



Vanguardas  
Russas

## 1917: o ano que abalou o mundo Cem anos da Revolução Russa

Para além do cotidiano caótico daqueles dias de outubro-novembro de 1917, com líderes que não lideravam, ordens que não se cumpriam e de promessas quase irrealizáveis, houve uma saraivada de processos históricos desiguais a se fundirem em uma conjuntura internacional única.

Realizada em um país social, política e economicamente atrasado, em meio a um conflito de largas proporções – a Primeira Guerra Mundial – e em um momento de vigor acelerado do capitalismo monopolista, a Revolução de 1917 influenciou inúmeras áreas do conhecimento humano. Não há praticamente domínio da cultura que tenha ficado imune a seus impulsos. Arquitetura, música, artes plásticas, artes cênicas, fotografia, cinema e publicidade, dentre outros, foram tocados de forma indelével pelo formidável movimento humano desencadeado ao leste do mundo. (Gilberto Maringoni- A revolução inacabada)







## Antecedentes de uma “revolução” artística

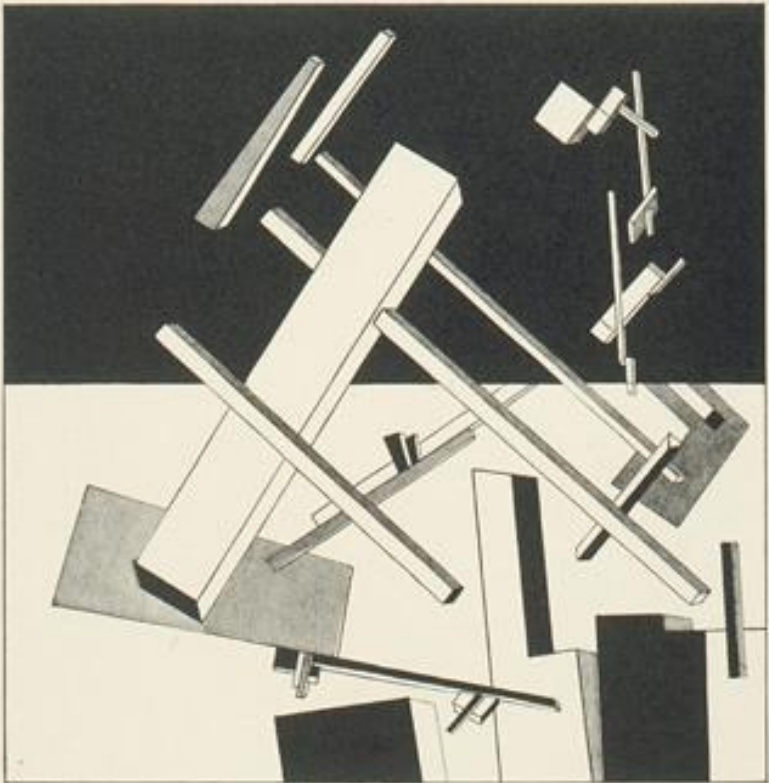
---

Entre o final do século XIX e o início do XX, alguns jovens artistas russos almejavam outro tipo de arte, diferente do que então imperava, denominado realismo e naturalismo nas artes, e do que era ensinado nas academias. Com esse propósito, iniciaram suas experimentações artísticas e se autodenominaram “artistas de esquerda”, em confronto com aqueles que faziam “pintura de cavalete”. Era um momento de grande ebulição política, e nem todos os artistas posicionavam-se segundo a linha bolchevique (vitoriosa depois de 1917). A esquerda política russa pré-revolução era extremamente diversificada, tendo uma destacada vertente anarquista (Neide Jallageas – *Vkuthemas- o ensino das artes sob o signo da revolução russa*, p.9)





A esquerda artística tem o ano de 1907 como marco histórico, quando David Burliuk (1882-1967) organiza uma mostra com obras hoje categorizadas como neo-primitivistas. Tentando romper os ditames da arte realista, o grupo de artistas em torno de Burliuk apresenta pinturas resultantes de pesquisas de materiais, formas e conteúdos que se reportavam à cultura popular russa, à pintura religiosa, com inserção de textos, e que rompiam com a perspectiva linear e utilizavam a colagem de materiais diversos sobre a superfície do quadro. Neste período também começa a haver um grande deslocamento geográfico e um trânsito cultural entre os artistas da Europa Ocidental e da Rússia e colecionadores russos compram grande volume de obras de arte do Ocidente, formando coleções de artistas modernos, com destaque para Matisse, Picasso e Cézanne



ВЕСИЛТ

ЧЕРНО

ТРЕВОЖНО

Na primeira década do século XX, na Rússia, uma viva tendência modernista acompanha a revolta dos intelectuais contra o regime anacrônico dos czares. O desenvolvimento industrial, por um lado, em grande parte devido ao capital estrangeiro, determina uma gravitação crescente rumo à cultura ocidental, especialmente a de Munique e da França; por outro, não podendo dispensar a contribuição dos trabalhadores, cresce o interesse dos intelectuais pelo povo, suas tradições, suas capacidades criativas inatas





Todos os grandes artistas russos (Kandinsky, Malevich, Pevsner, Gabo, Tatlin, Chagall, Bracusi) começam numa vertente populista, assim remetendo ao patrimônio icônico e estilístico da antiga arte eslava. As próprias correntes do modernismo ocidental recebem uma vaga coloração ideológica; pelo simples fato de serem europeias e modernas, assumem um tom de protesto e, ao mesmo tempo, futurista



A partir de 1915, o **Suprematismo** de **Malevich** e o **Construtivismo** de **Tatlin** são as duas grandes correntes da arte avançada russa; ambas se inserem no vasto movimento da vanguarda ideológica e revolucionária, liderada por **Maiakovski**

**DE "V INTERNACIONAL" -**  
Maiakóvski

Eu  
à poesia  
só permito uma forma: concisão,  
precisão das fórmulas  
matemáticas.  
Às parlengas poéticas estou  
acostumado,  
eu ainda falo versos e não fatos.  
Porém  
se eu falo  
"A"  
este "a"  
é uma trombeta-alarma para a  
Humanidade.  
Se eu falo  
"B"  
é uma nova bomba na batalha do  
homem.

A partir dos inícios do século XX, em toda a Europa, diversos grupos de vanguarda foram se interrogando a propósito do papel social dos artistas e da relação entre arte e política.

O empenhamento imediato e entusiasta dos artistas russos nos acontecimentos revolucionários de 1917 fez com que ruidosos debates sobre a articulação entre arquitetura e poder começassem imediatamente após a revolução de Outubro







Uma das formas que os líderes vitoriosos encontraram para organizar e controlar as ações dos cidadãos russos foi estruturando Comissariados por áreas de atuação. Tais estruturas organizacionais equivaleriam ao que conhecemos hoje como Ministérios (da Saúde, da Educação etc.). Para reger as atividades de ensino e arte foi criado o **narkompros**, fruto da junção de vários órgãos governamentais do Império que geriam tanto a educação como as artes. Esta instituição tinha a atribuição de organizar e controlar novos sistemas educacionais e artísticos que atendessem às demandas de uma nova sociedade

[...] A direção desse comissariado coube a Anatoli Lunatcharski (1875-1933), intelectual marxista que fora companheiro de exílio de Lenin. O narkompros contou com as mais diversas (e divergentes) linhas de pensamento sobre arte, cultura e educação (Neide Jallageas )

O pintor e artista gráfico David Steremberg (1881-1948), então diretor da Seção de Artes Visuais do narkompros: “A arte é ilimitada e indefinida, é impossível ser aprendida: a única coisa possível é oferecer a quem precisa e quer estudar as artes, ateliês do Estado, livres e gratuitos.” E sobre o papel do professor, acrescentava que este não deveria obrigar os seus alunos a seguirem suas tendências, afirmando que: “Não se deve privilegiar uma corrente ou uma tendência particular na arte. Só se pode comparar duas diferentes correntes, deixando a cada uma delas a possibilidade de se desenvolver livremente”







Artistas e intelectuais procuraram assim pensar o quadro no qual deveria viver o "homem novo". A sua vontade de "reconstruir a forma de viver" fundava-se então na visão global de uma sociedade em ruptura completa com o velho mundo, fosse essa ruptura expressa no plano político, econômico, social, mental ou, evidentemente, artístico.



# Suprematismo

Surgido na Rússia por volta de 1913, o suprematismo é menos um movimento artístico do que uma atitude de espírito que parece refletir a ambivalência da existência contemporânea. Foi quase a atuação de um único homem, Kasimir Malevich. Sua intenção era expressar a "cultura metálica do nosso tempo"; não por imitação, mas por criação.

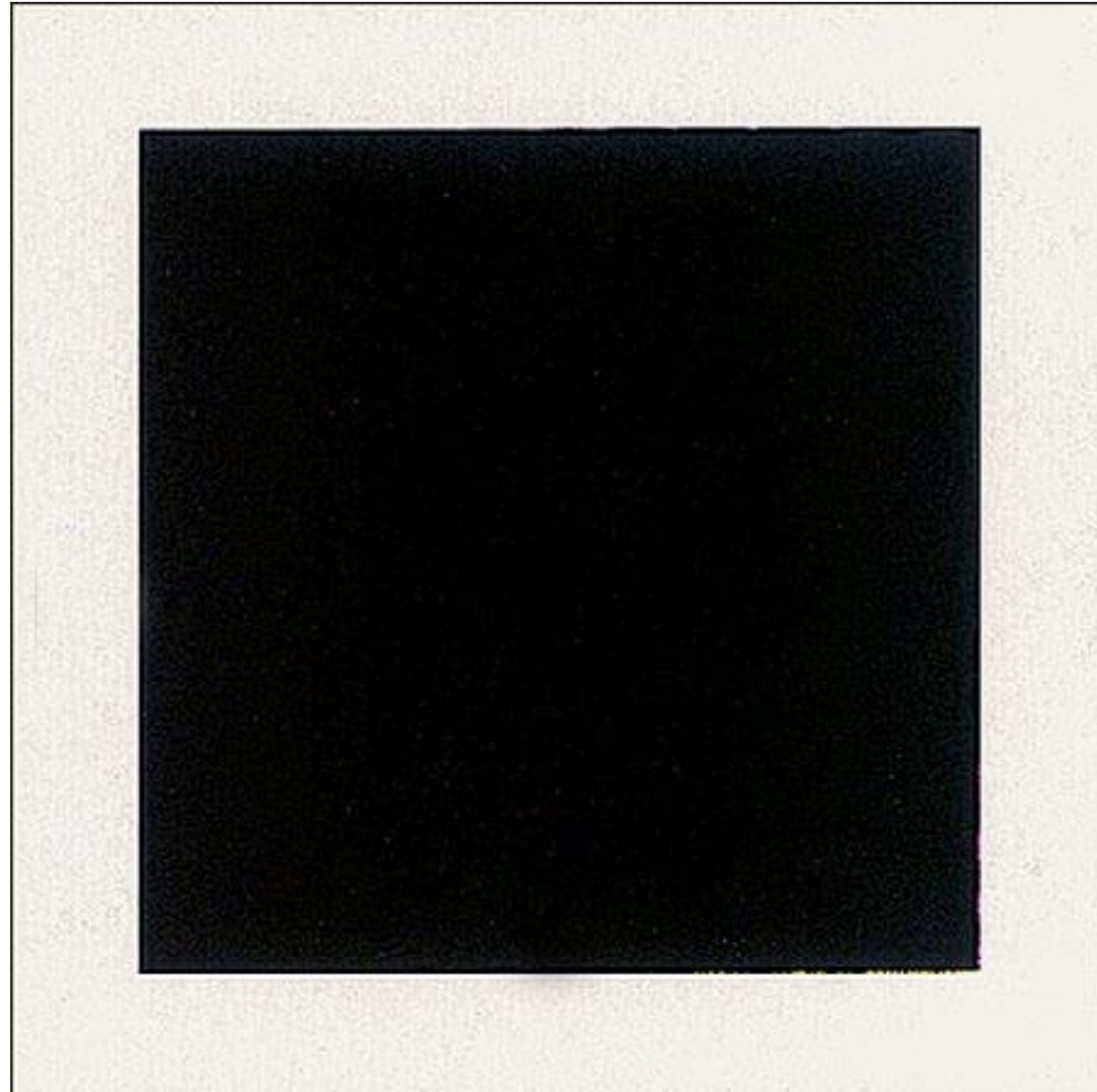
A arte, acreditava Malevich, destina-se a ser inútil. Jamais deverá procurar satisfazer necessidades materiais. O artista deve manter sua independência espiritual para criar



Malevich nega tanto a utilidade social quanto a pura estetização da arte; aliás, se a estetização educa ou agrada, ela entra nas categorias do necessário ou do útil. Como o conhecimento da realidade através das coisas é relativo e parcial, é preciso tender ao conhecimento do mundo como “Não-objetivo”; e se a arte é um meio para a redução do objeto à não-objetividade, é também o meio para a redução do sujeito à não-subjetividade. O quadro não é senão um meio para comunicar o estado não apenas de equilíbrio, mas também de identidade entre um sujeito e o objeto



Malevich – Quadrado negro– 1913 (5)





Malevich: Quando, em 1913, no decorrer dos meus esforços desesperados para libertar a arte do peso da objetividade, me refugiei na forma do quadrado e expus um quadrado que não representava outra coisa a não ser um quadrado negro sobre um fundo branco, os críticos e o público se queixaram: “Perdeu-se tudo aquilo de que um dia gostamos. Estamos num deserto”...E buscavam-se palavras de peso para afastar o símbolo do deserto e para reencontrar sobre o ‘quadrado morto’ a preferida imagem da ‘realidade’, a ‘sensibilidade moral’. A crítica e o público consideravam aquele quadrado incompreensível e perigoso.

Não há mais representações ideais, nada há mais, a não ser um deserto!

Aquele deserto porém está cheio do espírito da sensibilidade não-objetiva, que o penetra todo.

O êxtase da liberdade não-objetiva me levou porém para o ‘deserto’, onde não existe outra realidade a não ser a sensibilidade...- e, assim, a sensibilidade tornou-se o único conteúdo da minha vida.

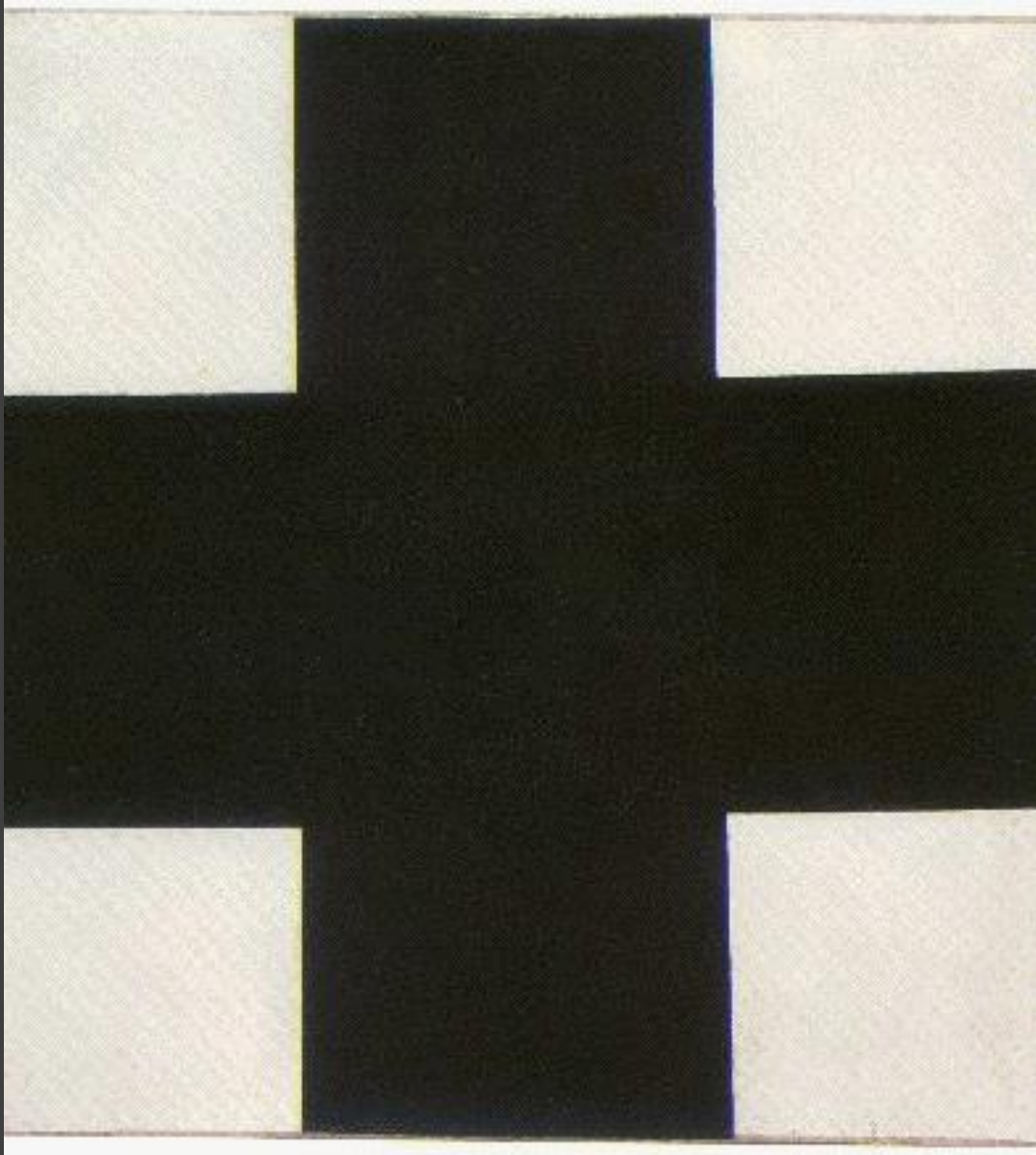
O que eu havia exposto não era um quadrado vazio, mas a sensibilidade da inobjetividade.

Reconheci que a ‘coisa’ e a ‘representação’ haviam sido tomadas pela própria imagem da sensibilidade e concebi a falsidade do mundo da vontade e da representação.



**Harrison:** O projeto de vanguarda de Malevich, que havia começado no anti-naturalismo e no anti-racionalismo futurista, foi continuado como uma campanha ambiciosa pela autonomia da criação artística e da forma artística. De fato, ele parece ter acreditado que a universalidade potencial e a autonomia formal da arte suprematista a qualificavam não simplesmente como o mais atualizado estilo de vanguarda, mas sim como a **base estética potencial para toda uma nova ordem mundial..**



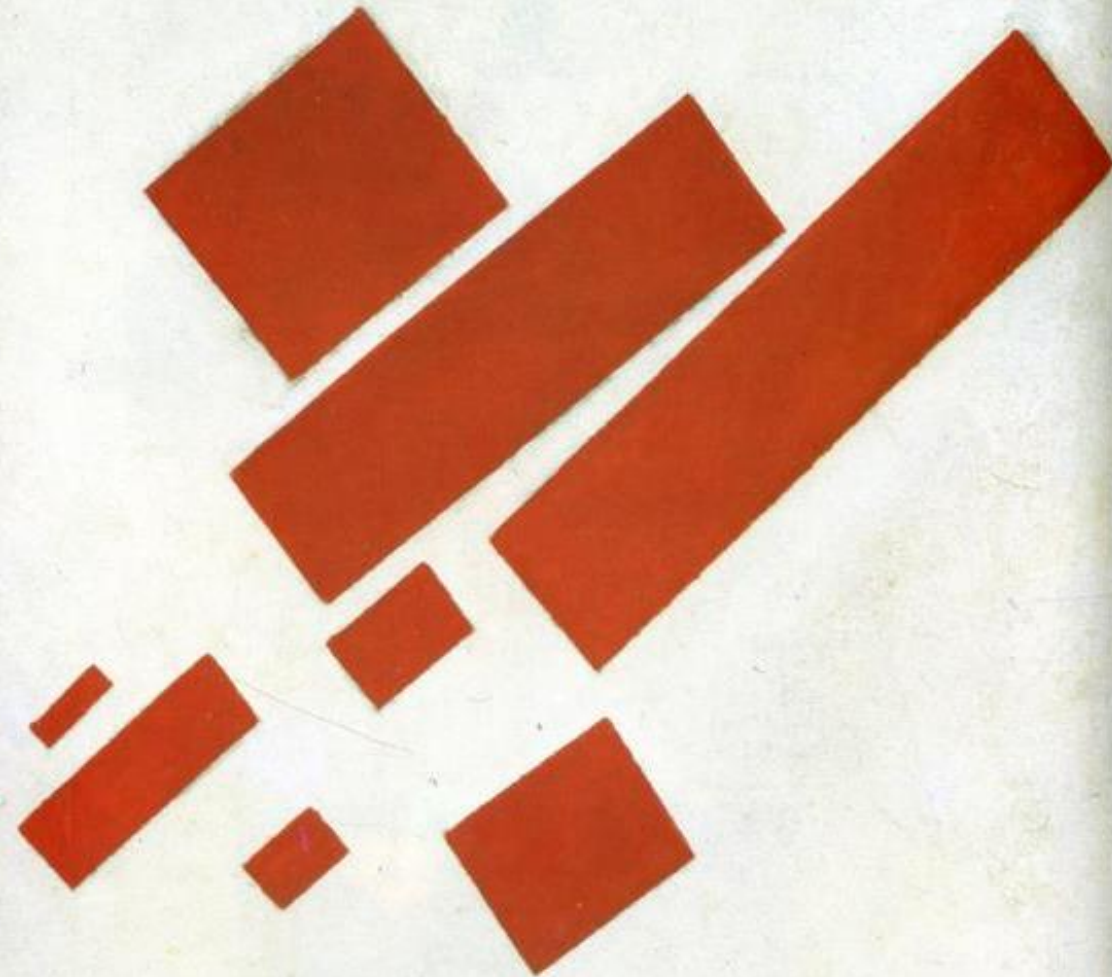


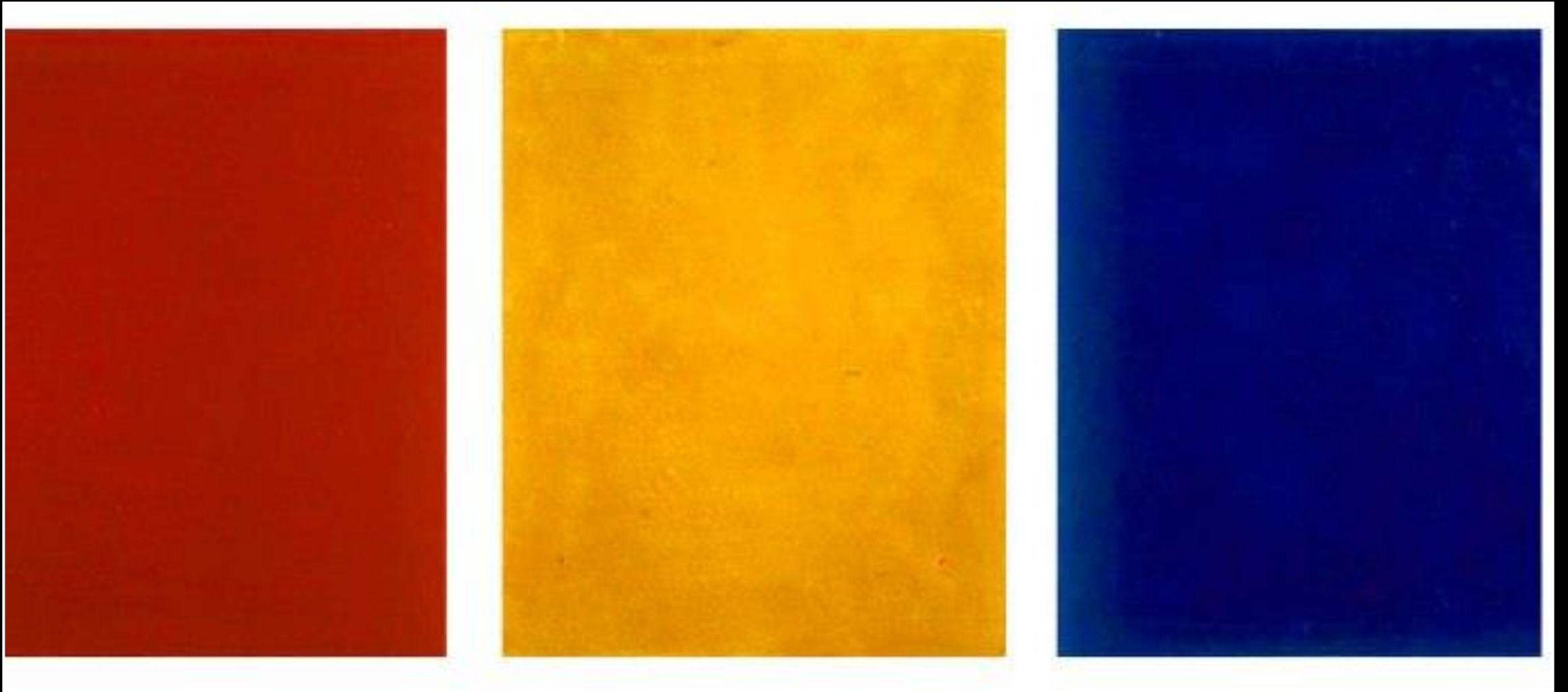
Ele foi assim um dos primeiros e mais potentes geradores daquele sonho utópico que veio a possuir o Movimento Moderno Europeu mais amplo da década de 1920: a **ideia de que os problemas intratáveis da existência social moderna só poderiam ser resolvidos se o planejamento fosse conduzido numa base estética, com a arte abstrata legitimada como o planejador ideal**

---

A concepção de um mundo "sem-objetos" é, para Malevich, uma concepção proletária porque implica a não-propriedade das coisas e noções. Sua utopia urbanista-arquitetônica também se inspira nesse princípio: a ordem da sociedade futura será a de uma cidade onde "objetos" e "sujeitos" se expressem numa única forma.

---





*“Cor vermelha pura”, “Cor amarela pura” e “Cor azul puro” – Tríptico Monocromático de Alexander Rodchenko (1921)*



O “suicídio da pintura” (ou o tríptico monocromático de Rodchenko) marcou o apogeu do construtivismo analítico, a superação da pintura enquanto forma de representação e a postulação da obra como um objeto com valor em si. Dali em diante, para os construtivistas, a pintura já não teria razão de ser. Fora dado o último passo na decomposição da superfície pictórica em direção ao real. A pintura fora reduzida a sua conclusão lógica, um plano pintado de uma única cor, uma cor primária.

É claro, na Rússia, continuar-se-ia a pintar. No entanto, para os construtivistas e produtivistas, as telas de Rodchenko encerrariam o processo de decomposição pictórica iniciado com Paul Cézanne (1839-1906). Não mais caberia à arte e aos artistas o papel de representar a vida, mas o de atuar nela, de construí-la (Clara Figueiredo- Construtivismo Russo: história, estética e política)



O Construtivismo não pretendia ser um estilo abstrato em arte nem mesmo uma arte, per se. Em seu âmago, era acima de tudo a expressão de uma convicção profundamente motivada de que o artista podia contribuir para suprir as necessidades físicas e intelectuais da sociedade como um todo, relacionando-se diretamente com a produção de máquinas, com a engenharia arquitetônica e com os meios gráficos e fotográficos da comunicação.

Satisfazer as necessidades materiais, expressar as aspirações, organizar e sistematizar os sentimentos do proletariado revolucionário - eis o objetivo: não a arte política, mas a socialização da arte.



O antagonismo entre **construção** e **composição** foi um dos eixos orientadores do construtivismo russo. A composição indicava as operações ilusionistas da pintura naturalista representativa (efeitos volumétricos, de profundidade, de caráter rítmico, luminosidade etc.), enquanto com a construção reivindicava-se a ênfase no tratamento do material, dos elementos reais e concretos da pintura (a textura, a massa pincelada e a sua *faktura* – isto é, as técnicas de tratamento do material, o trabalho do artista).

Os construtivistas visavam superar composição enquanto princípio estético puro, vinculado à bidimensionalidade e historicamente associado à noção de representação e contemplação passiva, para afirmar a verdade materialista da construção, articulada à organização de elementos materiais e reais, e, portanto, capaz de desvelar as estruturas ilusórias e fetichistas da representação pictórica e do próprio modo de vida e produção capitalista (Carla Figueiredo)







Para os construtivistas, um novo mundo tinha nascido e acreditavam que o artista, ou melhor, o designer criativo devia ocupar seu lugar ao lado do cientista e do engenheiro.

"Não queremos fazer projetos abstratos, mas tomar problemas concretos como ponto de partida", escreveu Alexei Gan, um dos teóricos do movimento. Conveniência social e significação utilitária, produção baseada em ciência e técnica, em lugar das atividades especulativas dos artistas antecedentes, eram os princípios básicos do construtivismo

Nesse sentido, fala-se de um novo tipo de realismo, não mais calcado na representação naturalista, e sim na estrutura material da arte e no desvelamento dela.

Disso partiria também o “**produtivismo**”, radicalização materialista do construtivismo, marcado pela passagem do “cavalete à máquina”. Ou seja, o abandono das “construções não utilitárias”(concebidas sem uma função social e ideológica direta) e das pesquisas formais (aquilo que se intitulou “construtivismo analítico” ou “período de laboratório”, 1913-1920) em direção à construção material da vida (entrada dos artistas nas fábricas etc.).

Conforme os teóricos produtivistas, o construtivismo e sua radicalização materialista resultavam da correlação de três forças principais:

- 1) a revolução artística, que sancionou a passagem da “representação” à “construção”;
- 2) a revolução social, que impôs uma reorganização total da vida;
- 3) e a revolução técnica, que introduziu novas formas materiais na vida cotidiana.

Não somos sonhadores da arte que construímos na imaginação [...]

SOMOS O COMEÇO

NOSSA TAREFA É HOJE

Um copo

Uma escova para esfregar o chão

Umas botas

Uns catálogos.

A expressão comunista das construções materiais. [...]

(Rodchenko, Stepanova, e Gan, 1922)

A arte deve estar a serviço da revolução, fabricar coisas para a vida do povo, como antes fabricava para o luxo dos ricos. Qualquer distinção entre as artes deve ser eliminada como resíduo de uma hierarquia de classes; a pintura e a escultura também são *construções* ( e não representações) e devem, portanto, utilizar os mesmos materiais e os mesmos procedimentos técnicos da arquitetura, que, por sua vez, deve ser simultaneamente funcional e visual, uma cadeira não difere em nada de uma escultura, e a escultura deve ser funcional como uma cadeira.

**A arte deve ter uma função precisa no desenvolvimento da revolução:** a excitação revolucionária potencializa as faculdades inventivas, as faculdades inventivas conferem um sentido criativo à revolução. É preciso dar ao povo a sensação também visual da revolução em andamento, da transformação de tudo, a começar pelas coordenadas do tempo e do espaço.







A abolição do campo artístico tradicional, da “pintura de cavalete”, responderia, conforme os próprios construtivistas, não apenas a uma inflexão interna ao campo artístico, mas também, e acima de tudo, a uma **“encomenda social”**, isto é: às demandas de seu momento histórico e de sua classe social (proletariado e campesinato).

Para os construtivistas e produtivistas russos, a falência da “arte pura” e o surgimento de movimentos como futurismo, construtivismo e produtivismo seriam correlatos ao processo que levou à Revolução de Outubro – ou seja, ao processo de transição que constituiu as bases materiais para o nascimento e o desenvolvimento de um novo sistema social, o socialismo (Carla Figueiredo)

O objetivo da plataforma produtivista era atuar na construção da vida por meio da reformulação dos elementos materiais constitutivos, da chamada “cultura material”. Segundo o *lefista* Arvatov, “o modo de vida cotidiano” (*byt*), bem como o “psiquismo” de uma pessoa seriam constituídos pelas relações do indivíduo e do coletivo com os objetos

Para o grupo LEF (Frente de Esquerda das Artes -1922-1928), compreender e atuar sobre a “cultura material” de uma sociedade seria imprescindível para a transformação de tal sociedade e para a reformulação das práticas coletivas do setor produtivo

Assim, os *lefstas* pretendiam transformar a fábrica em um laboratório (centro de pesquisas), estimulando a criatividade dos trabalhadores e a constituição de modos de produção não alienados. “Ao passar pelo cadinho da criação [...] o trabalho penoso e opressivo do operário converte-se em maestria, arte.” Por meio da arte, de um **modo de produção não alienado e autônomo e da reconexão entre as esferas da produção e da circulação (valor de uso e valor de troca), os artistas revolucionários (artistas-engenheiros) transformariam as relações de produção e as relações sociais delas decorrentes** (Carla Figueiredo)



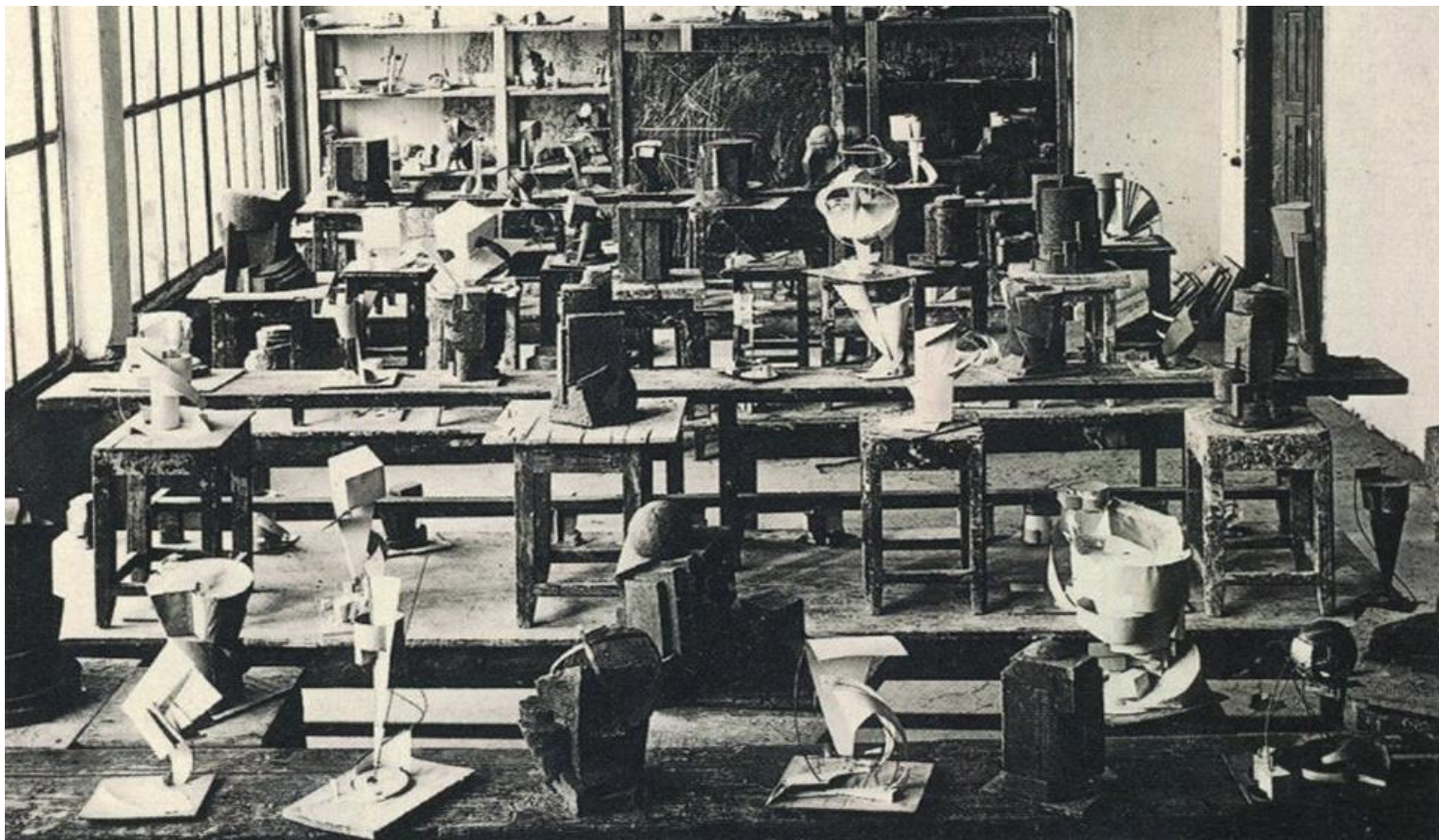


Cabe ressaltar que, para o LEF, a noção de “encomenda social” não corresponderia a uma encomenda formal ou à submissão a diretivas exteriores, de instituições, partidos ou órgãos estatais, mas seria pautada por uma compreensão autônoma da ordenação por parte do grupo de artistas produtores, que poderiam até entrar em contradição com os representantes dessa classe.

“Encomenda social” também não responderia à opinião pública ou ao *vox populi*, pois a arte revolucionária deveria precisamente incidir e modificar as mentalidades e ideias estabelecidas. Como descreve uma resenha crítica de *O encouraçado Potemkin* (1925) de Eisenstein, publicada na *Kino Gazeta* (1926), a “encomenda” do filme não chegou até ele na forma de uma resolução ou proposta de obra, mas como processo orgânico de evolução da Revolução e da sua evolução como artista (Gabriela Figueiredo)







## Vkhutemas (1920-1930) Oficinas Superiores Artístico- Técnicas

A partir da Revolução, as iniciativas e o financiamento para a organização de atividades artísticas e educacionais (como todas as outras atividades) passam a ser coordenadas e determinadas pelo Estado. Conforme visto, para organizar e controlar as atividades artísticas (e todas as outras) foram criados, além dos Comissariados, Comitês e Associações (dos pintores, dos músicos, dos escritores e assim por diante) que tinham funções normatizadoras e de controle dos profissionais que deles integravam, decidindo, inclusive, sobre admissões ou exclusões. A partir dessas instituições governamentais, que se tornarão cada vez mais controladoras e inflexíveis, a possibilidade de existência de um artista liberal será, cada vez mais, impensável.

Em dezembro de 1920, Lenin assina um decreto instituindo em Moscou os vkhutesnas. Os mestres desse complexo educacional não eram outros senão a maioria dos artistas das vanguardas russas.

[...][Experiência inédita e ambiciosa, essa nova tipologia de escola de arte congregava as faculdades de pintura e de escultura em conjunto com a faculdade de produção (arquitetura, poligráfica, trabalho em metal e madeira, têxtil e cerâmica). Os vkhutesnas pertencem ao segundo estágio de reformas da educação e da arte, segundo o processo instaurado depois da Revolução. É fundamental considerar que, embora criado por Lenin, este logo é afastado de suas funções de líder supremo, vitimado por problemas cardíacos, o que dá lugar à ascensão do stalinismo e, conseqüentemente, às mudanças na concepção estética e comunicacional do universo russo



# Trecho do discurso do diretor da Vkhutemas, Pavel Novitski, 1926

[...] Algumas pessoas querem determinar o lugar que se deve conceder às disciplinas técnicas e artísticas. Isso, metodologicamente, é colocar mal o problema. É inútil determinar em porcentagem a importância de uma ou de outra disciplina. É inútil também afirmar que o ensino artístico não serve para nada e é fornecido em detrimento de outras disciplinas.

[...] O problema é portanto formar um tipo de artista novo, um artista-produtor que não deva se contentar em fornecer objetos cotidianos, mas organizar o modo de vida em seu conjunto; um artista que não se limite a esboçar alguns croquis, mas um artista-organizador que elabore modelos, objetos padronizados para a produção; um artista que crie objetos utilitários e não bibelôs bonitinhos; um artista que pesquise o tratamento mais racional dos materiais, que elabore belos objetos cuja forma e o estilo sejam claramente definidos

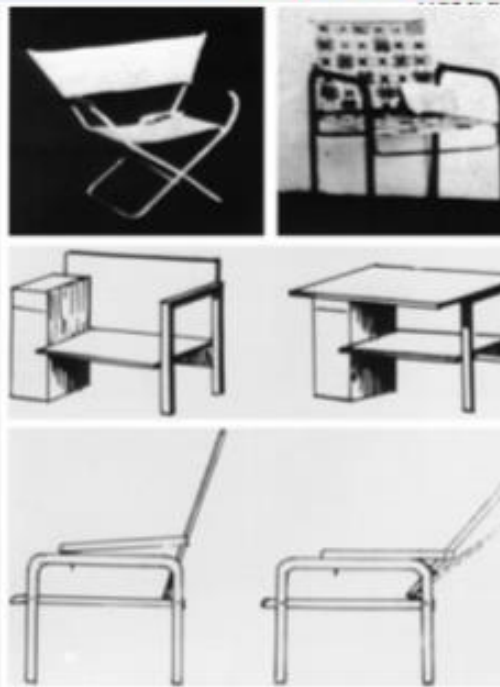
[...] Esse novo tipo de artista-produtor, de organizador do novo modo de vida, ainda não existe, porque nosso modo de vida está em plena evolução. O modo de vida novo ainda não nasceu enquanto o antigo morre. É por isso que o novo engenheiro, o artista-tecnólogo, o organizador consciente do novo modo de vida, deve poder se apoiar em um programa definido, claro, saber o que ele quer e onde ele irá quando tiver deixado a Vkhutemas. É importante que nós continuemos o que já começamos: desenvolver relações constantes com a indústria, com organizações operárias, com as organizações de massa que são o caldeirão onde se elabora a construção do novo modo de vida. Este é o caminho que nossa faculdade deve seguir



## Design de Produto



Mesa de xadrez para o Clube dos trabalhadores.  
Desenhada por Rodchenko.



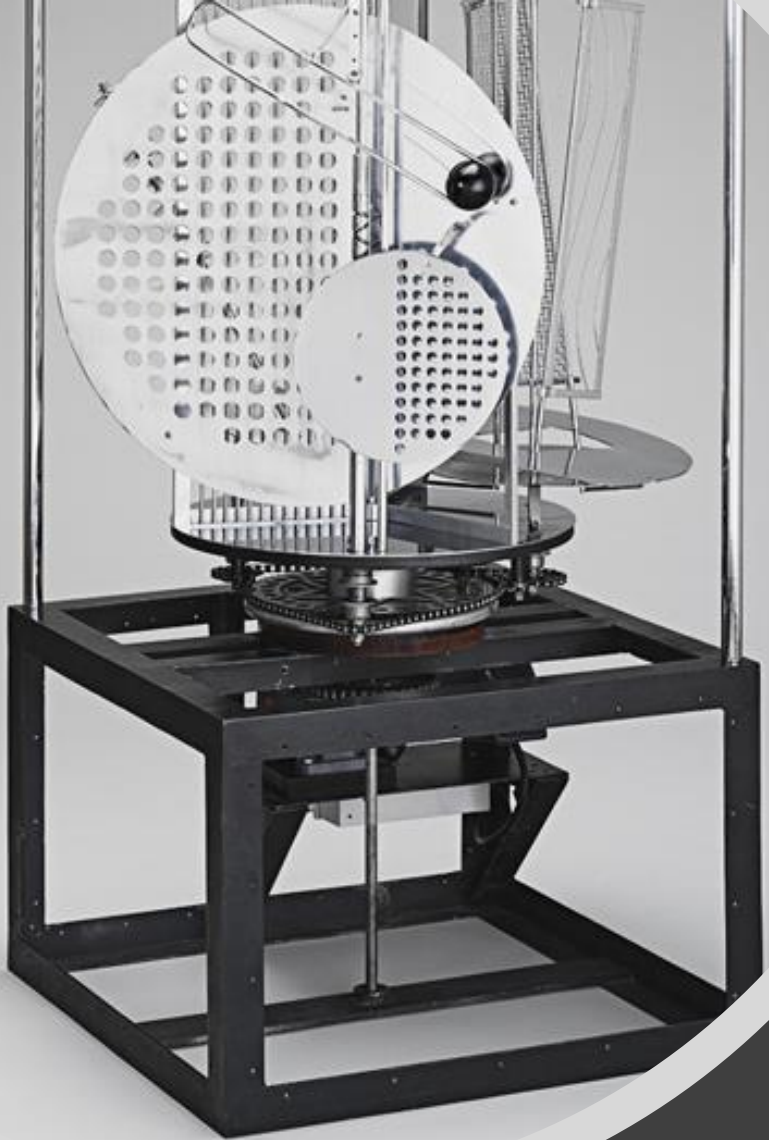
A. Damski Projetos de Móveis.  
Vkhutemas  
Professor Responsável: Rodchenko.

Apesar das tentativas de inserção dos artistas nas fábricas e da concepção de novos objetos e mesmos espaços que visavam à edificação de um novo psiquismo e o modo de vida cotidiano (como o clube dos trabalhadores de Rodchenko, 1924/19), o objetivo máximo da plataforma produtivista não foi alcançado. Ainda em 1923, os próprios lefistas admitiram a impossibilidade de uma realização plena de tal projeto. Naquele mesmo ano, Tarabukin escreveu sobre o fracasso dessas primeiras experiências, as quais na maioria das vezes não teriam passado de uma “arte aplicada – visto que os artistas não teriam conseguido revolucionar o próprio processo produtivo. Nas palavras de Tarabukin: “O problema da maestria produtivista não pode ser resolvido através de uma ponte superficial entre a arte e o processo de produção, mas somente por sua relação orgânica, pelos vínculos entre o próprio processo de trabalho e a criação”

O poder político, no entanto, preocupado com o fato de que essas experimentações escapavam às metas da ideologia bolchevique em relação à educação, rapidamente lança medidas para cercear a liberdade de atuação dos vkhutemas e mudará parte de suas estratégias, alterando inclusive o seu 28 nome, para vkhutein que, rapidamente (em 1927) se tornará uma escola de design, o que, de certa maneira, atendia parte dos objetivos da corrente produtivista. A escola de design terá vida curta, e se encerrará em 1930.

Embora temporalmente encerradas, as experiências obtidas ao longo de mais de dez anos de ensino de arte sob propostas pedagógicas dinâmicas e inovadoras, deixaram um legado incalculável. Imagine-se que muitos dos alunos que estudaram nesses ateliês russos, deles auriram, não apenas o crivo analítico, mas ainda a metodologia para a análise e o exercício crítico; não apenas a dinâmica da discussão teórica, mas a práxis de elaborar textos conceituais sobre as criações artísticas e técnicas (Neide Jallaegas)





A ideia da arte como construção envolvia uma visão particular da modernidade, não apenas do que era considerado “moderno” em arte, mas de como a arte moderna estava associada a uma cultura racionalizada e moderna .