram mais frequentemente vinculadas), - facilitou uma participação incomum e generalizada de mulheres no mundo da arte soviética. Trabalhavam no design de figurinos e teatro, mas também desenharam têxteis produzidos em massa,

cartazes e propaganda quase que diariamente, além de trabalhos gráficos que eram disseminados ao povo, além de capas de livros e revistas. Em 1923, por exemplo, a artista Liubov Popova criou um cartaz de propaganda com base especificamente no tema contra a exploração sexual das mulheres - a chamada "batalha contra a prostituição" dos bolcheviques, utilizando o slogan "O irmão trabalhador protege sua irmã da prostituição".

Valentina Kulagina, que teve sucesso no início da década de 1930, é uma figura transitória entre as artistas femininas de vanguarda da década de 1920 e suas contrapartes figurativas da década de 1930. Ela estudou com os construtivistas na década de 1920, casou-se com o também artista Gustav Klucis, e trabalhou no intuito de produzir e promover um compromisso construtivo contínuo para a disseminação da arte mais popular, para as massas. Seu cartaz *O dia internacional da mulher trabalhadora é o dia do combate do proletariado* (1931) combina a técnica de fotomontagem construtivista com uma figura monumental de uma mulher destemida, cujo rosto parece cortado da pedra, à esquerda. Fotografias de mulheres soviéticas em uniforme militar dirigindo um trator, trabalhando em uma fábrica e rindo juntas flutuam acima de uma foto de uma mulher sexualizada contida por dois policiais, evocando a decadente feminilidade burguesa, a prostituição e a violência sexual do Ocidente (**Fig. 4**).

É sabido através de diários da artista que Klucis criticou-a por usar imagens desenhadas à mão em seu trabalho, porque se afastava da ortodoxia de vanguarda, que era contra qualquer tipo de figuração que não fosse fotográfica. No entanto, muitas artistas femininas de inspiração modernista do início da década de 1930 experimentaram novas formas de figuração, tentando desenvolver um novo tipo de arte moderna e realista para transmitir o ideal socialista de uma mulher forte, não mais sujeita às desigualdades e objetivações enfrentadas por aquelas do oeste capitalista.



Fig. 4 - Valentina Nikiforovna Kulagina-Klucis. *O dia internacional da mulher trabalhadora é o dia do combate do proletariado*. Poster, 100.3 x 69.8 cm, 1931.

Outro cartaz de Kulagina de 1932, com o título *Mulheres trabalhadoras das fábricas e fazendas estatais, rumo ao pódio da festa bolchevique*, demonstra a facilidade com que ela se movia para frente e para trás entre fotomontagem e desenho figurativo em seu trabalho. Para ela, não havia absoluto problema em misturar técnicas. Nesse pôster, ela coloca uma imagem gigante de uma camponesa bruta, quase assexuada, com a mão levantada, presumivelmente exortando as trabalhadoras e agricultoras a se juntarem a ela como membro do Partido, em cima de fotos de fábricas de fumar, tratores que arvoram campos e mulheres marchando. Ela estava na verdade respondendo à tarefa complicada de apresentar uma imagem positiva da coletividade rural feminina, precisamente no momento mais brutal da coletivização forçada do governo soviético aos camponeses. Como as mulheres camponesas eram particularmente resistentes à coletivização, que destruíram arranjos seculares de vida doméstica e religiosa, os bolcheviques tornaram esse o foco de suas campanhas de propaganda.

Kulagina escolheu uma fotografia de uma mulher que não era atraente para os padrões comuns e normativos, como sua imagem central. Sabemos que queria enfatizar a seriedade das novas mulheres soviéticas e suas realizações, como contrapeso à sua objetivação, que persistiram na URSS, apesar da retórica da igualdade. Em uma parte de seu diário, em 1934, ela se queixa de que, quando perguntou a Klucis por que ele havia escolhido uma foto de uma mulher particularmente bonita em seu cartaz *Jovens pilotos de avião* (1934), ele respondeu que queria mostrar que a piloto tinha "mantido sua feminilidade", apesar de seu

treinamento e qualificação. Kulagina então escreve, irônica e desgostosa: "E eu estou pensando - mas esse é o objetivo do cartaz?".

No entanto, a era das mulheres fortes, qualificadas e não-femininas na imagem soviética começou a decair em meados da década de 1930. Stalin declarou em 1935 que o socialismo havia sido alcançado, e a retórica soviética passou da frenética concentração no desenvolvimento da produção industrial - incluindo a participação das mulheres nesse processo - para uma nova ênfase na vida cotidiana do consumo socialista, em que as mulheres retornariam a um papel e aparência mais tradicionalmente feminino. Seriam boas mães e esposas, além de atraentes. Nesse mesmo ano, Ekaterina Zernova pintou sua grande tela *Coletivo de trabalhadores rurais saudando um tanque*, em que as mulheres vestem saias mais apertadas e com silueta mais definida, com presilhas nos cabelos e segurando a mão de crianças, em atitude maternal. Levam buquês de flores para o veículo que se aproxima, enquanto dessa vez os homens é que levantam as mãos em sinal de saudação. Mesmo seu motivo favorito, o do tanque militar, está praticamente obscurecido pelas árvores que florescem implacavelmente fecundas sob pinceladas impressionistas (**Fig. 5**).



Fig. 5 – Ekaterina Zernova. *Coletivo de trabalhadores rurais saudando um tanque*.
Pintura a óleo. 136 x 183 cm. 1937.

4 – Reflexões para Novas Revoluções

Quando procuramos conhecer mais da Revolução Russa através do prisma da arte, o que encontramos na historiografia e materiais publicados e o que deixamos de saber? Sob um rápido olhar em relação a algumas recentes exposições inspiradas pelo centenário - como a *Revolution: Russian Art 1917–1932*, que ocorreu de fevereiro a abril de 2017, na Royal Academy of Arts, em Londres, ou *A Revolutionary Impulse: The Rise of the Russian Avant-Garde*, ocorrida de dezembro de 2016 até março de 2017, no MoMA em Nova York, ou ainda *The Advent of Abstraction: Russia 1914-1923*, da National Gallery of Canada, temos a sensação de uma mostra em arte recapitulada e comercializada para o público ocidental, artisticamente já alfabetizado pelas mesmas informações.

A Academia Real mais uma vez exalta a tríade Kandinsky, Malevich e Chagall; a Galeria Nacional do Canadá destaca Vladimir Tatlin, enquanto o MoMA salienta o grafismo de El Lissitzky e, por meio de algo semelhante a um sistema de cota social irá apresentar a pintora Cubo-Futurista Natalia Goncharova, um dos poucos nomes femininos eventualmente lembrado nessas ocasiões. Sua pintura *Colhendo maçãs*, de 1909 (**Fig. 6**) foi leiloada pela Christie's em Londres por 4,9 milhões de libras, ou US \$ 9,8 milhões, superando os recordes para artistas mulheres mais famosas como Georgia O'Keeffe e Mary Cassatt. Ainda assim, quem a conhece?

Não há nada inerentemente errado com a celebração desses artistas habituais, icônicos e reconhecíveis pelas exportações artísticas mais conhecidas no comércio cultural. São obras essenciais, muitas delas diretamente responsáveis pelo meu apreço pessoal pela arte soviética. Mas, sob a égide do conceito de "Revolução", o que na verdade vemos é um estranho ato de supressão.

Cronologicamente falando, a maioria dos artistas de vanguarda associados à revolução, estudados em cursos de graduação em arte ou cultura e celebrados em inúmeras exposições como pilares de seu tempo, são sempre os mesmos. A atenção é focada quase inteiramente na arte das décadas de 1910 e 1920, reproduzindo uma narrativa mestra que estabelece a arte russa pós-revolucionária legítima como sendo desses poucos nomes, surgida nos poucos anos antes da repressão stalinista da década de 1930, quando a criatividade começa a ser alvo de repressão sistemática. O que a história e a crítica da arte recente pretendem é justamente interromper e superar o narcisismo universalista modernista, extremamente misógino, que consegue ecoar um sistema de exclusão e objetificação até hoje. Tomo como exemplo atual o

trabalho do artista russo Andrei Tarusov, que lançou um celebrado calendário de pin-ups vermelhas, pra homenagear o centenário da Revolução, reforçando o negativo estereótipo do esquerdo-macho³.

Felizmente, a Tate Modern exibiu até janeiro de 2018 uma gama mais completa de arte moderna russa, abrangendo os períodos de 1905 a 1953, quando da morte de Stalin e termina o ano com uma retrospectiva de Ilya e Emilia Kabacov, conceitualistas do período pós-stalin. Nomes praticamente desconhecidos para o grande público são resgatados, como a da artista Nina Vatolina (1915-2002), pintora, ilustradora e escritora soviética. Nascida em Kolomna, de uma família de engenheiros militares, ela estudou no Art College de 1932 a 1936, e depois no departamento de pintura do Moscow State Institute, de 1937 a 1942. Como estudante, estava interessada em pintura, luz e sombras, mas a guerra fez com que se dedicasse aos cartazes políticos, inspirados no mesmo contexto gráfico da arte de vanguarda da pós-revolução. Em 1941 ela cria talvez o cartaz mais famoso da história da arte soviética: *Não fale!* (Fig. 7).



Fig. 6 - Natalia Goncharova. *Colhendo maçãs*.
Pintura a óleo. 87.9 x 123.4 cm. 1909.

Fato é que desde meados de 1917 e mesmo um pouco antes as mulheres não eram somente artistas profissionais – e nesse caso cito novamente Natalia Goncharova e as colegas Olga

³ Tipo de homem que usa seus valores progressistas para realizar conquistas sexuais, enquanto mantém secretamente valores não tão igualitários; querem libertar os oprimidos do mundo, enquanto continuam confortáveis nas estruturas dominantes do patriarcado.

Rozanova e Liubov Popova de exemplo -, como também constituíam uma potência criadora dentro do meio da vanguarda russa, desempenhando um papel vital na inovação formal que se movia em direção à abstração, pela qual as vanguardas são mais conhecidas. Os historiadores de arte não fizeram um esforço veloz, como preconizaria o desejo dos vanguardistas futuristas, no que toca ao engajamento crítico da produção artística feminina nos séculos XVIII e XIX e início do século XX na Rússia, tampouco se importaram em traçar a transição dessas mulheres artistas de figuras marginais para produtoras de renome mundial no campo das artes. Se as mulheres artistas sofreram uma relativa negligência acadêmica e de registros, isso levanta questões significativas sobre os regimes de poder e visibilidade que normatizamos habitualmente.



Fig. 7 – Nina Vatolina. *Não fale!*
Litografia/cartazes. Tamanhos diversos. 1941.

Um tema recorrente para a crítica em arte hoje é a relação entre pintura e as artes aplicadas - uma oposição que tem sido fundamental para a história da arte feminista em geral, já que as mulheres eram largamente excluídas das instituições que ensinavam e apoiavam as artes plásticas, mas se destacavam nas artes aplicadas e artesanato. Como Alison Hilton observou em seu ensaio seminal de 1996, esta questão adquire uma ressonância especial na Rússia, onde a mudança de status das mulheres artistas de uma minoria externa para uma força central

estava intimamente ligada à sua atividade nas artes aplicadas e decorativas, já que estas prefiguravam o movimento no período revolucionário para integrar a arte na vida cotidiana. (HILTON, 1996, p. 347). Levando em conta essas pesquisas, nos mostrariam as mudanças e tensões entre as categorias de belas artes e artes aplicadas, a fim de desenvolver um melhor entendimento dos fatos que influenciaram a produção, o consumo e a interpretação da arte feminina russa. Mas elas foram além de suas habilidades manuais domésticas.

Uma pintura de Ekaterina Khilkova, datada de 1855, fornece um importante registro visual das atividades no departamento feminino da Escola de Desenho de São Petersburgo, pouco mais de uma década depois do início das aulas (**Fig. 8**). Com a exceção de um homem na extrema esquerda, cujo papel não fica claro, todas as figuras da pintura de Khilkova são mulheres e mulheres, de fato, também forneceram instrução, foram professoras e mestras, além de estudantes (a própria Khilkova trabalhou como professora de desenho, assim como em outros institutos educacionais femininos). Há também indícios de uma metodologia pedagógica que girava em torno de dois modelos de ensino distintos: estudar litografias (até então uma forma popular de instrução), que aparecem fixadas nas paredes e exibidas acima das mesas; e os modelos clássicos dispostos ao longo do cenário, como a célebre escultura *Laocoonte e seus filhos*, numa possível reprodução que vislumbramos por uma porta aberta. Percebemos que essas alunas foram incentivadas a se familiarizarem com essas propriedades formais e linguagens expressivas – vemos uma aluna sentada junto à escultura fazendo um esboço. Outra mulher em primeiro plano, rodeada por outras duas, parece desenhar um motivo decorativo, mas as artes aplicadas não são o cerne da pintura de Khilkova.



Fig. 8 – Ekaterina Khilkova. *O Interior do Departamento de Mulheres da Escola de desenho de São Petersburgo para auditores*. Pintura à Óleo. 73 x 89 cm. 1855.

Não há sentido, então, acreditarmos que elas fossem somente direcionadas para o tipo de artesanato considerado apropriado para as mulheres. Pelo contrário, o foco no estudo dos modelos clássicos nos sugere uma ambição clara de dominar algumas das habilidades mais exigidas para um desenhista ou pintor bem sucedido.

5 - Parceiras no passado, eclipsadas no presente

Ainda que as diferenças de gênero não aparentem ser ponto essencial nos estudos de arte, devemos compreender que o arcabouço social que posiciona as pessoas do sexo masculino e feminino de forma assimétrica em relação à linguagem, aos significados e ao poder social e econômico, é extremamente relevante. Ao estudarmos as vanguardas artísticas russas, numa perspectiva de revisão do cânone e em comparativo aos discursos e práticas de seus colegas artistas ocidentais, vislumbramos um excelente lembrete de alguns valores, que infelizmente não foram apontados nos registros históricos.

Ocorre que não podemos usar o tropo linguístico de repressão e submissão comum aos discursos sobre a arte feminina de outros lugares, já que as artistas russas gozavam de liberdades em suas vidas pessoais, criativas e sociais que eram anormais no Ocidente, numa dinâmica de camaradagem que operava dentro dos círculos artísticos. Segundo o historiador John E. Bowl, as mulheres na vanguarda revolucionária da Rússia foram agraciadas por uma relativa ausência de ciúme profissional relacionada ao seu gênero; gozavam de parcerias criativas de apoio que não subordinavam o trabalho da mulher ao do homem; e podiam dispor dos espaços de experimentação sob a forma de estúdios, teatros, exposições, performances, instalações e eventos de rua. Sua extraordinária energia criativa foi, portanto, reforçada por lugares e sistemas de apoio, tanto práticos como emocionais, que haviam sido largamente negados seu sexo em outros lugares no mesmo período. (BOWL, 2000, p. 24-26).

Através de uma pesquisa crítica de arte, seu ensaio *Women of Genius*, reflete sobre a ambivalência e o entusiasmo das artistas mulheres na Rússia da virada do século XIX até o início da década de 1930. Bowl também demonstra que, na década de 1910, as mulheres faziam parte do mundo da arte russa e sem elas as futuras trajetórias de vanguarda teriam sido impossíveis. As artistas participariam regularmente das mais relevantes exposições e

escreveram para as principais publicações, que, em muitos casos, desenvolveram contribuições que constituíram as bases para o pioneirismo do período.

Ekaterina Dyogot também desenvolve pesquisas que corroboram a dinâmica de gênero entre a vanguarda artística russa, reconhecimento e exclusão no modernismo, numa sensível discussão pontual sobre as parcerias pessoais e profissionais que as artistas compartilhavam com seus contemporâneos masculinos. Na época, Hans Hildebrandt, por exemplo, enfatizou o papel das mulheres artistas nas pinturas de estúdio e no design em sua *Die Frau als Künstlerin*⁴. Diferente de tantas frases ginecófobas conhecidas, declaradas por ícones da vanguarda artística ocidental, Malevich certa vez reconheceu sua dívida com a tradição da arte local, ao descrever as roupas e tecidos produzidos pelas meninas camponesas ucranianas, afirmando que “a arte pertencia às mulheres mais do que aos homens”. (RAKITIN e SARABIANOV, 1997, p. 114).

Em 1916, Mikhail Tsetlin, amigo de Goncharova, afirmaria que “as mulheres legaram ao Tesouro da Arte da Humanidade incomparavelmente mais do que poderia ser suposto. São elas as invisíveis, colaboradoras desconhecidas da arte. São elas que fizeram o laço, bordaram o companheiro, teceram o tapete”. Este apelo ao reconhecimento público e profissional do trabalho artístico anônimo realizado por inúmeras mulheres à medida que costuraram, cerziram e tricotaram é ecoado na atenção que as mulheres deram às artes aplicadas, especialmente em artigos de retorsaria. Impossível não recordarmos um episódio recente da história do Brasil, quando louvada foi uma primeira dama presidencial como a produtora manual da primeira bandeira de seu partido.

Se o triunfo da vanguarda russa é impensável sem a participação das mulheres artistas, que contribuíram diretamente para o seu desenvolvimento, quando iremos apreciar as obras, ler ou ouvir falar do resgate da arte folclórica de Natalia Davidova, das composições suprematistas de Nina Genke-Meller, das iluminuras de Alexandra Exter, dos livros de artista, trajes e cenários para ballet de Natalia Goncharova, das *arquitecturas pintáveis* de Liubov Popova, do neoprimitivismo de Olga Rozanova, das poesias e gravuras de Kseniya Boguslavskaya, da arte visual e projetos de trajes de Varvara Stepanova, dos ornamentos de Nadezhda Udaltsova, dentre outras?

⁴ Hans Hildebrandt, em *Die Frau als Künstler* (Berlin: Mosse, 1928).

6 - Conclusão

Segundo Bowlt, Benedikt Livshits, poeta Cubo-Futurista, foi o primeiro a descrever as artistas vanguardistas russas como *Amazonas*, em 1933. Em 2002, o Museu Estadual Russo de São Petersburgo realizou uma grandiosa retrospectiva da obra de Goncharova, e no mesmo ano a Galeria Tretiakov do Estado em Moscou realizou a primeira exposição na Rússia dedicada ao trabalho das mulheres artistas do século XV ao século XX, fazendo incursões significativas na busca de recuperar o trabalho das mulheres pintoras negligenciadas do século XIX.

Em 2009, de particular importância foi a curadoria de Tupitsyn e Kiaer na exposição *Rodchenko & Popova: Defining Constructivism*, na Tate Modern em Londres. Se, a partir de do ano 2000, o sexo dos artistas determinou a conceitualização das *Amazonas da Avant-Garde* Russa, uma década mais tarde a diferença de gênero entre Popova e Rodchenko foi propositalmente não priorizada. Em vez disso, Popova foi apresentada juntamente com Rodchenko como uma das mais importantes artistas da vanguarda russa, recebendo o mesmo tipo de tratamento, discussão crítica e exposição de trabalhos. Ao mesmo tempo em que tais mudanças de foco podem significar uma preocupação cada vez maior em dar às mulheres artistas e ao seu trabalho o mesmo nível de exposição e investigação crítica que o oferecido aos homens, essa suposta libertação de Popova como artista, independente da relação com Rodchenko, anuncia uma via na qual as especificidades aparentes do sexo feminino, se não desconsideradas, são aparentemente minimizadas.

Analisar as atividades de mulheres artistas não pode envolver apenas o mapeamento de nomes para esquemas existentes, ou listagens *per se* de artistas pouco lembradas, eclipsadas ou propositalmente excluídas dos principais livros da história da arte⁵. Faz-se necessário estudar o trabalho dessas artistas para que possamos descobrir e explicar a especificidade do que produziram como indivíduos, ao mesmo tempo em que reconhecemos que, como mulheres, elas trabalharam de diferentes posições e experiências em relação aos seus colegas que eram homens. Perceber a especificidade das obras e condições das mulheres artistas até hoje, bem

⁵ Tomo como exemplo de pesquisa recente o projeto brasileiro *A HISTÓRIA DA RTE*, que apresenta dados quantitativos e qualitativos sobre 2.443 artistas de 11 livros utilizados em cursos de graduação de Artes Visuais no Brasil, deixando explícito o cenário excludente da História da Arte oficial estudada no país a partir do levantamento e do cruzamento de informações básicas das/dos artistas encontradas/encontrados. Mais informações podem ser encontrados no site do projeto: <historiada-rte.org>

como a visão das mulheres como consumidoras e expectadoras de produção visual, é analisar historicamente uma configuração particular de diferença e promover um novo capital cultural.

Mais recentemente, houve outras exposições e publicações relacionadas às mulheres russas, todas as quais colocaram em questão a notável complexidade social na qual essas mulheres conseguiram viver, produzir e dialogar, dentro de uma sociedade aparentemente restrita como essa, oriunda da Rússia imperial. Seja qual for o caso, o gênero e particularidades das mulheres artistas russas e suas características supostamente únicas continuarão a moldar as avaliações e as respostas a seus trabalhos, e são particularmente outras mulheres que estão à frente dessa ampliação historiográfica. Christina Kiaer e Margarita Tupitsyn, por exemplo, seguem elaborando e apresentando novos importantes estudos na pesquisa das mulheres pré e pós-revolucionárias. Para Miuda Yablonskaya, em seu livro *Women Artists of Russia's New Age*,

A peculiar predisposição das mulheres à análise visual da realidade tem seus próprios traços característicos que não são menos valiosos do que os mostrados pelos homens. A sensibilidade penetrante das mulheres, a nitidez de suas reações intuitivas, a estrutura poderosa e diversa de suas sensações, particularmente das táteis, são qualidades especialmente valiosas para a atividade criativa. (YABLONSKAYA, 1990, p. 117-40).

Na arte dessas mulheres não existiu uma exclusiva tradição cultural ou uma única ideologia política que costurasse uma linguagem estritamente homogênea. Ao contrário, assim como a vanguarda russa era um coletivo de vanguardas díspares, essas artistas também vinham de diferentes escolas filosóficas, tinham diferentes aspirações sociais e convicções estéticas, ainda que operassem no mesmo ambiente. Mas sua produção, diferente de seus colegas homens, iria sofrer consequências mais graves com o advento do stalinismo, quando o matriarcado das amazonas seria finalmente substituído por um novo patriarcado hierárquico, no qual o artista masculino – seja Iosif Brodsky como pintor da corte de Stalin ou Alexander Gerasimov, como presidente da Academia - voltou novamente a configurar como sinônimo de privilégio e poder.

Esse artigo, afinal, pretendeu fazer uma leitura crítica de um período na cultura russa, a fim ser parte de mais um esforço em dialogar sobre as ações fundamentais de mulheres em diversos processos revolucionários e das lutas femininas ao longo dos tempos, revelando a dimensão histórica frente a pressupostos que silenciam ou estigmatizam negativamente a figura feminina. Aprender com o passado, resistir pelo futuro.

Referências

BOWLT, John E.; DRUTT, Matthew (ed). *Amazons of the Avant-Garde. Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Liubov Popova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova, and Nadezhda Udaltsova*. New York: Guggenheim Museum Publications, 2000.

GOLDMAN, Wendy. *Mulher, Estado e Revolução: política familiar e vida social soviéticas, 1917-1936*. São Paulo: Boitempo, 2014.

GRAY, Camilla. *The Russian Experiment in Art 1863-1922*. London: Thames and Hudson, 1970.

HILTON, Alison. Domestic Crafts and Creative Freedom: Russian Women's Art, em *Russia, Women, Culture*, ed. by Helena Goscilo and Beth Holmgren. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1996.

RAKITIN, Vasilii; SARABIANOV, Andrei (Eds). *Stati ob avangarde*. Moscow: RA, 1997, vol. 1.

SCHNEIDER, Graziela. *A Revolução das Mulheres: Emancipação feminina na Rússia Soviética. Artigos, atas, panfletos, ensaios*. São Paulo: Boitempo, 2017.

TROTSKY, León. *A História da revolução Russa*. RJ: Editora Paz e Terra, 2a Edição, 1977.

YABLONSKAYA, Miuda. *Women Artists of Russia's New Age 1900-1935*. London: Thames and Hudson, 1990.

WITKOVSKY, Matthew S.; FORE Devin (ed.). *Revoliutsiia! Demonstratsiia! Soviet Art Put to the Test*. Yale: University Press, 2017.