

Sonia Delaunay: mulher simultânea

CAMILA STELLA MAGGIONI PASTORI

Acadêmica da graduação em História da Arte no Instituto de Artes e bacharel em Direito, ambos pela UFRGS.

LAURA AMARAL SAMBAQUI GRUBER

Acadêmica da graduação em História da Arte do Instituto de Artes da UFRGS e bolsista de Iniciação Científica no projeto “Artistas viajantes: itinerários entre o passado e a contemporaneidade”, coordenado pelo Prof. Eduardo Veras.

RESUMO

O artigo faz uma breve análise da produção em têxtil da artista Sonia Delaunay, que por fugir aos parâmetros modernistas, frequentemente foi deixada de lado pela História da Arte. Sonia, ao lado do marido, Robert Delaunay, explorava a justaposição de blocos de cor, que o casal denominava Simultaneísmo. Neste trabalho, focamos no transbordamento do Simultaneísmo para o trabalho de Sonia com roupas e estampas, bem como as questões sociais que envolveram e determinaram sua produção.

Palavras-chave: Sonia Delaunay. Mulheres Artistas. Arte e Moda.

ABSTRACT

The article briefly analyzes Sonia Delaunay’s textile production, that, for not fitting into modernist parameters, was often overlooked by the History of Art. Sonia, along with her husband, Robert Delaunay, explored the juxtaposition of blocks of color, named Simultaneism by the couple. In this work, we focused on the overflowing of Simultaneism to Sonia’s work with clothing and textiles, as well as the social issues that involved and determined her production.

Keywords: Sonia Delaunay. Women Artists. Art and Fashion.



**Sonia Delaunay e duas amigas no ateliê
de Robert Delaunay, 1924**

Autor desconhecido.

Fotografia: impressão em prata sobre
papel brilhante, 17,7 x 23,4 cm.

Fonte: gallica.bnf.fr / BnF.

Quando da separação das artes e ofícios no século XVIII, a costura foi definida como um ofício (SVENDSEN, 2010 p. 102). Muito se fala sobre o trabalho da alta-costura em reabilitar a moda como arte, da autonomia criativa de Charles Frederick Worth, considerado o primeiro estilista, e da etiqueta como assinatura. Mas, ao analisarmos o trabalho com roupas de Sonia Delaunay, percebemos que, para a artista, a questão talvez não fosse nem moda, nem arte. A necessidade de olhar para o trabalho em têxtil e artes decorativas de Sonia se dá em função de um duplo negligenciamento perpetrado

1.

Livre tradução de “Sonia was castigated for working on fashion design because it was seen as impeding the development of her ideas in the purer art of easel painting. Another criticism was that her designs were so abstract and geometrical that they were easy to copy and quickly became anonymous. Sympathetic art historians imply that her art suffered from her having to support her family, whereas her husband could pursue his art with fewer worries about money. And it is ironic that even her success has been interpreted as a surrender to commerce.”

2.

“O grupo dos fauves não é homogêneo e não tem um programa definido, a não ser o que se opor ao decorativismo hedonista do Art Nouveau e à inconsistência formal, à evasão espiritualista do Simbolismo. Em torno de Henri Matisse (1869-1954) encontram-se A. Marquet (1875-1947), K. van Dongen (1877-1968), R. Dufy (1877-1953), A. Derain (1880-1954), O. Friesz (1879-1949), G. Braque (1882-1963), M. Vlaminck (1876-1958). Não fazendo parte do grupo, mas apoiando suas pesquisas está o escultor A. Maillol (1861-1944): entende melhor que os outros que a pesquisa de cores de Matisse é também uma pesquisa plástica, sobre as possibilidades construtivas ou portadoras da cor.” (ARGAN, 1992, p. 229)

pela historiografia da arte, que não dimensiona de maneira adequada o trabalho de Sonia — e a coloca, com frequência, na sombra de seu marido, Robert Delaunay — por ela ser uma mulher e por ela ter trabalhado com suportes menos puros e mais comerciais, como a roupa:

Sonia foi castigada por trabalhar no design da moda porque isso foi visto como empecilho para o desenvolvimento de suas ideias na arte mais pura da pintura de cavalete. Outra crítica era que seus desenhos eram tão abstratos e geométricos que eram fáceis de copiar e rapidamente se tornaram anônimos. Historiadores de arte simpatizantes indicam que sua arte sofria por ter que sustentar sua família, enquanto seu marido podia perseguir sua arte com menos preocupações econômicas. E é irônico que até mesmo seu sucesso tenha sido interpretado como uma rendição ao comércio. (RENDELL, 1983, 37)¹

Este artigo tem como objetivo dar visibilidade a essas facetas apagadas pelas vertentes mais tradicionais da historiografia da arte. Além disso, através de uma análise também atenta às questões sociais que envolvem e determinam a produção têxtil da artista, refletir sobre os espaços autônomos que Sonia conseguiu encontrar e nos quais estabeleceu-se.

AS BASES

A artista, natural da Ucrânia e nascida Sara Stern, viveu em São Petersburgo e estudou artes na Alemanha antes de chegar a Paris, na primeira década do século XX. Suas pinturas do período alemão, figurativas e de inspiração fauve², já traziam as cores fortes que se tornariam características de sua obra. A obra tida como marco inicial de seu trabalho de tendência à abstração — e de seu trabalho em têxtil —, no entanto, é uma colcha de patchwork costurada para o enxoval de seu filho Charles, em 1911. A colcha traz a memória do artesanato

russo, o cubismo e antecipa o trabalho com blocos de cor e contrastes que, posteriormente, os Delaunays batizarão de *simultâneo*.

Sonia começou costurando para si, para seu marido e para os amigos — um círculo social bastante amplo e diverso, representativo da modernidade fervilhante da Paris anterior à Primeira Guerra, que frequentava a casa dos Delaunays aos domingos. As informações acerca da rotina do casal constam na biografia de Robert Delaunay:

Aos domingos os Delaunay abriam seu lar para artistas, poetas, músicos e escritores, dentre os quais Henri Rousseau, Metzinger, Guillaume Apollinaire, Fernand Léger, Albert Gleizes, Henri Le Facconnier e Blaise Cendrars. Nas quintas-feiras, o grupo dançava no Bal Bullier em Montparnasse, chegando tarde para fazer uma entrada usando as estranhas roupas simultâneas criadas por Sonia. Os Delaunays eram sempre o centro das atenções com Sonia usando elaborados vestidos coloridos e Robert vestindo trajes correspondentes de cores escarlate, verde e outras cores berrantes. O grupo também usava meias coloridas para que pudessem dançar o tango sem sapatos. Suas roupas foram descritas como “Futuristas” por Giacomo Balla e atraíram a atenção da mídia internacional. Os projetos de Sonia foram descritos por Apollinaire como transformadores da imaginação em elegância. (ROBERT DELAUNAY, 2009)³

A artista realizava diversas outras atividades, das mais artesanais e de uso cotidiano, como encadernação ou a construção de uma caixa de brinquedos em madeira para seu filho, até a decoração interna da sua casa e a pintura de quadros como *Le Bal Bullier*⁴, de 1913. Sonia também trabalhou com poesia, e aqui destacamos sua colaboração com o poeta Blaise Cendrars no poema *La Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France*

3.

Tradução livre de “On Sundays the Delaunay’s opened up their home to artists, poets, musicians, and writers that included Henri Rousseau, Metzinger, Guillaume Apollinaire, Fernand Léger, Albert Gleizes, Henri Le Facconnier, and Blaise Cendrars. On Thursdays the group would dance at the Bal Bullier in Montparnasse, turning up late to make an entrance wearing the outlandish simultaneous designs created by Sonia. The Delaunays were always center stage with Sonia in elaborate multi colored dresses and Robert in matching suits of scarlet, green, and other garish colors. The group would also wear multi colored socks so they could dance the tango with no shoes. Their outfits were described as ‘Futuristic’ by Giacomo Balla and attracted international media attention; Sonia’s designs were described by Apollinaire as turning ‘fantasy into elegance.’” Informações retiradas da Biografia de Robert Delaunay disponível em <http://www.theartstory.org/artist-delaunay-robert.htm>

4.

O quadro é descrito pelo historiador da arte Michael Prodger como “um *patchwork* de cores que se balança sobre a abstração pura em uma perna só”. (PRODGER, 2015)

5.

Guillaume Apollinaire (1880-1918), de origem polonesa, mas nascido na Itália e francês por adoção, foi talvez o mais representativo poeta das vanguardas históricas europeias, notabilizou-se tanto pelo experimentalismo (por exemplo, nos “caligramas”), quanto pelo lirismo e pelos versos que escreveu em sua experiência como soldado na Primeira Guerra Mundial.” (MOURA, 2012, p. 34)

6.

“O orfismo pode ser sucintamente descrito como uma tendência para a pintura abstrata ou - como era chamada na época - ‘pura’, que se manifestou em Paris entre 1911 e o começo de 1914. Como movimento foi criação do poeta Guillaume Apollinaire, que assim o batizou da exposição Section d’Or, em outubro de 1912. Era uma tentativa de classificação de várias tendências existentes no cubismo (definido em termos *muito vagos*), e Apollinaire usou a expressão ‘cubismo órfico’ para definir um grupo de pintores que estavam se afastando do tema reconhecível.” (SPATE, 1994. 63).

7.

As mudanças experimentadas nesse período são bastante significativas para a arte, conforme descreve Maliévitch “Evidentemente, é possível tratar dos temas do passado e mostrá-los ao mundo moderno, mas a vida de hoje não desviará seu curso por causa disso e os automóveis não se converterão em carruagens, os aparelhos telefônicos não desaparecerão e os submarinos não se transformarão em navios gregos. A nova vida traz a nova arte.” (MALIÉVITCH, 2007, 34).

— que hoje poderia ser classificado como um livro de artista — e seus vestidos-poema.

O ORFISMO

Sonia parecia querer expandir sua arte à vida cotidiana e aos objetos do dia-a-dia. Considerar que, por isso, seu trabalho era *decorativo*, no entanto, é incorrer em um profundo engano. O Orfismo, onde podemos encaixar Sonia e seu marido Robert Delaunay — que adotou o título criado por Guillaume Apollinaire⁵⁶ para si, reivindicando a posição de verdadeiro orfista — é um movimento de definição bastante vaga e reuniu diversos artistas com as mais diversas poéticas, que, futuramente, se envolveriam em vanguardas históricas, como o Dadá e o Surrealismo. O principal, e talvez único, ponto em comum entre os orfistas era uma tendência à pintura *pura*, ou seja, que dispensava o objeto reconhecível e os recursos estruturais naturalistas, confiando na forma e na cor para comunicar significado e emoção. A arte orfista, logo, não era necessariamente abstrata, mas acreditava que a arte naturalista era inadequada para abarcar a vastidão, a complexidade e os novos estados de consciência do mundo moderno⁷.

Questões de percepção, experiência e consciência — sobretudo, a consciência da visão — eram importantes para o orfismo e é nesta linha de pensamento que surge o conceito de *simultâneo* (em francês, *simultaine*), cunhado pelos Delaunay — e provavelmente devedor daquele primeiro cobertor de 1911. O movimento causado pelo contraste das cores fortes justapostas significava a energia da vida e representava a *simultaneidade* da nossa percepção e do nosso pensamento, que não enxergavam as cores uma a uma e sim todas de uma vez. A percepção espacial provocada pelo conceito de simultaneidade dos Delaunay propõe também uma quebra na percepção temporal linear e valoriza a experiência com a obra de arte em detrimento a uma ideia ou tema, denotando uma mudança no entendimento da arte. Levar este conceito para o mundo fora da tela, em movimento, parece bastante natural, especialmente se considerarmos

que Sonia não enxergava distinção entre belas artes e artes aplicadas — pois percebia que ambas ofereciam problemas artísticos — e outras experimentações com o *mundo real* — a exemplo da colagem cubista⁸ — estavam sendo feitas entre os artistas.

A PRIMEIRA GUERRA MUNDIAL E A REVOLUÇÃO RUSSA

Quando a Primeira Guerra Mundial foi deflagrada, em 1914, Sonia e o marido estavam fora de Paris com o filho, Charles. O casal atravessara a fronteira espanhola com a intenção de passar férias em um povoado chamado Fuenterrabía e, tendo em vista que a capital francesa se tornou o centro do conflito, decidiu permanecer na Espanha. Entre 1914 e 1918 não fixaram moradia por períodos longos, tendo passado curtos lapsos em Vila do Conde, Vigo, Valença do Minho, Barcelona e Sitges, bem como alguns lugarejos de Portugal.

As condições financeiras foram determinantes para que eles decidissem permanecer em Madri a partir de 1918. A historiadora da arte Susana Cendán detalha a complexa situação em que o casal se encontrava:

O estouro da Revolução Russa em outubro de 1917 não faz mais do que acelerar uma decisão que a artista ponderava fazia algum tempo. Apesar de a lenda atribuir à satisfação que ela sentiu com a elaboração de uma colcha de *patchwork* colorida que ela mesma produziu em razão do nascimento de seu filho Charles, no ano de 1911, o mais sensato é arriscar que o salto definitivo para o mundo das artes decorativas e da moda ocorreu como consequência da perda das rendas precedentes dos seus bens na Rússia. Comprometidos, no início, com o ideal revolucionário que propunha Lenin, o casal assiste perplexo à nacionalização das propriedades de Sonia em São Petersburgo; desaparecendo, assim, sua

8.

As colagens, suas possibilidades, contribuições e questões para a produção artística cubista são analisadas por muitos pensadores, inclusive pelo historiador da arte Serge Fauchereau no capítulo “Das Colagens” em seu livro *O Cubismo: uma revolução estética – nascimento e expansão*. (FAUCHEREAU, 2015, 121-137).

9.

Tradução livre de “El estallido de la Revolución Rusa en octubre de 1917 no hace más que precipitar una decisión que la artista había estado barajando desde hacía tiempo. Aunque la leyenda atribuye a la satisfacción que le produjo la elaboración de una colcha en patchwork de colores que ella misma realizó con motivo del alumbramiento de su hijo Charles, en el año 1911, lo más sensato es aventurar que el salto definitivo al mundo de las artes decorativas y la moda se produjo como consecuencia de la pérdida de las rentas procedentes de sus bienes en Rusia. Comprometidos en sus inicios con el ideario revolucionario que propugnaba Lenin, la pareja asiste perpleja a la nacionalización de las propiedades de Sonia en San Petersburgo, esfumándose así su principal fuente de ingresos. A todo esto hay que añadir que en España no existía un coleccionismo formado y preparado para asumir una obra tan innovadora como la de los Delaunay.”

principal fonte de receita. A tudo isso soma-se que na Espanha não existia um coleccionismo formado e preparado para adquirir uma obra tão inovadora como a dos Delaunay. (CENDÁN, 2010-2011, 404-405)⁹

Nesse cenário de dificuldades Sonia também se aproxima do mundo do espetáculo. A artista desenha figurinos para o *Petit Casino*, um antigo teatro transformado em *cabaret*, e para a peça *Le coeur à gaz de Tristan Tzara*. É nesse momento que ela conhece e se encanta por Sergei Diaghilev, empresário dos *Ballets Russes* também refugiado na Espanha desde 1916, e desenha os figurinos para os *Ballets Cleópatra* e *Aida*.

Robert Delaunay, contudo, sente-se incomodado com essa proximidade de Sonia e Diaghilev bem como com a autonomia que a companheira estava conquistando. O fato de ela estar trabalhando em espaços onde ele não estava presente, como o do vestuário e o da decoração, oportunizava que a artista pudesse gozar do papel de criadora, abandonando o habitual enquadramento como discípula.

AS BOUTIQUES

É nesse período em Madri que a artista abre a sua primeira boutique, a qual é batizada de Casa Sonia. Já nesse momento ela alcança um relevante público entre parcelas da intelectualidade e da burguesia que passa a adquirir roupas e acessórios inovadores, apesar de não ser possível considerar que teve sucesso entre o grande público. Todavia, é importante pontuar que ela trabalha com o conceito de roupa como algo criativo, reforçando a ideia arte total que marcava as vanguardas.

Quando regressa a Paris, em 1921, em um ambiente bastante diferente daquele que vivera nos anos anteriores à guerra¹⁰, a artista permanece fiel à intenção de trazer a arte para o cotidiano das pessoas e, com base nisso, cria a Boutique *Simultánea*. O espaço retoma, em certa

10.

“Finda a guerra, tudo se organiza, tudo se clarifica e depura; erguem-se fábricas, nada é mais o que era antes da guerra: a grande concorrência tudo experimentou, acabou com os métodos senis e impôs no lugar os que a luta provou serem os melhores.” (OZENFANT e JENNERET, 2005, 25).

medida, o projeto de sua boutique anterior, e também se propõe a ser uma galeria de arte. Os relatos do escritor René Crevel são um interessante modo de imaginarmos a vivacidade desse lugar:

Com os amigos nós elevamos Le coeur à gaz. Tristan Tzara nos convocara para uma repetição nos Delaunay. Desde a entrada foi uma surpresa. As paredes estavam cobertas com poemas multicores. Georges Auric, um pote de tinta em uma das mãos, dedicava-se com a outra a desenhar uma esplêndida chave de sol e outras notas; ao seu lado, Pierre de Massot traçava uma frase amigável; o dono da casa convidava todos os recém-chegados ao trabalho, fazendo-os admirar a cortina de crepe chinês cinza na qual Sonia Delaunay, sua esposa, tinha bordado em arabescos de lã o milagre de harmonias indefiníveis, inspirada na vivacidade de Philippe Soupault, todo o seu humor, toda a sua poesia. (CREVEL, 1925, 18)¹¹

Na Exposição Internacional de Artes Decorativas de Paris de 1925, Sonia abre uma boutique com o estilista Jacques Heim. Segundo a historiadora da arte Clare Rendell (1983, 35-38), havia uma discrepância muito grande entre os tecidos com padrões geométricos simples da artista e os demais tecidos da exposição, que observavam os moldes Art Déco. Sonia trabalhou em parceria com a Liberty, de Londres e com a Metz & Co. de Amsterdam, que desenvolvem estamparia, e suas roupas chegaram a ser vendidas em algumas lojas de departamento em Nova Iorque.

AS ESTAMPAS

O design surgiu para Sonia Delaunay como uma alternativa de sustento após a Revolução Russa de 1917, que estatizou as propriedades fonte de renda para o casal Delaunay até então. Como designer, Sonia explorou uma miríade de suportes: roupas, tecidos, tapeçaria, encader-

11.

Livre tradução de “Avec des amis nous motions Le Coeur à gaz. Tristan Tzara nous avait convoqués por une répétition chez les Delaunay. Dès l’entrée, ce fut une surprise. Les murs étaient couverts de poèmes multicolores. Georges Auric, un pot de peinture dans une main, s’appliquait de l’autre à dessiner une splendide clef de sol et des notes; a côté de lui Pierre de Massot traçait une phrase amicale; le maître de maison conviait tout nouvel arrivant au travail, faisait admirer le rideau de crêpe de Chine gris, où Sonia Delaunay, sa femme, en arabesques de laine, avait, par la miracle d’harmonies indefinissables, brôde à vif l’inspiration de Philippe Soupault, tout son humour, toute sa poésie.”.

nação, entre outros. No entanto, o design de superfície merece destaque nesta sua produção *fora da tela*, não apenas por ter sido um de seus trabalhos mais rentáveis, mas também por ter sido um dos suportes ao qual Sonia mais se dedicou.

Apesar de seu retorno à pintura em 1930, a parceria com a Metz & Co, iniciada nos anos 1920, por exemplo, durou até meados dos anos 1960 e foi bastante prolífica. Estima-se que Delaunay tenha criado mais de 2.000 tecidos para a marca holandesa. Sua trajetória com a estamperia é comentada pela crítica de arte Roberta Smith, em texto sobre a exposição *Color Moves*, de 2011, ocorrida no Museu Cooper Hewitt em Nova Iorque, que destacava justamente a produção têxtil de Sonia:

12.

Livre tradução de: “Delaunay’s designs of the 1920s tend to be geometric and boldly scaled with considerable use of diagonals, diamond patterns and zigzags. You can see her picking up ideas from the art around her: in one instance the zigzags suggest Brancusi’s “Endless Column.” There are moments of loosely rendered stripes — horizontal, vertical, undulant — that might almost be paintings by Mary Heilmann; a black and green arrangement of concentric patterns suggests the work of James Siena. These designs were often produced by her workshop, Atelier Simultané, and sold under her Paris fashion label, Maison Delaunay. She closed both businesses after the stock-market crash and began to concentrate almost exclusively on textile design, working most closely with Joseph de Leeuw, the farsighted head of Metz & Company. De Leeuw also commissioned designs for furniture from Gerrit Rietveld and for textiles and rugs from Bart van der Leck, examples of which are included in this exhibition.”

Os desenhos de Delaunay da década de 1920 tendem a ser geométricos e de escala ousada, com uso considerável de diagonais, padrões de diamante e ziguezagues. Você pode vê-la captando ideias da arte ao seu redor: em um exemplo, os ziguezagues sugerem a “Coluna Sem Fim” de Brancusi. Há momentos de listras frouxamente renderizadas – horizontal, vertical, ondulante – que podem ser quase pinturas de Mary Heilmann; um arranjo preto e verde de padrões concêntricos sugere o trabalho de James Siena. Esses desenhos eram frequentemente produzidos por sua oficina, Atelier Simultané, e vendidos sob sua grife de moda parisiense, a Maison Delaunay. Ela fechou ambos os negócios depois do crash da bolsa de valores e começou a se concentrar quase exclusivamente no design de tecido, trabalhando mais de perto com Joseph de Leeuw, o chefe de visão da Metz & Company. De Leeuw também encomendou designs para móveis da Gerrit Rietveld e para tecidos e tapetes de Bart van der Leck, exemplos dos quais estão incluídos nesta exposição¹². (2011)

Smith também indica a canalização do vocabulário abstrato de Sonia para o trabalho em estamperia, destacando a proximidade entre o desenho e a pintura e o design de superfície e afirmando que Delaunay praticamente pintava e desenhava em suas estampas e lenços. A crítica de arte traça, ainda, um paralelo entre as pinturas da artista e seu trabalho em estamperia, sustentando que, em função do uso de cores radiantes e contrastantes, as pinturas podem parecer excessivas se comparadas ao refinamento e à elegância eficiente de seus tecidos e lenços. Podemos inferir que esta diferenciação denota uma adequação da pesquisa abstrata e simultânea de Sonia a uma linguagem mais palatável para a venda em larga escala. Essa conclusão é reforçada por Smith, ao afirmar que há diferença entre o trabalho produzido pelo *Atelier Simultané* e pela *Casa Sonia*, que exploravam padrões geométricos em escala mais ousada nos anos 1920, e aqueles desenvolvido posteriormente para a Metz. & Co, descrito como mais convencional, íntimo e de escala mais comedida.

AS ROUPAS

Os vestidos simultâneos de Sonia Delaunay acentuavam o movimento dos corpos que os vestiam. Corpos que dançavam tanto o *foxtrot* quanto o tango no *Le Bal Bullier*, sob luzes elétricas. Corpos em movimento. Corpos da modernidade. E, sobretudo, corpos femininos. À maneira de outras criadoras *avant-garde*, como Emilie Flöge, Sonia fazia vestidos amplos e confortáveis, que partiam da forma do corpo feminino ao invés de moldá-lo.

O traço distintivo de suas roupas era, sem dúvidas, a mistura de formas, cores e texturas dos tecidos. Essa marca única de seus desenhos de vestimentas está estritamente vinculada com a sua produção pictórica, mas não é uma simples transposição de um suporte para o outro. Sonia era bastante crítica à apropriação dos motivos pictóricos nos moldes realizados por muitos artistas:

Todas as [minhas] obras foram feitas para as mulheres, e todas foram construídas

13.

Livre tradução de “All [my] works were made for women, and all were constructed in relation to the body. They were not copies of paintings transposed on to women’s bodies, as one couturer has done with Mondrian and Pop Art [...] I find all that completely ridiculous. It’s a promotional medium, but it isn’t a basis for either development or construction: it’s a circus.” DELAUNAY, Sonia. (SINGER, 2015).

em relação ao corpo. Elas não são cópias de pinturas transpostas para o corpo das mulheres, como um couturer fez com Mondrian e Pop Art [...] Eu acho tudo isso completamente ridículo. É um meio promocional, mas não é a base para qualquer desenvolvimento ou criação: é um circo. (DELAUNAY in SINGER, 2015)¹³

É muito interessante observar as investigações que Sonia fazia em seus desenhos de roupas, relacionando-as com os conhecimentos que a artista já carregava consigo, principalmente os referentes ao mundo do teatro e às necessidades da visualidade do palco. Muitos de seus vestidos elaborados com base em formas geométricas remetem para uma leitura tridimensional do corpo.

É relevante, também, o fato de ela ter sido convidada a falar sobre a sua produção de roupas na Universidade Sorbonne. Em uma conferência intitulada *The Influence of Painting on the Art of Clothes*, ocorrida em 1927, a artista comentou a relação rítmica que estabelecia entre as cores mas também os motivos que a levaram a produzir peças *ready-to-wear* quando a regra era a alta costura (SINGER, 2015). Além disso, ela elencou como influências para a moda do período a decoração de interiores, o cinema e todas as artes visuais.

AVANT-GARDE E ESQUECIMENTO

A dificuldade de levantar dados e de encontrar pesquisas sobre as obras que Sonia Delaunay produziu no período efervescente das vanguardas históricas não pode passar despercebida. É indispensável atentar para os tantos fatores que contribuíram na dissipação dessas informações, ainda que o período de tempo nos distanciando da artista não seja tão prolongado. A escritora Kathleen Jamie comenta o momento no qual essa história é escrita no formato que a conhecemos:

Um ensaio incisivo de Griselda Pollock no catálogo da exposição apresenta uma visão feminista. A cultura

modernista, diz Pollock, possibilitou a mulheres ambiciosas e criativas desfrutar de novas liberdades, e Paris era seu centro. No entanto, essas modernistas não escreveram sua própria história. A história do modernismo foi determinada na década de 1950, uma década difícil para as mulheres, e foi escrita por homens conservadores. A contribuição das mulheres foi ignorada, especialmente quando o trabalho de uma mulher se moveu de forma fluida entre arte e design. Assim, por muito tempo, Sonia Delaunay foi considerada como a ajudante ou a esposa do famoso Robert. (JAMIE, 2015)¹⁴

A história da arte estabelecida opera sobre a produção de Sonia, principalmente nos suportes relacionados com as artes decorativas e é responsável também pela interrupção das linhas que poderiam guiar novas formas de entender o desenvolvimento da arte e da moda, entre outros campos. Conforme bem assinala Susana Céndan, experiências como a da Boutique *Simultánea*, espaço onde roupas, pinturas e poemas são criados atentando para os mesmos subsídios teóricos e estéticos, antecipam modelos atuais como o das boutiques conceituais da *Maison Martin Margiela*, e uma produção diversa como a de Sonia pode evocar novas leituras da produção artística contemporânea:

Sua visão englobava uma reforma total do vestuário e das artes decorativas que combinava a utopia com a experimentação, as formas e as cores com a funcionalidade, a arte e a vida. A durabilidade do seu pensamento reside precisamente na sua capacidade, quase visionária, de antecipar os benefícios de uma compreensão multidisciplinar da criatividade. (CENDÁN, 2010-2011, 413)¹⁵

Nossa historiografia da arte, ainda tão deficitária em estabelecer diálogos com outros campos do conhecimento, tem muito a aprender com Sonia. A fluidez de seu pensa-

14.

Livre tradução de “A trenchant essay by Griselda Pollock in the exhibition catalogue presents a feminist view. Modernist culture, Pollock says, made it possible for ambitious and creative women to enjoy new freedoms, and Paris was their centre. However, these modernists did not write their own history. The history of modernism was set down in the 1950s, a difficult decade for women, and it was written by masculinist fogs. The contribution of women has been ignored, especially where a woman’s work moved fluidly between art and design. Thus, for a long time, Sonia Delaunay was regarded as the helpmeet or wife-of-the-more-famous Robert.”

15.

Livre tradução de “Su visión abarcaba una reforma total de la indumentaria y las artes decorativas que combinaba la utopía con la experimentación, las formas y los colores con la funcionalidad, el arte y la vida. La durabilidad de su pensamiento reside precisamente en su capacidad, casi visionaria, para anticipar los beneficios de una manera de entender la creatividad desde un punto de vista multidisciplinar.”

mento e a clareza de sua capacidade criativa, fluindo através dos suporte, pode e deve balizar os parâmetros dos estudos que realizamos sobre sua produção.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CENDÁN, Susana. *Sonia Delaunay & Alfar: Pasajes de una relación singular*. Revista Abrente. Revista de la Real Academia Gallega de Bellas Artes. n. 42-43. 2010-2011. p. 401-414. Disponível em <http://www.academiagallegabellasartes.org/gestor/archivos/401-416SusanaCendan.pdf>.

CREVEL, René. *La mode moderne: Visite à Sonia Delaunay*. Integral: revista de síntese moderna. n. 6-7. 1925. p. 18-19. Disponível em <https://digital.kunsthhaus.ch/viewer/image/22477/21/>

FAUCHEREAU, Serge. *O Cubismo: uma revolução estética – nascimento e expansão*. São Paulo: Estação Liberdade, 2015. p. 121-137.

JAMIE, Kathleen. *Sonia Delaunay: the avant-garde queen of loud, wearable art*. 2015. Disponível em <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/mar/27/sonia-delaunay-avant-garde-queen-art-fashion-vibrant-tate-modern>.

MALIÉVITCH, Kazimir. *Dos novos sistemas na arte*. São Paulo: Hedra, 2007. p. 25-61.

MOURA, Murilo Marcondes de. *Caderno de Leituras Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. Disponível em https://www.companhiadasletras.com.br/sala_professor/pdfs/CadernoLeiturasCarlosDrummonddeAndrade.pdf

NATHAN, Emily. *Sônia Delaunay: Reaping what she sews*, 2011. Disponível em: <http://www.artnet.com/magazineus/reviews/nathan/sonia-delaunay-cooper-hewitt3-24-11.asp>

OZENFANT, Amedée; JEANNERET, Charles Édouard. *Depois do cubismo [1918]*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 25-37 (A situação atual da pintura).

PRODGER, Michael. *Artist Sonia Delaunay redefined creativity in early 20th century Paris*. 2015. Disponível em <http://www.afr.com/lifestyle/arts-and-entertainment/art/artist-sonia-delaunay-redefined-creativity-in-early-20th-century-paris-20150402-1mdeub>.

RENDELL, Clare. *Sonia Delaunay and the Expanding Definition of Art*. *Women's Art Journal*. v. 4. n. 1. 1983. p. 37. Disponível em https://www.jstor.org/stable/1358099?seq=1#page_scan_tab_contents.

SINGER, Olivia. *Sonia Delaunay's Fabric and Feminism*. 2015. Disponível em <http://www.anothermag.com/fashion-beauty/7273/sonia-delaunays-fabric-and-feminism>

SMITH, Roberta. *Swatches Illuminate a Painter's Other Art*. 2011. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2011/03/18/arts/design/sonia-delaunay-show-at-cooper-hewitt-review.html>

SPATE, Virginia. Orfismo. In: STANGOS, Nikos (org.). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994. p. 63-70.

SVENDSEN, Lars. *Moda: uma filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

SITES CONSULTADOS

ROBERT DELAUNAY, Verbete sobre Robert Delaunay no site *The Art Story*: <http://www.theartstory.org/artist-delaunay-robert.htm>, 2009.

Página da exposição *Color Moves: Art and Fashion by Sonia Delaunay* no site do museu Cooper Hewitt <https://collection.cooperhewitt.org/exhibitions/35350979/>