

Design Social e Político: a Vkhutemas

Social and Political Design: the Vkhutemas

MOSQUINI, Isabela Oliveira; Graduada; UFSC
isabelaamosquini@gmail.com
PAZIMINO, Ana Verônica; Doutora; UFSC
anaverpw@gmail.com

O presente estudo objetiva apresentar um breve apanhado do histórico e da produção dos Ateliês Superiores Técnico-Artísticos Estatais, Vkhutemas, inaugurados em 1920, na Rússia, com a intenção de ressaltar seu legado para o design, tratando também de outras contribuições de nomes relevantes do design social. Partindo da percepção de que pouco é abordado sobre a escola no ensino de design, que prioriza o estudo sobre instituições como Bauhaus e Ulm, mesmo que estas mesmas tenham sido influenciadas pela herança das Vkhutemas, buscou-se explorar informações que evidenciem a importância do acúmulo teórico e prático da escola para a formação de designers críticos, que visam uma atuação emancipada e emancipatória, com foco na sociedade e sua transformação radical.

Palavras-chave: Vkhutemas; Design Social; Design Político.

This study aims to analyze the history and production of the Higher State Artistic and Technical Workshops Vkhutemas, inaugurated in 1920, in Russia, with the intention of highlighting its legacy for design, also exposing other contributions of relevant names of social design. Based on the perception that very little is discussed about the school in design education, which prioritizes the study of institutions such as Bauhaus and Ulm, even if these have been influenced by the generation of Vkhutemas, pursuits to explore information that highlights the importance of the theoretical and practical accumulation of the school for the training of qualified designers, which aims an emancipated and emancipatory action, with a focus on society and its radical change.

Keywords: Vkhutemas; Social Design; Political Design.

1 Introdução

Por mais que essa definição histórica não seja um consenso no estudo da história do design, o surgimento desta área de conhecimento como prática projetual é pautado por muitos estudiosos como estritamente atrelado à “autonomização dos instrumentos de trabalho frente ao trabalhador devido à criação da máquina-ferramenta” (ROMERO, 2005, p. 46), isto é, à chamada revolução industrial. Como evidenciado por Karl Marx, filósofo, economista, historiador, sociólogo, teórico político, jornalista, e revolucionário socialista alemão:

As diferentes funções do trabalhador coletivo são simples ou complexas, inferiores ou superiores, e seus órgãos, as forças individuais de trabalho, exigem diferentes graus de formação, possuindo, por isso, valores diversos. A manufatura desenvolve, portanto, uma hierarquia nas forças de trabalho, à qual corresponde uma escala de salários (MARX, 1983, p. 404).

Pode-se compreender, portanto, que o surgimento do design também está intrinsecamente relacionado à divisão social do trabalho e ao surgimento e consolidação do capitalismo, modelo econômico vigente.

De fato, o design surge como uma necessidade projetual das fábricas, onde o projeto e o produto, em suas diversas etapas, não são mais executados pela mesma pessoa e o objetivo central se torna “pôr no mercado a maior quantidade possível de mercadorias para que sejam vendidas, com o intuito de obter a maior renda possível” (SCHNEIDER, 2010, p.17). Para que esse propósito seja alcançado com êxito, o design é utilizado, em diversos momentos, como ferramenta para, conforme colocado por Schneider (2010), “transformar todos os objetos de consumo em mercadoria e inventar todas as mercadorias imagináveis, com as quais seja possível aferir lucro” sendo o maior interesse não só “o valor de uso, mas sobretudo o valor de troca” (SCHNEIDER, 2010, p.17). Analisando os desdobramentos desse processo muitos anos depois, há fortes indícios de que o design teve e tem um papel de grande importância na manutenção do capitalismo, onde o trabalho, isto é, a prática de projeto, é direcionado para a acumulação de lucro, não havendo quase nenhuma preocupação com o impacto que essa busca desenfreada causaria à sociedade. Como argumentado por Victor Papanek, designer de produtos e importante teórico do design social.

[...] o alimento, o abrigo e o vestuário eram considerados as necessidades absolutas da vida. Isso deixou de ser verdade. Recuamos e estamos agora longe da certeza de podermos contar com ar puro, água potável para beber, alimentos que possamos comer com segurança e um ambiente que não esteja poluído por níveis de ruído devastadores. Levanta-se, assim, a questão dos designers, os arquitetos e os engenheiros poderem ser considerados pessoalmente responsáveis e legalmente imputáveis por criarem utensílios, objetos, acessórios e edifícios que causam a deterioração ambiental. (PAPANEK, 1973, p.11).

Apesar de Papanek atribuir a responsabilidade de diversos problemas sociais, políticos e econômicos a profissionais como indivíduos, a realidade é que estes fazem parte de um sistema econômico que determina essa atuação e por consequência, naturaliza comportamentos e atividades nocivas à existência humana. Não se pode eximir a responsabilidade individual, mas é preciso, sobretudo, buscar maneiras coletivas de solucionar problemas que também são comuns.

É nesse contexto, onde o design como prática projetual é utilizado como ferramenta de manutenção do sistema econômico vigente, que cresce o número de teóricos de design

preocupados em analisar o impacto social causado por designers. Estes, contribuem também para a busca por uma produção científica na área que não se limite insuficientemente em ser um recurso econômico, mas que acima de tudo busque “expor-se e viver com paradoxos e contradições, mas nunca os camuflar sob um manto harmonizador” (BONSIEPE, 2011, p.25), submetendo o design e sua prática a uma visão crítica. Como colocado por Schneider (2010) o design é uma forma de trabalho material onde faz-se uso da técnica, mas é também ideológico, uma vez que reproduz e interpreta a realidade social e modifica as relações entre o homem e a natureza, podendo gerar consequências positivas ou negativas. “Em outras palavras: as formas estéticas possuem um conteúdo que expressa uma visão de mundo; elas revelam, direta ou indiretamente, interesses econômicos, interesses de classe e juízos de valor sobre a realidade social” (SCHNEIDER, 2010, p.201).

Por conseguinte, cabe a um designer que se propõe a criticar sua prática e que busca se responsabilizar pelo impacto de seu trabalho na comunidade em que vive, projetar levando em consideração seus valores, objetivos e compreendendo o impacto de seu trabalho, além de ser essencial uma compreensão e valorização histórica, política, econômica e social do contexto em que se deseja projetar. Para aqueles que procuram desenvolver uma teoria e prática social que também seja emancipatória, é valiosa a contribuição da Vkhutemas, Ateliês Superiores Técnico-Artísticos Estatais da Rússia, por vezes pouco citada devido ao limite ideológico que muitos teóricos da área buscam definir, mas essencial para o debate do design social.

2 A Revolução Russa e as Vanguardas Artísticas

Para compreender o surgimento, a história e os objetivos da Vkhutemas é preciso, primeiramente, entender a história de seu período de surgimento. Aqui, não se pretende analisar todo o denso acúmulo destes processos e seu legado, mas compreender, por meio de um breve apanhado histórico, o cenário de surgimento da escola e de que forma ela se relacionava com a política, a arte e a cultura da época.

Durante o período em que a Rússia vivia um regime imperial, sob o poder do czarismo, o Estado russo era responsável por limitar a atividade civil. Este controlava os mais diversos aspectos da sociedade, coordenando o ensino primário, secundário e superior, estratificando a sociedade em nobreza, clero, burguesia e camponato, e fazendo uso da servidão. Até 1905, existia ainda a diferença entre uma parcela privilegiada e uma não privilegiada da sociedade:

Os privilegiados não estavam sujeitos a impostos diretos nem a castigos corporais, e podiam locomover-se livremente pelo país. Apenas os nobres e burgueses compreendidos no grupo de cidadãos notáveis gozavam desses privilégios, representando 1% da população. Até 1861, a nobreza possuía o direito de ter servos como sua propriedade. Aos privilegiados cabia a direção do Estado, ao passo que os não-privilegiados sustentavam-no com seu trabalho e pagamento de pesados tributos. Além disso, os privilegiados dominavam o acesso à educação universitária. (TRAGTENBERG, 1988, P 52).

O estado de servidão em que se encontrava uma grande parcela dos camponeses gerou as mais diversas rebeliões, com o objetivo de demonstrar o descontentamento com o regime. Apesar da emancipação dos servos em 1861, esta se tratava de uma estratégia reformista, aliada ao desenvolvimento industrial e a instalação de grandes manufaturas. Sendo assim, “A

revolução industrial na Rússia enriqueceu uma minoria no meio rural, abalou a estratificação social tradicional pré-capitalista, fazendo crescer a burguesia industrial e a classe dos mercadores e dando origem a um proletariado. Impulsionou o povo à ação social e política” (TRAGTENBERG, 1988, P. 58). Logo, os aspectos fragilizados do desenvolvimento capitalista na Rússia e a já intensa luta de classes no campo, tornam a revolução socialista uma pauta comum no meio camponês. Neste contexto, eclode a Revolução de 1905, em que grupos de trabalhadores elaboram uma petição ao czar, junto ao Partido Socialista Revolucionário em que:

Exigiam-se completa liberdade de imprensa falada e escrita, liberdade de associação sindical, direito de greve, expropriação dos grandes latifúndios em benefício das comunidades camponesas, convocação de uma Assembleia Constituinte, instrução gratuita e obrigatória, 8 horas de jornada de trabalho. (TRAGTENBERG, 1988, P. 67).

Essa manifestação é reprimida com extrema violência que causa diversas mortes, gerando como consequência uma greve nacional em toda Rússia, organizada por uniões operárias, comitês de fábrica e soviets. Diante desses acontecimentos, começa a delinear-se uma atmosfera revolucionária que passa a ser cada vez mais reforçada após a Primeira Guerra Mundial e que, após muitos desdobramentos, culmina na tomada de poder dos Bolcheviques em 1917, instalando-se assim a Revolução Russa. É importante observar também que:

[...] a posição dos países de desenvolvimento capitalista retardatário era de se expandir sobre uma forma subordinada, através de uma inserção desfavorável na divisão internacional do trabalho. [...] a situação social na Rússia e a experiência operária acumulada nos anos de luta fizeram explodir a ação coletiva do proletariado. A derrota na guerra para o Japão e o regime autocrático russo convivendo com uma situação de penúria formava a base para a revolta proletária. (VIANA, 2010, p. 49).

Diante deste contexto revolucionário, a educação era uma das pautas, onde entendia-se a necessidade de uma formação que alcançasse todas as parcelas da população. A Universidade de Moscou, que em 1825 era palco de debates políticos e sociais entre liberais e socialistas, já promovia a educação de pessoas pobres, mas é com a ascensão de uma atmosfera revolucionária que a parcela mais oprimida da sociedade passa a ter acesso à educação, formando posteriormente diversos grupos revolucionários. Na arte não era diferente. Afloram, nesse período, estilos artísticos revolucionários na Rússia, aliando a influência das vanguardas europeias aos ideais comunistas, na busca por uma elevação da arte com um propósito social:

[...] diferentemente da França, onde as invenções na arte seguiram em um ritmo histórico moderado, a Rússia experimentou uma situação de explosão na arte por volta de 1910. Os jovens rebeldes romperam os laços com a tradição, rejeitaram o conhecimento recebido dos professores, sentindo que os fundamentos inabaláveis da arte tradicional não eram mais capazes de expressar uma compreensão do mundo em mutação. A coragem imprudente e o ardor beligerante dos inovadores russos forçaram os contemporâneos a batizar esse fenômeno como uma vanguarda artística. (VAKAR, 2005. p.13).

Um dos movimentos artísticos mais importantes para a época foi o suprematismo. Iniciado em 1913, tinha como um de seus principais nomes Kazimir Malevich, pintor abstrato que buscava

demonstrar a supremacia do espírito sobre o objeto. “Assim, suas obras primavam pela pureza das formas e das cores, em composições soltas, libertas de qualquer lei física da gravidade” (GRECO, 2007, P. 292). O suprematismo também se destacou durante seu período por seu caráter revolucionário:

[...] Malevitch insere-se, em parte, naquela categoria de artistas que não pretendem vincular suas obras a uma ideologia política, nem a uma decadente, nem a uma revolucionária. Todavia, não obstante isto se comprove a um primeiro olhar, é preciso ressaltar que a concepção malevitchiana de um mundo não-objetivo é, sem dúvida, uma concepção proletária, já que implica na não-propriedade de coisas e noções. Numa realidade socialista na qual o indivíduo deve se desapegar dos bens materiais em prol de um coletivo, Malevitch, como indica Argan, surge como um teórico que, embora não faça da sua obra um meio de propaganda revolucionária, se ocupa, mediante seu cargo de Professor na Escola de Arte de Vitebsk, da formação intelectual das gerações que irão construir o socialismo. (GRECO, 2007, p.293).

Concomitantemente, surge também o construtivismo. Interessado em exaltar os valores e a cultura russa, também se relacionava com o marxismo e com a ideia de que a arte deveria possuir uma função social e política, associando-se com as necessidades do país diante de sua modernização. A vanguarda estética em questão foi fundada em 1919 por Vladimir Tatlin e utilizou-se das mais diversas formas de se fazer arte:

O artista seria colocado ao serviço da sociedade e da política, em nome do “objectivismo”, com a pretensão de aplicar a arte geométrica e cinética à tipografia, à arquitetura e à produção industrial, servindo o ideal social e político da Revolução de 1917. [...] No domínio do design, Alexander Rodchenko foi um dos artistas que mais se destacaram, assumindo uma clara modernidade na escolha das fontes, das cores e na organização do espaço comunicativo. (NOGUEIRA, 2017, p.225).

Como relatado por Evandro Salles, “A chamada vanguarda russa tinha como objetivo primordial a busca pelas estruturas formativas do olhar, olhar esse que não vê o mundo, mas antes o define, o conforma, o estabelece enquanto realidade” (SALLES, 2001. p.11). Era por meio de formas abstratas e geométricas, utilizando diversas cores, texturas e materiais que se delineava um novo conceito para a arte e para a sociedade, onde o objetivo, muito bem colocado no manifesto “Por uma arte revolucionária livre” de Leon Trotsky e Andre Breton, era espalhar os ideais revolucionários diante das grandes massas:

[...] Nossa concepção do papel do artista é demasiado elevada para negarmos que ele tenha influência no destino da sociedade. Acreditamos que a tarefa suprema do artista em nossa época é participar ativa e conscientemente no preparo da revolução. Mas o artista não pode servir à luta pela liberdade, ao menos que assimile subjetivamente seu conteúdo social, a menos que sinta em seus nervos o seu significado e drama e procure livremente dar-lhe sua própria encarnação íntima em sua arte. (BRETON E TROTSKY, 1999, p.492).

A intenção de propagar cada vez mais as ideias culturais e políticas do suprematismo e do construtivismo fizeram com que a arte encontrasse o design. A disseminação da produção artística não apenas necessitava de técnicas de impressão e replicação para alcançar o maior

número de pessoas, mas também se preocupava veementemente com a mensagem que se queria transmitir. “O olhar construtivista propõe uma percepção visual que não se esgota na leitura literal do fato expresso pela imagem. Para os Construtivistas, era preciso estabelecer integração ativa entre imagens e palavras para que fosse possível expressar a tendência social manifestada no ato. Esse conceito ratifica o Construtivismo como precursor do design social, evidenciando a primazia da sofisticação das necessidades coletivas” (CURTIS, 2001, p.42- 43). Os artistas buscavam aplicar seus conhecimentos ao uso da propaganda, da tipografia, do cinema e da arquitetura para socializar a arte. É inegável, portanto, a contribuição do suprematismo e do construtivismo russo não apenas para o surgimento das Vkhutemas, mas para a história do design e seu desenvolvimento, principalmente para aquele de caráter social.

3 O surgimento e o desenvolvimento da Vkhutemas

A Vkhutemas não foi a primeira experiência russa na busca pelo ensino da arte, do design e da arquitetura.

Logo após a Revolução de Outubro, o recém-formado Narkompros, dirigido por Anatóli Lunatchárski, deu início à reforma dos programas educacionais das escolas russas. O alto índice de analfabetismo no país demandava por parte do governo soviético atenção especial à educação. Assim, a partir do início de 1918, muitas escolas foram abertas por todo país, democratizando o ensino tanto para crianças como para adultos. Mesmo com a Guerra Civil em curso, o esforço de incrementar o ensino era urgente e não poderia ser adiado. (LIMA; JALLAGEAS, 2020, p. 60)

Ainda em 1757, foi estabelecida pelo governo a Academia de Artes, que por mais de 100 anos foi a única instituição de ensino superior para a formação de artistas gráficos do país. Em 1918, a mesma foi abolida e em seu lugar instauradas Oficinas Artísticas Livres do Estado, as Svomas:

As antigas academias imperiais de arte e as escolas de artes aplicadas e arquitetura precisavam ser reformuladas em seus programas e pedagogias para atender aos objetivos de formação de artistas, designers e arquitetos, isto é, profissionais da criação decisivos para a criação da nova cultura proletária e para o desenho do projeto material de uma sociedade coletivizada, igualitária e comunal, com novos hábitos e valores civis. O primeiro passo para a reorganização das escolas de arte é dado por Lunatchárski com um projeto experimental implementado em Moscou: a fundação dos Svomas em 5 de setembro de 1918, ocupando a antiga Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscou. (LIMA; JALLAGEAS, 2020, p. 62)

As Svomas estipularam princípios educacionais altamente revolucionários para a época: não aplicavam exames de admissão, não exigiam certificados do ensino fundamental e aceitavam a matrícula de mulheres. Elas contavam com quatorze ateliês de pintura, quatro de escultura e três de arquitetura, que incluíam as mais diversas áreas e técnicas artísticas. Foi a partir da fusão entre as Svomas que surge a Vkhutemas, a mais importante iniciativa para o ensino superior soviético. Seu início é marcado pela assinatura, em 1920, de um decreto do governo por Vladimir Lenin, para “(...) preparar mestres-artesãos, artistas de qualificação superior para a indústria, assim como instrutores e dirigentes para a formação técnica profissional” (Miguel, 2006, p. 93).

Desde seu surgimento, a Vkhutemas recebia qualquer pessoa com idade acima de 16 anos para a educação gratuita, sem haver necessidade de experiência ou formação anterior e não sendo também exigida uma frequência nas aulas e atividades. Como colocado por Matias e

Santos, “Significava uma nova configuração das escolas de arte, antes elitistas, centralizadas e autoritárias, tendo agora uma nova estrutura, totalmente aberta e democrática”(MATIAS; SANTOS, 2015, p. 47). Coordenada por artistas russos, tais como Vassily Kandisky, Alexander Rodchenko, Aleksei Gan, El Lissitzky, Liuhov Popova, Aleksondr Vesnin, Nikolai Tarabukin, Gustav Klutssis e Vladimir Tatlin, a escola se dedicava às pesquisas sobre métodos de ensino, buscando quebras nas tradições e uma grande reforma na educação artística:

“Ainda que se equiparassem a outras iniciativas pedagógicas de ensino superior existentes em outros países como, mais notadamente, a Bauhaus, os Vkhutemas, por serem fundados em princípios marxistas e revolucionários, tiveram um protagonismo singular fundado em uma percepção material da vida, e, por isso, desde o início objetivou-se que o aprendizado levasse a uma transformação social efetiva. Assim, uma vez colocada em funcionamento, a escola alcançou um incomparável dinamismo que, por ser totalmente inusitado, tanto no campo artístico quanto na perspectiva do processo revolucionário, impulsionou mudanças e interações na criação estética cujo alcance, ainda hoje, é de difícil apreensão. Suas irradiações se expandiram para além do território e do tempo soviético e ultrapassaram o campo exclusivo da arte, transformando os processos e resultados daquilo que até então se conhecia sobre o ensino da arte e da técnica no mundo. (LIMA; JALLAGEAS, 2020, p. 83)

Analisando um pouco mais os aspectos pedagógicos da escola, também é possível identificar seus aspectos revolucionários. Conforme evidenciado por Manca (2019), os estudos preliminares da Vkhutemas abordavam quatro tópicos: Gráficos, Cores, Volumes e Espaços, além das ciências humanas e sociais. Após o curso desses tópicos, era possível buscar uma especialização nas faculdades, que poderiam ser em arquitetura, pintura, escultura, gráficos, têxteis, cerâmica, madeira ou trabalho sobre metal. Mas para além do aprendizado técnico e artístico, os alunos também tinham contato com implicações econômicas e sociais de seus projetos, pautadas no materialismo histórico, já que a sua formação também fazia parte de uma reforma social, sendo este um dos principais diferenciais da escola até os dias de hoje. Outro aspecto amplamente incentivado era a busca pela independência dos artistas em encontrarem novas formas de fazer e pensar:

A auto expressão espontânea, tanto no trabalho de um único artista de vanguarda quanto na autorreflexão de um grupo de artistas, era constantemente conjunta e entrelaçada com suas tentativas de formular leis objetivas da percepção e da forma. (LIMA; JALLAGEAS, 2020, p. 120)

Neste ponto, é importante ressaltar que a busca por uma prática atrelada à realidade social foi defendida, muitos anos depois, por Gui Bonsiepe, designer, professor e teórico, que ressalta que “na cultura do projeto, não deveria faltar esse ingrediente de postura crítica. Esta serve como antídoto a uma aceitação conformista, sendo não só desejável como indispensável para se fugir da armadilha da indiferença e do conformismo” (BONSIEPE, 2011, p.37). Ainda hoje, em muitos aspectos, pode-se concluir, infelizmente, que “[...] o ensino de design em geral vem atuando no sentido de reforçar um senso comum que, ao fim ao cabo, nada mais é do que a naturalização das relações sociais de produção capitalistas. Assim, para muitos estudantes da área o resultado lógico é a rejeição do pensamento crítico [...]” (MATIAS, 2014, p. 24)

Durante os 10 anos de existência da escola, professores e alunos da Vkhutemas projetavam e desenvolviam produtos para o dia a dia, como móveis, utensílios e objetos, mas um de seus

principais feitos foram no design gráfico: as publicações, já que a escola possuía uma gráfica própria onde eram fabricados livros, cartazes e anúncios desenvolvidos para disseminar a vanguarda e não menos importante, as ideias políticas. Muitas atividades, principalmente as de professores, envolviam a criação de materiais para empresas estatais, ajudando o governo a gerar confiança do público nos bens do estado. A produção impressa e tipográfica da Vkhutemas foi tão experimental e vanguardista que subverteu o design tradicional de livros, utilizando não apenas a gráfica da escola, mas máquinas industriais de fábricas locais. Assim, os alunos também tinham contato direto com os processos de produção e isso contribuía para a crença soviética na aceleração dos benefícios da indústria moderna, como colocado por Manca (2019).

Em 1930, a Vkhutemas é fechada, após sofrer com a inflexibilidade do regime Stalinista. Antes de encerrada, enfrentou o combate às vanguardas, uma preferência pela formação técnica, a redução do tempo de duração e prática do curso básico, e, de maneira geral, a perda de autonomia.

Os princípios iniciais da escola foram atacados, como universalização e o livre acesso ao ensino superior de operários e camponeses. Buscava-se naquele momento apenas formar trabalhadores que iriam prontamente para o chão de fábrica e desempenhariam “seu papel” no “desenvolvimento econômico do país”. (MATIAS; SANTOS, 2015, p.50).

4 A produção da Vkhutemas

Conforme mencionado, o legado das Vkhutemas para o design é inegável. Não apenas contribuiu para uma nova forma de se fazer arte, buscando associá-la à diversos conhecimentos para garantir a comunicação das massas, como gerou peças de design que transmitiam com sucesso a arte popular e as mensagens da revolução, incluindo, por meio do uso da tipografia, das formas geométricas e das cores, toda a população na compreensão da conjuntura política e artística cultural da época. Apesar de sua influência, muito pouco é estudado sobre as Vkhutemas dentro do design, e há uma grande dificuldade em encontrar informações sobre o que de fato foi produzido dentro das escolas, uma vez que grande parte das produções são colocadas como produto do construtivismo, mas sem especificar se foram constituídas a partir da base teórica e material fornecida pelas Vkhutemas. Isto porque:

Barreiras linguísticas à parte, o que se vê é um limite ideológico na literatura da área. Tratam-se de abordagens reducionistas, que desviam o interesse historiográfico do tema, bastando supostamente conhecer a experiência alemã “original” (a Bauhaus) para se compreender sua “versão soviética”. Indo por este caminho metodológico, a perda é irreparável. (MATIAS; SANTOS, 2015, p.42).

Ainda em 1919 é desenvolvida uma das primeiras obras construtivistas de teor político, o cartaz “Bata nos brancos com a cunha vermelha” (figura 1) de El Lissitzky. Além de gerar impacto entre os construtivistas, contribuiu para a percepção da importância dos cartazes como ferramenta de comunicação para a disseminação dos ideais comunistas e apesar de não ter sido produzido na Vkhutemas, foi precursora do que a escola proporia a seus estudantes um ano depois, tendo o próprio Lissitzky como professor. El Lissitzky foi uma das figuras de maior destaque na história da Vkhutemas, utilizando seu design, com simbologias representadas por eixos dinâmicos diagonais, sob superfícies preferencialmente brancas e

elementos balanceados assimetricamente para demonstrar que “Para nós, a obra de um artista não tem um valor ‘per si’, não tem um fim em si mesma, não tem uma beleza própria. Tudo isso ela ganha apenas através de seu relacionamento com a comunidade.” (SCHNEIDER, 2010, p.61).

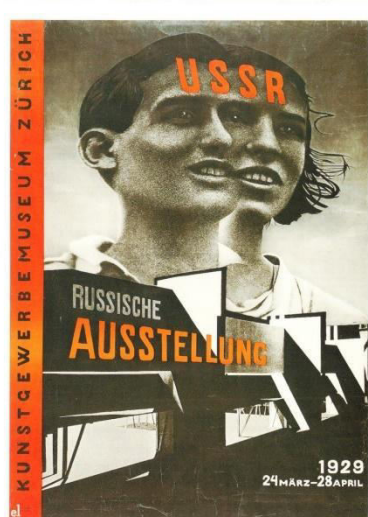
Figura 1 - “Bata nos brancos com a cunha vermelha” de El Lissitzky.



Fonte: Heller (2008, p.135).

Outro cartaz de Lissitzky importante para compreender as produções das Vkhutemas, apresentado por Schneider (2010), é o cartaz de uma exposição de arte soviética na Suíça (figura 2), onde é perceptível a intenção de se colocar homens e mulheres em posição de igualdade, gerando impacto significativo para a comunicação simbólica da revolução, diante de uma Rússia ainda dominada por homens.

Figura 2 - Cartaz de El Lissitzky para uma exposição de arte soviética.



Fonte: Schneider (2010,p.60)

Outro nome importante para a compreensão da produção realizada na Vkhutemas é Alexandr Rodchenko, um dos fundadores do construtivismo russo e posteriormente mestre da escola. Rodchenko dizia que:

Por meio do design, é necessário revelar não o aspecto decorativo e circunstancial do objeto, mas seu uso prático, seu valor utilitário, sua clareza imprevista, a beleza de sua construção, sua praticidade e produção (racional) simplificada [...] O objetivo do design é que o aluno seja, não um executor passivo de sua especialidade, mas um engenheiro contemporâneo do objeto, que está sempre pronto para criar uma proposta nova e clara em resposta às demandas, exigências e tarefas do consumidor soviético, e que sabe como implementar esse objeto na produção de massa. (RODCHENKO, 2005, p. 189).

A forma de pensar e fazer a arte e o design de Rodchenko é muito bem exemplificada em suas obras:

Associado a Vladimir Maiakovski, entre 1923 e 1926 dedicou-se ao design gráfico de cartazes publicitários, anúncios e embalagens. O empreendimento prosperou com contratos firmados com diferentes empresas estatais, o que enfatizava o sentido político da atividade: encorajando a população ao consumo em fábricas e lojas estatais, Rodchenko e Maiakowski estariam propiciando o aumento da produção das empresas estatizadas e diminuindo o sucesso dos empreendimentos privados da recém composta classe dos empresários. (POLETTI; POZZA; PISSETTI, 2013, p. 6).

Durante a existência de suas oito faculdades, que abordavam arquitetura, pintura, escultura, gráficos, têxteis, cerâmica, madeira e trabalho sobre metal, alunos e mestres da Vkhutemas produziram um vasto acervo das mais diversas áreas que exige um aprofundado e denso estudo para que seja contemplado em sua magnitude, tarefa que esse estudo não se propõe. No entanto, é exercício essencial para aqueles que se interessam em conhecer de maneira aprofundada o legado da Vkhutemas.

5 Conclusão

Diante das contribuições das Vkhutemas para as produções práticas e teóricas do design, é perceptível a necessidade cada vez mais latente de estudiosos e profissionais dispostos a conhecer, analisar e agir sobre a sociedade de maneira consciente e determinada a contribuir para a modificação da realidade social. A experiência russa aqui apresentada serve não apenas para contribuir com uma acumulação teórica, mas para demonstrar que é possível atuar criticamente dentro do design e ainda mais importante: fazer com que essa atuação esteja ligada a objetivos de fato emancipatórios, que não apenas proponham uma reforma do que já está dado. É importante colocar que os designers necessitam praticar a crítica aos fundamentos do design e questionar os processos que levam à prática de atividades atreladas ao consumismo, que desconsideram a importância de defender ideias sociais e culturais que sejam mais relevantes e úteis à sociedade.

O legado da Vkhutemas nos permite identificar de maneira concreta a importância basilar que o estudo, o ensino e a prática de design possuem para a construção de uma nova sociedade. De que forma essas potencialidades têm sido utilizadas nos dias de hoje? O que tem buscado construir? Por fim, é preciso reconhecer que uma emancipação revolucionária da sociedade e das atividades desempenhadas por ela depende de muito mais do que a atuação crítica em design, mas essa preocupação não

deixa de ser importante e necessária contribuição para caminhar rumo a mudanças maiores.

Referências

BONSIEPE, Gui. **Design, cultura e sociedade**. São Paulo: Blucher, 2011. 270 p.

BRETON, A.; TROTSKI, L. Manifesto por uma Arte Revolucionária Livre, 1938. In: H.B. CHIPP, Teorias da Arte Moderna. 4. ed. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

CURTIS, Maria do Carmo. A dimensão social do design gráfico no Construtivismo. In: BRAGA, Marcos da Costa (org.). O papel social do designer gráfico: história, conceitos e atuação profissional. 1 ed. São Paulo: SENAC, 2011. p. 25-44

FERMON, Lucas Leite. **Cartazes russos: uma análise do design pré e pós-revolução**. 2020. Disponível em: <https://vermelho.org.br/2020/08/29/cartazes-russos-uma-analise-do-design-pre-e-pos-revolucao/>. Acesso em: 06 set. 2021.

GRECO, Patrícia Danza. O SUPREMATISMO NO CONTEXTO DA REVOLUÇÃO CULTURAL BOLCHEVIQUE. III Encontro de História da Arte – Ifch / Unicamp, Campinas, v. 3, n. 3, p. 290-298, jun. 2007.

HELLER, Steven. Iron First. Branding the 20th-Century Totalitarian. In: _____. The Soviet Communists. New York: Phaidon, 2008. p. 124-152.

LIMA, Celso; JALLAGEAS, Neide. **Vkhutemas: desenho de uma revolução**. São Paulo: Kinoruss, 2020. 478 p.

LISSÍTZKY, El Lazar Márkovitc. (1890-1941). Beat the Whites with the red Wedge. (Bata nos Brancos com a Cunha Vermelha). 1919, Litografia Construtivista. Imagem escaneada formato JPEG. Disponível em: HELLER, 2008 p.135.

MANCA, Margherita. **Uncovering the Avant-Garde Graphic Design + Experimental Teaching of “Soviet Bauhaus,” the Vkhutemas School**. 2019. Disponível em: <https://eyeondesign.aiga.org/uncovering-the-avant-garde-graphic-design-experimental-teaching-of-soviet-bauhaus-the-vkhutemas-school/>. Acesso em: 16 ago. 2021.

MARX, Karl e ELGELS, Fredrich. O Capital, Livro I, Vol.1. São Paulo: Abril Cultural, 1983

MATIAS, Iraldo Alberto Alves; SANTOS, Leovitor Nobuyuki dos. Muito além de uma “Bauhaus Soviética”: o legado de vkhutemas/vkhutein (1920-1930). **Caderno Cemarx**, Campinas, v. 7, n. 7, p. 39-54, 02 jun. 2015. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/cemarx/article/view/10880/6148>. Acesso em: 29 ago. 2021.

MATIAS, Iraldo. **Projeto e revolução: do fetichismo à gestão**: uma crítica à teoria do design. Florianópolis: Em Debate, 2014. 405 p.

MIGUEL, Jair Diniz. Arte, ensino, utopia e revolução: Os ateliês artísticos Vkhutemas/Vkhutein. São Paulo, 2006. Tese Doutorado em História Social – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

NOGUEIRA, Isabel. OS 100 ANOS DAS VANGUARDAS RUSSAS: SUPREMATISMO, CONSTRUTIVISMO E MODERNIDADE. **Revista do Cieba**, Lisboa, v. 18/19, n. 2, p. 221-228, ago. 2017.

PAPANEK, Victor. Design for the real world. New York: Bantam Books, 1973, p.11.

POLETTI, Luana Deon; POZZA, Gustavo Luiz; PISSETTI, Rodrigo Fernandes. DESIGN GRÁFICO E SIGNIFICADO: INTERPRETAÇÕES SOBRE CARTAZ DO CONSTRUTIVISMO RUSSO. **Revista Imagem**, Caxias do Sul, v. 3, n. 1, p. 2-11, set. 2013.

POLIAKOV, V. Leltchuk, A. Protopopov, *História da sociedade soviética*, Moscou: Ed. Progresso, 1979.

ROMERO, Daniel. Marx e a Técnica: um estudo dos manuscritos de 1861-1863. São Paulo: Expressão Popular, 2005.

RUSSIA. MOSCOW GOVERNMENT.. **The short-lived VKHUTEMAS**: the life and death of the first soviet industrial design institute. The life and death of the first Soviet industrial design institute. 2020. Disponível em: <https://www.mos.ru/en/news/item/82481073/>. Acesso em: 20 ago. 2021

RODCHENKO, Aleksandr. Aleksandr Rodchenko: Experiments for the Future. New York, MoMA: 2005.

SALLES, Evandro. A Grande Utopia: Gráfica Utópica: arte gráfica russa 1904-1942. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, Catálogo exposição (6,dez2001) 2001.

SANTOS, Leonardo Schwertner dos. **CONSTRUTIVISMO RUSSO: A ARTE E O DESIGN GRÁFICO DOS CARTAZES SOVIÉTICOS**. 2014. 113 f. TCC (Graduação) - Curso de Design, Centro Universitário Univates, Univates, Lajeado, 2014. Disponível em: <https://www.univates.br/bdu/bitstream/10737/693/1/2014LeonardoSchwertnerdosSantos.pdf>. Acesso em: 01 set. 2021.

SCHNEIDER, Beat. **Design - Uma Introdução**: o design no contexto social, cultural e econômico. São Paulo: Blucher, 2010.

TRAGTENBERG, Maurício. **A Revolução Russa**. 2. ed. São Paulo: Unesp, 1988.

VAKAR, Irina. A Primeira Associação da Primeira Vanguarda. Revista Galeria Tretiakóv. Moscou, 2005

VIANA, Nildo. A Revolução Russa de 1905 e os Conselhos Operários. Rev: Em Debate, Florianópolis, 2010.

WHITELEY, Nigel. O designer valorizado. Revista Arcos. V.I, 1998, p.76