



## OLLY REINHEIMER E A ANTIMODA: MANIFESTOS DE VANGUARDA E A PRODUÇÃO TÊXTIL E VESTÍVEL

*Olly Reinheimer and Anti-fashion: vanguard manifests and the textile and wearable production*

Pereira, Carolina Morgado; Mestre; Universidade Federal do Rio de Janeiro, carolina.morgado.carol@gmail.com<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo objetiva discutir a produção de “antimoda” elaborada nos manifestos de vanguarda, em vestuários e têxteis nas décadas de 1910 e 1920 e a sua relação com os trabalhos realizados pela artista Olly Reinheimer (1914-1986), no Brasil, na cidade do Rio de Janeiro, de 1950 a 1975.

**Palavras-chave:** Olly Reinheimer; vestuário; arte; antimoda.

**Abstract:** The present article aims to discuss the production of "anti-fashion" elaborated in vanguard manifests, in clothing and textiles in the 1910s and 1920s and its relation with the works carried out by the artist Olly Reinheimer (1914-1986) in Brazil, in the city of Rio de Janeiro, from 1950 to 1975.

**Keywords:** Olly Reinheimer; clothing; art; anti-fashion.

### Introdução

As criações artísticas de têxteis e vestuários destacam-se no período moderno, especialmente com o desenvolvimento da revolução industrial, momento em que o conhecimento técnico associa-se ao fazer artístico. De acordo com Benjamin (1975, p.12), no século XX muitas inovações modificaram todo o tipo de técnica artística, e assim passaram a “atuar sobre a própria invenção”,

---

<sup>1</sup> Doutoranda no curso de Artes Visuais na Escola de Belas Artes da UFRJ, com ênfase em História e teoria do vestuário e da moda. Mestre em Artes Visuais na Escola de Belas Artes da UFRJ. Professora Substituta na área de vestuário e têxteis na UFRRJ. Docente do Curso Técnico Pós-médio de Produção de Moda da FAETEC-RJ.



resultando em uma possível transformação do conceito de arte. Diversos fatores impulsionaram esse tipo de elaboração, como a disseminação da arte aplicada, que valoriza o diálogo da mecanização com a produção em massa. Para Rui Gonçalves (2014, p.18), o período entre o final do século XIX e o início do século XX extinguiu os limites rígidos entre arte e prática artesã, graças à autonomização do campo da arte e o fim da hierarquia entre o ofício prático artesão e a “atividade estética do artista”. Desse modo, muitos artistas, em um período de questionamento das fronteiras da arte, criaram objetos com expressões, a um só tempo, plásticas e utilitárias.

Argan (2005, p.30) destaca a insurgência das artes “menores” ou “aplicadas” contra a arte “pura”, em oposição ao classicismo, e a afirmação de uma teoria da arte como “ciência de um fazer humano”. O progresso da sociedade estava relacionado ao caráter social da produtividade artística. Assim, a forma era criada por meio da “resolução prática ou utilitária”.

Nas décadas de 1910 e 1920, a produção dos vestuários e têxteis fora do cenário francês, com características artísticas e funcionais, representava uma proposta moderna de vanguarda, definida por Radu Stern como “antimoda”, assim estas criações constituíam a crítica à produção de moda comercial da época.

Radu Stern (1992, p.2) destaca a importância da difusão do conceito de moda para a formação de uma experiência social contemporânea. Pela perspectiva de Lipovetsky:

[...] a moda está nos comandos de nossas sociedades; a sedução e o efêmero tornaram-se, em menos de meio século, os princípios organizadores da vida coletiva moderna; vivemos em sociedades de dominante frívola, último elo da plurissecular aventura capitalista-democrática-individualista (LIPOVETSKY, 2004, p.11).

Stern (2004, p.2) baseia-se no ponto de vista de Lipovetsky (2004, p.11) que evidencia a novidade e a “expressão da individualidade humana”. A “moda” está estritamente relacionada a modernidade e à busca do “novo”.



Na segunda metade do século XIX, com o abandono do conceito de artes “maiores” e “menores”, contesta-se a diferença do “status” entre artistas e artesãos, o que resulta no desejo dos artistas em romper os limites da arte tradicional (STERN: 2004). As vanguardas artísticas se apropriaram desse tipo de concepção para romper com as fronteiras da arte “pura” e agir especificamente na vida cotidiana. Entretanto, no campo da modernidade, esses artistas foram confrontados com a moda. As vanguardas rejeitam a moda “oficial” e recusam a lógica de mercado, apresentando novas propostas de criações, o que Stern (2004, p.3) denomina de “antimoda”.

Desse modo, a quebra de hierarquia entre as “artes maiores” e “artes menores”, em um contexto de criação de objetos artísticos e funcionais, é o princípio norteador deste trabalho de interação entre a produção moderna dos movimentos de vanguarda do início do século XX e a artista Olly Reinheimer (1914-1986), nas décadas de 1960/1970, no Brasil. No âmbito dos artistas modernos selecionados para este artigo ressaltam-se Henry Van de Velde, Klimt, Varvara Stepanova e Sonia Delaunay, criadores de objetos têxteis e vestíveis em um ambiente de “arte total”, a *Gesamtkunstwerk*, relacionada às artes aplicadas.

### **Manifestos de vanguarda e a produção têxtil e vestível**

Nos primeiros anos do século XX e, principalmente, no período entreguerras, as manifestações de vanguarda se caracterizavam por manifestos que desenvolviam publicações textuais, gráficas e físicas. Com o planejamento e confecção de trajes, os vestuários eram a exemplificação tridimensional desses manifestos, em novas proposições para a utilização de formas, silhuetas, modelagens, materiais, beneficiamentos e cores, em oposição ao padrão vestimentar burguês do período.

Uma das referências do final do século XIX e início do XX foi Henry Van de Velde (1863-1957), arquiteto e pintor de origem belga, particularmente atraído pelo



movimento Artes e Ofícios (*Arts and Crafts*) e sua manifestação estética e social inglesa, da segunda metade do século XIX, que defendia o artesanato criativo como alternativa à mecanização e à produção em massa. Argan (2005, p.38) afirma que Van de Velde era um entusiasta das ideias de Morris, e visava “transformar o arabesco” em uma “linha expressiva”.

Van de Velde foi influenciado pela ideia de *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), acreditava que os objetos deveriam ser criados como parte de um todo. Nessa perspectiva, mobiliários, utensílios de cozinha, de banheiro, papel de parede ou a forma do corrimão expressariam a mesma unidade visual.

Do mesmo modo, os vestidos da Sra. Van de Velde foram criados em conjunto com os objetos da casa, em uma abordagem global. Dessa forma, o vestuário da esposa do artista harmoniza-se com os interiores de sua casa. A criação dos vestidos manifestava crítica ao padrão vestimentar francês de moda feminina, à sua superficialidade e ao ornamento. Esses vestidos poderiam ser realmente uma obra de arte, e assim as roupas estariam ao lado de pinturas e esculturas, com os trabalhos de arte aplicada expostos nos museus.

Na concepção de Van de Velde “os shows de roupas femininas ocuparão o lugar das exposições de arte, e as roupas serão exibidas, às vezes, ao lado de pinturas e esculturas, como no caso das obras de arte aplicada” (STERN, 2004, p. 139). Nesse projeto, as roupas criadas pelos artistas expressam uma sensibilidade diferente das costureiras.

Figura 1: Henry Van de Velde, Vestido artístico. 1902.



Fonte: STERN, Radu. Against Fashion; Clothing as Art, 1850-1930.

A sensibilidade artística e, principalmente, a proposta de criação de objetos cotidianos equivalentes aos objetos de arte, também é uma característica da artista alemã Olly Reinheimer, radicada no Brasil, nas décadas de 1950, 1960 e 1970, que criava têxteis e vestuários a partir de um processo artesanal, com aspectos artísticos e funcionais. Olly propôs, tal como Van de Velde, a exibição de vestuários em instituições expositivas, integrando-os com obras de arte canônicas.

Outro destaque da produção de vestuário e têxteis dos manifestos europeus foi Gustav Klimt, que integrava a comunidade de produção de artistas visuais *Wiener Werkstätte*, fundada em 1903 por Josef Hoffmann (1870-1956), Koloman Moser (1868-1918) e o industrial Fritz Waerndorfer (1868-1939), este, por sua vez, motivado pelo Movimento Britânico de Artes e Artesanato. A intenção desse grupo era engrandecer a vida cotidiana através da integração de arte e design. Os membros do *Wiener Werkstätte* planejaram diversos projetos – tais como arquitetura, mobiliário, artigos cotidianos, moda e joias – que aspiravam aos ideais do *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total). Dessa maneira, para esse grupo não existia hierarquia restritiva que mantivesse a distinção entre arte menor e arte maior.

Klimt criou um traje com aspectos de "caftan oriental e quimono japonês" que não estabelecia nenhum tipo de conexão com a moda do período em Viena. As suas roupas expressavam a rejeição à moda temporária e a busca por um *Urkleid*, um vestido primordialmente imaginário e principalmente "antimoda" (STERN, 2004, p. 23). Como Van de Velde e muitos outros, Klimt estava interessado no desafio de *Künstlerkleid* (roupa de artista/roupa artística) e assinou alguns vestidos para sua companheira Emilie Flöge (STERN, 2004, p. 23).

A principal contribuição da vanguarda vienense para a renovação do vestuário do período foi o *Wiener werkstatte*. Essa sociedade buscava a harmonia através da criação de cada detalhe em conexão com um todo. Hoffmann, em seu artigo de, 1898, *The Individual Dress*, onde mencionou a tirania da moda, propõe um vestuário adaptado à personalidade do indivíduo.

Figura 2: Emilie Flöge em um vestido, desenhado provavelmente por Kolo Moser, no jardim do estúdio de Gustav Klimt, entre 1905 e 1906.



Fonte: STERN, Radu. Against Fashion; Clothing as Art, 1850-1930.

A proposta de traje artístico da vanguarda vienense, com destaque para as criações de Gustav Klimt, e o vestuário, sob a concepção da arte total e da interação entre arte e artesanato, evidenciam-se principalmente nas experiências estéticas em que o traje, com silhueta solta ao corpo, é inspirado em vestimentas



orientais e grafismos. As experiências de Olly Reinheimer, na metade inicial do século XX reconhecem as concepções criativas e artísticas das vanguardas vienenses como referências para seus estudos de grafismos. A elaboração de um traje artístico, no caso de Olly, era a criação de trajes feitos pela artista, com a agregação de valor do processo criativo como estratégia de legitimação para seus usuários. Nas peças que eram expostas em eventos de arte, o valor estava na idealização do projeto de modernidade empregado no Brasil, nas décadas de 1950, 1960 e 1970, por meio da integração das artes aplicadas e a produção industrial e artística.

Em conformidade com os exemplos de vanguardas, salientam-se na Rússia revolucionária os reformistas do vestuário que acusavam a moda de ser um fenômeno essencialmente burguês. Em uma sociedade comunista em formação, a aversão à moda era um posicionamento ideológico. O cenário artístico das vanguardas era baseado nas premissas do Construtivismo que previam a hierarquização das práticas artísticas; o geométrico como expressão do espírito racionalista revolucionário; e o dinamismo e simbolismo (ARGAN, 2006, p. 284).

Para os construtivistas, o vestuário não era um produto do desenho e da idealização, mas a construção de um objeto, e sua visão de “antimoda” estava pautada no processo criativo. Desse modo, o conforto e a praticidade de limpeza e manutenção eram valorizados. Além disso, a peça de vestir deveria acomodar o corpo e permitir total liberdade de movimento. Nessa concepção, os objetos influenciavam o pensamento; havia a preocupação com o impacto social das roupas e a abolição da moda. Os projetos propunham a homogeneização do corpo social e a sua higienização. Ademais, a perspectiva taylorista (modelo de produção fordista), utilizou os meios de produção para a rápida substituição das roupas existentes.

Varvara Stepanova (1894-1958) estava diretamente envolvida na produção de vestuários e trabalhou na primeira Fábrica Estatal de Impressão de Algodão em Moscou. Em seu discurso de “antimoda”, substituía a noção de moda por uma

concepção do vestuário baseada no uso. A tirania da moda e a imprudência no campo do vestuário não levam em consideração as diferenças físicas e individuais. Stepanova definiu três tipos de vestuário: *prozodezhda* (vestuário de produção), *spetsodezhda* (vestuário especializado), *sportodezhda* (vestuário de esporte).

Figura 3: Varvara Stepanova, entre 1923-1924. Vestuário para esporte (*sportodezhda*).



Fonte: <https://www.pinterest.co.uk/pin/34762228352264010/>, 2018.

O material na construção da roupa era mais relevante do que as tradições da alta-costura para Stepanova. A criadora acreditava que a única solução para o vestuário era a unidade de design, e, a racionalização dos objetos da vida diária. O vestuário proposto não obedeceria à lógica do mercado, mas a do artista. Também, para Olly Reinheimer, o uso de materiais específicos e de acordo com o projeto a ser confeccionado demonstram a pesquisa técnica desenvolvida pelo artista, visando, como resultado final, o objeto planejado. A artista priorizava o processo criativo e a utilidade e praticidade de seus objetos. Estes princípios norteavam a criação de peças de roupas seriadas e segmentadas em suas funções. Além disso, optava pela criação de padronagens, com motivos visuais específicos para a aplicabilidade de seu segmento.

Nesse mesmo período, na Alemanha, podemos ressaltar a produção de Sonia Delaunay, em origem Sarah Stern, que frequentou a Academia de Belas-



Artes de *Karlsruhe*, Alemanha, e vai para Paris em 1905 para estudar na Academie de *La Palette*. Em 1910, Sonia casa-se com Robert Delaunay.

Em 1910, Sonia Delaunay se interessou na criação de vestuário a partir da pintura simultânea já experimentada com o marido Robert Delaunay. O simultaneísmo para Robert Delaunay era “um estilo de pintura baseado em contraste de cor, que transcendia a pintura e penetrava no mundo dos objetos, inserindo-o em todas as áreas da vida” (STERN, 2004, p. 63). Para o poeta Blaise Cendrars a “simultaneidade é uma arte de profundidade que se expressa tecnicamente na matéria-prima, pintura, música, vestidos, cartazes, livros, móveis, cores – o assunto universal: o mundo” (STERN, 2004, p. 63).

Em 1911, Sonia Delaunay fez uma manta de berço para o filho Charles – tradicionalmente usada pelos camponeses russos. Esse modelo foi precursor de todos os efeitos simultâneos em objetos variados, como móveis pintados, almofadas, lâmpadas, cortinas, guarnições de livros e, naturalmente, roupas.

O primeiro *Robe Simultanée* foi projetado em 1913. Sonia o usou para um evento noturno no Bal Bullier, um local de encontro de artistas e escritores de vanguarda, na 31<sup>o</sup> *Avenue de L’Observatoire*, em Paris. Apollinaire afirmou que as roupas eram sensacionais o suficiente para escrever um artigo que ele chamou de *The Delaunays the reformers of dress* (STERN, 2004, p. 64). Blaise Cendrars ficou tão impressionado com as roupas que escreveu o poema “Sur la Robe elle a un corps”.

As roupas simultâneas dos Delaunays eram claramente “antimoda”, usando técnicas pictóricas para atacar a moda tradicional. Observam-se os laços do Orfismo de Delaunay na pintura e no princípio cubista de montagem. O ponto principal eram as leis da cor. Para Robert Delaunay o vestuário simultâneo era “uma pintura viva, por assim dizer, uma escultura de formas vivas” (STERN, 2004, p. 65).

Figura 4: Sonia Delaunay, Vestido Simultâneo, 1913.



Fonte: DAMASE, Jacques. Sonia Delaunay: Fashion & Fabrics. Londres: Thames & Hudson, 2014.

O resultado da parceria dos ateliers simultâneos esteve na Exposição Internacional de Artes Decorativas de 1925. A “Boutique simultânea” de Sonia Delaunay tornou-se famosa, e personalidades como Gloria Swanson e Nancy Cunard estavam entre as suas clientes. As técnicas empregadas por Sonia Delaunay sempre foram baseadas em suas teorias de combinação simultânea do corpo com o tecido.

A proximidade criativa de Sonia Delaunay e Olly Reinheimer pode ser observada nos estudos e contraste de cores, bem como na associação entre pintura e artes aplicadas e na criação de padronagens para aplicação e planejamento de vestuários. Assim, também é identificada a criação de padrão para os tecidos por meio de suas combinações de cores, com o propósito de criar têxteis que poderiam ser aplicados a diversos objetos, e os vestuários artísticos, elaborados a partir do entendimento das experimentações de cores no corpo.

Nas décadas de 1950 e 1960, a proposta da utilização de têxteis e da idealização de trajes com a perspectiva de vanguarda é absorvida por grupos artísticos específicos. Nesse momento, há produções concomitantes de artistas e costureiros/estilistas que dialogavam tanto com a cultura de massa, quanto com a produção moderna de vanguarda. Além disso, o planejamento e a criação de



objetos de uso cotidiano são intensificados pelo ensino da arte e do design, tal como a Escola de Artes Aplicadas em Weimar (1907-1915), a Escola de Arte Bauhaus (1919-1939) e a Escola de Design de Ulm (1952-1968).

Olly Reinheimer durante toda a década de 1950 realizou cursos no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). Em sua formação, fundamentou suas bases artísticas na arte moderna, e em todo o seu percurso de produção utilizou suportes em fios e tecidos. Olly esteve diretamente relacionada com a produção de vestuários. Outra característica que também irá permanecer, é a interação de suas obras com o público em suas exposições.

A respeito de seus trabalhos, Marc Berkowitz afirma, no Dicionário das artes plásticas no Brasil, em 1969:

Não se trata de arte aplicada no sentido algo limitativo da palavra. Através da pintura em tecidos Olly conseguiu chegar ao vestido-objeto com a intenção mais contemporânea da arte. Olly não se contenta em pintar um tecido, obedecendo algumas das técnicas mais conhecidas, nas quais a criação se limita à seleção de cores, desenhos e padronagens, Olly dominou todas as técnicas, desde o *batik* até a pintura com pincel – sem esquecer o tear – para depois inventar as técnicas dela. Ela estuda todas as tintas e materiais para aproveitar o que antes nunca fora aproveitado. Ela se inspira em formas e ideogramas pré-colombianos, indígenas, orientais – sem deixar de inventar os seus desenhos próprios – para chegar à tão difícil e tão rara transubstanciação que transforma a arte autenticamente popular em algo universal (PONTUAL, 1969, p. 395).

Figura 4: Olly Reinheimer, Exposição no MAM – RJ 1969 (Brasil).





Fonte: Acervo Olly e Werner Reinheimer – RJ.

Nos desdobramentos do século XX, a “antimoda” – a recusa à frivolidade da moda – é apropriada em um segundo período, na década de 1960. Dessa maneira, novas críticas aos valores burgueses surgem, e as manifestações de meados do século XX são propostas por grupos de arte pertencentes às vanguardas construtivas modernas brasileiras, que desenvolviam experimentos artísticos, relacionados à cultura de massa, e não mais a grupos artísticos e intelectuais, que propunham manifestos específicos.

### **Considerações finais**

Com o final da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) ocorre uma grande mudança comportamental, e principalmente cultural, influenciada pela terceira revolução industrial (1950), bem como o avanço tecnológico, das comunicações e transportes. A arte desse período está em um processo de transição do moderno para o pós-moderno, o que possibilita a abertura para a produção de arte de vanguarda ainda influenciada pelos valores modernos.

Desse modo, na década de 1960, Olly Reinheimer desenvolve uma produção de arte sem distinção entre arte “maior” e arte “menor”, pois nesse período, as fronteiras da arte não estão definidas, produzindo assim, objetos cotidianos com “status” artístico. Isto é possível dada a concepção de modernidade em que todos os objetos, projetados a partir da integração das diversas técnicas artísticas e elaborados como objetos com características, simultaneamente, funcionais e artísticas.

O projeto de uma “antimoda”, exemplificado em manifestos de vanguardas artísticas modernas no início do século XX, é absorvido na década de 1950 e 1960 por novas manifestações de vestuários de “antimoda” propostos em outros formatos e com novas discussões teóricas. Além disso, diversos artistas brasileiros utilizaram têxteis e vestuários como matérias-primas de

12



seus trabalhos artísticos, e destacaram-se nesse período por suas produções no circuito de exposições e museus, tanto na Europa quanto no Brasil.

## Referências

ANDRADE, Mário de. **O artista e o artesão**. Aula inaugural dos cursos de Filosofia e História da Arte, do Instituto de Artes, da Universidade do Distrito Federal em 1938. 16p. (Mimeogr.).

ARGAN, G.C. M. Fagiolo. **Guia de História da Arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

\_\_\_\_\_. **Walter Gropius e a Bauhaus**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

\_\_\_\_\_. **Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Cia das Letras. 2006.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1975.

BURGELIN, Olivier. **Enciclopédia Einaudi, volume 32**. Soma/psique – corpo. Tradução Maria Bragança. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995.

DAMASE, Jacques. **Sonia Delaunay: Fashion & Fabrics**. Londres: Thames & Hudson, 2014.

LIPOVETSKY, Gilles. A moda considerada uma das belas-artes. A moda de cem anos. In: **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

PONTUAL, Roberto. **Dicionário das artes plásticas no Brasil**. Texto Mário Barata, Lourival Gomes Machado, Carlos Cavalcanti et al. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

REINHEIMER, Patricia. **O Universo de Olly cores, formas, texturas: vida e obra de uma artista múltipla**. Rio de Janeiro, 1999.

SOUZA, Rui Gonçalves de. **Designs modernistas: ideias, atitudes e mentalidades em padronagens têxteis**. 2014. Tese (Doutorado em Design)– Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

STERN, Radu. **Against Fashion; Clothing as Art, 1850-1930**. Cambridge, Massachusetts: The Mit Press, 2004.

WILSON, Elizabeth. **Enfeitada dos sonhos: moda e modernidade**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.