

ARTISTAS-MÚLTIPLAS – DIÁLOGOS ENTRE VARVARA STEPANOVA, MÔNICA NADOR E OUTROS RUÍDOS.

<https://doi.org/10.33871/23580437.2022.9.1.151-166>

Tatiane Rebelatto¹
Mara Rúbia Sant'Anna²

RESUMO: Esse texto discute a atuação da artista Varvara Stepanova e Mônica Nador a fim de abordar possíveis aspectos que convergem entre elas diante da prática artística. O que leva a discussão da dimensão da arte, do estatuto de artista e do ensino de artes. Para isso, no caso de Stepanova foi selecionado uma parte da sua produção, do período em que atuou como artista, professora e operária (1919-1926). Em relação à artista Nador destacou-se o período em que desenvolveu sua dissertação de mestrado e os trabalhos desenvolvidos no espaço Jamac (1990 – 2004). Percebeu-se que ambas atuaram de forma múltipla, não centrando seu fazer artístico apenas na produção de obras visuais. Elas atuaram, nas respectivas fases analisadas, em frentes diferentes, como a pesquisa, a docência e o engajamento político, o que proporcionou a geração de produções tanto tangíveis, como objetos, mostras etc., quanto intangíveis, como redes de sociabilidades diversas e diferentes conhecimentos. A atuação das duas artistas mulheres dessa forma leva a ampliar a definição de artista, apontando para uma faceta mais contundente e dinâmica, pois implicada num efetivo multiplicar, organizar e produzir, atravessando ações e experiências em direção à autonomia, à emancipação, à educação da sensibilidade, ao compartilhamento e ações coletivas.

Palavras-chaves: Varvara Stepanova, Mônica Nador, atuação-múltipla; artistas-professoras.

MULTIPLE-ARTISTS – DIALOGUES BETWEEN VARVARA STEPANOVA, MÔNICA NADOR AND OTHER NOISES.

ABSTRACT: This text discusses the performance of the artist Varvara Stepanova and Mônica Nador in order to address possible aspects that converge between them in the face of artistic practice. Which leads to the discussion of the dimension of art, the status of artist and the teaching of arts. For this, in the case of Stepanova, a part of her production was selected, from the period in which she worked as an artist, teacher and worker (1919-1926). In relation to the artist Nador, the period in which she developed her master's thesis and the works developed in the Jamac space (1990 – 2004) stood out. It was noticed that both acted in multiple ways, not focusing their artistic work only on the production of visual works. They acted, in the respective analyzed phases, on different fronts, such as research, teaching and political engagement, which provided the generation

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. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1171169963129518> Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9654-8550>. E-mail: tatirebelatto@hotmail.com

² Co-autora e Orientadora, professora doutora em História (UFRGS, 2005) e membro permanente do PPGAV/UDESC. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/894904241227782>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9101-5800>

of productions both tangible, such as objects, shows, etc., and intangible, such as networks of diverse and different sociability. knowledge. The performance of the two female artists in this way leads to broadening the definition of artist, pointing to a more forceful and dynamic facet, since it implies an effective multiplication, organization and production, crossing actions and experiences towards autonomy, emancipation, education of the sensitivity, sharing and collective actions.

Keywords: Varvara Stepanova, Mônica Nador, multiple action; artist-teachers.

MÚLTIPLES ARTISTAS – DIÁLOGOS ENTRE VARVARA STEPANOVA, MÔNICA NADOR Y OTROS RUIDOS.

RESUMEN: Este texto discute la actuación de la artista Varvara Stepanova y Mônica Nador para abordar posibles aspectos que convergen entre ellas frente a la práctica artística. Lo que lleva a la discusión sobre la dimensión del arte, la condición de artista y la enseñanza de las artes. Para ello, en el caso de Stepanova, se seleccionó una parte de su producción, del período en el que se desempeñó como artista, docente y obrera (1919-1926). En relación a la artista Nador, se destacó el período en el que desarrolló su tesis de maestría y los trabajos desarrollados en el espacio Jamac (1990 – 2004). Se notó que ambos actuaron de múltiples formas, no enfocando su trabajo artístico sólo en la producción de obras visuales. Actuaron, en las respectivas fases analizadas, en diferentes frentes, como la investigación, la docencia y el compromiso político, lo que facilitó la generación de producciones tanto tangibles, como objetos, espectáculos, etc., como intangibles, como redes de diversas y diferentes sociabilidad conocimiento. La actuación de las dos artistas lleva así a ampliar la definición de artista, apuntando a una faceta más contundente y dinámica, pues implica una efectiva multiplicación, organización y producción, cruzando acciones y experiencias hacia la autonomía, la emancipación, la educación del sensibilidad, compartir y acciones colectivas.

Palabras clave: Varvara Stepanova, Mônica Nador, acción múltiple; artistas-maestros.

Introdução

Esse estudo faz parte da pesquisa de doutoramento em Ensino das Artes Visuais que possui a produção da artista russa Varvara Stepanova, do período de 1919 a 1926 como objeto de estudo. A partir desse recorte temporal foi possível perceber uma atuação múltipla. Ela foi artista, professora na área têxtil e também operária. No contexto revolucionário da Rússia, com a tomada do poder pelos Bolcheviques em outubro de 1917, muitos artistas uniram-se à tarefa de construir uma sociedade socialista, como foi o caso de Stepanova. Para este grupo era momento de repensar a atuação dos artistas nessa nova sociedade. Por isso, elaboraram uma estética diferente, novos processos de criação, produção e circulação de suas obras, centros de ensino de artes diferentes dos modelos anteriores e, sobretudo incentivaram e, em alguns casos, aplicaram a nova arte no cotidiano das pessoas. Para eles a arte tinha a função social de sensibilizar, difundir e comunicar as premissas do socialismo, de um novo modo de viver.

Para alcançar esse propósito a atuação do artista não podia se manter como no passado, encastelado em seu ateliê, pensando a miséria social ou sua fartura apenas para contemplar os desejos de consumo do mercado da arte e da burguesia. O artista comprometido com a sociedade comunista precisava romper com os modelos de atuação e multiplicar seus campos de conhecimentos. Assim, o novo regime exigiu do artista ou do trabalhador artístico a participação, a utilização da sua expertise em várias frentes: na comunicação, na mediação entre a população e no projeto societário. Na proposição comunista o termo artista era revisto e como um trabalhador/operário deveria tornar sua arte um serviço à nação ou à construção do novo modelo social e político-econômico.

O termo operária ou trabalhador artístico utilizado se refere tanto ao seu trabalho em uma fábrica quanto seu papel como agitadora e formuladora em defesa de uma nova sociedade. Certamente,

para o mundo contemporâneo o termo operário encontra-se eivado de significados distantes do campo artístico, contudo, à luz do momento histórico vivido após a Revolução Bolchevique, a noção se justifica e se aplica também à condição do artista. Todavia, não se trata de uma questão de palavras. O termo operária implica e explica as iniciativas que tentaram dissolver definições tradicionais, consolidadas ou legitimadas.

Ao mapear e analisar a atuação dessa artista-professora-operária foi realizada uma fase exploratória da pesquisa, buscando outras artistas que a partir das suas atuações compuseram uma noção de artista, de arte, bem como de seu ensino, distinta das definições tradicionais.

Uma das artistas mapeadas foi Mônica Nador e o espaço Jamac. Ela atuou em periferias de São Paulo, usando majoritariamente a linguagem do estêncil, do desenho e processos de impressão, tanto em tecido quanto em paredes. Concomitante a sua ação como artista, Mônica desenvolveu ensino de artes não-formal, dialogando com as comunidades onde os cursos eram oferecidos e com seus autores sociais. Logo, ela estabeleceu uma relação de ensino e aprendizagem num contexto bem mais dinâmico e livre do que uma sala de aula formal.

Suas ações estavam contidas do desejo de transformar o cotidiano das pessoas que participavam de suas ações, compartilhando com eles projetos que melhorariam as condições de vida de todos. Portanto, sua atuação como artista implicada na ação desarticuladora da comunidade, de multiplicadora de um projeto e, conseqüentemente, a todos os envolvidos e com ela mesma, era desconstruída a imagem de artista isolado, gênio criador e acima do real.

O objetivo desse texto não é fazer uma comparação entre Varvara e Mônica, pois isso contemplaria uma anacronia temporal, geográfica e histórica bastante complexa. Inversamente, se busca colocar em diálogo as aproximações e distanciamentos observados e, ao mesmo tempo, inquietar os leitores diante das práticas destas duas artistas, cujas diversas ações e, inclusive, o ensino não é um fazer a mais. É um fazer imbricado nas múltiplas funções, projetos e relações que desenvolviam. Não há um fim – a obra de arte -, mas um projeto, um caminho e um processo – de colocar a vida em discussão por meio e com arte.

Claramente, se tem em mente que cada uma atuou, em seu tempo e diante de suas condições históricas e culturais, compreendendo a si e o ensino de artes de forma própria. Não são os resultados que se identificam como comuns e sim as implicações e os efeitos desencadeados por essa dimensão múltipla do ser artista-professora-operária.

A metodologia empregada para a elaboração desse texto é a revisão bibliográfica, a partir disso foi selecionado e exposto alguns trabalhos de Stepanova como quando começou a se envolver com o coletivo artístico Construtivismo, após sua produção têxtil como docente e como operária. No caso de Mônica será destacada sua atuação a partir do projeto do seu mestrado, do final da década de 1990 e início de 2000, sobretudo sua atuação com a criação do espaço Jamac.

Para essa proposta de reflexão foram utilizados autores como Walter Benjamin (1994) e Marcelo Expósito (2014) que retomaram as experiências dos anos revolucionários da União Soviética para defender suas perspectivas sobre a prática artística. Para pensar a atuação de Mônica Nador, além desses dois autores acima citados, serão utilizados autores e formulações de artistas que compuseram o catálogo da exposição ‘Somos Muitos +: experimentos sobre coletividade’ de 2019, que abordaram os temas como a formação de comunidades e transformação social a partir da prática artística.

Dialogar com a produção de Varvara Stepanova e Mônica Nador é pautar reflexões em torno do ensino das artes e, especialmente, em torno de formulações e experiências do campo artístico que contribuem para perspectivas contra hegemônicas e que proporcionam articulações com o presente, com a sociedade, seus sujeitos e suas dinâmicas de vivência e sobrevivência. O artigo se estrutura em três partes a seguir. Duas dedicadas a situar as artistas em diálogo e a última para deixar escapar ruídos dessas conversas, ouvindo outras vozes e alguns tons.

1.1 Varvara Stepanova – dos ateliês têxteis á fábrica de impressão sobre tecido.

Varvara nasceu em 1894 em Kaunas na Lituânia. Estudou na escola de Artes de Kazan e em 1914 mudou-se para Moscou, onde frequentou estúdios de pinturas. Em 1916 dividiu a mesma casa com Alexander Rodchenko (1891- 1956) em Moscou e juntos tiveram a filha Varvara Rodchenko em 1925. Sua carreira artística é constituída por produções em várias linguagens que foram sendo desenvolvidas em distintos coletivos artísticos. Nesse texto serão vistas produções que correspondem ao período que integrou o corpo docente da Faculdade Têxtil da escola *Vkhutemas*³, em paralelo ao trabalho em uma fábrica de impressão sobre tecido em Moscou.

Entre os anos de 1916 e 1919 a artista ligou-se aos futuristas russos e experimentou outros modos de criar poesias e ilustrações. Essas composições foram chamadas de não-objetivas, pois não continham realismo, significavam a não-representação. As criações exploravam o som das letras, criavam palavras a partir disso que não tinham um léxico, mas sim sonoridades distintas. Esses artistas faziam poesias, suas respectivas ilustrações e organizavam livros. Stepanova afirmou: “[...] introduzo o som como uma qualidade inédita na pintura do elemento gráfico e, conseqüentemente, aumento as possibilidades desse último quantitativamente.” (STEPANOVA *apud* LAVRENTIEV, 2000, p. 243)⁴. Tratava-se de explorar outros elementos e procedimentos de criação que reverberaram nas criações posteriores.

Em 1917 quando ocorreu a Revolução Bolchevique e os membros desse grupo tiraram o Tzar Nicolau III do poder, iniciou-se uma série de reorganização, incluindo as instituições artísticas. Muitos artistas passaram a integrar comissões do novo governo, como foi o caso de Varvara que integrou a Seção de Artes Plásticas no Comissariado do Povo para a Educação, em 1918 (Lavrentiev, 2000). Com essas reorganizações surgiram mais coletivos artísticos que passaram a disputar esses espaços com o intuito de legitimar as suas produções, como foi o caso do grupo construtivista. Esse foi um coletivo que mais se mostrava engajado com os ideais da revolução. Compartilhavam da ideia de construção de uma sociedade socialista e passaram a se reconhecerem como construtores que deveriam ajudar no projeto societário.

Um dos aspectos presentes na prática artística construtivista era a análise das produções legitimadas e a compreensão do seu modo de produção e circulação. Entendendo que o modo de produção pautado nos interesses burgueses não condizia com a atualidade, iniciaram debates em torno da ideia de que o artista deveria realizar um trabalho socialmente útil, ou seja, utilizar a sua *maestria* para criar produções que atendessem às necessidades da nova sociedade. Conforme Stepanova, o Construtivismo não era uma tendência artística, mas sim uma ideologia:

[...] é uma atividade inventiva e criativa, abrangendo todos os campos que se relacionam com a questão das formas externas e que implementam os resultados

³ *Vkhutemas* – Ateliês Superiores Artísticos-Técnicos Estatais. Em síntese, essa escola surgiu após a Revolução Bolchevique de outubro de 1917. No ano seguinte, duas escolas ‘tradicionais’ foram fechadas e organizadas de modo a formar uma instituição que oferecia uma formação artística e técnica para quem tivesse interesse, sem precisar ser de determinada classe social e apresentar determinadas competências artísticas, como era comum nas academias de artes. Nessa instituição o percurso formativo tinha a seguinte estrutura: o aluno ingressava no Curso de Seção de Base – que era comum a todos os alunos e oferecia uma formação ampla e introdutória. Após, o aluno escolhia umas das seguintes faculdades para se qualificar: madeira, metal, pintura, têxtil, cerâmica, poligráfica, escultura, arquitetura. Todavia essa estrutura sofreu algumas mudanças até o seu fechamento em 1930, devido os interesses dos grupos artísticos e políticos que disputavam para legitimar as suas ideias dentro da instituição e assim traçar um perfil de formação do trabalhador artístico para aquela sociedade pós-revolução. Sobre essa escola ver Jallageas;Lima (2020); Diniz Miguel (2006).

⁴ Do original: “[...] *introduzco el sonido como una cualidad inédita en la pintura del elemento gráfico y, por consiguiente, aumento las posibilidades de este último cuantitativamente.*” (STEPANOVA *apud* LAVRENTIEV, 2000, p. 243).

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. (STEPANOVA *apud* LAVRENTIEV, 1988, p. 173).

Pode se pensar que a aplicação prática, como mencionado pela artista, passou por um período de experimentação na pintura. Por volta de 1919 a 1920 Stepanova criou a série “Figuras”, na qual investigou e elaborou corpos estabelecendo relações com as figuras geométricas, atribuiu expressividade a geometria, em um processo de desmonte e posterior montagem do corpo humano. Além disso, testou materiais como a aplicação de tinta com pulverizadores, como pode ser visto na Figura 1.



Figura 1 e 2 - Figura, 1921. Óleo sobre tela, 125 x 71,5 cm (esquerda); Trompetista, 1920, óleo sobre tela, 70 x 57 cm. (direita) Fonte: Amazonas, 2000.

Após, em 1923 a artista integrou o corpo docente da Faculdade Têxtil na escola *Vkhutemas* e trabalhou como operária na primeira fábrica estatal de impressão sobre tecido e essas experiências e investigações nas pinturas fizeram parte da prática docente e da produção artística-têxtil construtivista dentro dessa escola. Varvara ao lado da artista Luibov Popova (1889-1924) disputaram com artistas-professores de um estilo tradicional a estrutura curricular. Diferentemente, de um ensino de arte baseado em reproduções, o fazer construtivistas baseava-se na análise, experimentação, coletividade, autonomia e criação que contemplasse as reais necessidades do cotidiano.

Conforme Jallageas; Lima (2020) com Varvara e Popova ocorreram as seguintes alterações nos ateliês: transição de modo de produção artesanal para uma organização que permitia produção em massa; transição de uma padronagem ocidental para uma padronagem gráfica e transição da figura do mestre artesão para um artista-professor. Juntas, até a morte prematura de Popova em 1924, estruturaram um novo currículo para o Departamento Têxtil.

Um das pretensões era aprofundar o ensino das disciplinas de formação básica em **composição e desenho** para a criação de uma nova linguagem gráfica para a estampa com estudos de grades e paletas de cores apoiadas numa investigação da geometria e das linhas. Esta nova pedagogia artística rejeitava as antigas formas burguesas e propunha uma participação **ativa e autoral** na construção socialista. (JALLAGEAS; LIMA, 2020, p.248-249).

Em consonância com isso, para a criação têxtil que condissesse com a nova sociedade trabalhava com a observação e análise através de passeios na rua e um caderno de registros. “O aluno deveria sair às ruas e anotar a maneira como as pessoas se vestiam e as tendências em mudança no design de tecidos e em seguida, analisar essas mudanças para que mais tarde pudessem formular seus próprios projetos de design”. (LAVRENTIEV, 1988, p. 83)⁵.

Outra aplicação prática construtivista era a inserção dos alunos no meio de produção fabril, onde conheciam os processos de impressão e concretização dos projetos têxteis, todavia tinha também o objetivo de resolver uma questão pontuada por Jallageas; Lima (2020) de que a escola queria oferecer uma formação técnica, mas não se tinha estrutura, equipamentos e nem professores com esse conhecimento, então levar os alunos para a fábrica e trazer operários para a escola foi uma alternativa para a questão. Além disso, o fato de estarem indo para a fábrica e conhecendo outras atuações que se relacionavam com os têxteis estava de acordo com o que ela acreditava e incentivava seus alunos a perceber que poderiam “[...] mostrar aos alunos que sua profissão não se limitava apenas à preparação de designs de tecido, mas também lidava com o design de roupas e chapéus reais.”⁶ (LAVRENTIEV, 1988, p. 83-84). Mais adiante o mesmo autor explicou que ela incentivava a planejar vitrines de lojas também.

Na fábrica frequentada pelos alunos do *Vkhutemas*, Varvara desenvolveu projetos de estamparia, todavia muitos não foram impressos devido a precariedade do maquinário, conforme Lavrentiev (1988). Alguns desses projetos sobreviveram e podem ser considerados como uma extensão das experiências das pinturas em que a artista explorou as formas geométricas.



Figura 3 – Estampas para tecido, 1924. Varvara Stepanova. Fonte: Lavrentiev, 1988.

As três estampas acima são constituídas a partir de formas geométricas, cuja repetição e cores aplicadas permitiram a criação de movimentos, ritmos, simetrias e efeitos visuais. O mesmo efeito visual observado nas figuras 1 e 2, acima, são desencadeados por meio do efeito óptico das estampas reunidas na figura 3.

Conforme Jallageas; Lima (2020) muitas dos desenhos de estampas tinham como referências o meio industrial, como as engrenagens de máquinas. As inúmeras combinações das formas geométricas e todo o processo de investigação, além de fazer parte da sua produção, estava no seu programa pedagógico do curso de Composição Artística no Têxtil de 1925.

O primeiro eixo do curso era: “Composição de desenhos de natureza preparatória para todos os setores da indústria têxtil, com vista a descobrir as relações entre princípios de composição e cor.”

⁵ Do original: *One method of cultivating a student's powers of observation and ability to influence consumer tastes was the special notebook which Stepanova had every student keep. The student were to go out into the streets and note down the way people dressed and changing trends in fabric design, then analyse these changing trends in fabric designs, then analyse these changes so that they would later be able to formulate design projects of their own.*

⁶ Do original: *to show the students that their profession was not just confined to the preparation of fabric designs, but also dealt with the design of actual clothing and headgear, such as thar worn by postmen.*

(STEPANOVA *apud* LAVRENTIEV, 1988, P. 182-183). Nele os alunos criavam padronagens com determinado número de elementos e cores, trabalhavam com formas reduzidas e ampliadas e eram projetados tanto para serem impressos quanto para serem tramados na fiação, constituindo o jacquard⁷.

Além das estampas, Varvara desenvolveu uniformes esportivos, roupas para o trabalho e figurinos de teatro, ou seja, nesses trabalhos também tratou de aplicar os princípios construtivistas. Eram roupas que permitiam a movimentação livre do corpo, alguns projetos eram unissex e a geometria, simetria e especialmente a linha estão presentes nestas criações, como pode ser visto nas imagens abaixo.



Figura 4 e 5 – Projetos de roupas esportivas, 1924, guache e nanquim sobre papel, 30,2 x 21,7 cm (esquerda); Roupas do figurino para a peça “A morte de Tarekin” de 1922. (direita).Fonte: Amazonas (2000); Lavrentiev (1988).

O vestuário, no ideário revolucionário, desempenhava papel fundamental para formulara mulher e o homem socialista, comunicando nos corpos vestidos com novas formas e composições os objetivos da revolução. O novo vestuário estava pautado em conceitos como: 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” (STEPANOVA *apud* JALLAGEAS; LIMA 2020, p. 283). Tal lema expressa o propósito de ruptura ou superação do dito vestuário burguês e suas noções implícitas de masculino e feminino.

Varvara continuou na escola até 1926, após se dedicou às mídias de propaganda como a elaboração de cartazes, ilustrações para revistas, jornais e fotomontagem, mantendo ainda uma estética gráfica construtivista.

Como se pode deduzir desta rápida retrospectiva do percurso da artista russa, sua atuação como artista-professora-operária, especialmente na área têxtil, não foi desassociada em nenhuma das dimensões e todas foram, totalmente, atravessadas pelo ideário político. Cada proposta: em sala, na fábrica e no ateliê compartilhado com os camaradas, o que a pessoa Stepanova buscou foi formas de comunicar a estética da nova sociedade, que provocavam discussões em torno do corpo, do consumo e produção, alimentando e retroalimentando experimentações no campo do ensino das artes tanto quanto nas outras atividades que seu “ser” político estava implicado.

⁷ O tecido *jacquard* é o método de tecelagem inventado por Joseph Marie Jacquard, que envolve a trama de fios, compondo diferentes camadas e desenhos na medida do entrelaçamento das diferentes cores de linha ao longo do urdume, a partir de uma cartela que contém o desenho proposto. Ver mais em: <https://youtu.be/OGs6ACeEbFw>. Acesso em 03/05/2022.

O coletivo de artistas, manifestações, escolas e todas as ações políticas dele visavam gerar outras relações e sentidos entre sujeitos, objetos, espaços, produção de conhecimento e formas de viver. Naquele contexto revolucionário artistas, como Varvara, entendiam que a sua atuação como trabalhadores artísticos poderia estar em qualquer lugar, desde que sempre usassem sua arte para a mudança social e a construção da nova sociedade comunista.

Nesse sentido, a definição de arte, artista, bem como de ensino de artes como era entendido a partir das academias de artes dissolvia-se e almejava-se a legitimação de novos significados.

Para transpor a discussão de um contexto específico e muito contundente em seu ideário de transformação social, a pesquisa desenvolvida no doutoramento em Artes Visuais questionou se haveria a possibilidade do mesmo imbricamento das três dimensões do fazer de Varvara num outro e até distante contexto histórico.

Num ajuste das lentes, então se encontrou muitas outras proposições e fazeres artísticos de outras mulheres que tomaram a bandeira de uma produção sem fronteiras, sem muros de encarceramento de sua atividade pensante, sensível, combatente e transformadora.

Assim alcançamos Mônica Nador.

1.2 Mônica Nador – do cubo branco à periferia

Mônica nasceu em 1955 em Ribeirão Preto, São Paulo e vive hoje no bairro Jardim Mirim, no mesmo estado. Quando era adolescente acompanhava as reuniões que seu pai fazia em sua casa com alguns artistas da época como Augusto e Haroldo de Campos. Conforme a cronologia sistematizada por Isabella Rjeille (2012)⁸ a artista ingressou em diferentes cursos de graduação, de 1974 a 1976 estudou Arquitetura e Urbanismo em São Bernardo-SP, no ano seguinte cursou Pedagogia e História e em 1978 iniciou o curso de licenciatura em Artes Plásticas na Fundação Armando Alvares Penteado (Faap-SP) formando-se em 1983. Após sua formação participou de várias exposições em instituições dos grandes centros, como a 17ª Bienal de São Paulo em 1984 no Rio de Janeiro, no ano seguinte expôs coletivamente no III Salão Paulista de Arte Moderna do Museu de Arte Moderna de São Paulo, VII Salão Nacional de Artes Plásticas de Belo Horizonte e em 1986 participou pela primeira vez de uma mostra coletiva internacional V Bienal Americana de Artes Gráficas na Colômbia⁹.

Ainda nesse período, sua inserção no meio artístico também ocorreu através da sua atuação na organização de exposições. Juntamente com outras artistas, em 1983, organizou em São Paulo a mostra 'Arte na Rua 1', no ano seguinte 'Arte na Rua 2', que além de São Paulo foi organizada em Brasília e no Rio de Janeiro, nesse caso os artistas participantes ocuparam os *outdoors* dos lugares. Além disso, ministrou uma disciplina no curso de Artes Visuais na Faap¹⁰ e juntamente com outros dois colegas elaboraram atividades educativas para o Museu de Arte Contemporânea da USP¹¹. Então, desde o final da sua graduação foi participando do meio artístico através de ações de

⁸ A cronologia feita por Isabella Rjeille integra uma produção organizada por Thais Rivitti, sobre a artista Mônica Nador, que é composta por dois livros, um deles foi intitulado 'Mônica Nador' e o outro 'Jamac – Jardim Miriam Arte Clube', 2012. Tornou-se uma fonte de pesquisa que possui cronologias acompanhadas de comentários e textos de críticos de arte, além de imagens de algumas obras da Mônica e dos projetos do Jamac.

⁹ Outras participações em exposições podem ser vistas em Rjeille (2012).

¹⁰ Rjeille (2012).

¹¹ Uma das artistas que atuou com Mônica nessa elaboração foi Luciana Brito. Em uma entrevista ao portal de informação Revista Faap, Luciana contou que juntas elaboraram esse projeto para concluir a graduação e após, também foi aprovado pelo museu, passando a integrar as atividades do local. Ver mais em: <http://revista.faap.br/ela-vive-arte-luciana-brito-artes-plasticas-artes-visuais-vestibular-faap/> Acesso em 02/04/22.

articulação, organização e trabalho em parceria com instituições, tanto através da sua produção plástica, quanto através do ensino.

Em relação aos aspectos formais das pinturas de Mônica da década de 1980 e 1990, destaca-se a repetição de elementos que às vezes eram traços livres, outras vezes eram formas geométricas precisas. Rjeille (2012) afirmou que após sua aproximação com os minimalistas, a artista foi apresentando semelhanças com a arte islâmica. “Ocorreu-lhe a revelação da imaginosa decoração mulçumana, que se alargaria para outros contextos, no espaço e no tempo e o entendimento da significação do ornato em nossa vida cotidiana.” (ZANINI *apud* Rjeille, 2012, p.39). Essas produções apresentam muitas similaridades com as repetições alcançadas através do estêncil, pois há também repetição, ordem e simetria, todavia as pinturas foram feitas com o uso detalhado do pincel. Com isso, percebe-se que tanto a pintura, quanto seu interesse pela ornamentação das produções islâmicas, não foram deixadas de lado, mas sim configuradas nas suas práticas posteriores, de forma diferente e com objetivos diferentes. Para além da ornamentação, as pinturas em diferentes superfícies foram sendo pensadas para que provocassem uma mudança social, criação de comunidades, encontros, trocas, autonomia, inclusão e criação de novas narrativas visuais.

Em várias entrevistas à imprensa ela destaca dois momentos que foram importantes para a mudança de sua atuação, ambos se relacionam com seu processo de mestrado iniciado em 1995 e finalizado em 2000. Um deles foi quando se deparou com um texto:

O texto de Douglas Crimp, *The End of Painting*, foi divisor de águas em meu percurso e, a partir de então, não pinte uma tela sequer. Foi quando comecei a perceber o circuito artístico estabelecido (que, do modo como existe, tem só 250 anos, ou seja, existiram e, principalmente, poderão existir outras formas de atuar enquanto artista na sociedade) como cerceador da ação transformadora da arte [...]. (NADOR *apud* Rjeille, 2012, p. 45)

Somado a isso, no final da década de 1990 foi convidada pelo programa Universidade Solidária a desenvolver um projeto que deu nome a sua dissertação “Paredes Pinturas”. Nessas ações, ela estava atenta ao lugar, às pessoas e aos modos e meios que as constituíam, por isso em vários dos resultados desses trabalhos aparecem referências de objetos do cotidiano, pois eram o que os constituíam e assim cada “parede pintura” formam as narrativas sobre aquele espaço e sobre aquelas pessoas.



Figura 6 e 7 - Imagens do projeto Paredes Pinturas, (esquerda) Vila das Torres, Curitiba, 2003; (direita) Beruri, Amazonas, 1999. Fonte: Nador (2012).

Outros projetos com semelhantes interações em comunidades foram sendo feitos continuamente. Durante o mestrado, em 1998, em cidades baianas que faziam parte, na época, do grupo de cidades mais pobres do país, Mônica Nador realizou mais pinturas nos espaço público. Sobre essa experiência ela disse:

Afinal. Tudo que aquelas pessoas não precisavam era de mais um ‘estrangeiro’ mostrando-lhe a sua sabedoria e talento em contraponto com a miséria e ignorância locais. Meu objetivo era acolher, incluir os ‘nativos’, incluir-me entre eles, ser um igual, e não reiterar o abismo existente entre nós. (MONICA *apud* Rjeille 2012, p. 49).

Como fica explícito em seu depoimento sobre a experiência realizada na Bahia, a artista não se continha num papel: o do artista, mas espalhava-se em muitos outros, como arte-educadora, como ativista social e mesmo como líder comunitária. Ao invés de dizer o modo como deveriam fazer algo, talvez saído apenas de seus anseios e inspirações, Nador incentivava a comunidade a perceber as condições materiais que lhe constituía e a partir disso criar outras materialidades que pudessem trazer beleza e alegria para o lugar onde construía, cotidianamente, suas experiências sociais e existência. Como mediadora e motivadora da potência criativa e crítica junto à comunidade, o processo de criação só poderia, em sua ação artística, surgir dos participantes.

Nesse sentido, utilizando a sua *maestria* para articular e organizar espaços, encontros, trocas, estimular a criatividade e provocar nas pessoas a percepção de suas vivências, de seus saberes e a fim de explorar suas sensibilidades, em 2004, ela, juntamente com moradores do bairro Jardim Miriam de São Paulo criaram o Jamac – Jardim Miriam Arte Clube – “[...] um espaço voltado à produção de arte e reflexão aberto à comunidade.” (Turino, 2012, p. 57). A partir desta associação de moradores - como primeiramente poderia se deduzir do nome, se constituiu um coletivo artístico, cidadão, de comunidade e luta por visibilidade, valorização social e reconhecimento da cultura local singular e plural ao mesmo tempo. Consequentemente, a partir do Jamac se desdobraram várias atividades e se formaram outras articulações com outros e distintos agentes sociais. No coletivo

comunitário havia formação artística por meio de distintas oficinas e cursos e, inclusive, mostras e exposições com parcerias à espaços legitimados¹².

Célio Turino falando sobre o JAMAC, disse que a artista queria revolucionar o campo da arte desde sua dissertação e quando se instalou no bairro Jardim Miriam conseguiu:

O ateliê não lhe bastava. As molduras a restringiam. [...] Foi quando o projeto Paredes Pinturas apareceu, propondo uma desconstrução do modelo de arte aprendido até então na universidade e nos museus [...] O que Monica procurava era o contexto, era inserir a produção artística no fluxo da vida.” (TURINO, 2012, p. 11).

Ao contrário do que geralmente ocorre, realizar uma formação universitária não limitou Mônica e nem a fez abandonar sua proposta de arte e ser artista. Inversamente, ao concluir sua dissertação, ela encontrava-se mais próxima de outras formas de pensar arte, pois sua jornada foi se ampliando cada vez mais com o contato com outros artistas e percorrendo lugares periféricos.

Quanto mais conhecia, experimentava, convivía, dialogava com as comunidades que conhecia, mais Mônica Nador foi adentrando na vida das pessoas das periferias, conhecendo-as, identificando-as e pensando que numa pauta de permanente diálogo a sua arte e sua forma de ver o mundo poderia contribuir com a vida deles e vice-versa.

Ela tinha o que dizer. Eles tinham o que dizer. E toda uma visão de mundo foi se organizando em uma arte que transformava ao permitir que as subjetividades aflorassem, reinterpretando o mundo e se colocando com toda consciência e beleza. (TURINO, 2012, p. 13).

De maneira efusiva e visceral a artista Mônica era tocada e transformada pelas comunidades em que convivía, bem como a comunidade se alterava em seus sentidos e expressões. Tais mudanças não ficavam na ordem da “decoração”. Não se trata de casas pintadas e coloridas. O que acontecia e acontece é da ordem da existência, da cidadania, do político mediado por um fazer cotidiano, diário, do trabalho artístico construído por muitas mãos, mentes e sensibilidades.

Atualmente o Jamac realiza cursos de arte e outros relacionados à cultura, aulas de yoga, mostra de filmes, debates, sobretudo oficinas de desenho e estêncil. Os projetos que integram o espaço buscam discutir diferentes questões sociais, como por exemplo o projeto chamado ‘Radio Poste’¹³ que ocorre especialmente nos domingos, no dia de feira, na praça do bairro. Nesse dia são transmitidos informes para a comunidade do bairro Jardim Miriam, criando assim uma comunicação que se alinha com os interesses daquele local e dos seus moradores. O Jamac tornou-se uma centralidade, todavia a cada projeto se expande, pois integra outras áreas e profissionais que possuem a mesma vontade ou acreditam que compartilhando, pensando e se organizando coletivamente é possível construir outros modos de viver e ocupar espaços.

Em uma conversa presencial, em 2019, quando uma das autoras desse texto foi até o Jamac, foi questionado como Mônica realizava os seus cursos, com a intenção de refletir sobre a peculiaridade do ensino das artes visuais naquele contexto. A artista-professora-operária Nador relatou que em suas oficinas solicitava aos participantes que desenhasssem elementos da sua cultura, do seu cotidiano e a partir disso ela explicava o que era e o que precisava para passar para a linguagem do

¹² Exemplo dessa parceria com instituição legitimadas pode ser vista atualmente com a mostra ‘BLZ: ocupação Mônica Nador + Jamac, que iniciou 02 de Abril e se estende até 31 de Julho de 2022 na rede Sesc, em Santo Amaro – SP. Trata-se de uma exposição das produções têxteis que foram feitas no espaço Jamac e das produções feitas no decorrer da mostra a partir da realização de diferentes oficinas. Ver mais em: <https://www.sescsp.org.br/programacao/blz-ocupacao-monica-nador-jamac/> Acesso em: 02/04/2022 e também nas redes sociais do Jamac (facebook e instagram).

¹³ Ver mais em Rivitti (2012).

estêncil, intervindo nesse momento com a sua *expertise*, no sentido de ensinar como se dava a repetição de uma composição nos suportes.

Desse processo de estamparia artesanal, ainda hoje, é feito panos de prato, bandeiras e roupas, pois, o intuito da artista é proporcionar aos que frequentam aquele espaço condições para criar produtos e conseguir uma renda para sua sobrevivência. Numa produção de fins comerciais e produtivos, como todo operário se aplica em realizar, a arte promovida pela artista não se restringe aos suportes e temas convencionais ao produto artístico. Em entrevista Mônica afirmou a respeito disso:

[...] eu queria aproximar a arte das pessoas, aproximar as pessoas desse fazer, isso é arte, não é uma dádiva divina, uma coisa longe das pessoas, faz parte dos seres humanos, isso faltava na roda, que as pessoas reconhecem a arte como sua propriedade também. (entrevista).

Mônica e Varvara encontraram na maleabilidade do têxtil e sua fácil impregnação de cores e formas um suporte apropriado para seus exercícios múltiplos em torno da arte. Indo além, essas duas mulheres artistas-professoras-operárias podem ser assim designadas porque fazem ou fizeram parte de um contexto cultural, social e artístico de ruptura de convenções. Enquanto Varvara comprometeu-se com a construção da sociedade comunista, Mônica ainda jovem, acompanhou a geração de coletivos concretistas e neoconcretistas, que apontavam um desejo de mudar as definições da prática artística e após se graduar, conhecendo outros espaços e locais, se percebeu diferente e foi expandindo sua atuação, não se limitando ao cubo branco.

Entre esses artistas de diferentes coletivos e contextos há um legado compartilhado, cujo contributo é a redefinição do papel do artista, ampliado para as funções de articulador, provocador e educador. Nesta última função o que se coloca não é uma “alternativa” para saldar as contas mensais. A dimensão educativo do fazer artístico é, então, defendida e praticada como resistência, de artisticidade e ação política. Atuando nos meios formais, informais e não-formais de educação, como universidades, centros culturais e fábricas, o artista produz muito além da obra, ele obra coletivamente uma outra sociedade.

1.3 Ruídos de conversas

Numa comunidade há sempre sons desconexos e quanto mais diversificado e estridente, mais o ruído que volita diz da existência e complexidade do lugar partilhado. Colocar em diálogo duas artistas que partilharam do mesmo tempo e prática social seria mais fácil e óbvio, quase uma sinfonia harmoniosa para ser escutada em poltronas confortáveis. Porém, quando o tema central de discussão é a interferência belicosa de termos não convencionais como operária, produto, mercado num caldo entre arte e docência, numa panela fervente de comunidade, cidadania, lutas sociais e, sobretudo, política, nada é calmo e suave como uma sinfonia.

A partir da atuação das artistas Stepanova e Nador, especialmente, levando em conta o olhar crítico que tiveram em seus distintos tempos, e a maneira como confabularam as realidades que a entornavam e o modo de produção artística que desenvolveram, vozes de outros artistas foram trazidas para o debate.

Mônica Nador e o Jamac, por exemplo, integraram a exposição “Somos Muit+s: experimentos sobre coletividade”, realizada em 2019 na Pinacoteca de São Paulo. Nessa mesma exposição, os trabalhos da artista ativista Tania Bruguera e do artista Joseph Beuys se fizeram presentes. Toda a exposição tinha como ideia central pensar a comunidade a partir de experiências coletivas que envolvessem processo criativo em que os participantes precisavam observar o que as constitui em seus espaços e existência. Como no caso das oficinas de estamparia e estêncil, as pessoas desenhavam, materializavam artisticamente o seu cotidiano e assim criavam narrativas da sua

cidade, casa e identidade. Essa proposta contribui para pensar alguns conceitos do campo da arte de maneira diferente, tal como os propostos por Varvara em seu tempo.

Joseph Beuys utilizava a expressão ‘escultura social’ para falar sobre seus trabalhos, afirmando: “O artista como escultor social cria estruturas na sociedade a partir do uso da linguagem, de pensamentos, ações e objetos” (Volz, 2019, p. 9). Entende-se que na expressão ‘escultura social’ há implícito o significado de comunidade como espaço que gera trocas e experiências, sobretudo trabalho coletivo. Logo, além de perceber o artista como um escultor social, para Beuys, todo artista deveria ter em mente que “[...] é a compreensão da arte como uma prática coletiva que dissolve a autoria individual” (ibid., p.12).

Conforme Volz (2019, p. 12) Joseph “[...] enfatiza a noção do artista como agente que propõe a expansão e o enriquecimento da esfera social, ao compartilhar e construir conhecimentos e experiências juntos”. Portanto, o artista deveria se colocar para além da criação de objetos ou do circuito artístico legitimado. Sua atuação poderia conter a promoção de espaços de compartilhamento, a fim de ressaltar mais o processo do que a produção final, mais a sensibilidade do que a obra ou o domínio de técnica.

É nesse sentido de arte e artista como transformadores sociais que Tânia Bruguera explica sobre a Arte Útil que pratica: "A arte útil intervém na vida das pessoas e espera-se que se torne parte dela" (2019, p. 188). A autora afirma que é preciso ir além da proposição, sendo fundamental ir à aplicação, que resulta na transformação das pessoas e dos espaços envolvidos nas propostas, o que torna a prática útil "[...] a utilidade da obra para o público é, a meu ver o segredo para solucionar essa barreira de comunicação de interesse do público não especializado /não iniciado na arte contemporânea." (BRUGUERA, 2019, p. 189).

Nesta linha de pensamento, o artista não visa o fim em suas proposições, pois ocupa-se mais com o meio ou formas de ação a fim de alcançar reformulações sociais, estruturais e, majoritariamente de cunho político. Para tal, como disse Beuys e Bruguera, a escultura social e arte útil são inevitáveis, na medida em que a comunidade onde ela é praticada deverá multiplicar as ações a partir do seu cotidiano, conquistando autonomia e autoria diante do que foi proposto pelo artista.

Outro ruído que reunimos nesta conversa é o pensamento de Marcelo Expósito. Ele tem percurso e atuação interdisciplinar, sendo professor ativista e deputado. Em seu texto “Arte como produção de modos de organização” (2014) se propôs a pensar e analisar a prática artística afastada do objeto. Para isso ele retomou as atuações de alguns contemporâneos de Stepanova, como seu companheiro Alexander Rodchenko e concluiu que a atuação dos construtivistas foi como extravasamento da estrutura da instituição artística quando levaram a arte para a indústria e iniciaram um debate em torno da definição do termo produção.

Ele explicou que se pensarmos a prática artística como a criação de modos de produção, sobretudo, de organização social, a deslocaríamos da tradicional discussão centrada no objeto. Para além de uma produção artística tradicional, Stepanova é um valioso exemplo. Ela desenhou figurinos de teatro, formulou e sistematizou os princípios construtivistas, foi docente e trabalhou como operária na fábrica de tecido, tendo, conseqüentemente ‘atuação-múltipla’. Neste viés, os termos artista e operária podem estar lado a lado, porque: “Se pensarmos justamente a prática da arte como invenção de modos de organização, de modos de organizar a produção e a cooperação social... aí temos uma chave.” (EXPOSITO, 2014, p. 06).

Para Marcelo Expósito quando o artista toma para si essa dimensão do seu trabalho, certamente, ele não estará só produzindo algo palpável, um objeto artístico, porém algo mais denso e de efeito ainda mais estético, algo do nível do abstrato e intangível, como o conhecimento e produção de sentidos autônomos. O autor, concluindo sua ideia afirma: “A cooperação social, atualmente, significa exatamente disponibilizar ferramentas justamente para que esta cooperação seja potencializada de

maneira autônoma, e não condicionada aos mecanismos de valoração que são característicos do capitalismo.” (EXPÓSITO, 2014, p.06).

As considerações de Expósito provêm do diálogo com Walter Benjamin, em direto com o texto o “Autor como produtor” (1934). Benjamin defende que não bastava o artista explorar um novo tema na pintura e seguir o mesmo modo de produção, pois isso seria continuar criando para um mesmo sistema e para a mesma classe dominante. Como exemplifica no caso de alguns fotógrafos que faziam registros da miséria e as usavam como objetos de fruição, afirmando: “Temos aqui um exemplo drástico do que significa abastecer um aparelho produtivo sem modificá-lo” (Benjamin, p. 138).

Na defesa de Benjamin, ao autor na condição de produtor é fundamental criar novas formas de produção que atendessem à luta de classe e se colocasse ao lado dos proletários. Logo, o autor para ser visto como produtor deveria ocupar determinados lugares no sistema produtivo e estar a serviço da luta de classes e de uma mudança revolucionária do sistema. Benjamin na sua argumentação cita Bertold Brecht que elaborou o conceito de ‘refuncionalização’, necessária para a mudança revolucionária, suspendendo a produção individual – aquela centrada no objeto. “Brecht foi o primeiro a confrontar o intelectual com a exigência fundamental: não abastecer o aparelho de produção, sem modificá-lo, na medida do possível, num sentido socialista” (Benjamin, 2012, p. 137). Diante dessas considerações de Benjamin (1934) que Expósito diz que o autor como produtor é uma proposta de reflexão que expande a definição de artista e a forma como ocorre a produção artística.

Confrontando os ruídos de Benjamin citado por Expósito, Bruguera e Beuys, considera-se que Mônica Nador compartilha da necessidade de repensar a prática artística. Como afirma a curadora da exposição ‘Pinturas de Exteriores’, Thais Rivitti (2012) Nador “[...] construiu uma das trajetórias artísticas mais radicais da sua geração. Trata-se de um trabalho que coloca constantemente em xeque as definições de arte, artista, público e sistema” (p. 11).

As definições encurraladas por Nador não surgiram de um exercício puramente teórico. A postura se desenvolveu a medida em que ela passou a vivenciar a periferia, lugar onde permanece até hoje. Através da estamparia em tecido e em outras superfícies, como paredes, Mônica Nador deslocou-se dos meios consagrados da arte para buscar as pessoas, fazendo com que elas se envolvessem, experenciassem diferentes processos de criação e constituíssem suas próprias narrativas.

Da mesma maneira Varvara Stepanova não a cada turno uma artista, uma professora do ateliê têxtil e uma operária da fábrica têxtil. Em permanente ela foi a partidária de um ideário e como tal a cada ação implicou toda a sua existência para também desarticular a noção de arte, artista, público e sistema da arte que provinha de um mundo burguês não mais admirado. Ambas se empenharam em pensar a arte como mudança social, com autoria compartilhada e formas de ensino descentralizadas. Suas atuações dialogaram na realização de propostas que ocorrem em coletivo e para o coletivo, no incentivo à autonomia, na geração de redes e outras formas de ocupar os espaços.

Últimos sons, derradeiras palavras

Essas duas artistas-múltiplas que expandiram a definição de arte e praticaram um outro ensino de artes têm, cada uma, sua especificidade. Varvara, o contexto revolucionário e pautada nas ideias de construção de uma sociedade socialistas, e Mônica, o pertencimento a uma geração de concretistas, inspirada nas formulações revolucionárias dos produtores soviéticos. As duas são artistas distantes e próximas pelas práticas e efeitos artísticos que desencadearam.

Ambas iniciaram suas atuações compreendendo o sistema de arte de seu tempo, bem como seu próprio processo formativo em artes, questionando-o e percebendo as limitações. Elas

descentralizaram o ensino de artes do modelo institucional e foram atentas às pessoas e ao cotidiano de seu entorno; propuseram ações que criavam espaços para o aguçamento da sensibilidade, outros modos de gerar sentidos partilhados, noções de comunidade e experimentos de autonomia. Não se acanharam diante da possibilidade de tornar a arte uma forma de gerar renda, para o Estado recém criado ou para as famílias periféricas. Foram múltiplas em suas frentes de trabalho, nas ações desencadeadas, pois unas na atuação como produtoras de novas formas e modos de produção em sociedade, onde o particular é utilizado para fins coletivos.

Assim, através da atuação múltipla de Stepanova e de Mônica, cada uma delas, em seu tempo e conforme as condições do período, descentralizaram a arte, a função do artista e o ensino de artes. A proposta foi mostrar as iniciativas dessas artistas e a possibilidade de reflexão em direção oposta das narrativas legitimadas, aproximando-as e percebendo determinados pontos em comum, como o processo artístico que se realiza coletivamente e para o coletivo, o aguçamento da sensibilidade, o incentivo à autonomia e ao pensamento crítico através da análise e experimentações.

Tudo isso, a partir de um compromisso político, onde se supera a ideia do artista como aquele que trabalha em seu espaço individual e para o individual. Ao contrário, essas mulheres artistas-professoras-operárias perceberam-se como multiplicadoras e articuladoras, como parte atuante da sua sociedade, parte de um projeto societário. A importância de conhecer as produções de artistas como Varvara Stepanova e Mônica Nador e o meio onde estavam inseridas está em perceber que quando se deseja debater diferentes práticas artísticas que priorizam a coletividade, a troca, a diluição de padrões que homogeneízam, podemos buscar os experimentos socialistas ou coletivistas. Pois embora muitos dos projetos não se consolidam por muito tempo ou não se espalham por toda parte, todos são fundamentais para apontar novos modos de produção a partir de uma prática artística múltipla.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- 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.
- BRUGUERA, Tania. Reflexões sobre a Arte Útil. In: WEDEMEYER, Arnd (org.). *Somos Muit+s: experimentos sobre coletividade*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2019.
- EXPÓSITO, Marcelo. A arte como produção de modos de organização, 2014 In: JUNG Emília, Ana. *Arte Ocupação: práticas artísticas e a invenção de modos de organização*. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em artes Visuais da ECA/USP. São Paulo, 2018.
- JALLAGEAS, Neide; LIMA, Celso. *Vkhutemas: O desenho de uma revolução*. São Paulo: Kinoruss, 2020.
- LAVRENTIEV, Alexander. *Varvara Stepanova, the complete work*. Edição e tradução John E. Bowl. Cambridge, Massachusetts: The MIT PRESS, 1988.
- _____. La Frenética Stepanova: entre el análisis y la síntesis. 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.

LES Tissages D'Art de Lys, Entreprise du Patrimoine Vivant, Tissage Jacquard. França: Label Entreprise Du Patrimoine Vivant (Epv), 2014. (2 min.), Vídeo, son., color. Legendado. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=OGs6ACeEbFw&ab_channel=LabelEntrepriseduPatrimoineVivant%28EPV%29. Acesso em: 03 maio 2022.

LUNA, Filipe. *Ela vive arte*. Disponível em: <http://revista.fAAP.br/ela-vive-arte-luciana-brito-artes-plasticas-artes-visuais-vestibular-fAAP/>. Acesso em: 02 abr. 2022.

MIGUEL, Jair Diniz. *Arte, Ensino, Utopia e Revolução. Os ateliês artísticos Vkhutemas/Vkhutein (Rússia/URSS, 1920-1930)*. 2006. 404 f. Tese (Doutorado) - Curso de História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

RIVITTI, Thais *et al* (org.). *Mônica Nador*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2012.

_____. *Pinturas de Exteriores*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2012.

_____. *Jamac*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2012.

RJEILLE, Isabella. Cronologia. In: RIVITTI, Thais *et al* (org.). *Mônica Nador*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2012.

TURINO, Célio. A arte em que se entra dentro. In: RIVITTI, Thais *et al* (org.). *Mônica Nador*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2012.

VOLZ, Jochen. Somos Muit+s: experimentos sobre coletividade. In: WEDEMEYER, Arnd (org.). *Somos Muit+s: experimentos sobre coletividade*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2019.

WEDEMEYER, Arnd (org.). *Somos Muit+s: experimentos sobre coletividade*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2019.