
VKHUTEMAS:

PROPEDÊUTICA E

EXPERIMENTAÇÃO

universidade de são paulo
faculdade de arquitetura
e urbanismo

mestrado na área de
concentração projeto,
espaço e cultura

aluna
maria claudia levy figliolino

orientador
luís antônio jorge

são paulo, 2022

VKHUTEMAS:

PROPEDÊUTICA E

EXPERIMENTAÇÃO

universidade de são paulo
faculdade de arquitetura
e urbanismo

mestrado na área de
concentração projeto,
espaço e cultura

aluna
maria claudia levy figliolino

orientador
luís antônio jorge

são paulo, 2022

BANCA EXAMINADORA

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte. e-mail da autora: mariacaulevy@alumni.usp.br

JULGAMENTO	APROVADA
NOME	PROF. DR. LUÍS ANTÔNIO JORGE - ORIENTADOR
INSTITUIÇÃO	FAU/USP
NOME	PROF. DR. LUIZ CLAUDIO MUBARAC
INSTITUIÇÃO	ECA/USP
NOME	PROFA. DRA. NEIDE JALLAGEAS
INSTITUIÇÃO	KINORUSS EDIÇÕES E CULTURA

APROVADO EM 16/11/2022

A BANCA RECOMENDOU A PUBLICAÇÃO DA DISSERTAÇÃO EM FORMA DE LIVRO

CATALOGAÇÃO DA PUBLICAÇÃO
SERVIÇO TÉCNICO DA BIBLIOTECA — FACULDADE DE ARQUITETURA
E URBANISMO DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

LEVY FIGLIOLINO, MARIA CLAUDIA
VKHUTEMAS: PROPEDÊUTICA E EXPERIMENTAÇÃO / MARIA CLAUDIA
LEVY FIGLIOLINO; ORIENTADOR: LUÍS ANTÔNIO JORGE — SÃO
PAULO, 2022.
192.

DISSERTAÇÃO (MESTRADO) — FACULDADE DE ARQUITETURA E
URBANISMO DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. ÁREA DE
CONCENTRAÇÃO: PROJETO, ESPAÇO E CULTURA.

1. VKHUTEMAS. 2. CONSTRUTIVISMO RUSSO. 3. PROPEDÊUTICA.
4. DESIGN. I. JORGE, LUÍS ANTÔNIO, ORIENT. II. TÍTULO.

elaborada eletronicamente através do formulário
disponível em < <https://fichacatalografica.fau.usp.br/> >

AGRADECIMENTOS

O primeiro agradecimento desta pesquisa é para minha mãe, Cristina Levy (*in memoriam*), e ao meu tio Gabriel Levy, ambos professores que me ensinaram a querer ensinar, tamanha a generosidade e facilidade com que eles sempre o fizeram. A gente aprende se divertindo, e as brincadeiras são coisas sérias. Devo a eles meu interesse em sempre querer compartilhar o que aprendo e minha vontade de nunca querer parar de estudar.

Este trabalho só foi possível porque eu tive a sorte de cruzar em meu percurso com meus pares. Por isso queria dedicar esta dissertação para meus colegas de Goma Oficina, com quem sempre pensamos e repensamos tudo, há quase dez anos.

Outro encontro imprescindível nesse caminho foi com Celso Lima, meu professor de tantos anos, pesquisador, artista, autodidata, altamente comprometido e vibrante, que me abriu a cabeça para repensar o design e a arquitetura e me apresentou aos Vkhutemas em meados de 2014. Neide Jallageas, que conheci no final de 2017, pesquisadora, editora, extremamente generosa e delicada, a quem devo a possibilidade de realizar esta pesquisa, não só por ter feito parte da minha banca de qualificação e ter apontado caminhos importantíssimos, mas também por ter lançado em 2020, juntamente com Celso, o livro que inaugurou o tema no Brasil, sem o qual não teria sido possível eu ter de onde partir.

Gostaria de agradecer especialmente meu orientador Luís Antônio Jorge por sua generosidade, por todas as trocas ao longo desse período e pelo grande incentivo desde o início para que esta pesquisa acontecesse.

O caráter experimental deste trabalho foi incentivado sobretudo pelo grupo da disciplina Seminário em Projeto, Espaço e Cultura, com mentoria de Jorge, Giselle Beiguelman e Regina Meyer. Os mais profundos agradecimentos aos professores e colegas que tanto contribuíram para que nossa proposta pudesse se dar de forma prática.

A Escola da Cidade, Alexandre Benoit e Gilberto Mariotti, por apoiarem a pesquisa e permitirem que as experimentações práticas fossem aplicadas com estudantes do curso de Arquitetura e Urbanismo. Junto com Benoit, ministramos a disciplina de desenho para o terceiro ano da graduação, entre 2021 e 2022, a quem agradeço imensamente por todas as trocas sobre ensino, arte e política, fundamentais para o processo.

A todos os alunos que passaram pelas aulas e oficinas nesses últimos dois anos, que se interessaram, me incentivaram e foram extremamente ativos nas trocas e discussões. As considerações finais são nossas conclusões juntos, fruto de pedacinhos de cada debate e de cada fim de aula. Obrigada.

Juliana Correa Gonçalves por todas as leituras e releituras do trabalho, além do apoio e incentivo sempre. Também a Vadão Tagliavini pela revisão e preparação impecável e dedicada.

Ao Galpão Comum, espaço que tem acolhido as experimentações realizadas nos últimos dois anos. E em especial Paula Marujo, minha parceira nessa empreitada, obrigada pelas longas conversas sobre a intersecção das nossas pesquisas, que sempre damos um jeito de fazê-las cruzar.

Silvana Romano e Abilio Guerra, meus padrinhos de consideração, que me adotaram em 2009 no Vitruvius, lugar em que trabalhei desde o primeiro ano da faculdade e por muitos anos que se seguiram. Meus grandes conselheiros e incentivadores, sem eles eu não teria ousado prestar o mestrado na USP.

Victor Sardenberg por ter gentilmente trazido no meio da pandemia o livro recém-lançado de Anna Bokov em sua mala, bibliografia indispensável para esta pesquisa.

Ana Clara Alcoforado pela ajuda com a organização do material do terceiro capítulo. Karime Zaher por dar todo o apoio no estúdio para eu poder ficar tranquila e me dedicar à dissertação.

Priscila Marques e Aleksandra Skoroboga, pesquisadores e tradutoras de russo, por todas as conversas e ajudas com textos e termos.

Paula Monroy e Helena Cavalheiro, minhas amigas de vida, além de colegas de pesquisa. Junto com Bruno Schiavo e Bruno Araújo, compartilhamos viagens transcendentais nesses últimos dois anos, sem as quais eu não os teria atravessado, e que tanto contribuíram para eu poder estar aqui, escrevendo estes agradecimentos.

Júlio Mariutti por sua generosidade e amizade, que sempre me ensinaram tanto e com quem iniciei as aventuras gráficas realizando a identidade visual da exposição e do livro Vkhutemas em 2018 e 2020.

Sophia Chablau, Jeanne de Castro, Fabio Tagliaferri e Vicente Gosciola por tornarem os anos de 2020 e 2021 menos amargos, regados com muitas histórias engraçadas, conversas longas e risadas.

Minhas amigas Luiza Morelli, Gabriela Cherubini, Gabriela Forjaz, Renata Passos, Izabel Nazarian, Olivia Abumanssur, Anna Mauger, Manuela Perez, Laura Tabacof, Lena Império, Eloise Martins, Bruna Piazzzi e Laura Jungman, por serem minhas grandes referências e por todos os aprendizados juntas, com amor e ternura.

Gabriel Basile, Luiza Lian e Juliano Abramovay, amigos de longa data, que dão cor e musicalidade na minha vida.

Maria Beraldo por todo o apoio durante o processo seletivo. Se não fosse por todas as conversas que tivemos, eu não teria me aventurado nesta pesquisa.

Vitor Pena e Guilherme Tanaka meus parceiros de tantas guerras e sonhos, sem o apoio de vocês esse trabalho não seria possível.

Mariana Levy Piza Fontes, minha prima querida, amiga, irmã mais velha, que me deu tantos conselhos durante esse processo e a quem devo muito minha formação.

Guilherme Boso por compartilhar as viagens das mais fantásticas às mais terrenas e por todas as sextas-feiras bem dormidas, caldos quentes e filmes ruins que permitiram que eu terminasse este trabalho.

Meu pai, meu irmão, minha avó, tia Cecília e tia Mônica, por todo o carinho e apoio sempre.

RESUMO

Esta pesquisa propõe uma reflexão prática e teórica sobre o Ciclo Básico da escola soviética Ateliês Superiores de Arte e Técnica, Vkhutemas, experiência pedagógica que ocorreu em Moscou de 1920 a 1930, no contexto da Revolução Russa. Nesse momento, estudantes oriundos do proletariado russo foram introduzidos de modo experimental às ferramentas projetuais de arte, design e arquitetura. Por meio de práticas interdisciplinares, os alunos eram estimulados a vivenciar radicalmente a criação, em que exercícios sem caráter utilitarista e com a noção de autoria diluída conformavam o chamado método objetivo de ensino. Através da investigação das metodologias das disciplinas propedêuticas intituladas Cor, Desenho, Volume e Espaço, principalmente sob influência dos professores construtivistas, buscamos elaborar e aplicar novos exercícios com alunos de arquitetura entre os anos de 2020 e 2022, com o objetivo de responder à seguinte pergunta: a partir dessa experiência pioneira do início do século XX, o que podemos trazer para o ensino de design e arquitetura hoje?

PALAVRAS-CHAVE

Vkhutemas, Construtivismo Russo, Propedêutica, Design

ABSTRACT

This project proposes a practical and theoretical investigation on the Basic Division of Vkhutemas, the Higher State Artistic and Technical Workshops, that took place in Moscow from 1920 and 1930, during the Russian Revolution. At Vkhutemas, students from the Russian proletariat were introduced to art, architecture and design tools. Through interdisciplinary practices, students were encouraged to experience creation through the so-called “objective method”, consisting of exercises without a utilitarian character and with a diluted sense of authorship. By investigating Vkhutemas’ methodologies of the propaedeutics subjects entitled Color, Graphics, Volume and Space — mainly under the influence of constructivist teachers — we develop and apply new exercises with architecture students between the years of 2020 and 2022, seeking to answer the following question: what can we leverage from this pioneering experience from the beginning of the 20th century to the teaching of design and architecture today?

PALAVRAS-CHAVE

Vkhutemas, Russian Constructivism, Propaedeutic, Design

SUMÁRIO

12 INTRODUÇÃO

18 VKHUTEMAS

26 ARTE, LINGUAGEM
E REVOLUÇÃO

38 OS ATELIÊS DE CRIAÇÃO:
SVOMAS E VKHUTEMAS

46 PROPEDÊUTICA

64 DESENHO

80 COR

96 VOLUME

102 ESPAÇO

114 EXPERIMENTAÇÃO

120 INTRODUÇÃO AO DESENHO
CONSTRUTIVISTA

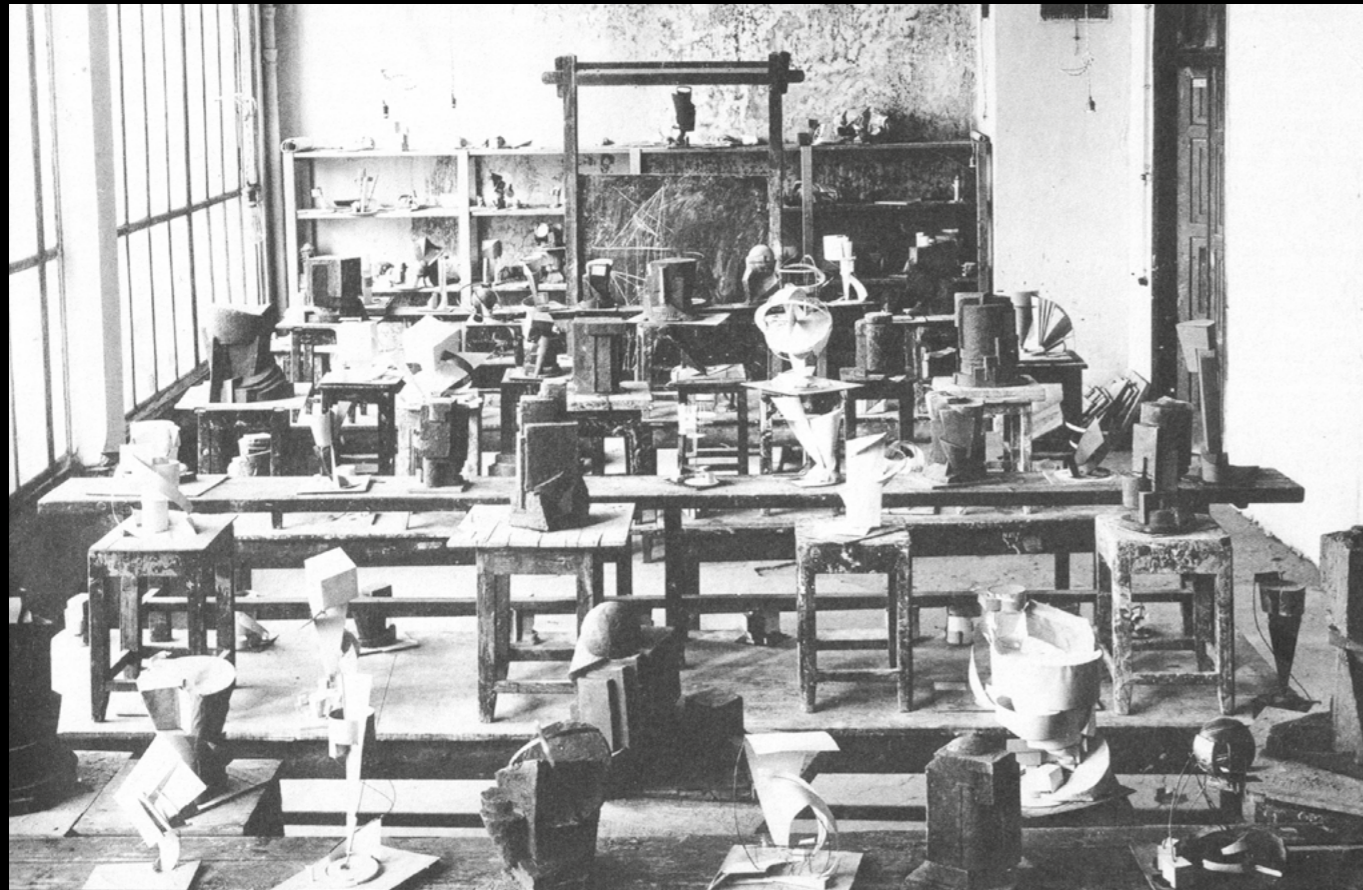
160 CONSIDERAÇÕES FINAIS

164 GLOSSÁRIO

166 LISTA DE IMAGENS

168 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

172 APÊNDICES



Esta pesquisa propõe uma reflexão prática e teórica com base na experiência do Ciclo Básico da escola soviética Ateliês Superiores de Arte e Técnica, Vkhutemas, no contexto da Revolução Russa, experiência pedagógica que ocorreu em Moscou de 1920 a 1930.¹ Nesse momento, estudantes oriundos do proletariado russo foram introduzidos de modo experimental às ferramentas projetuais de arte, design e arquitetura. Por meio de práticas interdisciplinares, os alunos eram incentivados a vivenciar radicalmente a criação, em que exercícios sem caráter utilitarista e com a noção de autoria diluída conformavam o chamado método objetivo de ensino.² Como mote desta pesquisa, buscamos responder à seguinte pergunta: a partir dessa experimentação radical e pioneira do início do século XX, o que podemos trazer para o ensino de design e arquitetura hoje?

O trabalho carrega como tema central um termo não muito convencional: a propedêutica. Propedêutica vem do grego *propaideuein* e significa: “Estudo introdutório ou preparatório que serve de iniciação a uma ciência. Ciência cujo estudo serve de preparação ou introdução a outra”.³ Tratando de arquitetura e design, a propedêutica se traduz como um ensino básico que pressupõe a prática de projeto,⁴ e é indispensável nos anos iniciais de formação nessas carreiras. Sem essa experiência introdutória, acreditamos que não seria possível um ensino acessível, democrático, desalienador, decodificado — ou, como diria Paulo Freire (2014), “descoisificado”.

A aproximação com o tema se deu mediante a oficina Design de Superfície, realizada no Sesc Pompeia e ministrada pelo professor e pesquisador Celso Lima, em 2014. O interesse pela escola culminou em minha participação na exposição Vkhutemas, 1918-2018: O Futuro em Construção, com curadoria de Lima em parceria com a pesquisadora e professora Neide Jallageas. Fui convidada para realizar a identidade visual da exposição, assim como a recriação de parte da estampa. O coletivo Goma Oficina, do qual sou integrante, foi chamado para recriar seis maquetes e obras de mestres soviéticos: 1) *Arkhitektons Gotha e Alpha*, de Kazimir Maliévitch; 2) *Composição n. 12*, de Aleksandr Ródtchenko; 3) *Instituto Lênin*, de Ivan Leoníдов; 4) *Imitabichos*, de Varvara Stepanova e Aleksandr Ródtchenko; 5) *Monumento à III Internacional*, de Vladímir Tátlin; 6) *Sonata para o Sono*, de Konstantín Miélnikov.

A necessidade de recriar essas obras colocou o grupo em contato com as metodologias de ensino dos professores e mestres da escola soviética, cujos projetos e reflexões se revelaram extremamente

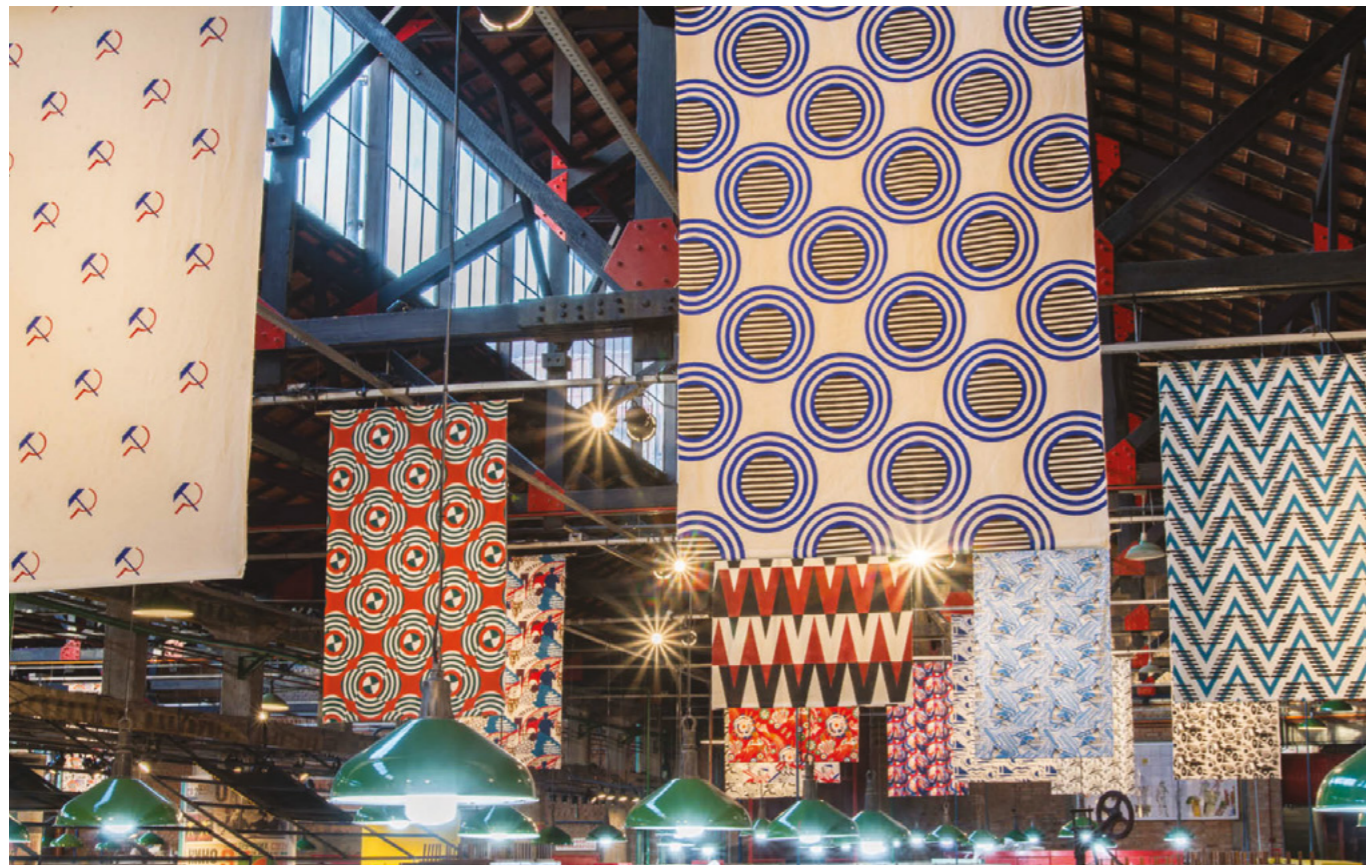
Exposição de trabalho dos alunos dos Vkhutemas sobre variados temas no auditório do Ciclo Básico, 1927-1928.

1 Aqui estamos considerando os dois períodos da escola: Vkhutemas e Vkhutein, que serão apresentados no capítulo 1.

2 Reivindicado pelos construtivistas e membros do Instituto de Cultura Artística de Moscou, o método objetivo de ensino será abordado com mais precisão no capítulo 1.

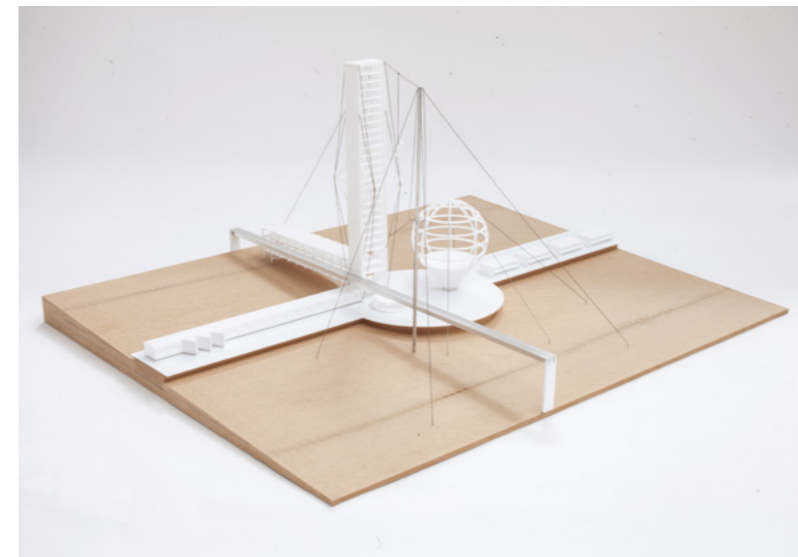
3 Hilton Japiassú e Danilo Marcondes, *Dicionário básico de filosofia* (Rio de Janeiro: Zahar, 1989), p. 286.

4 Aqui entendendo como projeto a ideia de construção material ou não, traduzida pela ferramenta do desenho.



Estampas, exposição "Vkhutemas: O Futuro em Construção" com curadoria de Celso Lima e Neide Jallageas no Sesc Pompeia, 2018.

Ateliê Goma Oficina em residência na Funarte São Paulo, 2018.



pertinentes, tendo em vista sua clareza propositiva e potência pedagógica. Como não poderia deixar de ser, o próprio processo de criação e aprendizagem do grupo foi afetado pelos ensinamentos que aquelas formas e materialidades nos revelaram.

Instituto Lênin, projeto de Ivan Leonídov e Monumento à III Internacional de Vladimir Tátilin. Recriação Goma Oficina, 2018.

Desde 2010, a Goma Oficina experimenta em seus trabalhos a abertura dos processos projetuais, buscando democratizar ferramentas técnicas comuns à arquitetura e explorando novas relações sociais e territoriais. Com essa prática, percebeu-se uma possível conexão com o método de ensino apresentado pelos professores e professoras do Ciclo Básico dos Vkhutemas. Frente a essa motivação, somada ao próprio desenvolvimento criativo enquanto designer e professora, busquei me debruçar sobre a presente pesquisa e transformar experiências de cunho prático em sala de aula e oficinas em material de aprofundamento teórico dentro da FAU-USP.

⁵ O termo "ensino anônimo" é apresentado em ensaio na revista LEF (n. 2, 1923, p. 174), assinado pelo grupo do Inkhuk, e aqui o abordaremos melhor no capítulo 2.

A estruturação do trabalho se divide em três capítulos: 1) Vkhutemas; 2) Propedêutica; 3) Experimentação.

No primeiro capítulo, apresentamos o contexto histórico da escola, desde a fundação do primeiro e do segundo Ateliês Livres de Arte, Svomas, no ano seguinte à Revolução Bolchevique, em 1918, até parte do cenário de reconstrução da política educacional realizada pelo Comissariado do Povo para a Instrução Pública, Narkompros.

Esse cenário engloba o papel que teve o Instituto de Cultura Artística, Inkhuk, sob direção de Vassíli Kandínski, para o decreto de fundação dos Vkhutemas em 1920, bem como a construção de seus programas de ensino. E traz também como objeto de recorte a atuação do Primeiro Grupo de Trabalho Construtivista, formado por jovens professores preocupados em repensar as diretrizes para a criação artística na nova sociedade comunal e revolucionária.

Após a contextualização da formação do curso, apresentamos no segundo capítulo o Ciclo Básico da escola. Num primeiro momento, fazemos uma breve explicação de suas diferentes fases, e num segundo momento focamos o nosso recorte principalmente nos anos de 1922 e 1923.

Nesse período, o ciclo inicial estava sob coordenação do construtivista Aleksandr Ródtchenko, e foi marcado sobretudo pela aplicação do método objetivo de ensino. Essa metodologia empenhava-se na construção de um ensino anônimo,⁵ isto é, uma educação artística voltada a dinâmicas de aprendizagem coletiva, ao invés da mera transferência de conhecimento por parte do mestre — modo tradicional do ensino de belas-artes até então.

Nesse período, o Ciclo Básico é dividido em quatro propedêuticas principais: Desenho, Cor, Volume e Espaço. Estas, por sua vez, serão apresentadas também por meio de pesquisa iconográfica e documentos originais traduzidos de forma inédita para o português. Faz-se importante ressaltar a escassez de material primário, portanto a dificuldade em reuni-lo.

No terceiro capítulo, por fim, tratamos da experimentação, trazendo a aplicação prática do que foi apreendido ao longo da pesquisa. Nesse sentido, elaboramos exercícios propedêuticos que foram experienciados em sala de aula com aproximadamente 110 estudantes de arquitetura e design entre os anos de 2020 e 2022.⁶ A elaboração dos exercícios foi desenvolvida nos seguintes laboratórios práticos: 1) Desenho; 2) Cores e Superfícies; 3) Desenho de Padrão.

A investigação em torno da experiência de uma escola revolucionária de arte, arquitetura e design oriunda de um país de tamanho continental na periferia do capitalismo pode ser de grande contribuição para a busca de um ensino cada vez mais inclusivo nessas áreas de atuação. Apesar da dificuldade de coleta de material primário e documentação histórica, os Vkhutemas apresentaram um ensino que resistiu a um duro período de invisibilização, mantendo-se vivo por meio dos alunos que por ali passaram.

Dessa forma, ressaltamos que se trata de pesquisa pioneira a respeito deste tema na FAU-USP, sendo a primeira que se debruça exclusivamente sobre a escola soviética. É imprescindível que essa escola-experiência e sua pedagogia sejam abordadas por pesquisadores contemporâneos no cenário brasileiro, assim como tem acontecido em outras partes do mundo nos últimos cinco anos.

Em 2020, veio à luz a primeira publicação em português sobre os Vkhutemas, de autoria de Celso Lima e Neide Jallageas, ano em que se deram paralelamente a exposição de seu centenário em Moscou e o lançamento de um dos grandes livros sobre a escola soviética desde 1990, o da historiadora Anna Bokov. O pioneiro e mais importante livro a tratar do assunto com exclusividade é de autoria do pesquisador russo Selim Khan-Magomiédov.

Já no nosso caso, apresentamos a pesquisa em caráter introdutório, com a intenção de incentivar maiores aprofundamentos e possibilitar outros desdobramentos a partir dela. Para tanto, tivemos a escolha de fazer uma experiência teórico-prática do tema, não o restringindo à sua revisão histórica, e sim impulsionando-o para uma reflexão sobre ensino em arquitetura e design na contemporaneidade.

6 Uma parte do curso se deu de modo remoto, e outra de forma presencial.

7 Desde 2012, houve um aumento de 46% na população de arquitetos e urbanistas no Brasil (MEC, 2015), sinalizando que, desde então, cresceu de forma significativa o número de instituições de ensino da profissão, sendo que os cursos existentes também expandiram sua quantidade de alunos. Ao todo, são 466 cursos nas 27 unidades da federação. Só no estado de São Paulo, entre 2012 e 2017, a comunidade desses profissionais teve um acréscimo de 39% (Anuário CAUBR 2018).



Nesse sentido, acreditamos que os resultados aqui trazidos podem vir a contribuir para a análise do atual contexto brasileiro de acesso ao ensino das disciplinas de design e arquitetura — integrantes da grade curricular de profissões historicamente elitizadas no país, mas que, desde 2012, têm visto crescer significativamente sua comunidade.⁷ Assim, ao longo desta dissertação, buscaremos responder a um questionamento que, dentre outros, motivou nossos estudos: teriam as metodologias aqui experimentadas alguma contribuição para o ensino de arquitetura e design hoje?

Gustav Klutskis e a sinalização do Ciclo Básico, Vkhutemas, 1924.

1 VKHUTEMAS

BXYTEMAC

Até hoje, permanece um dos segredos mais bem guardados do movimento moderno, ofuscado primeiro pela política cultural reacionária stalinista após 1932, e depois pela fetichização transatlântica do pós-guerra da Bauhaus de Dessau.

Kenneth Frampton, sobre os Vkhutemas, 2020

Para iniciarmos nossa incursão nos Ateliês Superiores de Arte e Técnica de Moscou, Vkhutemas, devemos retomar alguns aspectos históricos fundamentais para a criação dessa escola, tendo principalmente como ponto de partida a Revolução Bolchevique,¹ ebulição ocasionada em 1917 pelo movimento proletário liderado por Vladimir Ulianov Lênin e conhecida também no Ocidente pela expressão “dez dias que abalaram o mundo”.² No mês de outubro daquele ano, os bolcheviques tomam o Palácio de Inverno em São Petersburgo e iniciam com ineditismo a primeira experiência de um governo socialista no mundo, culminando na formação da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS).

Esse contexto sociopolítico específico para a criação de uma escola de arte, design e arquitetura torna-se extremamente relevante para a presente pesquisa, pois é a ele que se deve sua concepção política, social e cultural.

Apesar da impressionante produção artística e pedagógica que se deu em torno dos Vkhutemas — defendida por muitos autores como a “mais importante iniciativa pedagógica de ensino superior do período pós-revolucionário soviético”³ —, temos por outro lado o fato de que até recentemente pouco se conhecia sobre essa experiência. Por isso, o crítico de arquitetura Kenneth Frampton afirma que a escola foi “um dos segredos mais bem guardados do movimento moderno”, tamanho o esquecimento posterior na história da arte ocidental.

Antes de adentrarmos nos pormenores do período revolucionário, gostaríamos de trazer os motivos da invisibilização dessa importante e pioneira escola de arte, arquitetura e design nos trabalhos acadêmicos ao longo do século XX — mas que recentemente vem conquistando cada vez mais terreno em pesquisas por todo o mundo.

Para o pesquisador Jean-Claude Marcadé (1995, p. 5), de um modo geral, as artes plásticas russas sempre foram os parentes pobres para a história da arte ocidental. Mesmo os artistas que ganharam visibilidade no debate pictórico, como Kazimir Maliévitch, Aleksandr Ródtchenko, Liubov Popova, Gustav Klútsis, entre outros, tiveram obliterada sua atuação enquanto professores e integrantes de movimentos políticos.⁴ Isso acabou por reduzir, em dado momento na crítica de arte, o caráter de suas produções como exclusivamente formais.

Segundo a pesquisadora Christina Lodder em seu livro *Russian Constructivism*, de 1983, o primeiro passo da história da arte ocidental numa direção coerente do que foi o início do movimento modernista

“It has remained, until today, one of the best-kept secrets of the Modern Movement, overshadowed first by Stalinist reactionary culture politics after 1932 and second by the postwar transatlantic fetishization of the Dessau Bauhaus”. Kenneth Frampton, em seu prefácio para o livro de Anna Bokov (2020, p. 22).

1 A historiadora Sheila Fitzpatrick (2017a) coloca que o termo ideal para se referir à tomada do poder pelos bolcheviques em 1917 é Revolução Bolchevique ou Revolução de Outubro. O termo Revolução Russa não é utilizado na Rússia, e sim no Ocidente, referindo-se a um período histórico abrangente, conforme explicaremos no subcapítulo seguinte.

2 A expressão foi cunhada em 1919 (e se tornou célebre desde então) com a publicação do livro-reportagem *Ten Days that Shook the World*, do jornalista e ativista norte-americano John Reed.

3 A citação é de Lima e Jallageas (2020, p. 82), mas é confirmada também pelos historiadores russos Selim Khan-Magomiédov (1990) e Anna Bokov (2020) em seus respectivos livros sobre os Vkhutemas.

4 Vale citar algumas exposições importantes que ocorreram no Ocidente ao longo do século XX e que apresentaram trabalhos dos professores e artistas: i) Em 1922, em Berlim, a *Primeira Exposição de Arte Russa*; ii) Em 1936, no MoMA de Nova York, a exposição *Cubism and Abstract Art*; iii) Em 1979, a exposição *Paris-Moscou*, uma das primeiras a inaugurar o Centre Georges Pompidou em Paris; iv) Em 1992, no Guggenheim de Nova York, a exposição *The Great Utopia*.



foi apresentado por Camilla Gray em seu livro *The Great Experiment: Russian Art, 1863-1922*, de 1962.

Para Lodder, porém, criou-se a partir daí uma falsa simetria com os movimentos artísticos ocidentais, como o cubismo, por exemplo, que acabou reduzindo a atuação da vanguarda russa. Deixando de lado, por consequência, o seu caráter pedagógico-revolucionário, parte determinante de sua incubação, como veremos a seguir.

Para Lodder, o trabalho de Gray foi de abertura de caminhos, permitindo uma nova área de pesquisa. No entanto, por se tratar de um estudo inaugural, inevitavelmente há certas confusões e imprecisões, das quais algumas tocam questões centrais. Lodder também critica o historiador George Rickey, alegando que ele, em seu livro *Constructivism: Origins and Evolution*, de 1967, dá continuidade a uma visão estetizante dos movimentos de vanguarda russos, contribuindo para o apagamento da complexidade da qual era imbuída a nova arte no contexto revolucionário soviético.

Em 1990, é publicado o primeiro grande livro exclusivamente sobre a escola soviética, do historiador russo Selim Khan-Magomiédov, sob o título *Vkhutemas: Moscou, 1920-1930*. Nele, o autor nos revela já na introdução que “a herança dos Vkhutemas esconde ainda hoje um gigantesco potencial de reservas estilísticas e pedagógicas inutilizadas” (p. 14).

Um fator que contribuiu para a realização dessa obra inaugural e icônica de Khan-Magomiédov foi a reabertura de arquivos com materiais até então inacessíveis a pesquisadores. Isso foi se dando aos poucos, a partir de meados da década de 1980, com o processo de derretimento do regime, e sobretudo na década de 1990, que foi um período particularmente produtivo para historiadores (Fitzpatrick, 2017a, p. 7). Com a dissolução da União Soviética, muitos arquivos que estavam fechados foram abertos de forma inédita, trazendo à luz memórias escondidas.

Fontes primárias de difícil acesso não auxiliaram para o aprofundamento da história da Revolução Bolchevique, que se tornou uma pauta importante inclusive para os cidadãos ex-soviéticos após o colapso da URSS, já que isso significava uma reavaliação fundamental do próprio sentido da Revolução, “anteriormente saudada como o acontecimento fundamental do ‘primeiro Estado socialista’ do mundo, e hoje visto como um desvio equivocado que tirou a Rússia do rumo por 74 anos”, conforme aponta a historiadora Sheila Fitzpatrick (2017a, p. 8).

A despeito do posterior “esquecimento” da escola — que é testemunhado inclusive em pesquisas acadêmicas no mundo ocidental⁵ —, a

Edifício dos Vkhutemas, projeto de Aleksandr Vesnin para o 10º aniversário da Revolução de Outubro, 1927.

5 Pouco material foi encontrado em língua não russa sobre a escola soviética, sendo o pouco encontrado em inglês ou francês. Na Universidade de São Paulo, por exemplo, temos apenas uma tese de doutorado exclusivamente sobre o tema (Jair Diniz Miguel, FFLCH-USP, Departamento de História, 2006).

questão se deve, entre outros fatores, ao advento da Guerra Fria. Ao mesmo tempo que essa tensão histórica entre grandes potências mundiais tornou o território russo um assunto de muito interesse no Ocidente, havia também o intuito de “conhecer o inimigo” (Fitzpatrick, 2017a, p. 15). Isso impactou no fomento de produções que elucidassem as origens do totalitarismo soviético,⁶ deixando pouco espaço para as conquistas artísticas, políticas e sociais experienciadas no contexto pós-revolucionário.⁷ E vale lembrar também do tabu e do medo que se tinha com relação ao regime socialista, e portanto o não incentivo — ou quiçá a proibição — a pesquisas acadêmicas que pudessem pautar positivamente experiências vivenciadas naquele contexto (Fitzpatrick, 2017a, p. 15).

Como consequência, foi posta às sombras uma das “mais radicais revoluções artísticas e pedagógicas já ocorridas” (Lima e Jallageas, 2020, p. 12). Se sua existência se devia principalmente aos projetos pedagógicos ousados apresentados ao governo soviético, então liderado por Vladímir Lênin, seu fechamento se deu pela necessidade de contrapartidas da escola ao projeto de construção material da URSS, já sob o comando de Josef Stálin, em 1930.

Lênin morre em 1924. Após um período de transição, Stálin assume oficialmente o poder em 1927, mudando os rumos da política estabelecida pela Revolução Bolchevique. A partir daí, começam os indícios de recrudescimento das oposições às vanguardas artísticas dentro da escola. Em 1927, o nome é alterado para Instituto de Arte e Técnica, Vkhutein, que três anos depois é fechado pelo regime. Nesse momento, Stálin alega o intuito de unificar as associações de profissionais para o controle centralizador do partido, o que põe fim a todas as organizações livres de artistas, culminando na publicação da Resolução de 1932.⁸ Assim, termina o período de experimentações e por consequência o “futuro brilhante” daquela geração, que agora passaria por uma fase de perseguições e retaliações por parte do regime (Lima e Jallageas, 2020, p. 360).

A partir dos anos 1930, portanto, mudam-se completamente os rumos da conduta da política cultural soviética, que em pouco tempo resultaria na restrição de qualquer forma de arte tida como vanguardista, inclusive restringindo a exibição das artes de vanguarda em todo território soviético (Lima e Jallageas, 2020, p. 445). Aos artistas e professores restou um triste fim de perseguição, silenciamento ou morte — outro importante motivo que impactou no desenvolvimento de

6 A exemplo de *1984*, de George Orwell, obra publicada originalmente em 1949 que marcou o século XX e foi responsável por construir a imagem do regime stalinista no Ocidente.

7 Só para ilustrar uma dessas conquistas no âmbito político-social, a Rússia foi o primeiro país no mundo a assegurar a legalização do aborto, com uma medida implementada já nos anos 1920, mas que depois é retrocedida no regime stalinista em 1936.

8 Bula de censura do governo soviético aos artistas de vanguarda em todos os segmentos: literatura, música, artes plásticas, design e arquitetura (Lima e Jallageas, 2020, p. 362).



Alunos com estandarte da comuna Vkhutemas, 1923.

pesquisas sobre o tema, uma vez que muitos documentos não sobreviveram a esse período de sombras.

O “esquecimento”, que agora revelamos como esse grande segredo, tantos anos guardado às sombras do século XX, foi antevisto na época pelas seguintes palavras do construtivista Aleksandr Ródtchenko ao falar sobre o professor Nikolai Ladóvski, seu colega dos Vkhutemas (Ródtchenko, 2005, p. 364, citado por Lima e Jallageas, 2020, p. 360):

*Os projetos que Ladóvski fez em madeira compensada, que costumavam estar em seu estúdio, agora estão ficando molhados em sua varanda. E ele era um nome na arquitetura, afinal. Tudo está virando pó... Minhas pinturas também ficarão molhadas, serão queimadas em um fogão... O pobre sonhador Ladóvski morreu. Durante toda a sua vida, ele pretendia construir o seu próprio “novo”... Logo, todos nós seremos **esquecimento**.*

Dessa forma, considerando a base recente — e por vezes escassa ou superficial — das fontes acerca do nosso recorte temporal, buscaremos nos ater sobretudo aos escritos de Camilla Gray (1962), Christina Lodder (1983), Selim Khan-Magomiédov (1990), Anna Bokov (2020) e Celso Lima e Neide Jallageas (2020). Neste primeiro capítulo, nosso objetivo é trazer o contexto histórico do tema, iniciando com a reconstrução da política educacional fruto da Revolução de Outubro como pano de fundo para a constituição do Instituto de Cultura Artística, o Inkhuk, e dos Ateliês Superiores de Arte e Técnica de Moscou, os Vkhutemas. Em seguida, introduziremos os pormenores da fundação da escola e sua estrutura interna.

Perdidos em disputas monótonas,
buscamos o sentido secreto,
quando um clamor sacode os objetos:
“Dai-nos novas formas!”

Vladímir Maiakóvski, 1921



A Revolução Russa⁹ se inicia com a Revolução de Fevereiro de 1917, quando o czar Nicolau II é obrigado a abdicar do trono, formando-se então um governo provisório. No mesmo ano ocorre a Revolução de Outubro, ou Revolução Bolchevique, com a vitória do partido liderado por Vladímir Lênin. Nesse contexto, emerge no país o desejo necessário de “reconstrução do modo de vida” (Kopp, 1990, p. 76) e consequentemente a transformação na linguagem que impulsionou os artistas a buscarem meios de expressão fora das formas tradicionais.

Estamos falando de uma Rússia que ao mesmo tempo passava por um processo de industrialização tardio e vivia uma revolução também no âmbito dos meios de produção.

O objetivo de desenhar uma nova linguagem artística para o futuro, a partir da transformação radical do presente, consistia em integrar materialmente à arte a ideologia marxista e as restrições da produção industrial. A respeito dessa nova arte, citamos o poema de Maiakóvski, “Ordem nº 2 ao exército das artes” (1921, reproduzido em Campos, 1982, p. 91):

*Não há mais tolos boquiabertos,
esperando a palavra do “mestre”.
Dai-nos, camaradas, uma arte nova
— nova —
que arranque a República da escória.*

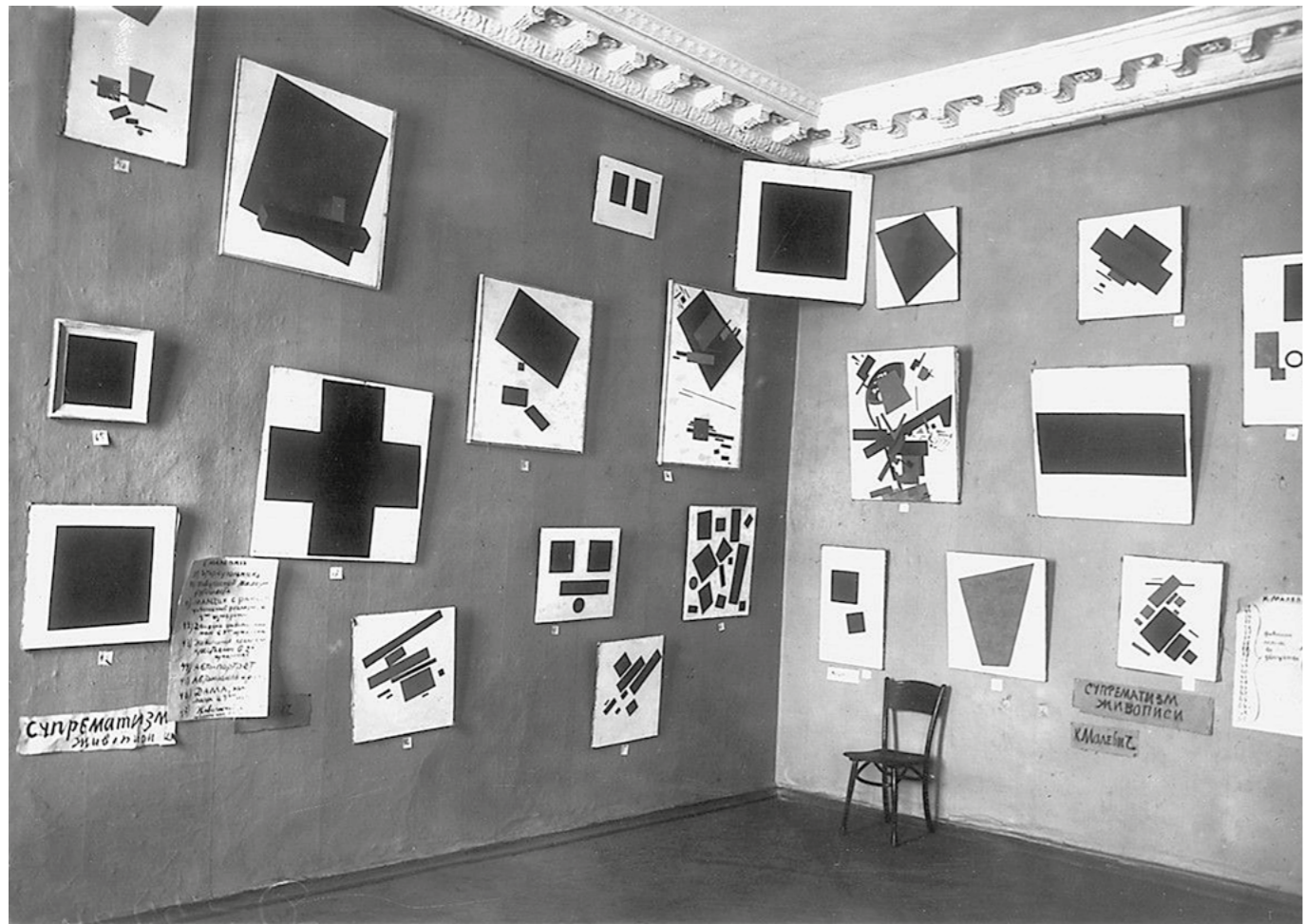
Estamos nos referindo aqui ao início de uma nova era industrial que se dá com a construção do socialismo e a uma sociedade que buscava conceber através do design um projeto que atendesse a toda a população. Falar da Rússia do período pós-revolucionário é falar de um momento político, social e econômico muito distinto daquele dos países da Europa ocidental capitalista, nos quais as escolas de design direcionavam esforços e demandas muito mais para clientes do que para cidadãos.

Os pesquisadores Celso Lima e Neide Jallageas nos apontam ser fundamental a compreensão do contexto que precedeu essa explosão de conquistas no campo da arte e da educação logo após a Revolução, pois “se há antecedentes da Revolução Russa, também há antecedentes desta produção cultural que se tornou fecunda a partir de 1917” (2020, p. 26). Os autores nos introduzem então ao contexto das vanguardas artísticas russas que anteciparam o período revolucionário, especificamente no momento de incubação dos movimentos que depois virão a ter grande impacto na escola, como o construtivismo, o produtivismo,

— Trecho do poema “Ordem nº 2 ao exército das artes”, reproduzido em Augusto e Haroldo de Campos (1982, p. 91).

— Cartaz *Bata nos brancos com a cunha vermelha*, Lázár Lissífski, 1920

9 Segundo a historiadora Sheila Fitzpatrick, a chamada Revolução Russa trata-se não de um evento pontual, mas de um período histórico que se inicia em fevereiro de 1917 e termina com os Grandes Expurgos, violenta e massiva campanha de repressão política comandada por Stálin entre 1936 e 1938. Como afirma Fitzpatrick, “o sentido da Revolução Russa, assim como o da Revolução Francesa, será debatido eternamente” (2017a, p. 7).



o utilitarismo, entre outros. Esse período se localiza principalmente nas duas primeiras décadas do século XX.

Na realidade, o que chamamos de “vanguarda russa” é denominado na Rússia de “arte de esquerda”, apontando para a concepção de uma arte opositora à arte tradicional (Marcadé, 1995, p. 5).

O contexto artístico que antecede a Revolução é marcado pelos poetas “futuristas”,¹⁰ como Velimir Khlébnikov, David Burliuk, Aleksei Krutchônikh, Elena Guro e Vassíli Kamiénski. Eles são tidos pelo historiador Jean-Claude Marcadé como a primeira vanguarda do país, e buscavam “romper com os valores burgueses [...], se contrapondo tanto à linguagem simbolista quanto à realista, em busca de algo ainda inexistente no campo das artes” (Lima e Jallageas, 2020, p. 29).

Em 1908, Khlébnikov cria o neologismo *budetliáne*, que foi vertido pela pesquisadora e tradutora Priscila Marques com o termo “vindourianos”, ou “aqueles que virão”, indicando esse grupo de poetas, dramaturgos e pintores como “anunciadores de um novo mundo para o povo” (Lima e Jallageas, 2020, p. 27). A respeito desse grupo, Maiakóvski (1914) escreve em seu poema:

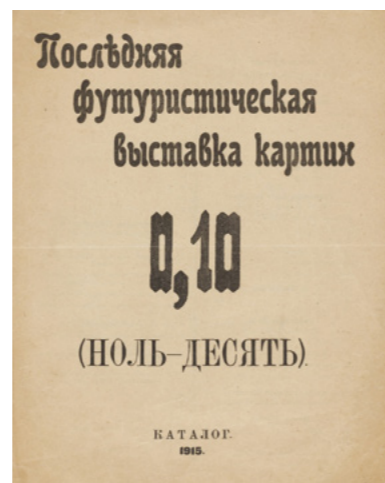
Vindourianos são as pessoas que virão.

Estamos na véspera.

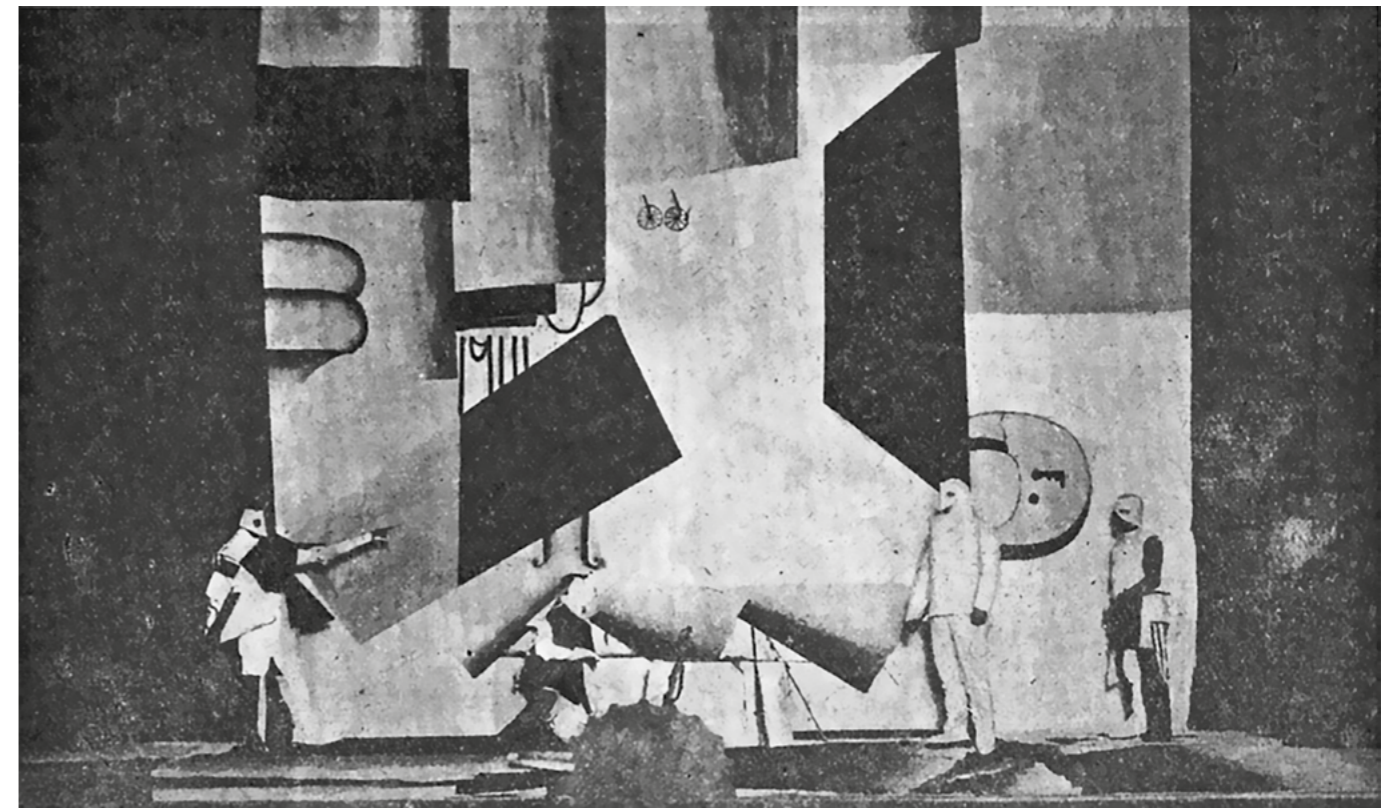
Pode levar um mês, um ano, ou dois, mas acredito: os alemães olharão confusos as bandeiras russas se agitarem no céu de Berlim.

[...]

Mas quem irá erguer a cidade das cinzas, quem voltará a encher de alegria a apagada alma do mundo, quem é esse novo homem?



¹⁰ O futurismo russo não deve ser confundido com o futurismo italiano, conforme colocam Lima e Jallageas (2020, p. 27).



[...]

Ele ainda é pequeno.

[...]

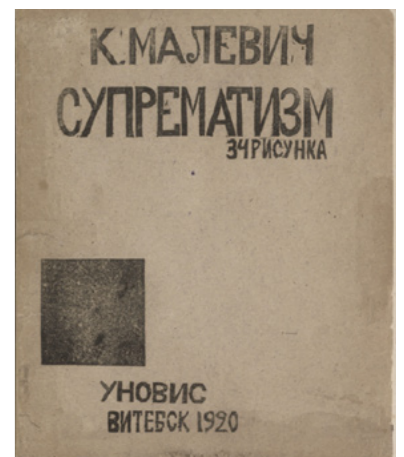
Assim, lutando contra as violências do passado, contra a força obtusa das autoridades obsoletas, diante desse novo homem que se inicia hoje, eu reverentemente tiro meu chapéu.

Segundo Camilla Gray, o impacto da Primeira Guerra Mundial foi decisivo para a formação dos movimentos de vanguarda russos. A autora aponta que o suprematismo pré-revolucionário e o construtivismo pós-revolucionário se consolidaram naquele período: “Quando a troca com o mundo externo se tornou possível novamente no início dos anos 1920, os dois movimentos desconhecidos causaram tremendo impacto na Europa Ocidental do pós-guerra” (1962, p. 185).

A linguagem não figurativa começa a ganhar cada vez mais corpo. Ela surge da poesia, porém é no teatro que conquista vida e potência visual e material. No campo pictórico e na cenografia, será explorada por nomes como Kazimir Maliévitch, Olga Rozanova, Vladímír Tátlin, Liubov Popova, entre outros (Lima e Jallageas, 2020, p. 49).

Talvez pelo fato de convergir práticas artísticas distintas — como pintura, música, dramaturgia e arquitetura —, a experiência teatral foi para os artistas um terreno fértil para a maquinação de ousadias pictóricas, sensoriais, textuais, interpretativas, sonoras e audiovisuais vivenciadas por essa vanguarda interdisciplinar.

Como afirma Camilla Gray (1962, p. 185), o auge dessa exploração estética se dá entre 1913 e 1914, quando, não por acaso, ocorrem importantes produções teatrais, como *União dos jovens*, de Maiakóvski, e a ópera futurista *Vitória sob o sol*, composta por Mikhail Matiúshin, com figurino e cenário produzidos por Kazimir Maliévitch. No ano seguinte, em 1915, Maliévitch anuncia o suprematismo na ocasião da Última Exposição Futurista 0.10, onde suas telas são expostas em modo instalativo no espaço (ver imagem). As importantes pinturas

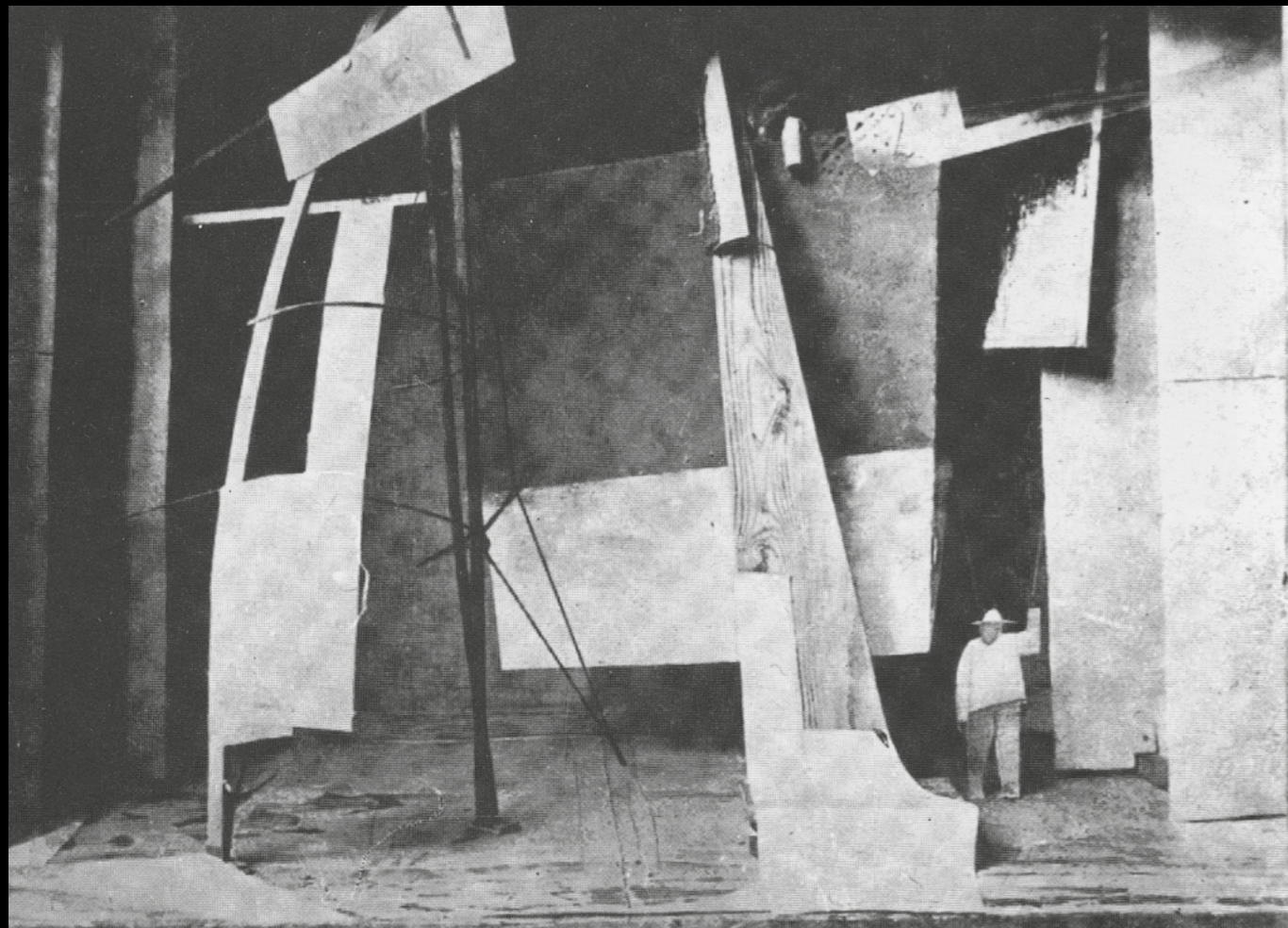


Ópera vitória sob o sol, 1913

Página do livro *Suprematismo*, de Kazimir Maliévitch, 1920.

Foto da sala de Maliévitch na Última Exposição Futurista de Pinturas 0,10, e cartaz da mostra. São Petersburgo, 1915. (acima e abaixo à esq.)

Contrarrelevo de canto, Vladímír Tátlin, 1914-1915. (meio à esq.)



ОБЩЕСТВО ХУДОЖНИКОВЪ
СОЮЗЪ МОЛОДЕЖИ

ПЕРВЫЕ ВЪ МИРЪ
4 ПОСТАНОВКИ 4

ФУТУРИСТОВЪ ТЕАТРА

Въ Понедѣльникъ, 2-го, во Вторникъ, 3-го, въ
Среду, 4-го и въ Четвергъ, 5-го Декабря 1913 г.,

въ ТЕАТРЪ ЛУНА-ПАРКЪ ТЕАТРЪ

КАКО ВЪЗЪЕЗЪТЪ!

ВЛАДИМИРЪ МАЯКОВСКІИ

ПЕРВЫЯ ВЪ МИРЪ ПОСТАНОВКИ ФУТУРИСТОВЪ ТЕАТРА

ПОБѢДА НАДЪ СОЛНЦЕМЪ

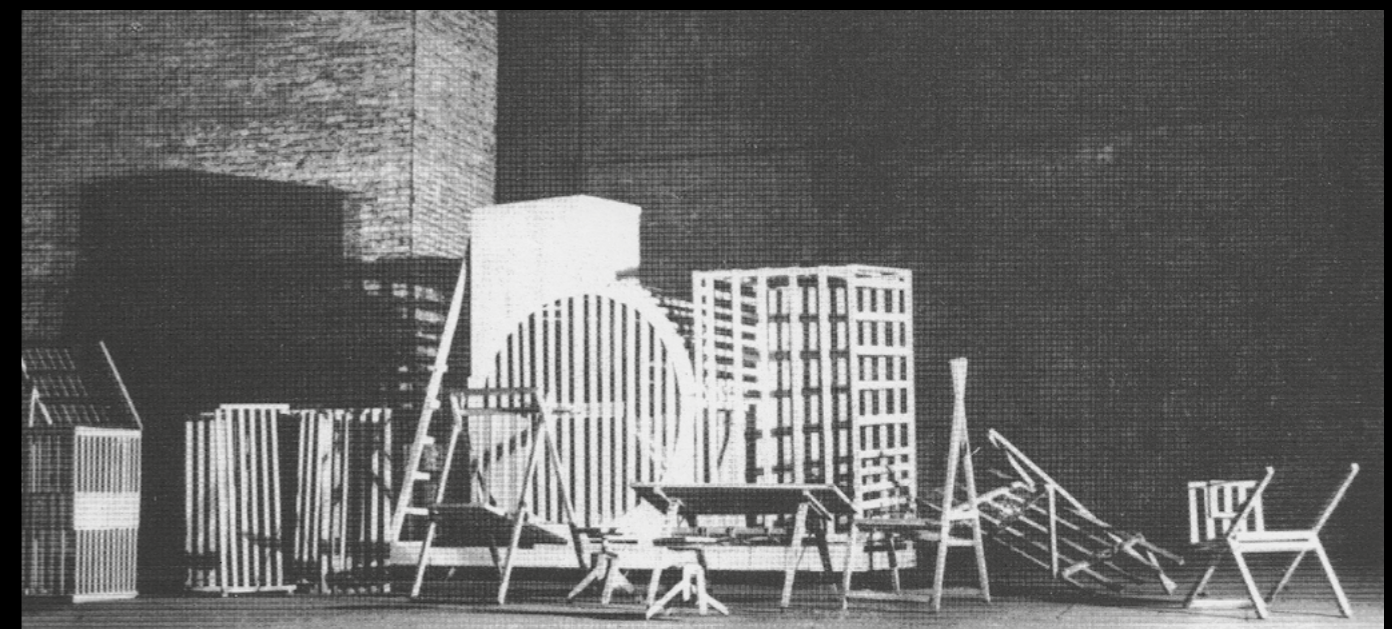
2-го и 4-го Декабря, 3-го и 5-го Декабря,

ВЛАДИМИРЪ МАЯКОВСКІИ ПОБѢДА НАДЪ СОЛНЦЕМЪ

Начало спектаклей въ 9 час. веч. Начало въ театрѣ (Троицкая, 18), а въ дни спектаклей въ театрѣ „Луна-Паркъ“.

— Cenografia para a ópera *A vida pelo Czar*, dramaturgia de Vladímír Khlébnikov. Vladímír Tátlin, 1913-1914.

— Cartaz do teatro futurista, São Petersburgo, 1913.

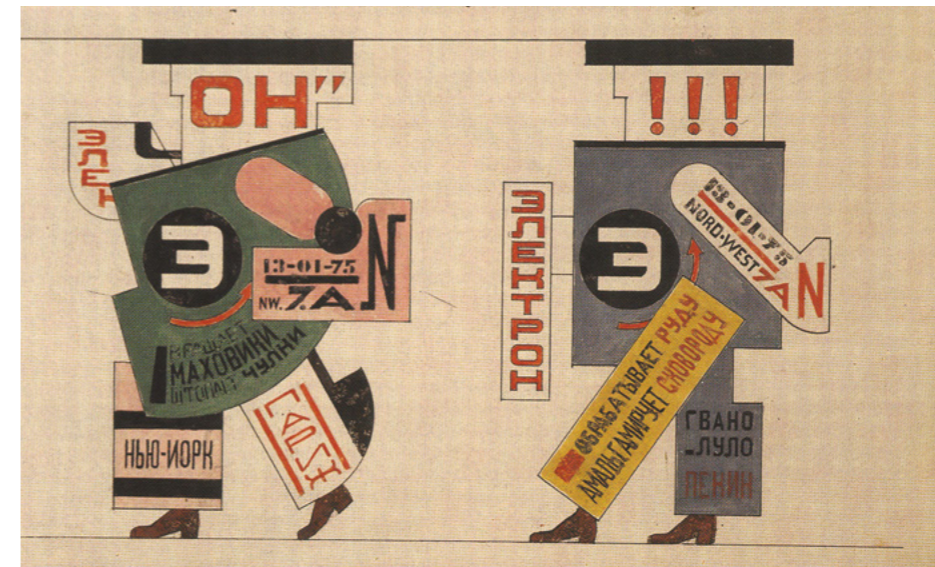


— Cenografia para a ópera *O Cornudo Magnífico*, peça de Fernand Crommelynck e direção de Vsevolod Meyerhold. Liubov Popova, 1922.

— Cenografia da peça *A Morte de Tarelkin*, direção de Vsevolod Meyerhold. Varvara Stepanova, 1922.

O novo deve ser criado com novos meios de expressão.

Aleksandr Ródtchenko, 1920



Quadrado negro, Cruz negra e Círculo negro, que haviam sido criadas para compor o cenário da ópera futurista, ressurgem e ganham caráter discursivo no campo pictórico contra a figuração na pintura.¹¹

No âmbito da política, esses artistas são convocados a repensar o papel da arte na nova sociedade revolucionária e o modo como isso se daria na educação e na instrução do povo. A necessidade de repensar a relação entre arte e vida num contexto socialista encontra vazão na produção industrial massificada, que é como a nova sociedade revolucionária comportará o fazer artístico (Lima e Jallageas, 2020, p. 48).

Os questionamentos a respeito da forma e da linguagem artísticas “futuristas” vão de encontro com os anseios da necessidade de construção de uma “cultura proletária”,¹² obrigando os artistas a se posicionarem politicamente. Como escreve Leon Trótski (1923):

Em uma sociedade onde não haverá classes, não haverá tais lutas — as paixões liberadas serão canalizadas para a técnica, para a construção que inclui também a arte. A arte então se tornará mais geral, amadurecerá, se tornará equilibrada e se tornará o método mais perfeito de construção progressiva da vida em todos os campos. Não será meramente “bonito” sem relação com qualquer outra coisa.

No que diz respeito à oposição entre uma linguagem não figurativa e uma tradição pictórica figurada, afirmam Lima e Jallageas (2020, p. 86):

É possível observar o poder transformador da linguagem para a elaboração de discursos imagéticos e teóricos de complexidades diversas e de objetivos totalmente distintos: a esquerda buscou levar à emancipação da visão para transformar a realidade, ao passo que a direita almejou alcançar a reprodução da visão de uma realidade representada.

Nesse momento, a educação artística para a nova sociedade é proposta por Vladímir Tátlin, Vladímir Maiakóvski, Óssip Brik, Vassíli Kandínski, Aleksandr Ródtchenko, Liubov Popova, Varvara Stepanova, entre outros, que foram então convocados a fazer parte do novo órgão político criado para educação e cultura — o Comissariado do Povo para a Instrução Pública, Narkompros.

O Narkompros foi o órgão que cuidou das questões de educação e cultura no período pós-revolucionário e se encarregou de estruturar as novas políticas do governo soviético para tais áreas. Essa instância tinha como premissa ampliar o acesso da população ao ensino e à cultura sem prejudicar o caráter humanístico e instrutivo da educação

Figurino e propaganda da peça *O homem que se chamava quinta*, com direção de A. Tairov, por Aleksandr Vesnin, 1922-1923.

Trecho do ensaio “Tudo é Experimento”, de Aleksandr Ródtchenko, exposto na 19ª *Exposição Estadual*, 1920. Reproduzido em Lavrentiev (2005, p. 108).

Cartaz *Livros por Aleksandr Ródtchenko*, 1925 (abaixo à esq.).

¹¹ Para mais detalhes sobre a questão da representação na obra de Maliévitch, ver seu livro *Die Gegenstandslose Welt* [O mundo não objetivo], publicado em 1927 com tradução do russo para o alemão. Segundo a pesquisadora Angela Nucci, este seria por muito tempo o único grande tratado de Maliévitch conhecido no Ocidente.

¹² O conceito de “cultura proletária” é descrito por Leon Trótski em seu texto “What Is Proletarian Culture, and Is It Possible?” (1923).

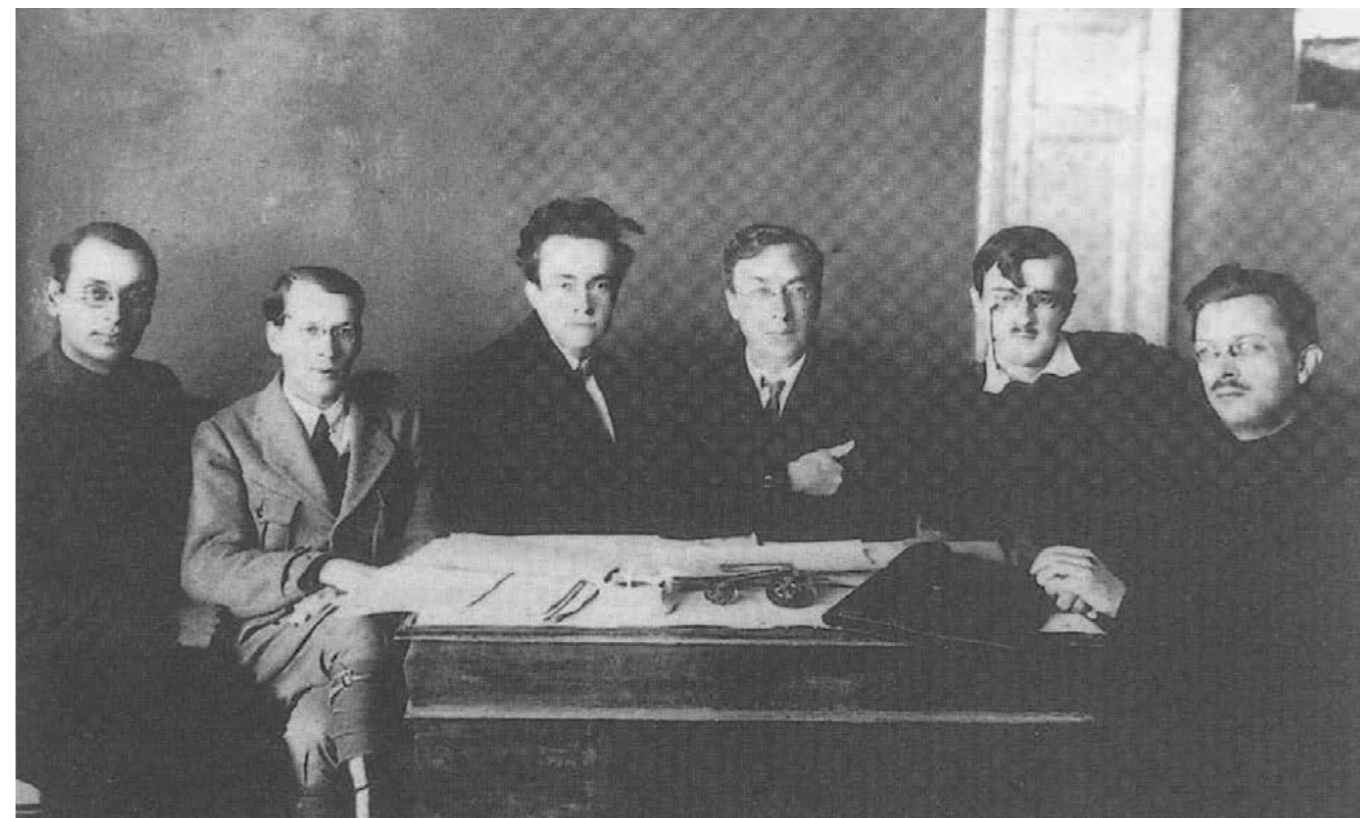
NARKOMPROS

IZO FOTO-KINO LITO MUSO TEO

INKHUK (1920-1924)

GRUPOS DE
ANÁLISE OBJETIVA:

CONSTRUTIVISTAS ARQUITETOS OBJETIVISTAS ESCULTORES



formal. Nesse período, o órgão assume um papel importante na conformação desse novo ensino de arte e na fundação das escolas de ensino técnico-artístico, como por exemplo os próprios Vkhutemas, de ensino superior, e a Faculdade dos Trabalhadores, Rabfak,¹³ de ensino secundário (Miguel, 2006, p. 51).

Ao lado temos o diagrama com a estrutura de organização do Narkompros que apresenta as correntes artísticas das artes visuais ligadas ao Partido Bolchevique. Note-se a divisão em departamentos culturais, sendo IZO para artes plásticas, FOTO-KINO para fotografia e cinema, LITO para literatura, MUSO para música e TEO para teatro, entre outros departamentos.

O comissário responsável pelo Narkompros era o intelectual e artista Anatóli Lunatchárski, considerado uma das figuras mais importantes na completa reestruturação da educação russa pós-revolucionária. Lunatchárski defendia a descentralização da administração das escolas — a serem dirigidas por estudantes, professores e funcionários — e a ideia de uma educação integrada à vida cotidiana (Fitzpatrick, 2017b, p. 140).

O Narkompros se dividia em departamentos autônomos para as distintas áreas da cultura e da educação, tendo diferentes integrantes distribuídos pelas principais cidades russas. Por exemplo, Vladímir Maiakóvski e Nikolai Púnin faziam parte do IZO de Petrogrado, cujo diretor era David Chtérenberg, e à frente do IZO de Moscou estava Vladímir Tátlin — até maio de 1919 (Miguel, 2006, p. 57). O engajamento dos professores no projeto político soviético demonstra a determinação em reunir pensamento artístico, educação e transformação social.

Como parte do Departamento de Artes Visuais, IZO, havia o Instituto de Cultura Artística, Inkhuk, órgão que teve como primeiro diretor o pintor e professor Vassíli Kandínski. O diagrama 1 apresenta com mais detalhe a estrutura do Instituto, que nos interessa especialmente aqui, pois é por meio dele que Lênin faz o decreto de fundação dos Vkhutemas, conforme veremos a seguir.

— **Membros do Inkhuk.** Vassíli Kandínski (terceiro da direita para a esquerda) foi o primeiro diretor do instituto. Moscou, 1920.

— **Diagrama 1: relação do Narkompros com o Departamento de Artes Visuais, IZO, o Instituto de Cultura Artística, Inkhuk, e os Grupos de Trabalho.** Baseado em Khan-Magomiédov (1990, p. 76).

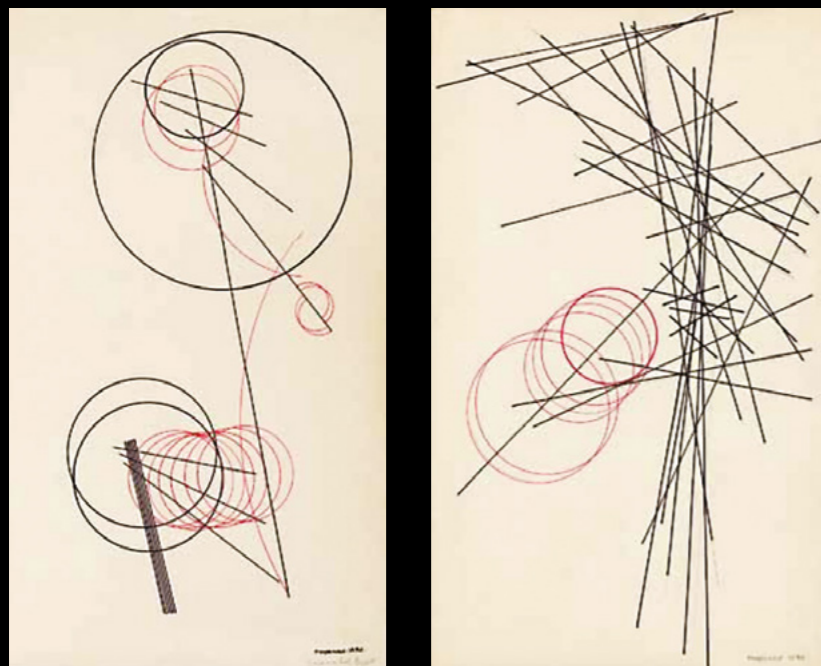
— **13** A origem da Faculdade dos Trabalhadores (Rabfak) surgiu da necessidade de um ensino secundário preparatório para trabalhadores e camponeses que queriam ingressar nos institutos de ensino superior de arte e técnica. A Rabfak foi então criada sob decreto do Narkompros em 1919, e consistia em um curso de três anos de duração, com ensino autônomo, aberto a interessados maiores de dezesseis anos. De sua inauguração até os anos 1930, a Faculdade dos Trabalhadores chegou a ter mais de mil unidades no país, atendendo 350 mil estudantes ao todo. É estimado que aproximadamente 40% dos alunos dos cursos superiores passavam por uma Rabfak (Khan-Magomiédov, 1990, p. 203).

O construtivismo é um fenômeno dos nossos dias. Surgiu em 1920 entre os pintores de esquerda e os teóricos da "ação das massas".

Aleksei Gan, 1922

Pela primeira vez uma palavra nova no campo da arte - construtivismo - veio da Rússia e não da França.

Vladimir Maiakóvski, 1923

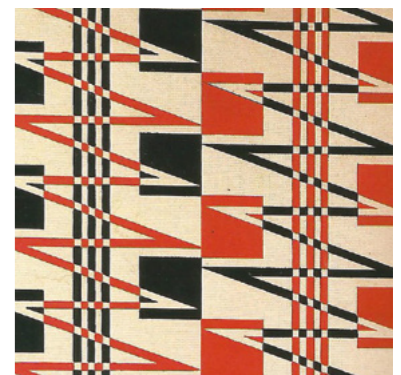


Também como desdobramento da estrutura do Inkhuk, temos o Primeiro Grupo de Trabalho Construtivista, formado por Aleksei Gan, Aleksandr Ródtchenko, Varvara Stepanova, Karl Ioganson, Konstantín Meduniétski e os irmãos Vladímir e Gueórgui Stenberg. O programa do grupo afirmava "querer realizar a expressão comunista das estruturas materiais" (Lodder, 1983, p. 8), rejeitando a obra de arte como produto da velha ordem. A ideia era fundir a experiência da arte não figurativa com a ideologia marxista e as restrições da produção industrial – diretriz determinante para a atuação do grupo dentro dos Vkhutemas, conforme veremos no próximo capítulo.

Mesmo com apenas quatro anos de existência (de 1920 a 1924), o Inkhuk exerceu uma enorme influência dentro das artes soviéticas, com uma presença bastante marcante em seus meios. Um sinal de sua importância é que, durante seu período de atividade, grande parte dos textos críticos teve origem em debates e exposições dentro da instituição.

Portanto, como conclusão deste item, podemos afirmar que **a escola é fundada como parte de uma ação político-estatal de cultura e educação e conduzida por artistas da vanguarda.**

Queremos ressaltar aqui dois aspectos que são fundamentais para nos guiar nas próximas páginas: primeiro, a relevância do Grupo de Trabalho Construtivista para as propostas pedagógicas da escola, e depois o caráter experimental destas metodologias, conforme veremos a seguir ao destrinchar os pormenores de sua fundação.



Dupla de páginas da publicação na LEF intitulada "Trabalhos do construtivista Ródtchenko" (n.1, 1923).

Padrão abstrato geométrico Graus e pilóis, Varvára Stepánova, 1924.

Citação de Aleksei Gan (2013, p. 1), em seu livro *Constructivism* lançado pela primeira vez em 1922. (acima à esq.)

Citação de Vladímir Maiakóvski citado por Fraçois Albera (2002, p.9).

Desenhos gráficos da série *Linearismo* de Aleksandr Ródtchneko, 1920. (abaixo à esq.)



OS ATELIÊS DE CRIAÇÃO: SVOMAS E VKHUTEMAS

Os Ateliês Superiores de Arte e Técnica de Moscou, Vkhutemas, foram uma escola de artes integradas, fundada em 1920, que surge a partir de uma experiência prévia, o primeiro e o segundo Ateliês Livres de Arte, Svomas, criados em 1918, no ano seguinte à Revolução de Outubro.

Os Svomas nascem da fusão dos dois principais cursos de arte imperial de Moscou — a Escola Stroganov de Artes Aplicadas e a Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscou —, que foram transformados em ateliês livres estatais, com o objetivo de ampliar o acesso da população soviética ao ensino das artes, parte da Primeira Reforma Educacional instituída pelo Narkompros.

Em *Russian Constructivism*, de 1983, Christina Lodder descreve esse modelo dos Ateliês Livres como uma experiência altamente flexível, que se opunha à rigidez acadêmica: “A pluralidade de linhas artísticas era um traço marcante da escola. De início, os alunos podiam escolher livremente seus professores, e até mesmo frequentar um estúdio sem professor” (p. 111). Isso caracteriza os Svomas como uma escola extremamente efervescente e experimental.

Apesar de existir pouco material sobre o período, sabe-se que foi nesse modelo “anárquico”¹⁴ de ateliês artísticos que se solidificaram as estruturas primárias da linguagem pictórica da vanguarda soviética, sob influência principalmente dos artistas e professores Kazimir Maliévitch, Vladímir Tátlin e Vassili Kandínski. Tidos como líderes da esquerda artística naquele momento, esses mestres param de ensinar nos Ateliês Livres entre 1919 e 1921, deixando como legado uma segunda geração de jovens professores artistas que atuaram ativamente no momento seguinte, como Aleksandr Ródtchenko, Liubov Popova, Varvara Stepanova, entre outros (Khan-Magomiédov, 1990, p. 57). Essa geração de “jovens professores”, segundo Khan-Magomiédov, será determinante para a conformação dos métodos experimentais de ensino que marcariam os Vkhutemas, como veremos a seguir.

Em 1920, surge a necessidade de centralização da administração dos dois Svomas. Com a intenção de organizar melhor seu funcionamento e garantir o direcionamento das artes para a indústria, o Departamento de Artes Visuais, IZO, convoca então uma assembleia geral reunindo os professores e alunos dos Svomas, onde pontuam a Segunda Reforma Educacional em quatro itens: 1) que os estabelecimentos de ensino artístico tivessem um programa e métodos experimentais de ensino; 2) que fossem divididos em escolas secundárias e escolas superiores; 3) que os alunos participassem dos órgãos de gestão de forma conjunta; 4) que o primeiro e o segundo Svomas se unificassem (Khan-Magomiédov, 1990, p. 45).

Capa do catálogo *Vkhutemas*, Lázár Lissítski, 1927.

14 A pesquisadora russo-brasileira Cristina Dunaeva (2019) defende que esse momento da construção artística teve participação do movimento anarquista na Rússia.

1917

ESCOLA STROGANOV
DE ARTES APLICADASESCOLA DE PINTURA, ESCULTURA
E ARQUITETURA DE MOSCOU

1918

SVOMAS

1919

1920

VKHUTEMAS

1921

1922

1923

1924

1925

1926

1927

VKHUTEIN

1928

1929

1930

REITOR EFIM RAVDEL
1920-1922REITOR VLADÍMIR FAVÓRSKI
1923-1925REITOR PÁVEL NOVÍTSKI
1926-1930INKHUK
1920-1924RABFAK
1919-1930NARKOMPROS COMISSÁRIO ANATÓLI LUNATCHÁRSKI
1917-1946
1917-1929

No final do mesmo ano sob decreto de Lênin (1920, reproduzido em Miguel, 2006, p. A-24),¹⁵ temos o surgimento dos Ateliês Superiores de Arte e Técnica de Moscou, os Vkhutemas:

Os Ateliês Superiores de Arte e Técnica de Moscou são um estabelecimento de ensino superior artístico especializado, que têm por princípio preparar mestres-artesãos, artistas de qualificação superior para a indústria, assim como instrutores e dirigentes para a formação técnica profissional.

A duração dos estudos nos ateliês é fixada em quatro anos, dos quais um na seção preparatória e três em uma faculdade especializada.

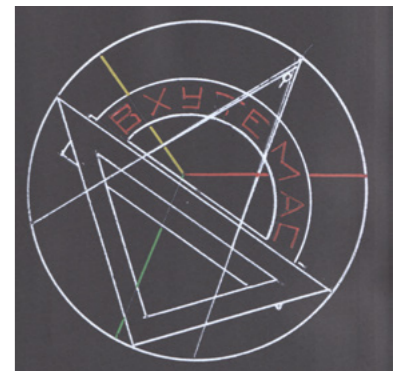
Os operários têm prioridade para entrar na seção preparatória dos ateliês; nenhuma formação especial será exigida. Observação: em todos os cursos, a instrução política e os princípios da visão comunista de mundo são obrigatórios.

Os Vkhutemas tinham como desafio desenvolver um sistema educativo que fosse capaz de formar milhares de estudantes, priorizando a experiência do desenho para a produção industrial. Esse novo ensino se propunha a quebrar com a academia de arte imperial, com o propósito de ampliar o acesso da população soviética proletária à educação artística, prevendo seu necessário engajamento na produção material da sociedade. Como disse Efim Ravdel, o primeiro reitor da escola: “Um ano da vida revolucionária nos forçou a entender que o artista não é o embelezador da vida, mas o moldador da consciência social e o organizador responsável pela nossa vida cotidiana” (Lodder, 1983, p. 112).

Em seu primeiro ano, os Vkhutemas tinham 2 mil estudantes, e em 1922 já havia 2222 matriculados. Seu maior objetivo pedagógico seria não só ensinar técnicas artísticas, mas também formular uma nova linguagem estética acessível a estudantes sem uma formação artística prévia (Bokov, 2020, p. 286).

A escola era organizada em nove departamentos, sendo oito faculdades — pintura, escultura, cerâmica, trabalho em madeira, trabalho em metal, têxtil, poligráfica e arquitetura — e um departamento comum a todas elas, o chamado Ciclo Básico, de ensino introdutório, considerado por Ravdel a espinha dorsal da escola (ver diagrama 3).

É importante ressaltar a mudança de paradigma das profissões artísticas naquele momento, sobretudo a arquitetura. Com o desenvolvimento do conhecimento científico e tecnológico advindo do parque



Mostra de trabalhos dos alunos do Ciclo Básico da disciplina Espaço, 1926.

Emblema dos Vkhutemas, desenho de Aleksandr Vesnin, 1922.

Diagrama 2: linha do tempo Svomas, Vkhutemas e Vkhutein. Baseado em Anna Bokov (2020, p.546).

¹⁵ Decreto do Conselho de Comissários do Povo sobre os Vkhutemas, publicado em Moscou em 19 de dezembro de 1920.



industrial recém-instalado no contexto soviético — juntamente com a própria revolução social e política vivida no período —, formam-se os aspectos determinantes para o ensino e a prática da profissão. Assim, é preciso que a figura do arquiteto se torne mais generalista e aberta do que de costume (Bokov, 2020, p. 186).

Nesse quadro, o escopo da arte e da arquitetura passa por uma mudança: essas atividades não mais serviriam às classes privilegiadas, mas buscariam promover uma transformação social na vida material. É o que afirma Liubov Popova (1921, reproduzido em Adaskina e Sarabianov, 1989, p. 366) em declaração:

A era em que a humanidade moderna entrou é a do florescimento da indústria, e, por consequência, a organização dos elementos da produção artística deve abordar o desenho dos elementos materiais da vida, isto é, para a indústria, a chamada produção.

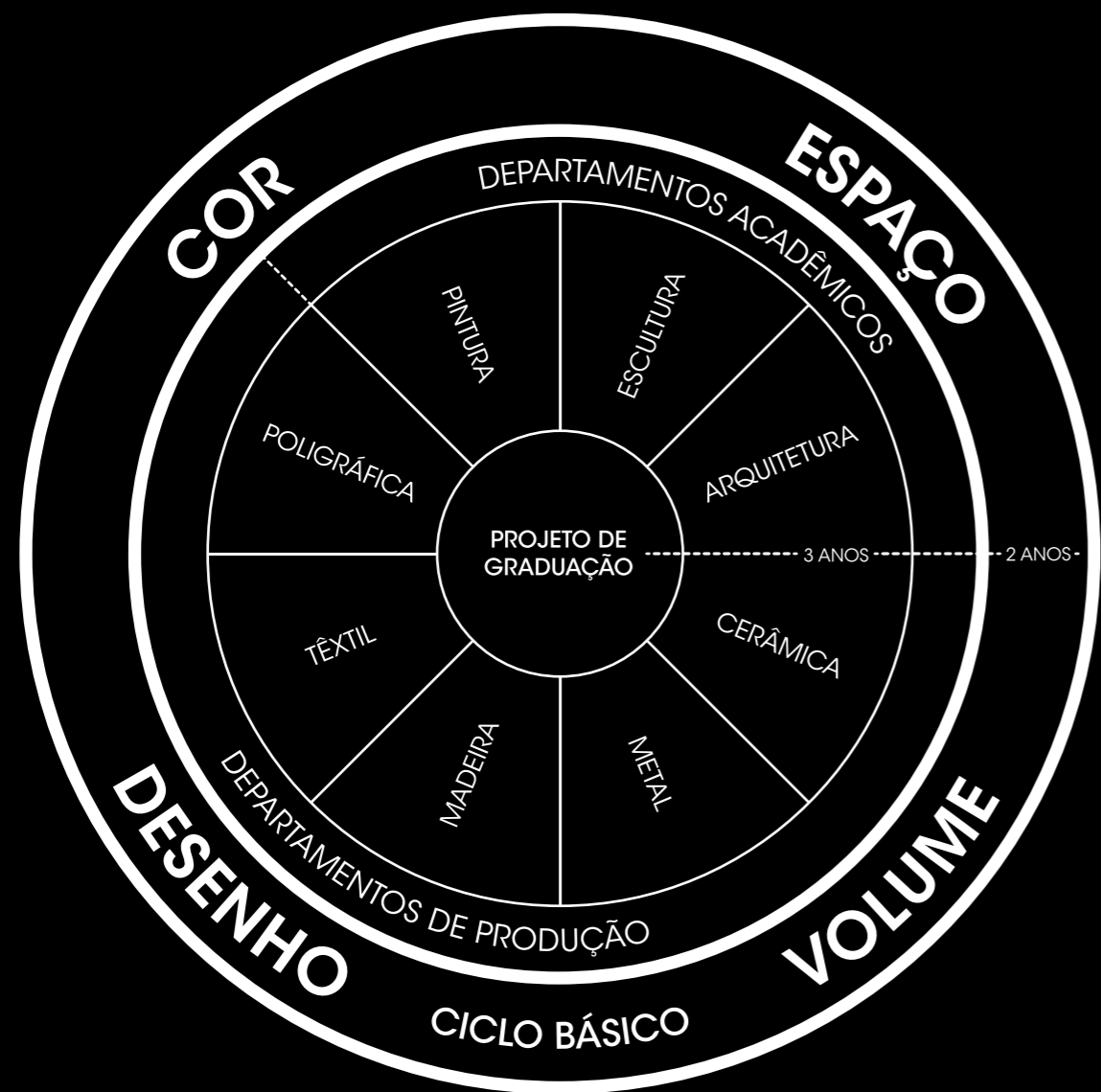
Com o objetivo de integrar o artista produtivamente na sociedade, os Vkhutemas vão acompanhando e espelhando os debates críticos que acontecem dentro do Inkhuk ao longo dos primeiros anos da década de 1920. A escola se torna objeto central das disputas políticas entre diferentes correntes artísticas presentes na cena cultural — sobretudo entre as esquerdistas, mais próximas do Departamento de Artes Visuais, IZO, e as mais tradicionalistas, que são contrárias aos métodos de ensino experimentais implementados pelos grupos vanguardistas.

De 1920 a 1923, sob a reitoria de Ravdel, a escola viveu uma fase de experimentação (Lodder, 1983, p. 113). Segundo a professora Liubov Popova, a cada mês mudavam-se os programas de ensino. Contudo, após os três primeiros anos de muita experimentação, é chegado o momento em que os Vkhutemas se consolidam na prática, iniciando-se assim um período de novas conquistas. Com relação à sua aproximação com a indústria, por exemplo, temos a participação dos soviéticos na Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas de Paris em 1925, onde foram premiados com diversas medalhas (Lodder, 1983, p. 114).

Na segunda metade dos anos 1920, a escola entra num período de mudanças, culminando em sua renomeação para Instituto de Arte e Técnica de Moscou, Vkhutein, em 1927. Já apontando para seu futuro diverso, poucos anos antes de seu encerramento definitivo, nesse momento os esforços educacionais são direcionados para um curso de caráter utilitário, visando apresentar exclusivamente projetos funcionais para a sociedade e suprimindo espaço para a experimentação.

Estúdio de pintura no Segundo Svomas, 1919.

Estúdio de pintura dos Vkhutemas, meados de 1920.



Agora, o Ciclo Básico vai de dois anos obrigatórios para apenas um ano obrigatório. Isso já aponta para uma mudança de conduta por parte do direcionamento principal da escola, que começa a focar mais na formação técnica do que na formação introdutória livre e não utilitária.

A partir de 1929, sem Anatóli Lunatchárski à frente do Comissariado do Povo para a Instrução Pública, Narkompros, fica mais difícil manter as escolas com gestão autônoma e independente — uma das principais marcas de sua coordenação. Em 1930, como já vimos, Stálin alega a necessidade de unificação das associações de profissionais para o controle centralizador do partido, pondo termo a todas as organizações livres de artistas. Nesse mesmo ano a escola é dada como encerrada, por meio de um decreto assinado pelo líder do partido. Tem-se então o fim de um ciclo de experimentações e o início de um momento distinto da política cultural soviética (Lima e Jallageas, 2020, p. 360).

Assim, terminamos aqui de introduzir o contexto dos Ateliês Superiores de Arte e Técnica de Moscou, os Vkhutemas, reconstruindo um breve panorama dessa efervescente instituição. Queremos concluir enfatizando a preocupação dos artistas-professores com a nova arte ligada tanto à indústria e à produção quanto à criação e à experimentação. A seguir, focaremos no período de formação introdutório da escola, o Ciclo Básico.



Interior do Pavilhão soviético na Exposição em Paris, 1925.

Sala de Leitura do clube do trabalhador por Aleksandr Ródtchenko na Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas, Paris, 1925.

Diagrama 3: Reconstrução do programa de ensino dos Vkhutemas. Baseado em Anna Bokov (2020, p. 554).

2 PROPEDÊUTICA

ПРОПЕДЕИТИКА

A grande abrangência das experiências pedagógicas das vanguardas artísticas russas permanece em grande parte desconhecida na história atual da arte e da arquitetura.

Aleksandr Lavrentiev, 2020



Neste capítulo, trataremos dos pormenores do Ciclo Básico dos Vkhutemas, com uma incursão no método objetivo de ensino como diretriz pedagógica da escola, destacando também o importante papel desempenhado pelo Inkhuk e pela vanguarda construtivista na conformação das disciplinas propedêuticas. Para isso, apresentaremos um panorama histórico, iconográfico e documental a respeito das pedagogias do ensino introdutório da escola, pondo em foco principalmente o momento que vai de 1922 a 1923.

O Ciclo Básico é caracterizado como o período de aprendizagem introdutório, que consistia nos dois primeiros anos da grade curricular dos Vkhutemas, e foi trazido para as pesquisas contemporâneas sobretudo por meio do aprofundamento elaborado por Selim Khan-Magomiédov em seu livro *Vkhutemas*, publicado em 1990. No segundo volume da obra, o pesquisador nos revela uma série de documentos, programas e outras informações inéditas sobre aquele período. A partir desse material — e fazendo eco ao autor russo —, podemos concluir a relevância desse departamento da escola, cujo potencial de contribuição pedagógica é imenso e ainda pouco conhecido.

Khan-Magomiédov nos conta que o departamento refletia a “complexidade da escola: liberdade das relações entre professores e estudantes, interdisciplinaridade, discussões passionais, abertura para novas pesquisas, criação de um novo estilo na arte” (p. 469). Em seu livro *Russian Constructivism*, de 1983, Christina Lodder designa o Ciclo Básico como “a maior conquista dos Vkhutemas” (p. 122). Não obstante, o departamento sempre foi alvo de disputas políticas internas, tamanha sua relevância para o currículo artístico ali compreendido.

Nesse sentido, é importante ressaltar que o Ciclo Básico dos Vkhutemas passou por diversas fases, não podendo ser entendido como um departamento rígido e uníssono na escola ao longo de seus dez anos de extensão.

A seguir, trazemos um resumo da trajetória desse eixo central do ensino artístico soviético, passando por suas quatro fases principais, estabelecidas para esta pesquisa com o intuito de apoiar a narrativa histórica aqui apresentada:

1920-1921 — Departamento de Experiência e Preparação, IPO, herança dos Svomas, com atuação dentro de cada faculdade;

1922-1923 — O IPO torna-se um departamento autônomo, e as disciplinas são intituladas “propedêuticas” (assim permanecendo até o final), também denominadas “construções”,¹ sob direção de Aleksandr Ródtchenko;

— Trecho do texto “Universal Algorithms in Architecture and Design” por Aleksandr Lavrentiev (2020, p. 32).

— Mostra de trabalhos dos alunos da disciplina Espaço do Ciclo Básico, 1926 (abaixo à esq.).

1 A designação desse termo se deve ao artista, professor e teórico Aleksandr Ródtchenko, sob influência do Grupo de Trabalho Construtivista (Khan-Magomiédov, 1990, p. 70).

1923-1926 — A seção autônoma torna-se comum a todas as faculdades, sob direção de Konstantín Istómin, com duração obrigatória de dois anos, agora também chamada de Departamento Principal; 1926-1930 — Departamento Principal, já no contexto do Vkhutein, sob direção de Victor Toot (1926-1928) e Victor Balikhine (1928-1930), com redução do programa para apenas um ano obrigatório.

Segundo o reitor Vladímír Favórski, o Ciclo Básico constituía a espinha dorsal da estrutura da escola. O projeto político-pedagógico dos Vkhutemas, em todas as suas fases, sempre demonstrou grande preocupação com a formação inicial do aluno. Como afirma Khan-Magomiédov (1990, p. 469), ensinar nesse departamento era igualmente respeitado como dirigir um ateliê, pois a seção reunia aproximadamente um terço dos alunos.²

A primeira fase do Ciclo Básico caracteriza o momento de inauguração da escola em 1920, período em que, devido ao alto número de alunos (cerca de 2 mil), é criada uma seção de preparação para auxiliar na transição dos estudantes da Segunda Reforma Educacional, então recém-realizada. O programa de pintura, por exemplo, era organizado em oito ateliês, definidos da seguinte forma (Khan-Magomiédov, 1990, p. 69):

- 1) “Trabalho de profundidade de cor”, com Liubov Popova e Aleksandr Vesnin;
- 2) “Trabalho sobre a forma a partir da cor”, com Aleksandr Osmiórkin;
- 3) “A cor no espaço”, com Aleksandra Ekster;
- 4) “Cor sobre plano”, com Ivan Kliun;
- 5) “Construção”, com Aleksandr Ródtchenko;
- 6) “Simultaneidade da forma e da cor”, com Aleksandr Driévin;
- 7) “Ateliê de pintura”, com Baránov-Rossiné;
- 8) “Volume no espaço”, com Nadiêjda Udaltsova.

Os diferentes estúdios de pintura, no entanto, eram criticados pelo grupo dos professores construtivistas,³ primeiro por não compartilharem processos de criação e produção entre si, e depois por se dedicarem mais a questões pictóricas, devido à herança do ensino tradicional de belas-artes.

No final de 1921, essa divergência com os professores tradicionalistas resulta numa mudança de rumo do Ciclo Básico, que passa a ser dirigido pelo construtivista Aleksandr Ródtchenko, inaugurando o momento que chamamos aqui de segunda fase, sob uma

2 De 1924 a 1925, cerca de um terço dos estudantes estavam inscritos no Ciclo Básico. Em 1924, a repartição dos 1445 alunos inscritos, 463 estavam no Ciclo Básico. Entre 1925 e 1926, foram 388 inscritos em um total de 1281 estudantes (Khan-Magomiédov, 1990, p. 469).

3 Como “professores construtivistas”, temos em mente os professores membros dos grupos de análise objetiva do Inkhuk, conforme diagrama no item 1.1. E, assim como o historiador John Bowlf, entendemos aqui o construtivismo como “uma plataforma, um movimento de troca e ensino coletivizado” (Lavrentiev, 2005, p. 12). Na escola, tratava-se de um influente grupo de professores e artistas ligados ao Partido Bolchevique. Para uma leitura mais aprofundada sobre a complexidade do termo que nomeia essa importante vanguarda soviética, ver *Russian Constructivism*, de Christina Lodder (1983).



nova organização, agora com quatro disciplinas. Como afirma Khan-Magomiédov (1990, p. 257):

É assim que, a partir de 1922, com a iniciativa dos apoiadores do método objetivo, é criado um Ciclo Básico totalmente autônomo e independente das faculdades. Ele compreende quatro disciplinas: Cor, Espaço, Volume e Desenho.

Nesse momento, o Ciclo Básico conquista o espaço de ser um departamento autônomo e se distancia do foco principal na pintura, revelando o esforço do novo diretor em organizar os métodos de ensino dos muitos estúdios que atuavam até então (Adaskina e Sarabianov, 1989, p. 198).

Khan-Magomiédov nomeia os grupos ligados ao Instituto de Cultura Artística, Inkhuk, de “apoiadores do método objetivo de ensino”. Agora esses professores se propõem a apresentar os princípios do construtivismo aos artistas recém-ingressados (1990, p. 80).⁴

Como já vimos anteriormente, para Anatóli Lunatchárski, o comissário do Narkompros, o método objetivo de ensino fazia parte das diretrizes nacionais que definiam a convocação dos Vkhutemas. Assim o cita Khan-Magomiédov (1990, p. 50):

A nível nacional, deveriam privilegiar a síntese entre a criação artística, as necessidades da população e os problemas da produção; e em termos de estabelecimento, era urgente a introdução de um método objetivo de ensino comum a todas as suas faculdades.

O método torna-se uma força motriz para a criação de um ensino de arte unificado, que segundo o comissário “permite atingir uma igualdade entre todas as artes, que não serão mais classificadas entre artes maiores e artes menores” (Khan-Magomiédov, 1990, p. 57).

O método objetivo foi elaborado e colocado em prática pelos jovens professores dos Vkhutemas, como Aleksandr Vesnin, Liubov Popova, Aleksandr Ródtchenko, Nikolai Ladóvski, Boris Koroliiov, Anton Lavínski, Vladímír Krínski, Nadiêjda Udaltsova, Aleksandr Driévin, Aleksandra Ekster, Iliá Gólossov, Konstanin Miélnikov, entre outros.

Esses professores, definidos por Khan-Magomiédov como pintores não figurativos da segunda geração, representavam a corrente “esquerdista” na escola. São assim denominados por terem dado continuidade às pesquisas de seus antecessores: Vladímír Tátlin, Kazimir Maliévitch, Vassíli Kandínski e Natalia Goncharova. A estes últimos, Khan-Magomiédov não atribui a criação do método objetivo, mas os

Ateliê de Ródtchenko no Ciclo Básico, abril de 1922.

Diagrama 4: fases do Ciclo Básico dos Vkhutemas, realizado com o intuito de apoiar a narrativa histórica da presente pesquisa (criação nossa, próx. pág.).

4 Ver também excerto “Conclusões sobre construção e composição”, por Aleksandr Ródtchenko, nos apêndices deste trabalho (p. 178).

CICLO BÁSICO

DEPARTAMENTO DE EXPERIÊNCIA E PREPARAÇÃO (IPO)

1920

HERANÇA SVOMAS

Não há diferença entre os ateliês especializados e as disciplinas propedêuticas. O Ciclo Básico faz parte dos ateliês dentro das faculdades.

DEPARTAMENTO DE PINTURA

Aleksandr Vesnin
Liubov Popova
Aleksandr Osmiórkin
Aleksandra Ekster
Aleksandr Driévin
Ivan Kliun
Vladimir Baránov-Rossiné
Nadiêjda Udaltsova
Aleksandr Ródtchenko

DEPARTAMENTO DE ESCULTURA

Anton Lavínski
Boris Koroliov
Alekssei Bábitchev

DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA

Nikolai Ladóvski
Nikolai Dokoutchaev
Vladimir Krínski (OBMAS)
Konstantín Miélnikov
Ilia Gólossov

REITOR RAVDEL
Duração de 2 anos do Ciclo Básico

1922

PROPEDÊUTICAS

Diretor Aleksandr Ródtchenko (1922-1923)

O Ciclo Básico totalmente autônomo e independente das faculdades. Ele compreende quatro disciplinas: Cor, Espaço, Volume e Desenho.

DESENHO

Coordenação
Aleksandr Ródtchenko

COR

Coordenação
Aleksandr Vesnin
Liubov Popova

VOLUME

Coordenação
Anton Lavínski

ESPAÇO

Coordenação
Nikolai Ladóvski

1923

DEPARTAMENTO PRINCIPAL

Diretor Konstantín Istómin (1923-1926)

A seção autônoma torna-se comum a todas as faculdades com duração obrigatória de dois anos, agora também chamada de Departamento Principal.

CORES E SUPERFÍCIES

disciplinas gráficas e pictóricas ligadas à superfície plana (bidimensional) e a cor.

escultura poligráfica
têxtil

VOLUME-ESPAÇO

disciplinas ligadas as formas tridimensionais, aos volumes, suas propriedades e componentes.

escultura
trabalho em metal
trabalho em madeira
cerâmica

ESPAÇO-VOLUME

estudo do espaço tridimensional (disciplina arquitetônica).

arquitura
trabalho em metal
trabalho em madeira

três métodos concorriam em 1923: i) Ladóvski, Krínski e Dokutcháiev (Obmas), ii) Schússev e iii) Golossov e Miélnikov. A partir de 1924 o método de Ladóvski prevalece, chamado também de método psico-analítico.

REITOR VLADÍMIR FAVÓRSKI

REITOR PÁVEL NOVÍTSKI
Redução do Ciclo Básico para 1 ano

1930

Diretor Victor Toot (1926-1928)
Diretor Victor Balikhine (1928-1930)

6 meses

coloca como aqueles que permitiram sua elaboração, por meio dos princípios de uma aproximação lógica e objetiva dos processos da expressão artística. O autor afirma que é “sem eles e contra eles que o método objetivo triunfa” (1990, p. 57).

Em seu período seguinte, ou terceira fase, que vai de 1923 a 1926, agora sob direção de Favórski, o Ciclo Básico torna-se um departamento comum a todas as faculdades, configurando-se como os dois primeiros anos que antecedem a escolha da área de especialização. Como diz Khan-Magomiédov (1990, p. 257 e p. 469):

No outono de 1923, o Ciclo Básico é definitivamente integrado à estrutura dos Vkhutemas e substitui o IPO. Os estudantes fazem os dois primeiros anos de estudo antes de escolher sua especialização.

[...]

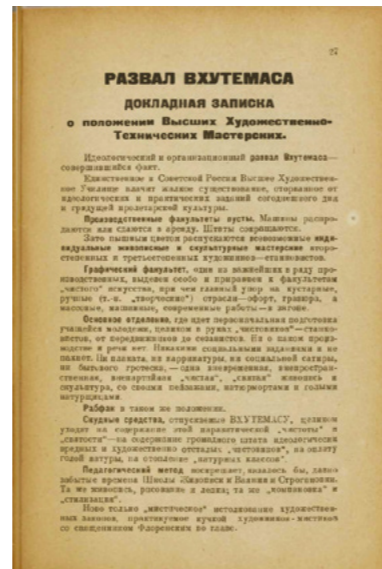
O primeiro ano era chamado de “período mínimo”, comum a todos os estudantes, e o segundo ano era chamado de “período máximo”. Era um programa de orientação em função das diversas especializações entre as carreiras de arquitetura, pintura, escultura, artes gráficas, têxtil, cerâmica, trabalho em madeira e trabalho em metal.

Durante aqueles anos, de 1923 a 1926, o Ciclo Básico passou por um momento importante de consolidação, ganhando um papel cada vez mais central na formação da escola, por isso é denominado por alguns autores de Departamento Principal.

Por outro lado, é o início de uma fase com menos espaço para experimentações na escola. Em carta publicada na revista *LEF*, assinada pelos membros do Inkhuk sob o título “O Colapso dos Vkhutemas”, lemos o seguinte (n. 4, 1924, p. 27-29, reproduzido em Khan-Magomiédov, 1990, p. 231):

O colapso ideológico e organizacional dos Vkhutemas é um fato confirmado. A única escola superior de arte da Rússia soviética arrasta uma existência miserável, entrecortada de problemas práticos que se apossam hoje da cultura proletária em marcha. As faculdades de produção estão vazias. As máquinas foram vendidas ou alugadas. Os estados das pessoas e das dispensas foram reduzidos.

O texto assinado pelo presidente do Inkhuk Óssip Brik e seus membros — Ródtchenko, Lavínski, Tarabukin, Stepanova, Vesnin, Bábitchev, Popova, Stenberg, Meduniétski — nos traz o panorama de uma escola considerada por eles, conforme apontam no texto, “a única cidadela



Revista *LEF* número 4 com capa por Aleksandr Ródtchenko, e página interna da carta “O Colapso dos Vkhutemas”, 1924.



existente no mundo da cultura artística proletária” que passava por um duro momento de esvaziamento das próprias causas proletárias. Para os autores, a confirmação de tal situação se dava por meio do abandono das faculdades com cursos mais práticos voltados para a produção e, ao mesmo tempo, por uma predileção à pintura de cavalete e às artes imperiais. Colocam em seguida, conforme trecho abaixo específico sobre o Ciclo Básico:

O Ciclo Básico está inteiramente nas mãos dos puristas, pintores de cavalete, ambulantes, cezannistas. Não é jamais uma questão de produção nem de aspectos sociais. Sem pôster, caricatura, sátira social — somente pintura e escultura “puras”, fora do tempo, do espaço, e do Partido [Bolchevique], com suas paisagens, suas naturezas-mortas, seus modelos. A Rabfak, a Faculdade dos Trabalhadores, está na mesma situação. Os escassos meios atribuídos aos Vkhutemas servem inteiramente ao entretenimento dessa “pureza”, dessa “santidade” parasitária, ao pagamento de um modelo vivo nu, desempregado das “classes de modelos vivos”. O método pedagógico que estamos aplicando faz renascer as práticas desde muito tempo esquecidas da Escola de Pintura e Escultura de Stroganov: a mesma pintura e a mesma modelagem, a mesma “composição” e a mesma “estilização”. A única novidade é a interpretação “mística” das leis artísticas praticadas por um grupinho de artistas místicos chefiados pelo padre Floriênski.

Finalizam o texto, falando sobre a escola a partir de um contexto político-cultural do país:

Os Vkhutemas não respondem a nenhuma exigência prática. Eles não tomam nenhuma parte da vida artística do país; eles não têm nenhuma conexão com as usinas, com as organizações econômicas, com o centro de cultura política, com as publicações, com os usuários de trabalho artístico.

Tudo é focado na demanda pequeno-burguesa da decoração de apartamentos...

Toda essa acusação (ou constatação) feita acima pelo grupo do Inkhuk (*LEF*, n.4, 1924, p. 27-28) tem um reforço histórico conhecido por nós, uma vez que no momento seguinte da escola, em sua quarta fase (1926-1930), já temos a transição para o Instituto de Arte e Técnica, Vkhutein, que se trata da última reforma educacional, em 1927, pela qual passa a escola, antes de seu encerramento em 1930.

INKHUK (1920-1924)

GRUPOS DE ANÁLISE OBJETIVA

CONSTRUTIVISTAS

RÓDTCHENKO
STEPANOVA
IRMÃOS STENBERG
MEDUNIÉTSKI
GAN

ARQUITETOS

LADÓVSKI
KRÍNSKI
DOKUTCHÁIEV

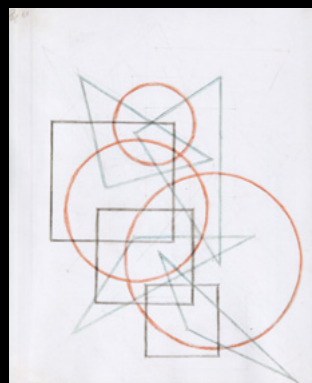
OBJETIVISTAS

POPOVA
VESNIN
DREVIN
UDALTSOVA

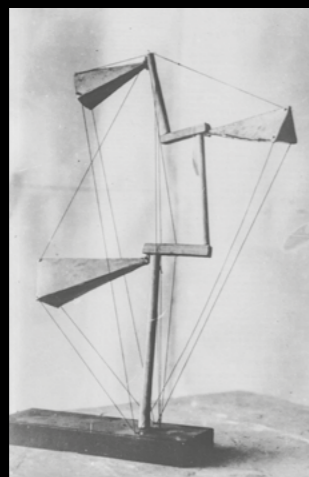
ESCULTORES

KOROLEV
LAVÍNSKI
BÁBITCHEV

DESENHO



ESPAÇO



COR



VOLUME



Agora, a duração dos estudos do Ciclo Básico se reduz a um ano, compreendendo apenas o programa mínimo, enquanto o programa máximo segue nas faculdades de especialização. Nesse período, entendido como sua fase final, a escola não teve muito espaço para a experimentação.

Como vimos, o momento em que o caráter de inventividade pedagógica é atribuído aos Vkhutemas se concentra principalmente sob a influência do Inkhuk e direção do construtivista Ródtchenko, na segunda fase da escola (1922-1923).

A importância que o Instituto de Cultura Artística teve para os Vkhutemas é incontestável, e os historiadores aqui trazidos o apontam como a maior influência para a escola. Segundo os pesquisadores Natalia Adaskina e Dmitri Sarabianov, “a relação entre teoria e prática da pedagogia dos Vkhutemas era reflexo das pesquisas que ocorriam no Inkhuk” (1989, p. 198). Já para Christina Lodder, esse vínculo se dava na medida em que as maiores realizações da escola seguiram os debates ativos do Inkhuk, tanto no lado científico e objetivo — que a instituição buscava — como na orientação construtivista para a “síntese da ciência artística com tecnologia e função social, que viria a compor a disciplina do ‘artista-construtor’” (1983, p. 122).⁵

No diagrama 5, retomamos os quatro grupos de trabalho do Inkhuk, agora mostrando sua conexão com o programa do Ciclo Básico da escola. O Grupo de Trabalho Construtivista estava vinculado à disciplina de Desenho — também chamada por Ródtchenko de “construção”. Os objetivistas, entre eles Liubov Popova e Aleksandr Vesnin, estavam ligados à propedêutica Cor, os escultores à propedêutica Volume, e os arquitetos à propedêutica Espaço.⁶

É interessante lembrar aqui o entusiasmo que esse grupo de jovens professores construtivistas e esquerdistas se encontrava durante o período de efervescência da escola. Eles chegaram a propor à direção dos Vkhutemas em 1923 a criação de uma espécie de curso autônomo ligado às propedêuticas construtivistas, uma “oficina experimental interdisciplinar”, com a ideia de reunir toda uma diversidade de interesses em oposição à extrema especialização do pintor de cavalete e do artesão. Eis o que diz um trecho do programa proposto por Liubov Popova, Aleksandr Vesnin, Alexandr Ródtchenko e Anton Lavínski, em 1923, citado por Khan-Magomiédov (1990, p. 80):

O programa resumido desta oficina de produção, ou ateliê produtivo, apresenta os requisitos do construtivismo para novos artistas. Ele defende a universalidade do conhecimento e dos saberes, a diversidade

Diagrama 5: relação do Narkompros com o Instituto de Cultura Artística, Inkhuk, e as propedêuticas dos Vkhutemas. Baseado em Khan-Magomiédov (1990, p. 76).

5 O entendimento do “artista-construtor” representa a mudança da lógica do trabalho na perspectiva da arte durante a Revolução Russa, compreendendo o artista como um trabalhador, inserido no contexto produtivo da sociedade e fora da lógica capitalista. Adaskina e Sarabianov (1989) traduzem o termo para “designer”.

6 Essas quatro disciplinas serão aprofundadas no próximo item deste capítulo.



Exposição dos trabalhos dos estudantes do Ciclo Básico Vkhutemas-Vkhutein, 1928.

de centros de interesse em oposição à especialização estreita do pintor de cavalete ou do artesão. Seus autores desejam fazer um laboratório de design, uma nova faculdade dos Vkhutemas. Após dois anos de estudo obrigatório no Ciclo Básico, os alunos fariam dois anos complementares nas oficinas de laboratório, e então receberiam um diploma de design.

Segundo Khan-Magomiédov (1990, p. 80), tudo indica que esses professores gostariam de seguir os passos de seus alunos durante todo seu período de estudo. De fato, era uma proposta de uma faculdade de design autônoma, do mesmo modo que a propedêutica Espaço era uma parte integrante da formação profissional do arquiteto dentro da escola. Contudo, o sonho construtivista de realização dessa oficina experimental não se concretizou, devido às tensões entre os grupos construtivistas e puristas, que se agravariam em 1923.

O reitor Ravdel (1920-1922) apoiava a corrente construtivista, mas o programa foi examinado pelo novo reitor Favórski (1923-1925), que se recusou a se submeter às diretrizes de arte produtiva do Inkhuk, delimitadas pelo projeto. Segundo Khan-Magomiédov (1990, p. 80), os professores Favórski, Pavlinov e Floriênski lutavam fortemente contra os construtivistas, chamando-os pejorativamente de “místicos da produção” (Khan-Magomiédov, 1990, p. 80).

A partir de um ensaio publicado pelo editorial da revista *LEF* (n. 2, 1923, p. 174, reproduzido por Khan-Magomiédov, 1990, p. 230), “Sobre os Vkhutemas”, fica evidente a tensão entre os três grupos que se opunham naquela época: os puristas (escultores e pintores de cavalete), os artesãos (desenhistas e decoradores) e os construtivistas e produtivistas (arquitetos e designers). Estes últimos eram representados principalmente pelo grupo que Khan-Magomiédov apelida de “Os Quatro”, sendo eles Ródtchenko, Popova, Vesnin e Lavínski, que assinam o trecho a seguir:

Três grupos artísticos lutam para conquistar uma posição dominante no seio dos Ateliês Superiores de Arte e Técnica de Moscou.

Os puristas: Chevtchenko, Lentoulov, Féderov, Mashkov, Falk, Kardovski, Arkhipov, Koroliiov etc.

Os artesãos: Filippov, Favórski, Pavlinov, Novinski, Chéverdiaev, Egorov, Norvert, Roukhliadiev etc.

Os construtivistas e produtivistas: Ródtchenko, Popova, Lavínski, Vesnin etc.



Revista *LEF* número 2 com capa por Aleksandr Ródtchenko, 1923.

Os combates se desenvolvem em diversas frentes. No primeiro grupo, os puristas obtêm a separação total das faculdades de produção com arte “sacra”, pura, pela qual se opõem energicamente aos artesãos aliados dos construtivistas e produtivistas.

Enquanto isso, em razão do reforço das tendências produtivistas entre a juventude estudantil e da ausência de demandas pelas “pequenas pinturas”, observamos nestes últimos tempos um certo número de desertores do campo dos puristas em direção ao produtivismo.

[...]

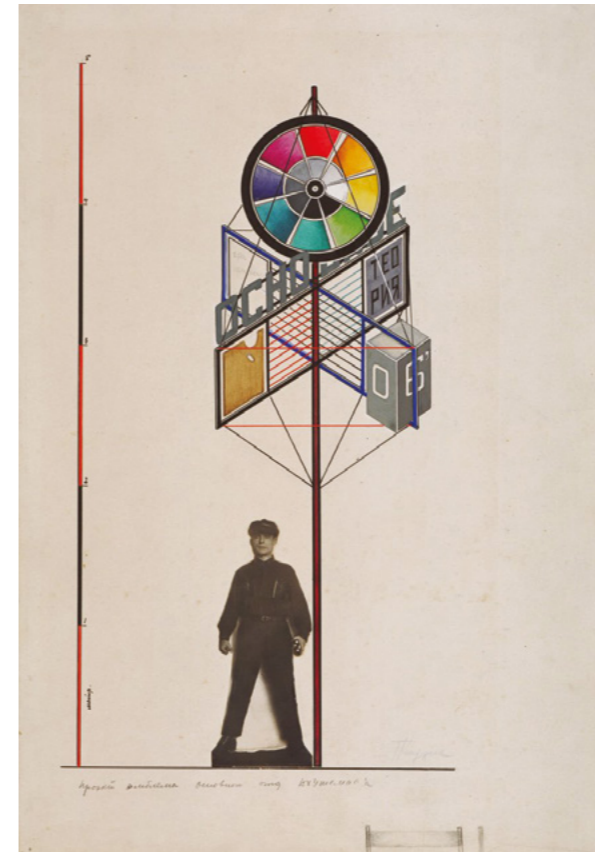
Contudo, a situação em que se encontravam os construtivistas e os puristas era extremamente difícil. Foi necessário por um lado reduzir a influência dos puristas defendendo a linha produtivista, e por outro lado forçar a mão de artistas engajados tentando revolucionar seu consciente artístico.

Este ensaio editorial da *LEF* apresenta a situação de disputa especialmente entre os construtivistas e os puristas. “Os Quatro” concluem que a ação necessária para defender os interesses construtivistas seria a tomada do Ciclo Básico, considerado o principal departamento da escola, como lemos a seguir (n.2, 1923, p. 174):

De modo concreto, o trabalho desse grupo consiste na organização do que chamamos de Ciclo Básico, em que o ensino é concebido não seguindo o princípio dos ateliês individuais, mas em torno das disciplinas de arte e de técnica básicas como Cor, Volume e Construção. Essa abordagem, a única possível cientificamente, se depara com uma forte resistência devido a seu “esquerdismo” e a tendência de tornar o ensino anônimo. Este último não é evidentemente do gosto dos mestres puristas, que estão habituados a considerar o ensino como um meio de se mostrar para os alunos em nome de sua própria glória.

O que é chamado acima de “ensino anônimo” é uma das principais características observadas no método objetivo, que consiste em suprimir a figura do mestre em sala de aula, tornando o professor um mediador de um processo de aprendizagem. Essa nova figura do professor-instrutor é a causa da ameaça aos mestres da escola tradicional de artes, por isso o embate com a corrente purista mais conservadora da escola.

Nesse momento, temos na escola os tipos opostos de ensino: de um lado o dos puristas, que era tido como absolutamente subjetivo, e do outro o dos produtivistas, com um viés utilitarista. O ensinamento



das propedêuticas construtivistas, no entanto, localizam-se entre esses dois extremos, pois ao mesmo tempo que se tem um processo de aprendizagem pautado a partir da realidade material da sociedade, seu método para o ensino básico não visa a funcionalidade.

São exercícios de caráter especulativo, com uma quantidade inesgotável de resoluções e com o intuito de desenvolver a percepção do aluno, mais do que trazer resultados práticos. Por isso, é curiosamente interessante a crítica da ala purista mais conservadora da escola aos construtivistas, apelidando-os de “místicos da produção”. A nosso ver, os construtivistas se inserem justamente entre aqueles dois tipos de ensino, nos evocando o lado não objetivo de seu método objetivo.

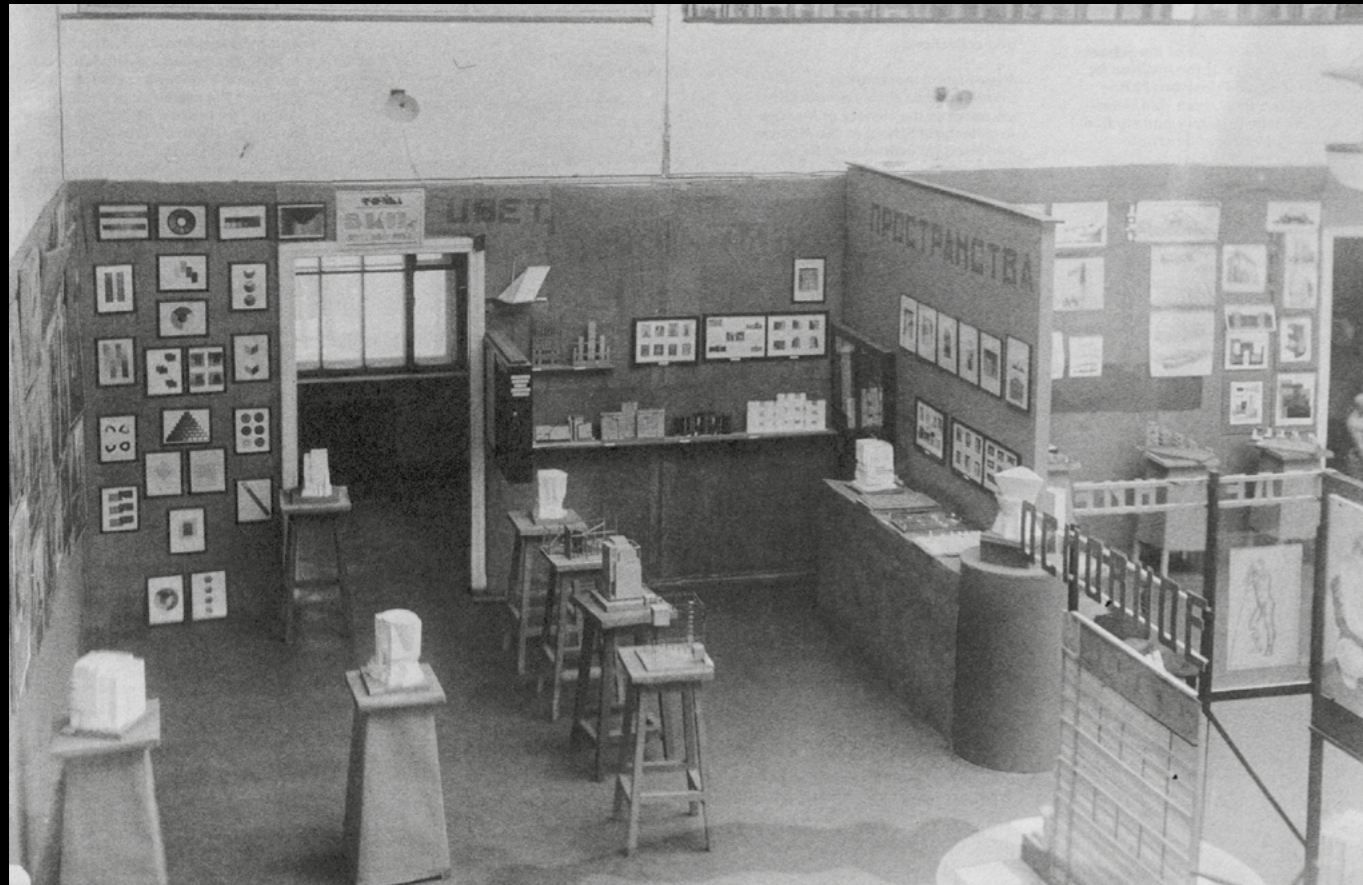
A partir de 1923, as relações cada vez mais tensas entre a nova direção da escola, de um lado, e os membros do Inkhuk e da *LEF*, de outro, foram em parte responsáveis pelo “fracasso relativo” dos construtivistas nos Vkhutemas. Só depois de muito tempo é que os historiadores voltaram suas atenções a eles, pois se trata de uma circunstância que ficou clara apenas recentemente, após a publicação do livro de Khan-Magomiédov (1990, p. 80).

As conquistas do Ciclo Básico entre 1922 e 1923, são atribuídas sobretudo à influência do Inkhuk e ao grupo dos construtivistas. Mas esse feito também tornou problemática a presença desse grupo de professores dentro da escola, como pudemos observar nas colocações acima, pois culminaram na não continuidade das experimentações, interrompidas pela perda de sua força política nos anos que se seguiram.

Por isso, no próximo item, optamos por nos dedicar à atuação desse grupo de jovens professores na escola, com o intuito de tratar desse período experimental e frutífero do ciclo inicial dos Vkhutemas, entre 1922 e 1923, que se deu especialmente a partir da pesquisa dos professores Aleksandr Ródtchenko, Liubov Popova e Nikolai Ladóvski, como veremos a seguir na apresentação das propedêuticas Desenho, Cor, Volume e Espaço.

Projeto da sinalização do Ciclo Básico dos Vkhutemas por Gustav Klútsis, 1924.

PRODEPEDÊTICAS: DESENHO, COR, VOLUME E ESPAÇO



Exposição dos trabalhos dos estudantes do Ciclo Básico Vkhutemas-Vkhutein, 1928.

Dado o panorama histórico deste capítulo, seguiremos com a introdução às disciplinas propedêuticas, também chamadas de "construções" pelo diretor Aleksandr Ródtchenko. Nosso objetivo aqui é sistematizar a pesquisa iconográfica e documental a respeito do Ciclo Básico entre 1922 e 1923, com foco na ala esquerdista da escola, principalmente na atuação do grupo construtivista.

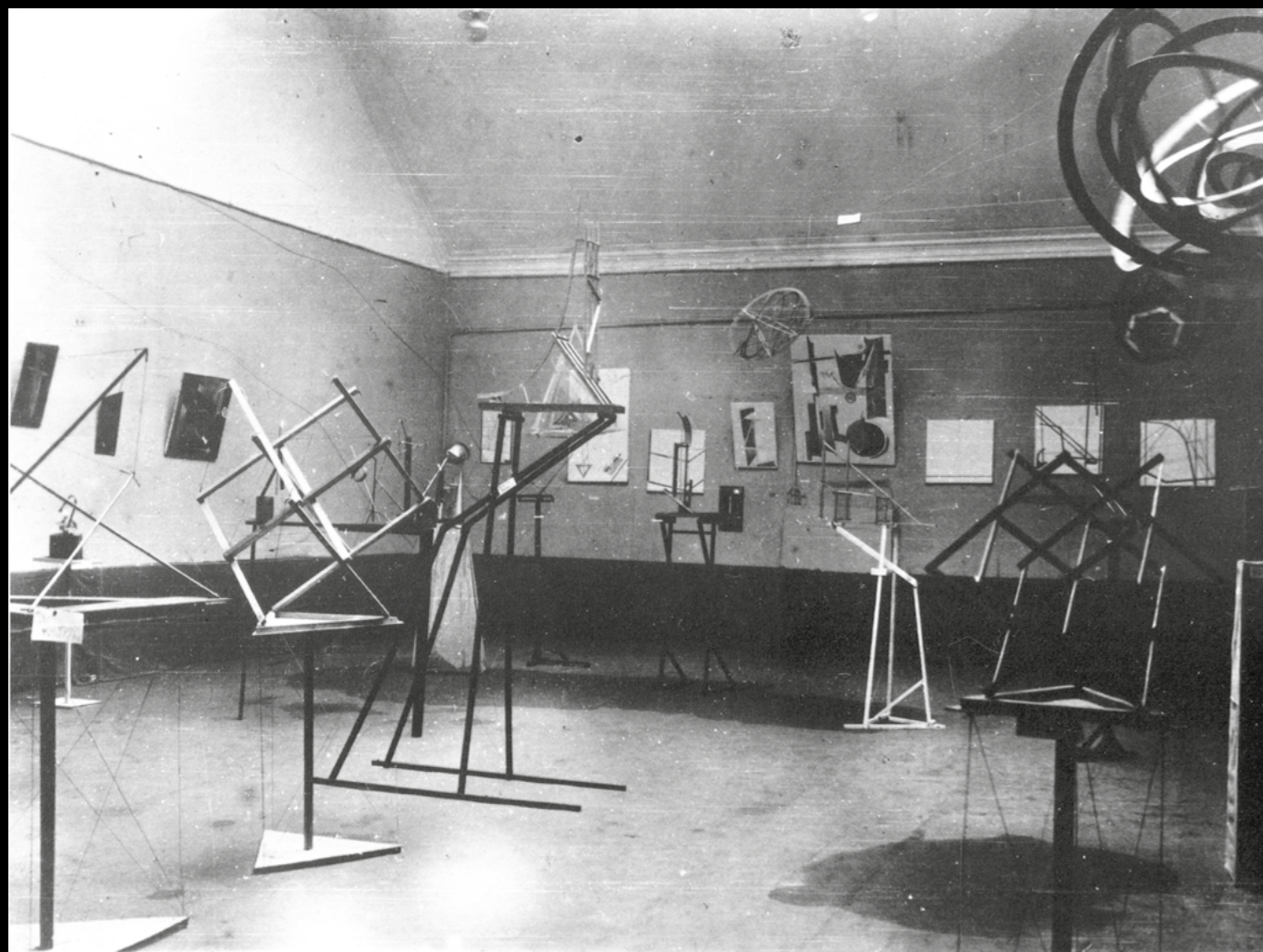
As quatro propedêuticas — Desenho, Cor, Volume e Espaço — se caracterizam por ser a base sólida do currículo básico dos Vkhutemas. Essas disciplinas eram entendidas como introduções ao pensamento construtivista e marcam o que chamamos aqui de segunda fase do Ciclo Básico (1922-1923), momento em que o departamento se torna autônomo dentro da escola, buscando uma maior interdisciplinaridade interna e se distanciando do foco da abordagem tradicional do ensino artístico.

O levantamento abaixo caracterizou-se por ser a base teórica para o desenvolvimento do capítulo 3, Experimentação, que apresenta os desdobramentos deste material de pesquisa em um contexto de ensino atual.

E vale lembrar a dificuldade de sistematizar a bibliografia escassa a respeito do tema, bem como os esforços em reunir e organizar os materiais brutos encontrados. Por isso, a partir de diferentes autores, procuramos costurar, sob uma perspectiva possível, o que foram esses departamentos de criação e ensino básico na escola soviética ao longo dos anos 1920.

Nossas crianças aprendem a desenhar florzinhas, paisagens e cabecinhas, mas não aprendem a desvendar e descrever um objeto.

Aleksandr Ródtchenko, 1922



PROPEDÊUTICA DESENHO ГРАФИКА*

A propedêutica Desenho consistia em uma série de ateliês em que o aluno do Ciclo Básico dos Vkhutemas poderia cursar, cujas metodologias dependiam do professor responsável. Para o professor Pavel Pavlinov, por exemplo, sua premissa era a aproximação entre teoria e prática. Em sua visão, o desenho nascia da percepção ativa do objeto e da relação entre a superfície de trabalho e o olhar do ilustrador. Nas palavras de Pavlinov, “uma silhueta se constrói como uma edificação”. Mas, segundo Khan-Magomiédov (1990, p. 491), é sob o comando de Aleksandr Ródtchenko que a disciplina adquiriu extrema importância, apontando o ateliê dele como o mais inovador de todos. Para o autor russo, o ensino do desenho começou a se dar sob uma perspectiva gráfica, aproximando-se do desenho técnico em detrimento do desenho tradicional dos ateliês de pintura. E é sobre esse aspecto que queremos nos debruçar aqui.

Em seu período como diretor do Ciclo Básico, Ródtchenko concebeu as propedêuticas como o que chamava de “verdadeiras construções”. E assim dizia ele sobre este termo (Ródtchenko, reproduzido por Khan-Magomiédov, 1987, p. 289):

Construção é um objeto ou uma tarefa que lida com o plano de trabalho preciso em que os materiais, com todos os seus componentes específicos, são organizados e usados para sua função correta, sem nada de superficial.

Como “construção”, a partir da ideia de Ródtchenko, podemos atribuir o princípio de composição e organização de espaços, seja esse espaço bidimensional ou tridimensional, seja com objetos, linhas ou formas. E ele finaliza:

A utilização de cada espaço é composição. Preencher espaços vazios é uma maneira individualista, é composição. Composição é sempre a expressão do individualismo e de tudo que o envolve.

Não à toa, a disciplina tinha seu começo marcado pela série de exercícios intitulados Iniciativas. Esse conjunto de três exercícios consistia em um programa especial para o desenvolvimento de habilidades construtivas e espaciais, criado entre 1920 e 1921. Tratava-se de exercícios simples a serem realizados individualmente pelos alunos com materiais acessíveis como papel, lápis, régua, esquadro e compasso, cujo objetivo era organizar formas básicas no espaço da folha em branco.

O enunciado que trazemos a seguir consiste no primeiro exercício da série, em que o aluno deve dispor em uma folha três formas: um

professor chave

Aleksandr Ródtchenko
1922-1923

outros professores

Dmitri Scherbinóvski
1920-1924

Vladimir Favórski
1920-1924

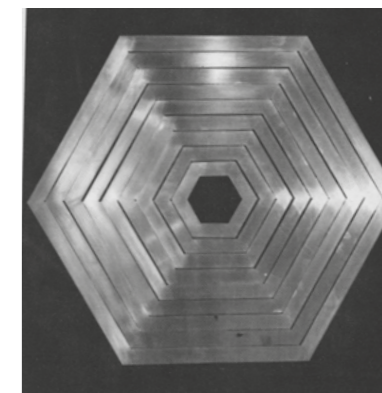
Sergei Gerássimov
1921-1929

Pável Pavlínov
1921-1930

Liev Bruni
1923-1930

Piotr Mitúritch
1923-1930

Piotr Lvov
1924-1929

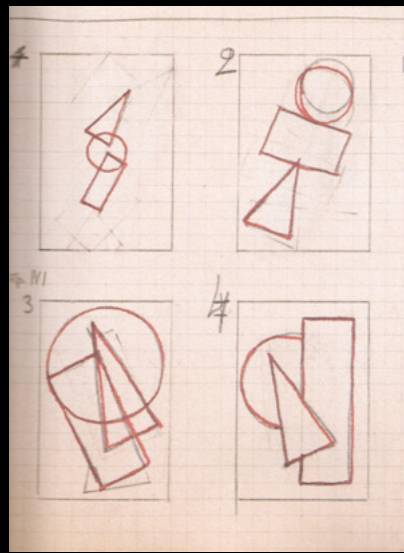


Planificação da *Construção Espacial n.10*, Ródtchenko. Reconstrução por A. Lavrentiev, sem data.

Trecho do programa “Desenho Técnico” de Aleksandr Ródtchenko em 1922, reproduzido em Lima e Jallageas (2020, p. 215).

Vista da exibição do grupo Obmokhu em Moscou, construções de Ródtchenko, Meduniétski, Ioganson e os irmãos Stenberg, 1921 (abaixo à esq.).

* O termo em Russo *Grafika* (графика) foi traduzido na edição francesa de Magomedov (1990) como *Graphisme*, e por Anna Bokov (2020) por *Graphics*. Aqui optamos por nomear de Desenho.



**PROGRAMAS PARA O ENSINO DE DESENHO
NO CURSO INTRODUTÓRIO DOS VKHUTEMAS
POR ALEKSANDR RÓDTCHENKO***

DISCIPLINA: CONSTRUÇÃO GRÁFICA
NA SUPERFÍCIE PLANA, 1921

EXERCÍCIO N.1 (A)

ELEMENTOS BÁSICOS:

Pegue cinco folhas de papel de qualquer tamanho, desde que suas dimensões estejam na proporção 2:3. Em seguida, pegue três formas de qualquer tamanho: um círculo, um triângulo e um retângulo. A base do triângulo deve ser igual ao raio do círculo.

MODO DE CONSTRUÇÃO

Faça 5 construções com as três formas dadas:

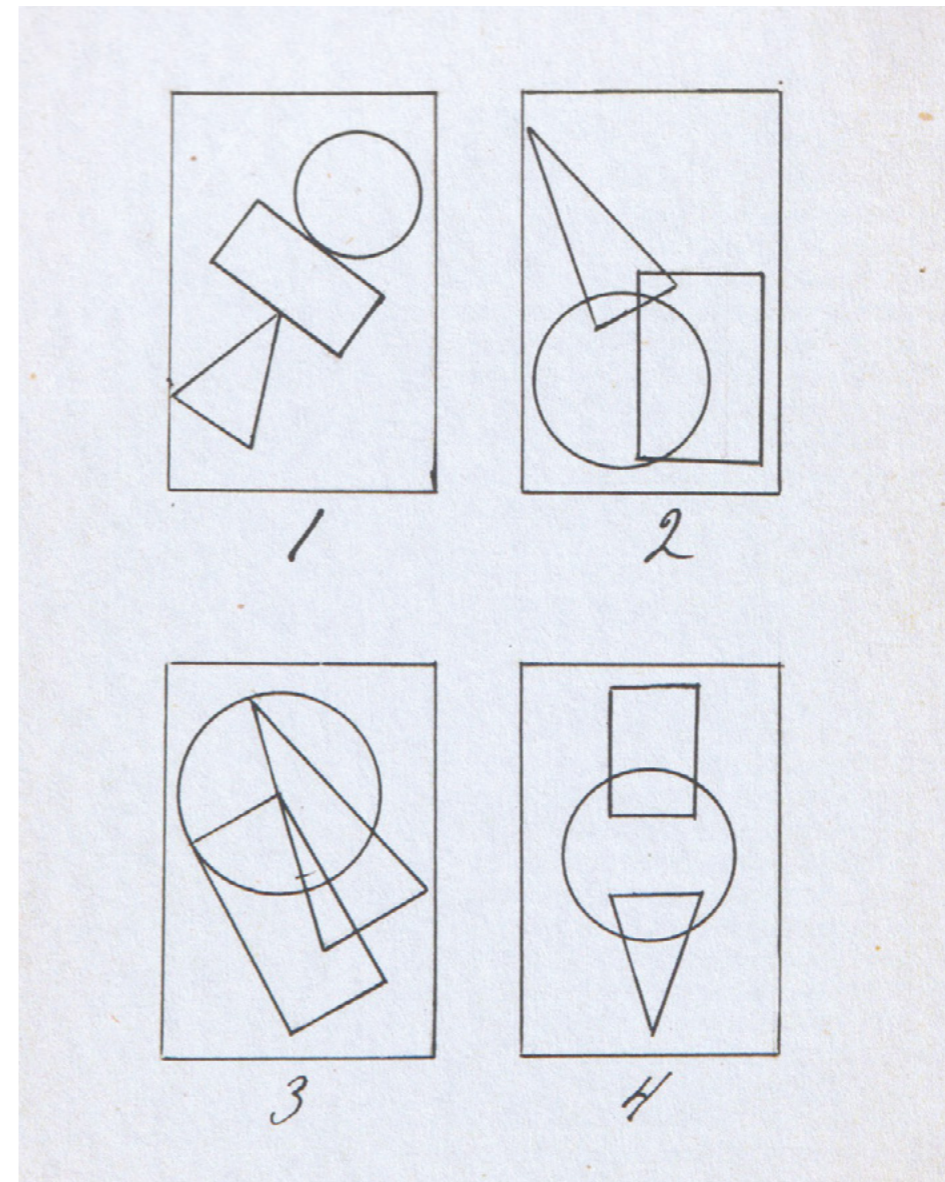
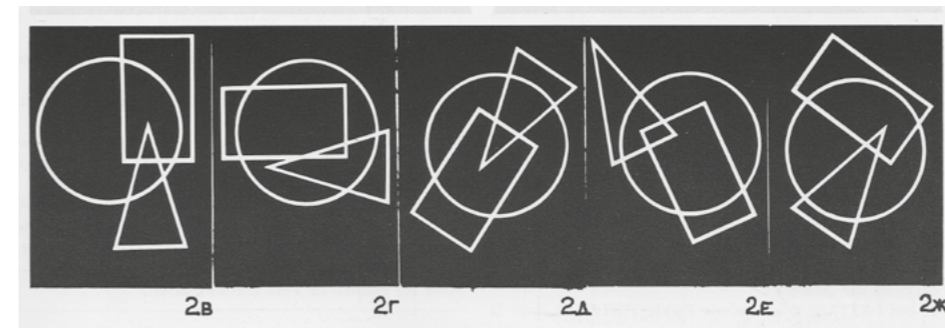
1. diagonalmente da direita para a esquerda;
2. diagonalmente da esquerda para a direita;
3. verticalmente;
4. horizontalmente;
5. composição livre (usando qualquer forma em qualquer quantidade).

REGRAS

1. Na construção, todas as formas devem ser organizadas em um único grupo, prestando bastante atenção à área da folha inteira, mas sem espelhamento nas formas.
2. A construção não deve ser ornamental ou perfeitamente simétrica.
3. As formas não devem ser dispostas umas depois das outras, em sequência.
4. Preste atenção para assegurar que as formas não são nem muito grandes nem muito pequenas em relação à dimensão da folha; o mesmo vale para o grupo construído fora dessas formas.
5. Construa todas as formas em um grupo único, de modo que cada forma esteja relacionada com o resto.

Exercício n. 1. Manuscritos de Ródtchenko da série Iniciativa, Vkhutemas, 1920-1921.

* V. A. Rodchenko Archives, 1921. Reproduzido em Khan-Magomiédov, 1987, p. 291 (tradução nossa).

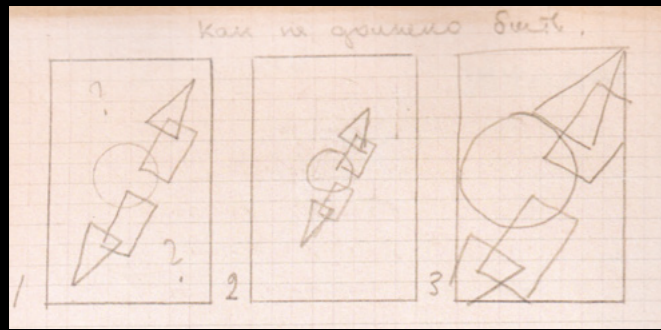


triângulo, um círculo e um retângulo de tamanhos correlacionados, distribuindo-os sobre o plano nas seguintes combinações: verticalmente, horizontalmente, diagonalmente e, por último, livremente. De modo simples, o aluno lida com o impacto visual das três formas em relação, assim como com a disposição geral que inclui a própria folha de papel. Ao final do exercício, os trabalhos são colocados na parede e formam um grande conjunto de possibilidades a partir de um mesmo enunciado simples.

Como desdobramento do primeiro exercício, 1A, Ródtchenko propõe o exercício que chamamos aqui de 1B, que seria um enunciado similar, mas agora com cinco formas geométricas, duplicando o triângulo e o retângulo, sugerindo arranjos mais complexos.

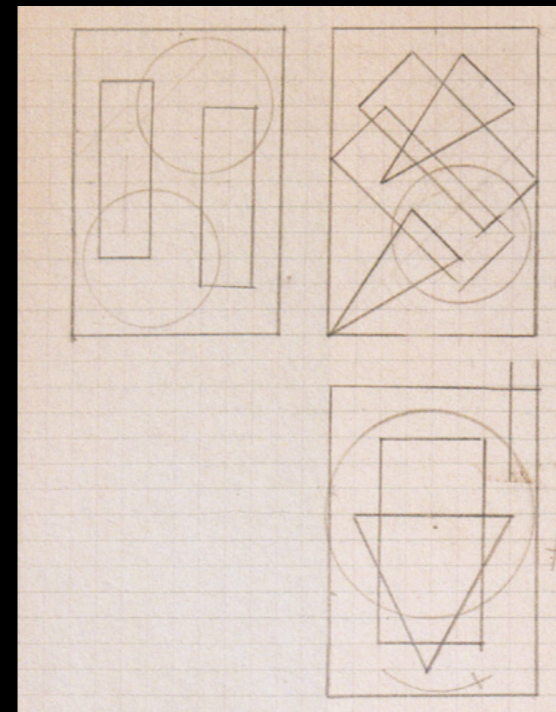
Exercícios de desenho no plano bidimensional da série Iniciativas. Variações na vertical, horizontal, diagonal e livre, desenvolvidas por Aleksandr Ródtchenko, Vkhutemas, 1921.

Esquemas de construção da série Iniciativas, por Aleksandr Ródtchenko, Vkhutemas, 1921.



Exemplos do que não fazer no exercício n. 2. Manuscritos de Ródtchenko da série "Iniciativa" desenvolvidos por Aleksandr Ródtchenko, Vkhutemas, 1920-1921.

* V. A. Rodchenko Archives, 1921. Reproduzido em Khan-Magomiédov, 1987, p. 292 (tradução nossa).



PROGRAMAS PARA O ENSINO DE DESENHO NO CURSO INTRODUTÓRIO DOS VKHUTEMAS POR ALEKSANDR RÓDTCHENKO*
DISCIPLINA: CONSTRUÇÃO GRÁFICA NA SUPERFÍCIE PLANA, 1921

EXERCÍCIO N.1 (B)

ELEMENTOS BÁSICOS:

Pegue sete folhas de papel de qualquer tamanho, desde que suas dimensões estejam na proporção 2:3. Em seguida, pegue cinco formas de qualquer tamanho: dois triângulos (um agudo e um isósceles), dois retângulos e um círculo, cujo raio deve ser igual a um dos lados do triângulo e a um dos lados do retângulo.

Modo de construção:

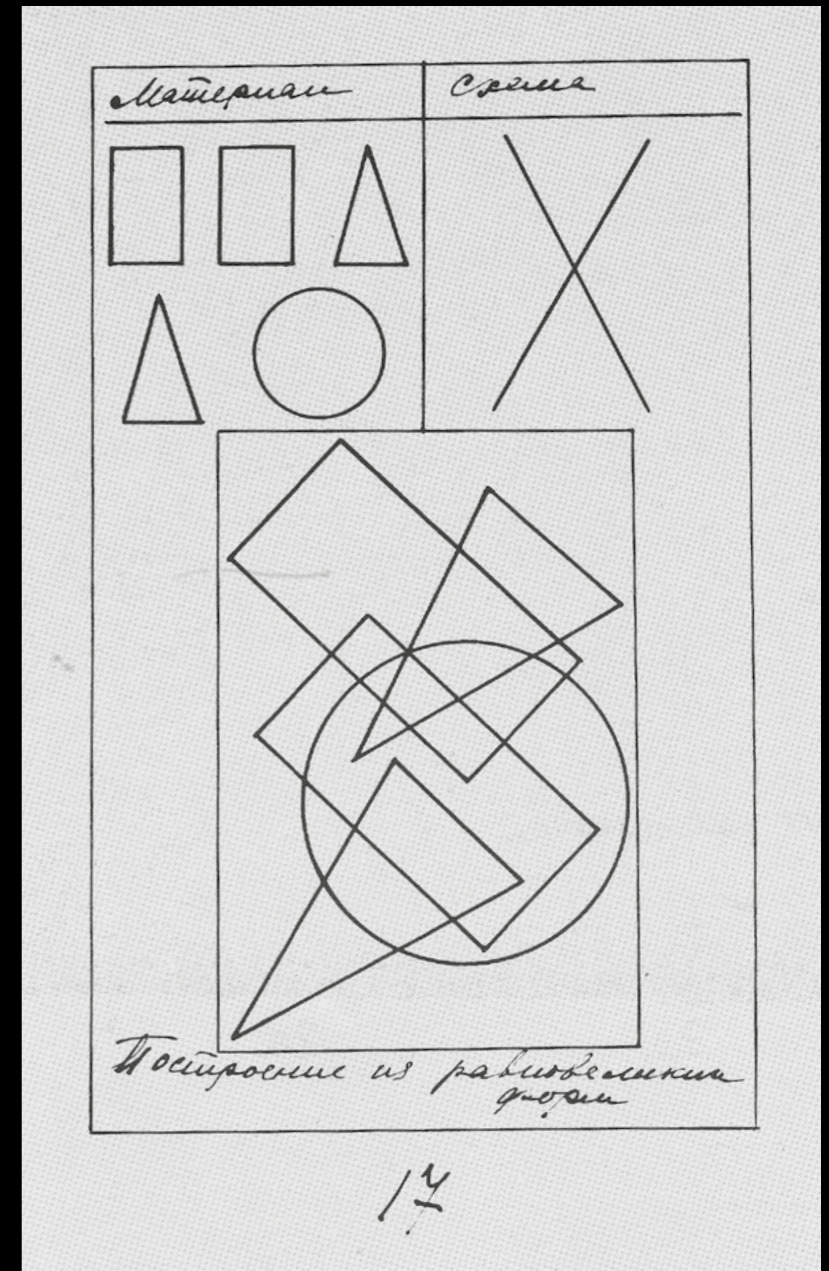
Construa sete padrões, cada um feito com cinco formas, de acordo com os princípios a seguir:

1. em uma cruz vertical;
2. em uma cruz inclinada (ao longo das duas diagonais);
3. em uma pirâmide triangular, garantindo assim que todo o peso e o tamanho cheguem à parte inferior;
4. em um triângulo com a ponta para baixo, de modo que todo o peso esteja na parte superior, desde que a construção se mantenha estável e sem tombamento;
5. um triângulo com a ponta para a direita, ou seja, concentrando a massa para a esquerda;
6. um triângulo com a ponta para a esquerda, ou seja, concentrando a massa para a direita;
7. construção livre.

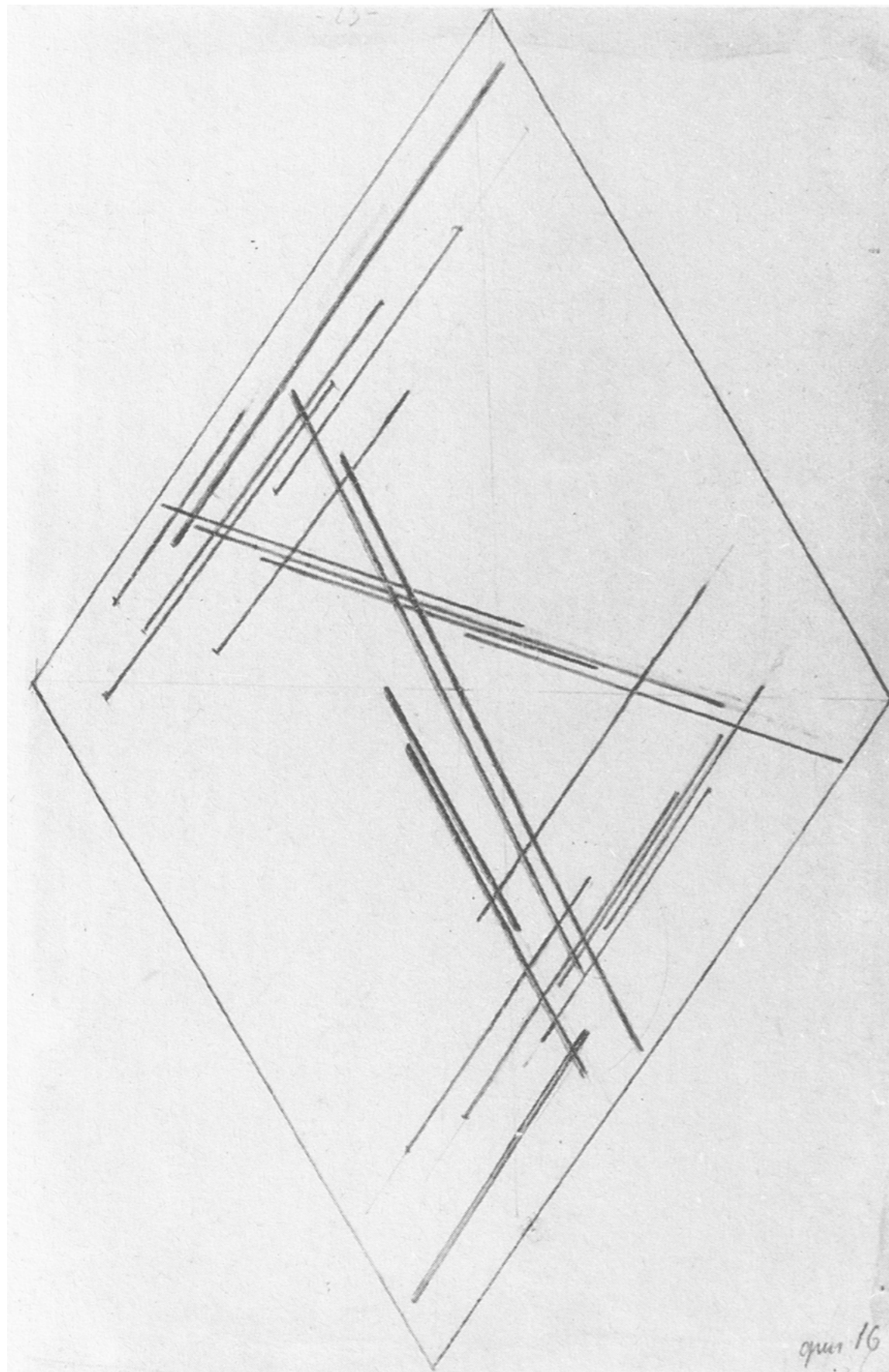
REGRAS

1. Construir transversalmente não significa organizar as formas em uma cruz, mas sim organizar um único grupo que contenha um padrão com forma de cruz em sua superfície.
2. Construir o triângulo com a carga na esquerda não significa aglomerar todas as formas no triângulo, mas sim fazer uma forma larga na esquerda e sustentando-a com outra força mais leve e talvez mais abrupta, de modo que o lado esquerdo não acabe esmagado.
3. Mantenha as regras do exercício anterior.

A fim de prosseguir com a construção, a fase inicial do trabalho pode ser usada para cortar as cinco formas lineares dadas de uma folha de papel branco. Depois, pegue uma folha de papel preta em que a construção possa ser arranjada, encontrando a melhor posição para as formas.

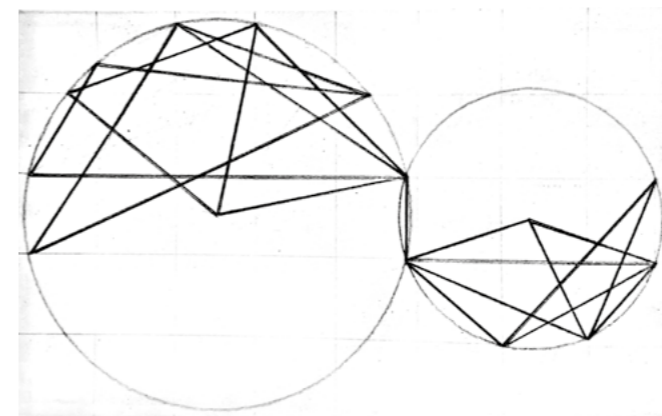
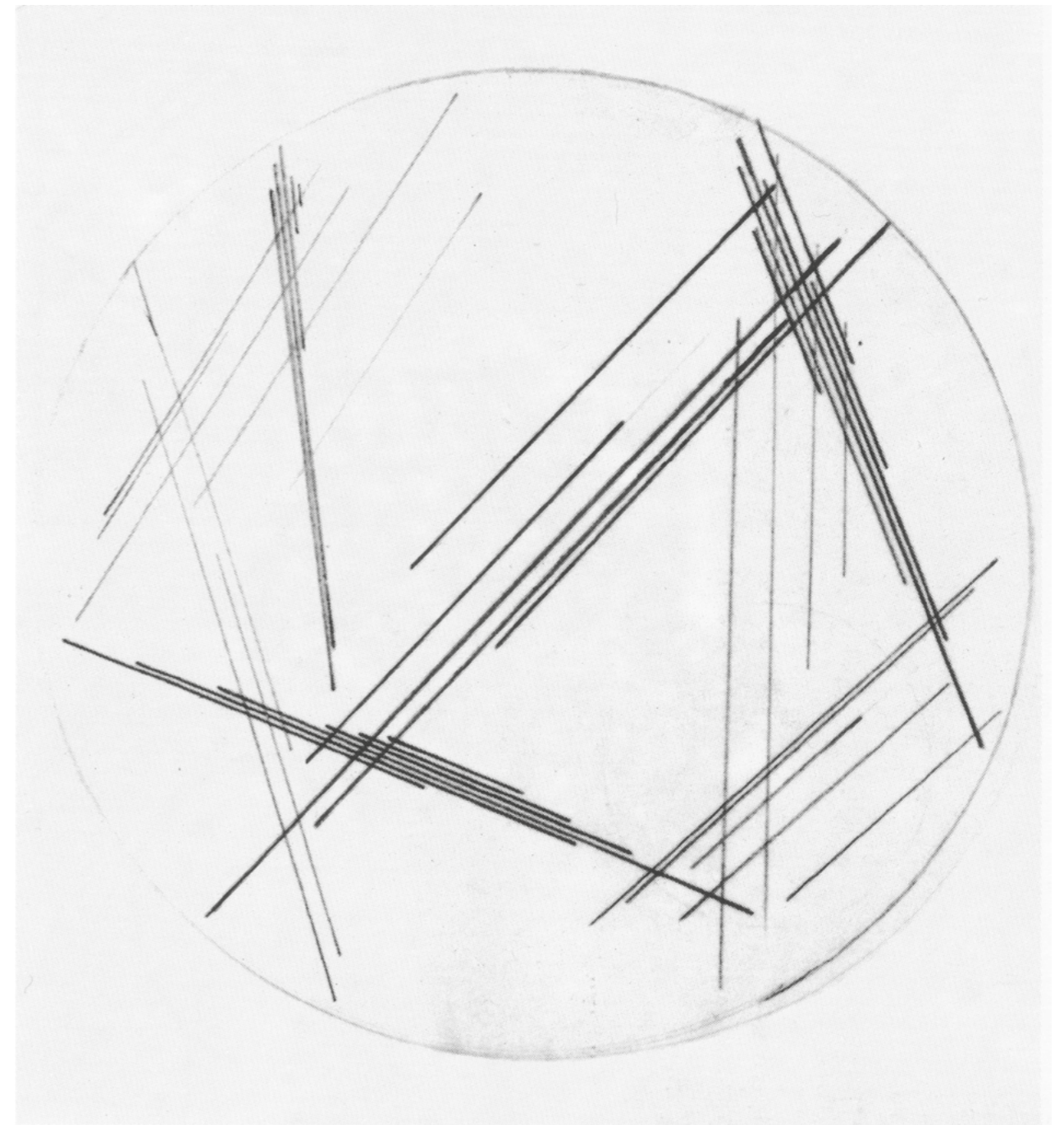


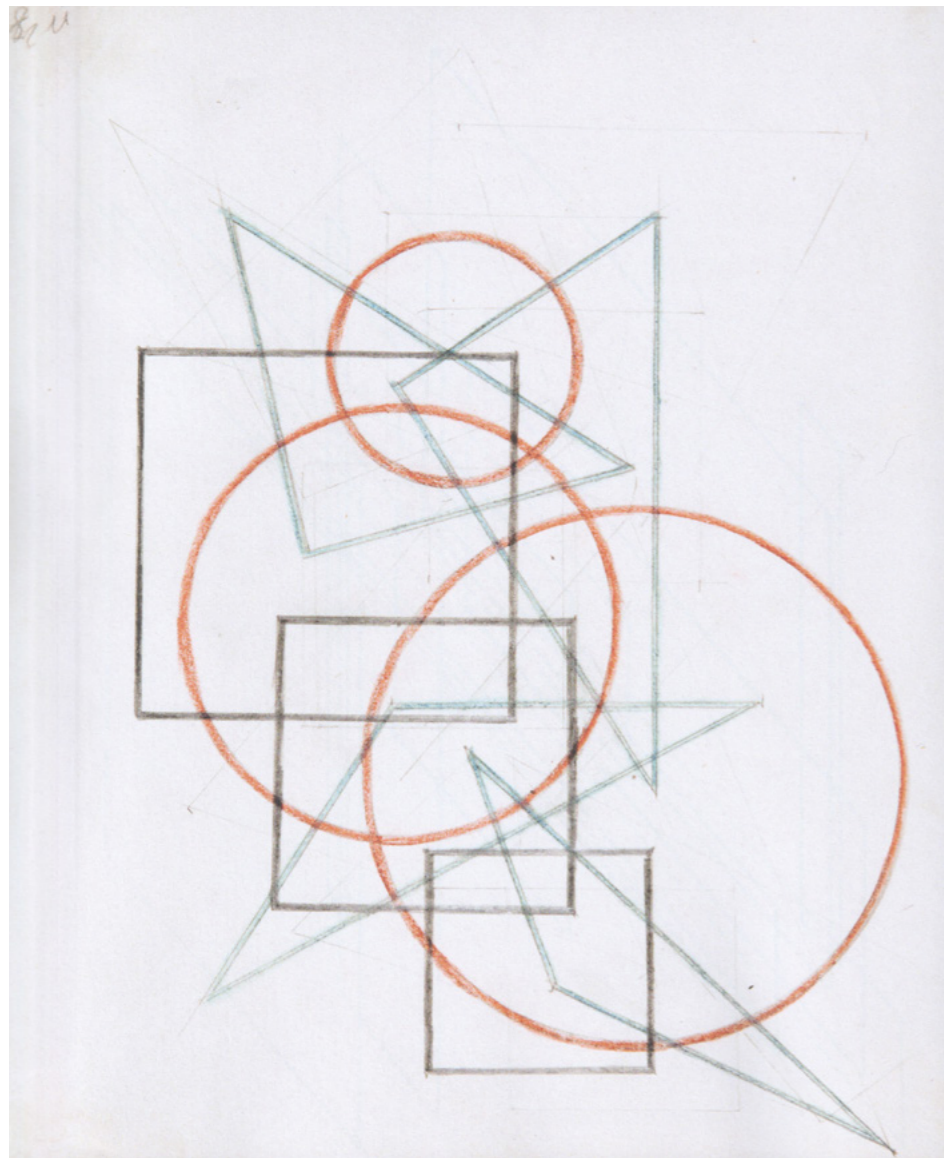
Composições possíveis do exercício n. 2. Manuscritos de Ródtchenko da série Iniciativas, Vkhutemas, 1920-1921.



O segundo exercício da série se propõe a ser um arranjo entre formas e linhas, de modo a gerar um novo campo de composição que, para Ródtchenko, seria uma espécie de “tela” ou “moldura” surgida a partir de novas formas como losangos, círculos, triângulos e elipses, para assim criar a camada de composição livre com linhas. Entretanto, não encontramos o enunciado para esse exercício, mas, a partir do conjunto de imagens dos trabalhos da aluna Anastasia Akhtitko (imagem), conseguimos visualizar um enunciado, apresentado no próximo capítulo.

—
Construções lineares inscritas
dentro de formas geométricas.
Crayon sobre papel. Aluna
Anastácia Akhtirko.



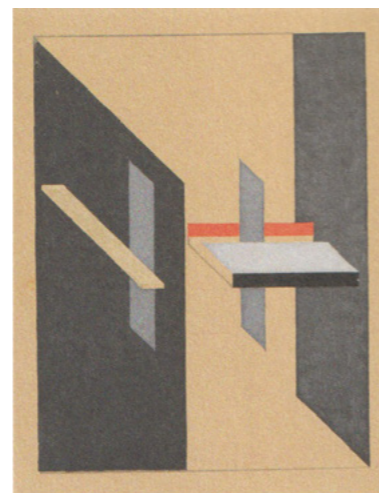


O terceiro conjunto de exercícios consiste em ensaiar o campo tridimensional, que nesse caso se traduz como um plano mais hierárquico em que se somam composições. Ao articular profundidade espacial, Anna Bokov compara esse exercício com a série de pinturas abstratas geométricas de Lázár Lissitzki intitulada *Proun* (Projeto para a Afirmção do Novo), série que, segundo o artista, fica entre a pintura e a arquitetura. Novamente não tivemos acesso ao enunciado original, mas sim a trabalhos de alunos que apontam para um hipotético enunciado, uma vez que vistos em conjunto.

Segundo o pesquisador e professor russo Aleksandr Lavrentiev (2020, p. 32), essa série de exercícios propõe que o aluno desvende seu processo de composição individual a partir de sua “iniciativa pessoal”. Ao entrar em contato com o trabalho dos colegas, o aluno também percebe os diferentes caminhos realizados e seus resultados.¹ Lavrentiev ainda nos traz outra definição do termo, apontando como uma espécie de “formação energética” construída a partir da nossa percepção visual da relação entre as formas. Ele afirma em seguida:

Iniciativa é o impulso visual que desperta o interesse do espectador e facilita a compreensão das leis visuais de composição.

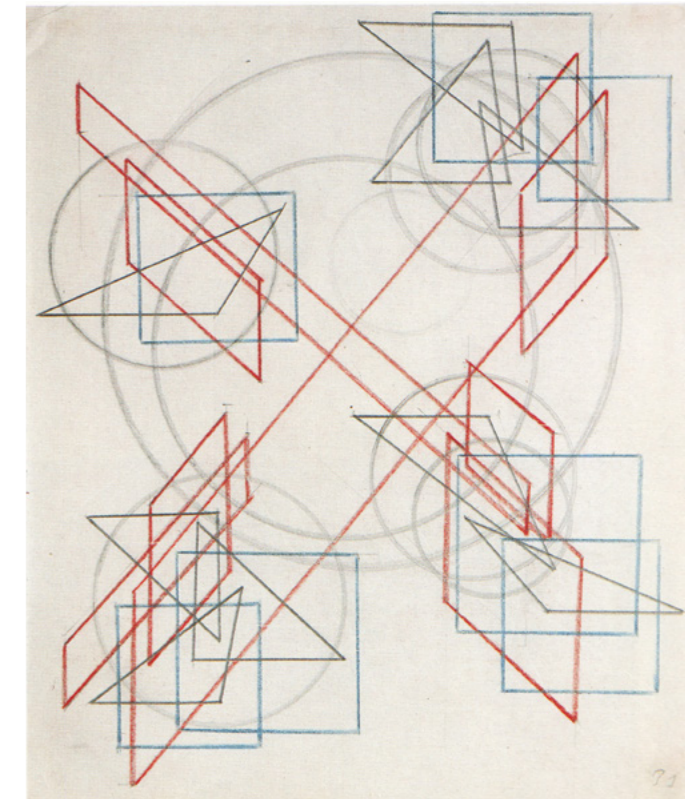
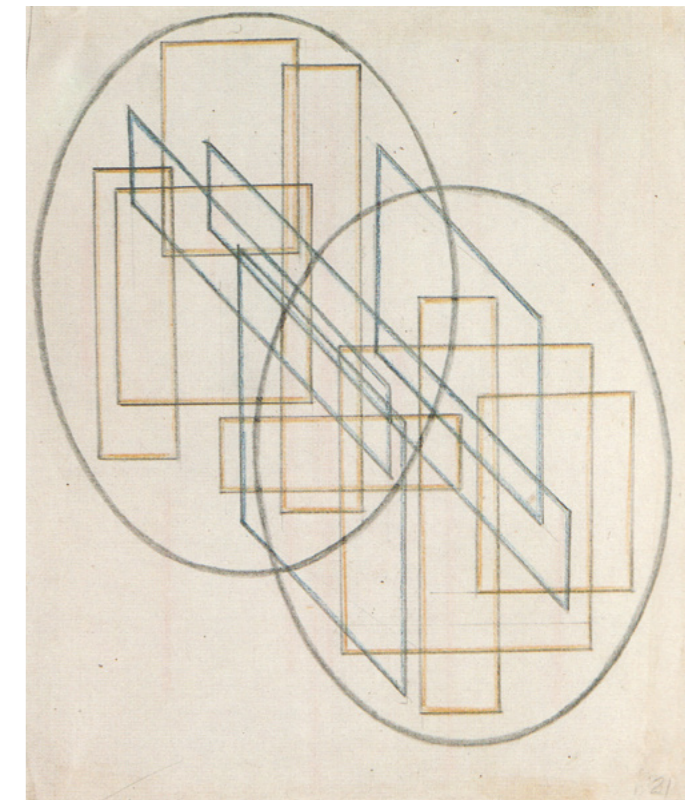
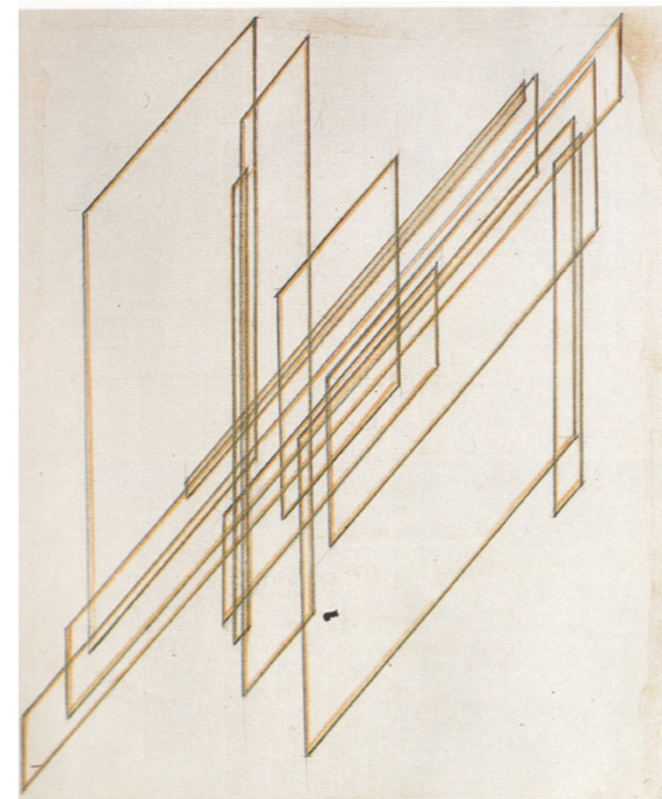
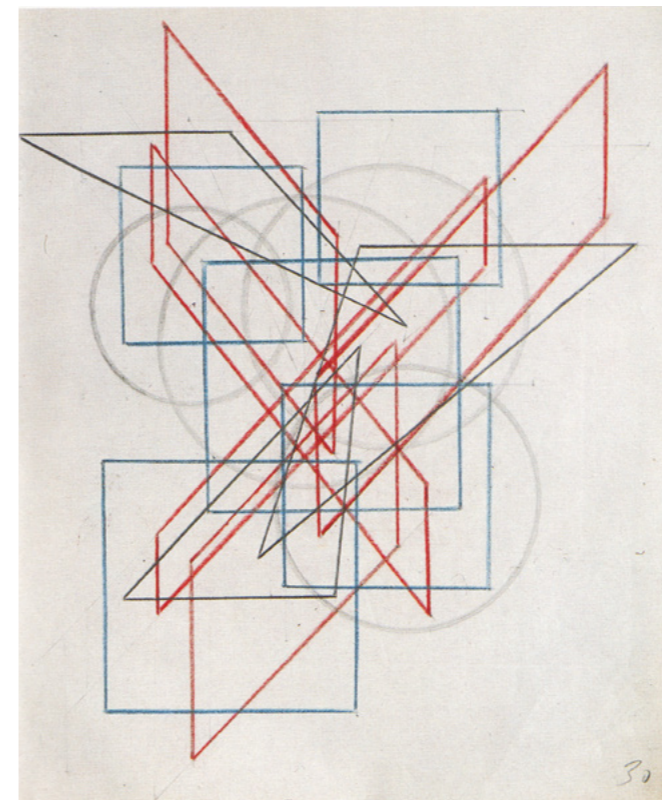
Para Anna Bokov (2020, p. 352), o método de Ródtchenko pretendia eliminar a transferência hierárquica de conhecimento, substituindo-a por um sistema de regras. Por isso, os enunciados se compõem

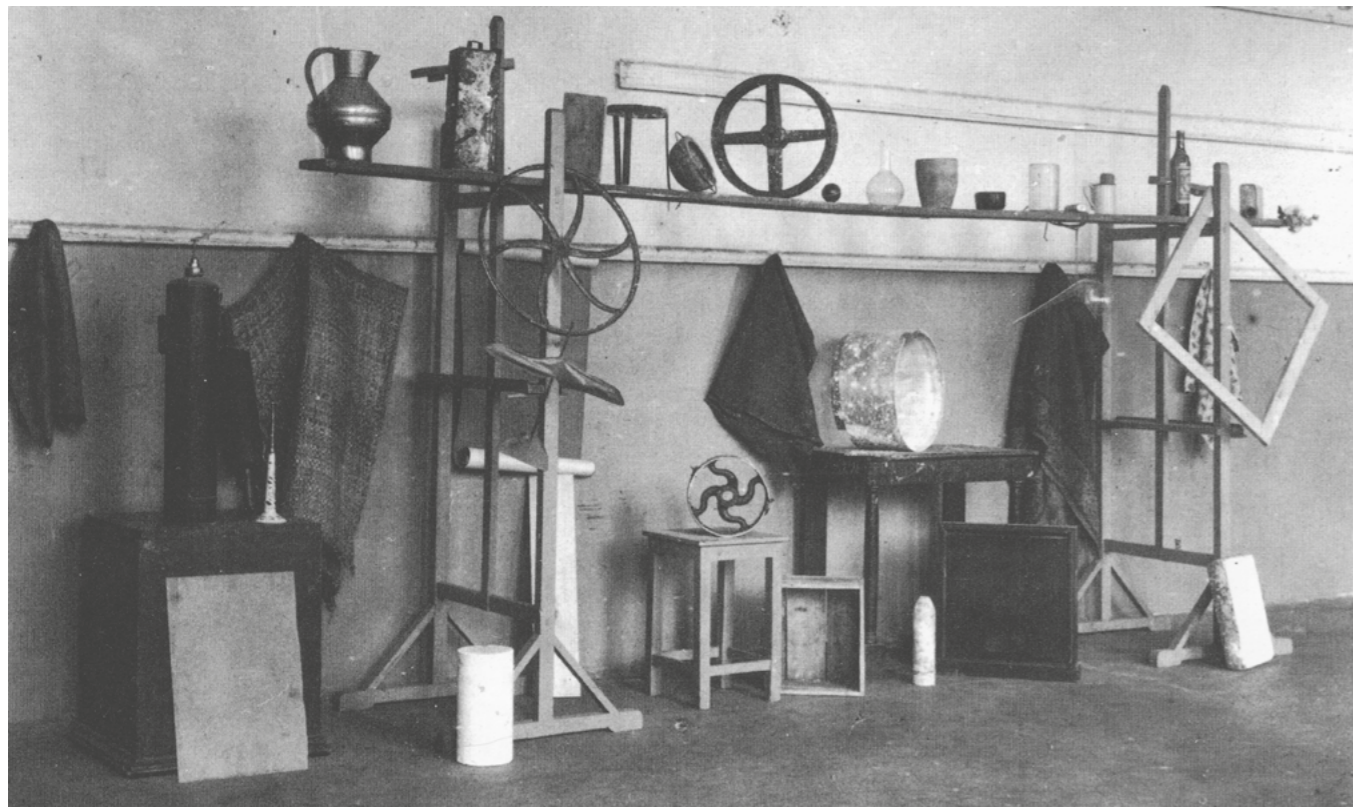


Proun, Lázár Lissitzki, 1923.

Composições complexas, problemas de axonometria. Crayon e crayon colorido sobre papel. Alunos de Aleksandr Ródtchenko, 1920-1921 (acima e à dir.).

¹ Sobre esse aspecto, falaremos melhor no próximo capítulo, em que aplicamos essa série com estudantes.





como um conjunto de operações sequenciais, o que atribui ao curso um modelo funcional para o ensino de massa.

Outro exercício importante de Ródtchenko era o desenho de observação. A proposta ia de frente com as pinturas de natureza-morta que eram praticadas na escola de artes imperiais. Compreendendo que a linha era uma ferramenta fundamental para o desenho, ele propunha uma série de exercícios inusitados: no lugar de natureza-morta, ele dispunha objetos com contornos geométricos, a partir dos quais os alunos tinham que criar uma cena para pintar (Bokov, 2020, p. 352).

Lavrentiev (2020, p. 30) afirma que o curso propedêutico de Ródtchenko foi desenvolvido em paralelo com seu trabalho artístico. Nesse período, entre 1920 e 1921, houve uma evolução de seu trabalho criativo não objetivo, assumindo uma forma extremamente sintética, sobretudo com o tríptico *Vermelho, Amarelo e Azul*, e com a série *Construções Espaciais*, feitas a partir de formas geométricas em madeira, exploradas tridimensionalmente.

Ródtchenko foi professor dos Vkhutemas ao longo dos dez anos da escola. Depois de sua passagem pelo Ciclo Básico, a partir de 1926 ele fica exclusivamente na Faculdade de Trabalho em Madeira e Metal. Segundo Anna Bokov (2020, p. 334), sua contribuição para o movimento de vanguarda consiste principalmente em seu trabalho como professor, apesar de ser mais conhecido no Ocidente por sua carreira de fotógrafo e designer.

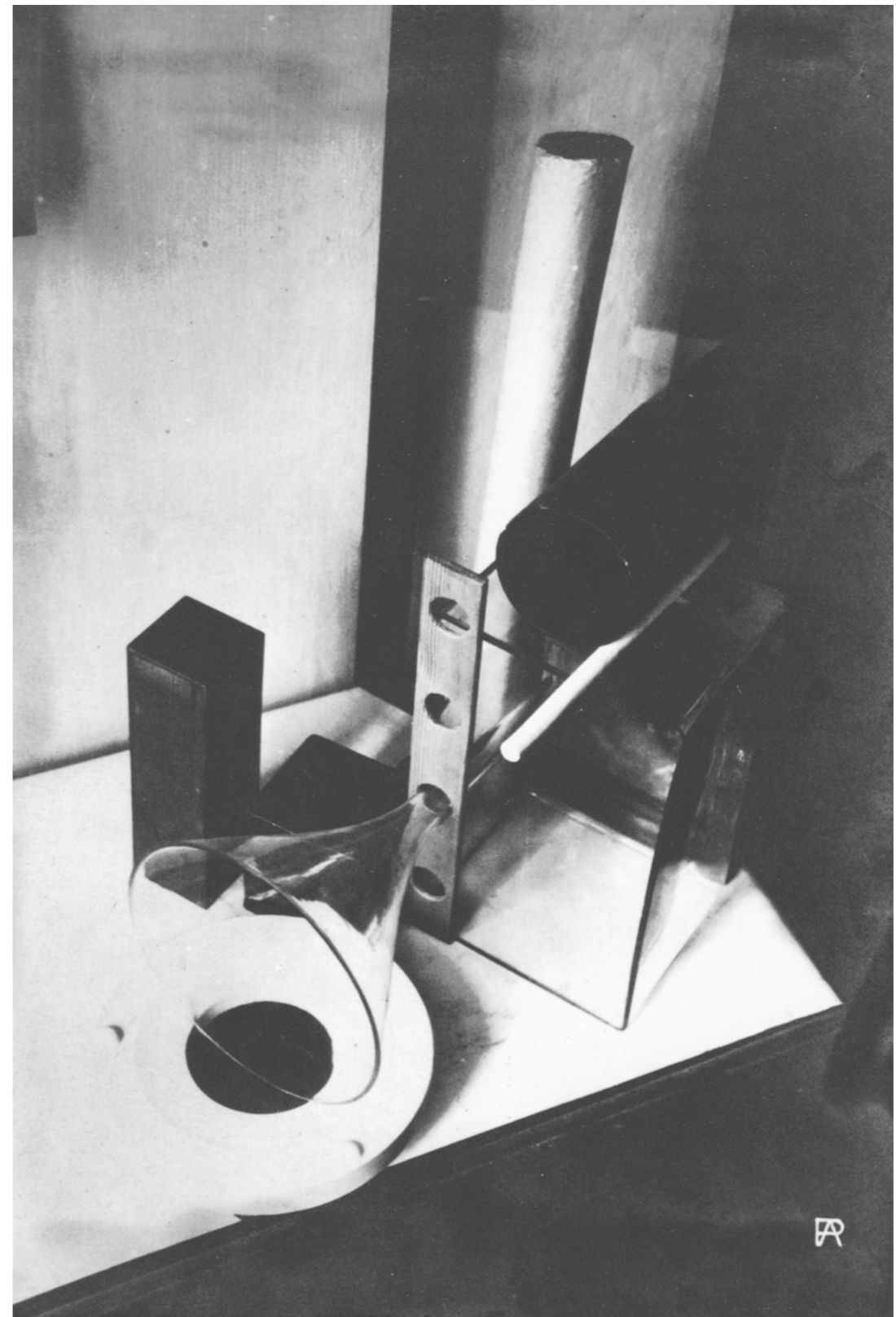


Objetos de natureza morta da propedêutica "construção" ministrado por Aleksandr Ródtchenko, meados de 1920 (acima).

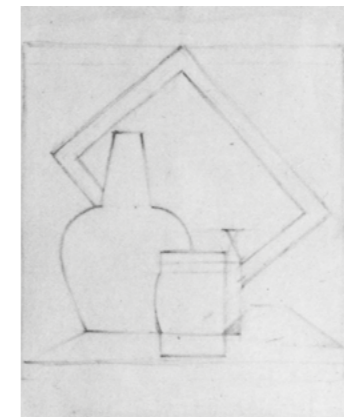
Retrato de Ródtchenko com suas construções espaciais, 1922.

Arranjo para uma natureza morta educativa. Vkhutemas, 1924. Aleksandr Ródtchenko preparava arranjos similares a esse aos seus alunos entre 1920-1921 (acima à dir.)

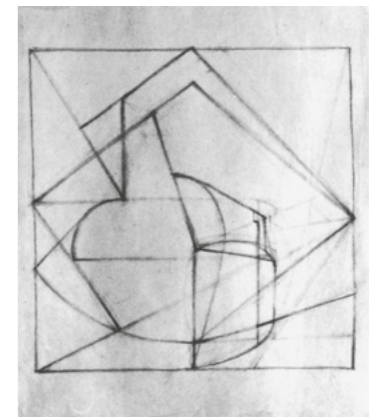
Desenhos de 1 a 3: série de desenhos de abstração de formas figurativas a partir de natureza morta. Exercícios da propedêutica Desenho, realizados pela aluna Anastasia Akhtirko, 1920. (abaixo à dir.)



1



2



3

—
* V. A. Rodchenko Archives,
1921. Reproduzido em Khan-
Magomiédov, 1987, p. 278
(tradução nossa).

—
Desenho apresentado por
Ródtchneko a Inkhuk em abril
de 1921 em resposta ao tema
Construção (Desenho para a
construção de uma lâmpada),
1921.

—
Construções espaciais n° 10 e 11,
Aleksandr Ródtchenko, 1920-1921.

**PALAVRAS DE ORDEM DA DISCIPLINA CONSTRUÇÃO
POR ALEKSANDR RÓDTCHENKO***
22 DE FEVEREIRO DE 1921

A CONSTRUÇÃO é a organização dos elementos.

A CONSTRUÇÃO é A VISÃO CONTEMPORÂNEA DO MUNDO.

A ARTE, como toda ciência, é um dos ramos das matemáticas.

A CONSTRUÇÃO resulta da necessidade de ORGANIZAR e utilizar o material de maneira funcional.

UMA VIDA CONSTRUTIVA É A ARTE DO FUTURO.

UMA ARTE que não participa da vida será listada no catálogo do museu de ANTIGUIDADES.

É tempo da ARTE de participar organizadamente da vida. Uma vida ORGANIZADA e CONSTRUTIVA VALE MAIS que a arte do feiticeiro e dos magos.

O FUTURO não constrói monastério para os PADRES, os PROFETAS e os LOUCOS da arte.

Abaixo a ARTE que não é nada mais que uma PEÇA TRAZIDA DE VOLTÀ à vida daquele que possui!

Abaixo a arte que não é mais do que uma PEDRA PRECIOSA na vida triste e sombria do pobre!

Abaixo a ARTE que não é mais do que um meio de ESQUECER UMA VIDA que não vale a pena ser vivida!

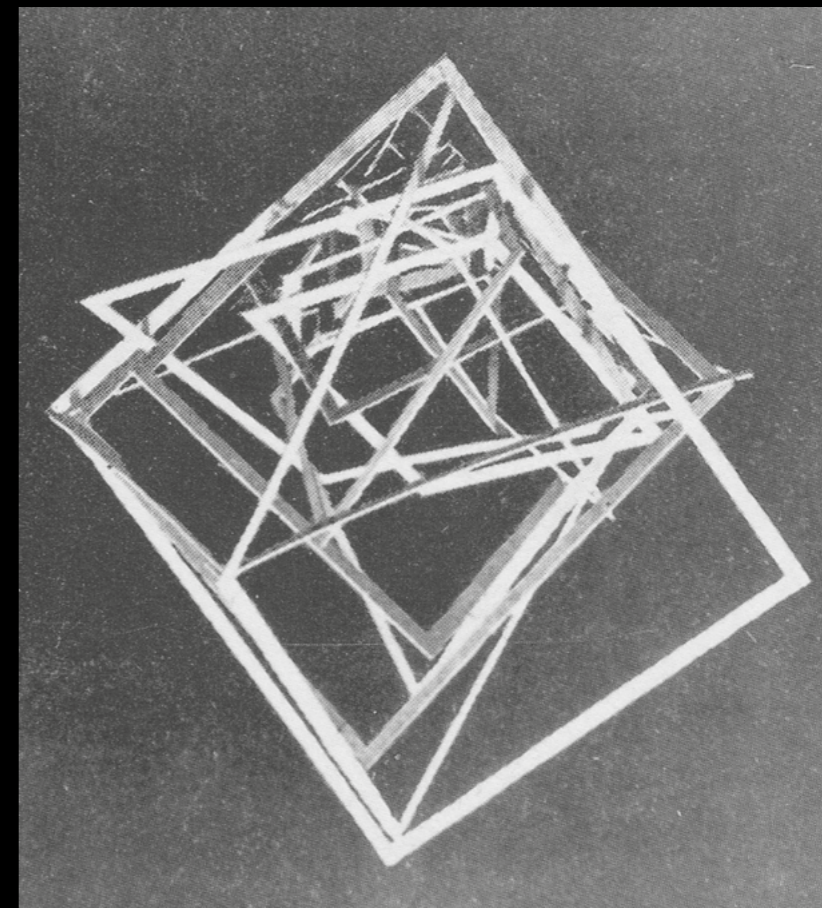
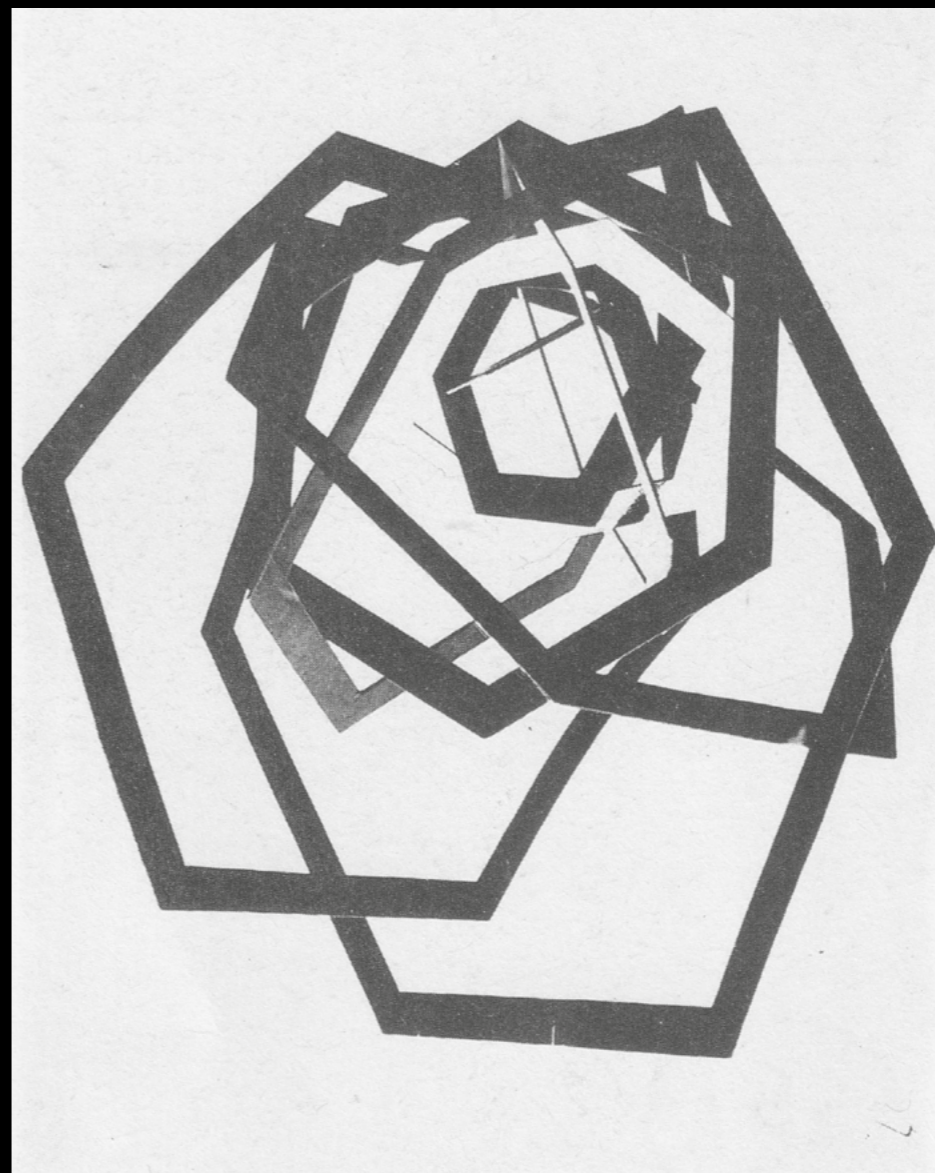
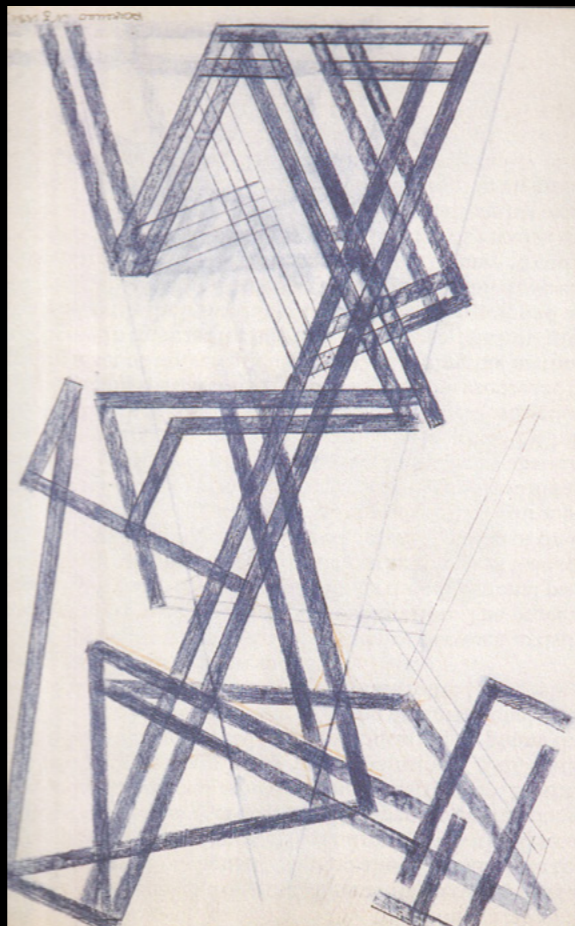
UMA VIDA consciente organizada, que sabe ver e construir — voilá arte contemporânea.

AQUELE que organiza sua vida, seu trabalho e sua personalidade é o VERDADEIRO ARTISTA.

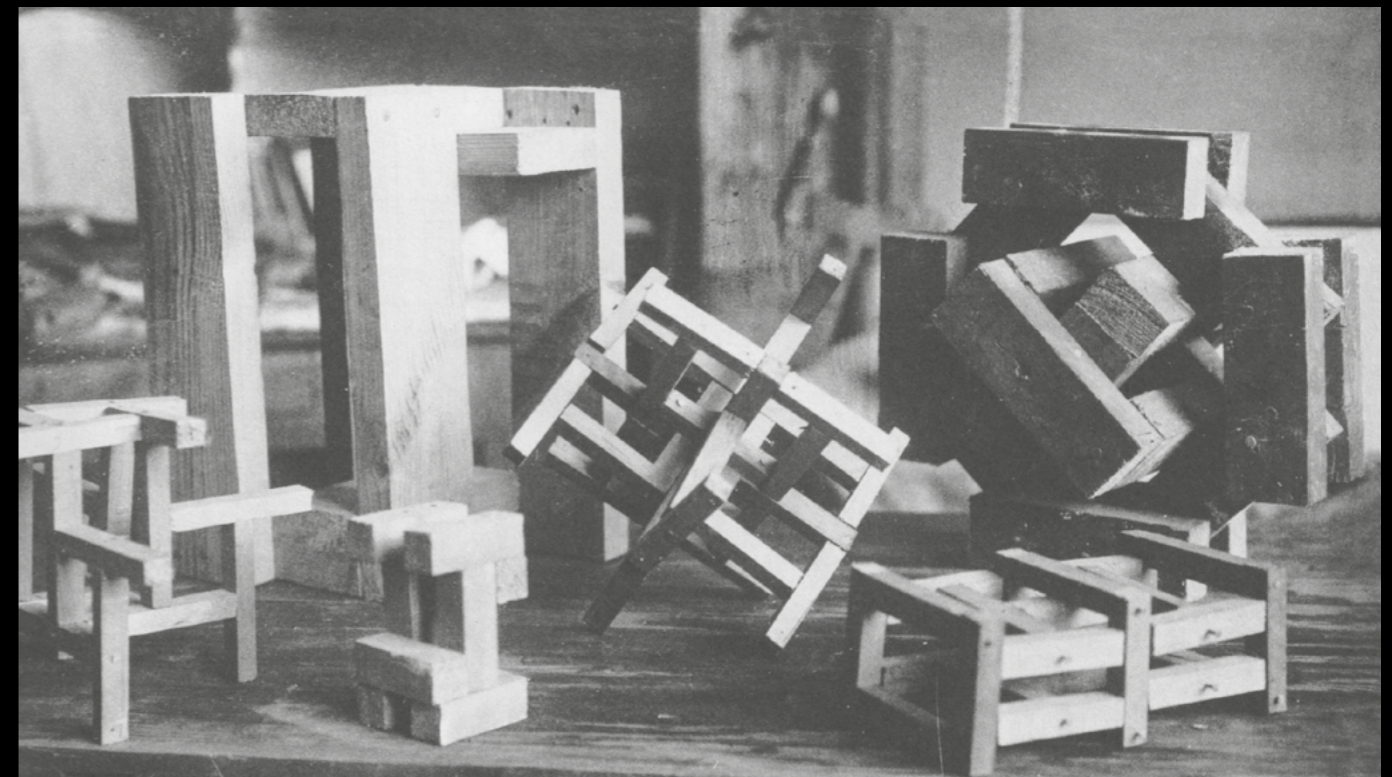
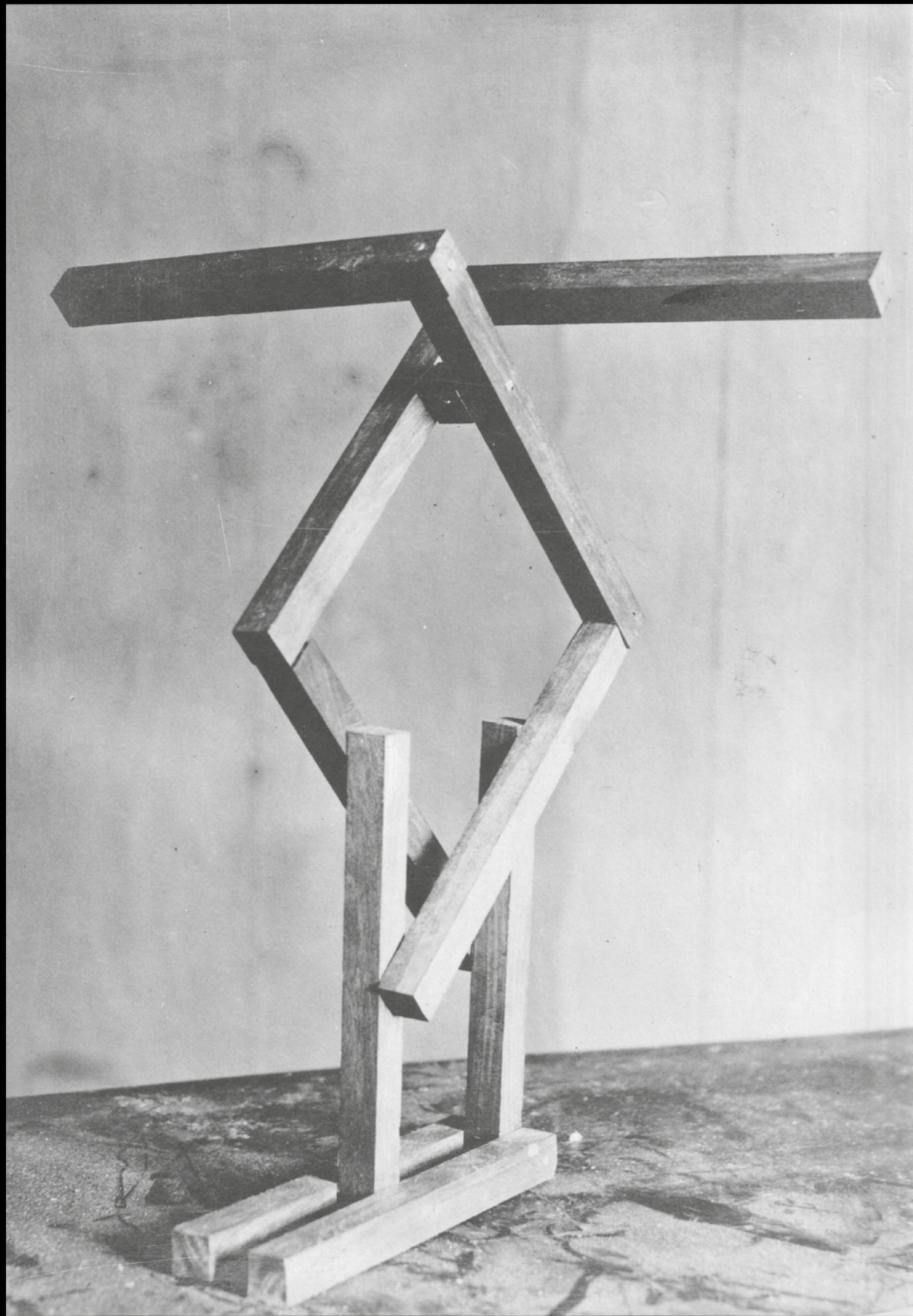
TRABALHAR PARA CONSTRUIR A VIDA, e não para construir PALÁCIOS, CATEDRAIS, CEMITÉRIOS e MUSEUS.

Trabalhar no meio de todos, para todos e com todos. Abaixo os monastérios, os institutos, os ateliês, os gabinetes e as ilhas desertas. A consciência e a EXPERIÊNCIA, o objetivo, a CONSTRUÇÃO, a técnica e as matemáticas — voilá, IRMÃOS, a arte contemporânea.

* as palavras em maiúscula pertencem ao texto original.



—
Construções espaciais, Aleksandr
Ródtchenko, 1921 e 1924.



PROPEDÊUTICA

COR ЦБЕТ

professores chave

Aleksandr Vesnin
1922-1924

Liubov Popova
1922-1924

A cor deve ser estudada como um material de produção real e não como um elemento estético sobreposto.

Gustav Klútsis, 1924



A propedêutica Cor foi criada em 1922, substituindo o ensino da pintura. Com o nome Cores e Superfícies, a partir de 1923, o objetivo da disciplina era ensinar a cor como elemento construtivo do plano, e não mais como elemento decorativo. O estudo da cor é voltado então para suas qualidades, como tom, peso, tensão, interação e pigmentação, e também para sua relação com outros elementos artísticos, como linha, plano, construção e *faktura* (Lodder, 1983, p. 125).¹

Liubov Popova, considerada uma professora-chave da disciplina, juntamente com Aleksandr Vesnin, era uma das mais ativas organizadoras do Ciclo Básico, que nesse período foi estruturado internamente em torno de métodos de pedagogia formal-analíticos. Para Popova, a cor era um elemento essencial para pensar o plano construtivo e sobretudo a produção de objetos. Ela afirmava (1922, reproduzido em Adaskina e Sarabianov, 1989, p. 212):

A cor é um elemento construtivo na estrutura de qualquer coisa criada de forma consciente, independentemente à qual esfera da cultura material ela pertença, seja pintura, arquitetura, escultura, gráfico, cerâmica, têxtil, marcenaria ou metalurgia. O significado da cor e suas propriedades são especiais em cada tipo de produção.

Vale dizer que Popova não negava a necessidade do aprendizado técnico da representação, divergindo de outros artistas e professores da ala esquerdista da escola. Mas para ela a representação já não era mais uma questão relativa à pintura. Por isso, segundo os pesquisadores Adaskina e Sarabianov (1989, p. 198), Popova estava mais preocupada em ensinar a seus alunos as novas possibilidades da arte não objetiva do que ensinar o método tradicional de pintura e representação.

Adaskina e Sarabianov enfatizam que, para os pedagogos não objetivistas, a natureza-morta era percebida como cores abstratas e texturas, e não como elementos. Assim, buscavam por meio da percepção objetiva a construção abstrata da superfície, familiarizando o estudante com o plano construtivo e o despertar para sua característica formal.

Então, em conjunto com seu companheiro Vesnin, Popova cria quatro disciplinas dedicadas ao estudo dos elementos da pintura, traduzindo métodos pessoais em um programa lógico e estruturado. A disciplina nº 1 tinha como objetivo “revelar a cor como um princípio organizador independente e não como um simples elemento decorativo” (Popova e Vesnin, texto sem data, reproduzido em Khan-Magomiédov, 1990, p. 264). Nesse texto intitulado “Disciplina nº 1 – Cor”, Popova e Vesnin apresentam os cinco pontos principais da disciplina:

outros professores

Konstantín Istómin
1924-1929

Gustav Klútsis
1924-1929

Sergey Kravkov
1924-1929

Aleksandr Labas
1924-1929

Nikolai Fiodorov
1924-1929

Vladimir Baránov-Rossiné
1920-1922

Nadiêjda Udaltsova
1920-1922

Aleksandra Ekster
1920-1922



Disco cromático feito para a disciplina Cor, orientado por Gustav Klútsis. Aluna K. Afanássiev, 1926-1927.

Citação de Gustav Klútsis sobre a disciplina Cor, em Khan-Magomiédov (1990, p. 481).

Exposição dos trabalhos da propedêutica Cor ensinada por Gustav Klútsis, 1926 (abaixo à esq.).

¹ *Faktura* vem do termo russo фактура. A palavra é oriunda do francês *facture*, e adquiriu um sentido próprio a partir de Aleksei Gan em seu livro *Construtivismo*, caracterizando um objeto de arte experimental, definido por seu aspecto visual material.

* Manuscrito por Liubov Popova. Departamento de manuscritos, Galeria Tretiakov, 1921. Reproduzido em Adaskina e Sarabianov, 1989, p. 368 (tradução nossa).

Composição abstrata sobre o tema Cor sobre uma superfície plana. Croqui. Aluno E. Bougrova, sem data.

Composição abstrata sobre o tema do movimento da cor no espaço, com destaque da dinâmica seguindo uma diagonal. Aluna M. Fram. 1923.



Pinturas da série *Arquitetura Pictórica*, Liubov Popova, 1916.

DISCIPLINA N.1 — “COR”
POR LIUBOV POPOVA E ALEKSANDR VESNIN*
1921

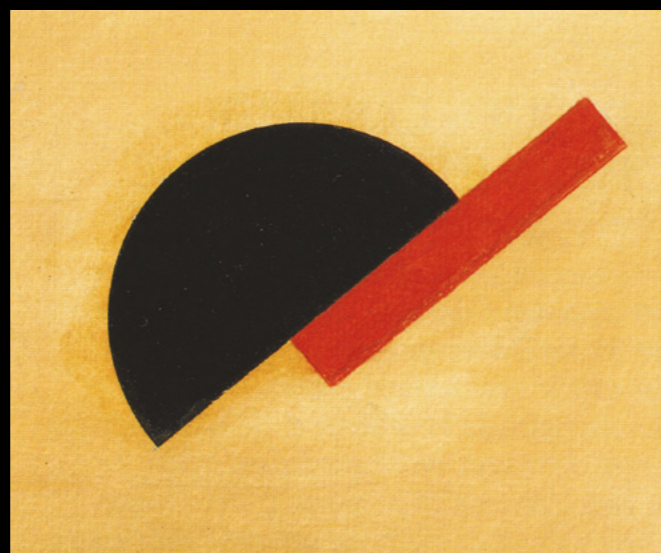
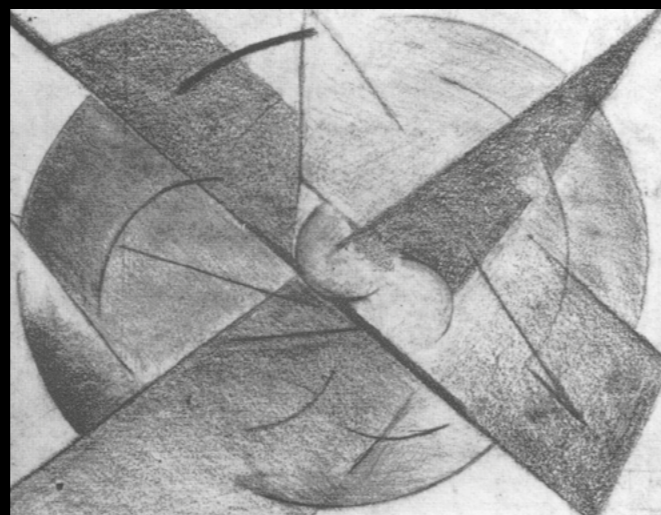
A tarefa da disciplina n. 1 é revelar a cor como um princípio organizador independente, e não como um simples elemento decorativo. O importante é tomá-la como um elemento que leve à sua concretização total.

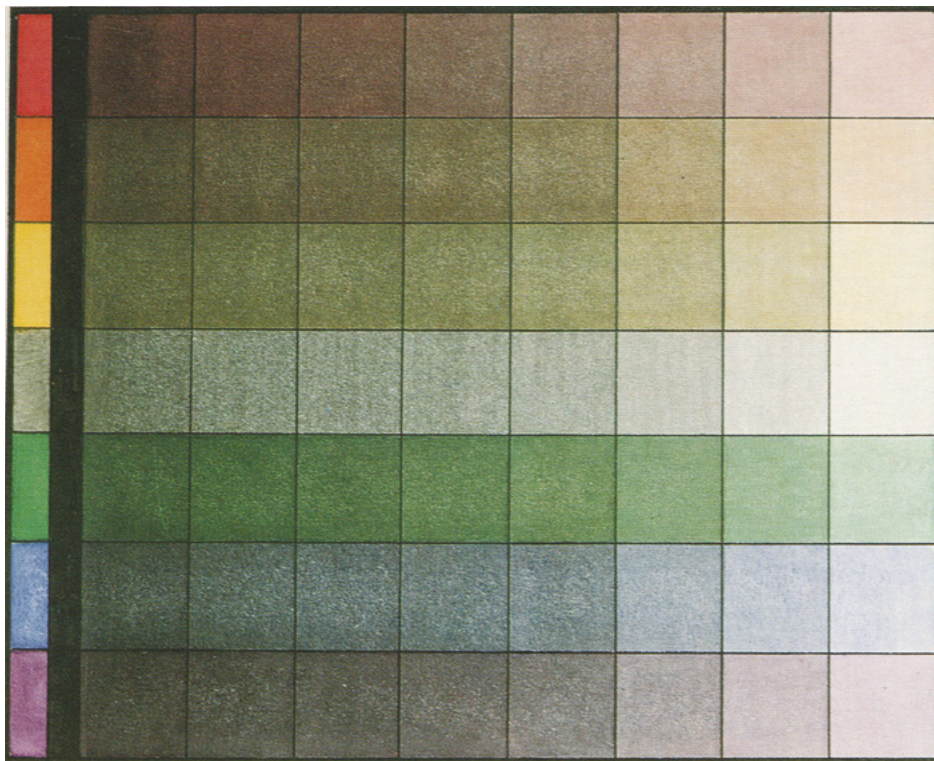
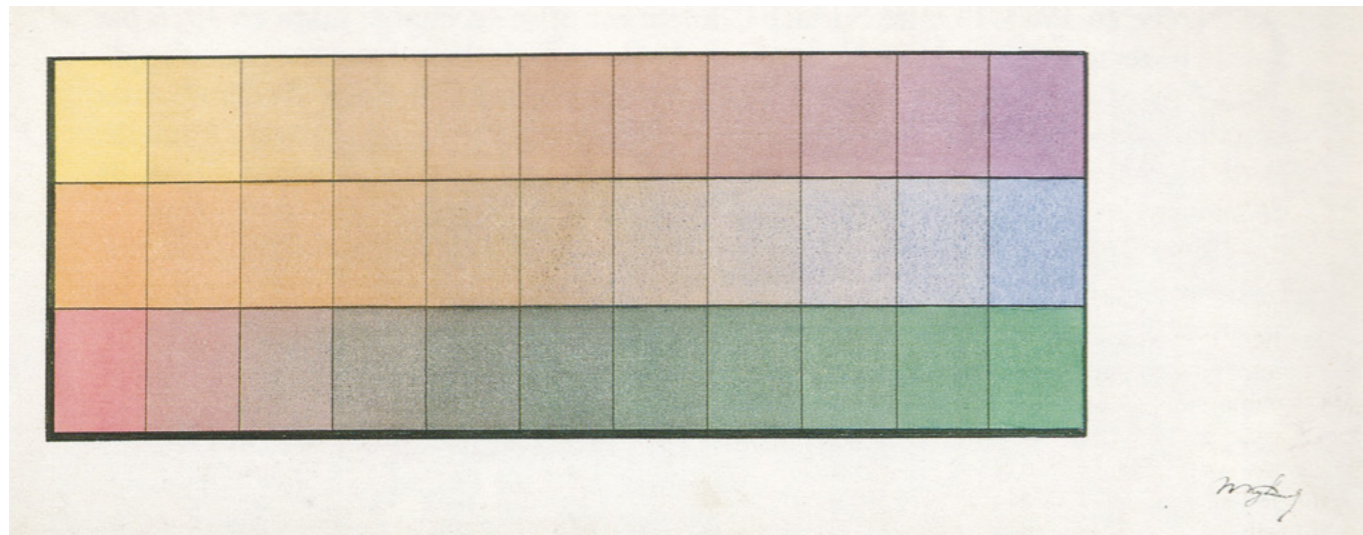
Como um elemento organizador independente, a cor pode ser compreendida através da seguinte análise crítica de suas propriedades e relações:

- 1) O estudo do espectro de Chevreul; lei das cores complementares.
- 2) A tonalidade como uma qualidade da cor.
- 3) O estudo do equilíbrio das cores: cores “pesadas” e cores “leves”.
- 4) A tensão ou energia interna da cor em relação a um estado cinético.
- 5) O exercício concreto sobre a cor através da coloração de um material.

As propriedades dadas da cor devem ser ajustadas com a ajuda de outros elementos que entram na pintura:

- 1) A linha entra como um elemento gráfico autônomo que delimita a forma ou sua extensão no espaço.
- 2) Com a ajuda de planos intensamente variados de cor, constrói-se o espaço colorido pictórico.
- 3) A construção é o princípio de organização ao qual a tarefa dada se subordina.
- 4) A textura materializa os planos de cor.





- 1) O estudo do espectro de Chevreul;² lei das cores complementares;
- 2) A tonalidade como uma qualidade da cor;
- 3) O estudo do equilíbrio das cores: cores “pesadas” e cores “leves”;
- 4) A tensão ou energia interna da cor em relação a um estado cinético;
- 5) Exercício concreto sobre a cor através da coloração de um material.

A superfície e a textura eram elementos importantíssimos para a disciplina, e a cor não poderia ser entendida como um elemento decorativo. Popova (1921, reproduzido em Adaskina e Sarabianov, 1989, p. 369) coloca:

Volume e cor constroem a massa do objeto, embora a cor resolva de forma independente seu próprio problema de coloração, e não meramente decora o objeto. A materialidade é acentuada pelo objeto. A materialidade é acentuada pela textura.

Já a disciplina nº 2 (Popova e Vesnin, texto sem data, reproduzido em Khan-Magomiédov, 1990, p. 264) tinha como objetivo construir formas por meio do espaço, explorando assim a distorção volumétrica. Segundo Popova, seria um passo para a libertação total da representação do objeto, uma vez que este estaria representando nada além de si próprio — o que ela chama de “estrutura artística”.

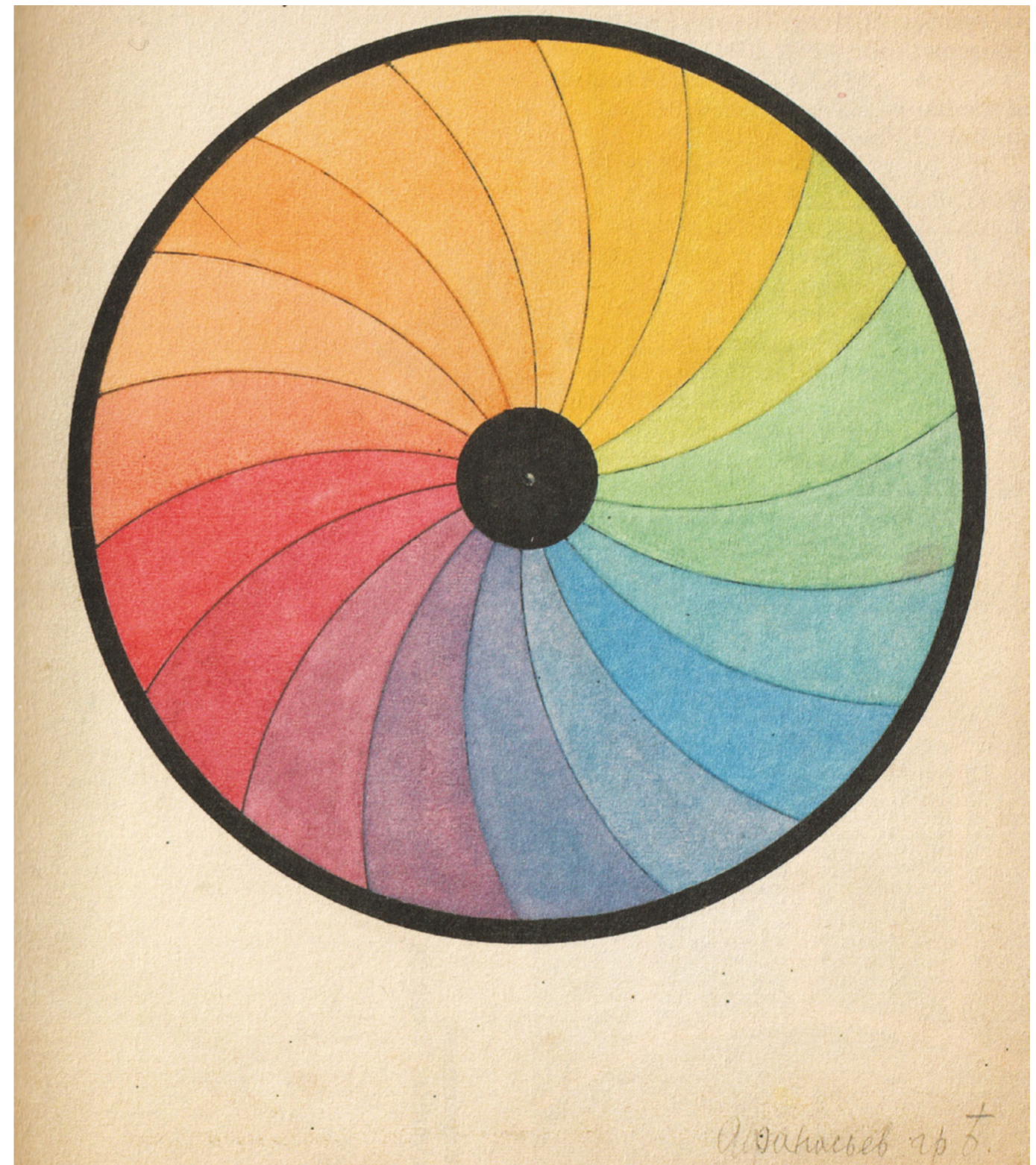
Exercícios da disciplina Cor realizado sob direção de Gustav Klútsis. Passagem de uma cor a outra (acima) e transformações de cores iniciais pela junção de preto e branco (abaixo). Aquarela sobre papel, sem data.

2 Michel Eugène Chevreul (1786-1889) foi um químico francês. Seus trabalhos foram muitos, mas um dos principais foi seu estudo sobre as cores, publicado no livro *De la Loi du Contraste Simultané des Couleurs*. Ele foi o primeiro químico a complexificar o círculo cromático, atribuindo-lhe a presença do brilho e da opacidade, tornando o círculo cromático uma esfera.

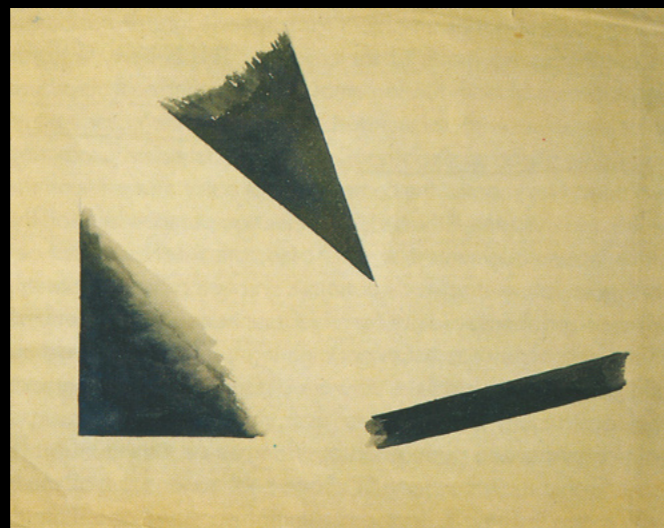


— **Círculo cromático, Michel Chevreul, 1859.**

— **Disco cromático da disciplina Cor. K. Afanássiev, 1926-1927. Orientador: Gustav Klútsis.**



—
* Trecho da coleção
Trabalho do VNITE, n. 17, p. 98,
1978. Reproduzido em Khan-
Magomiédov, 1990, p. 264
(tradução nossa).



—
Desenhos que acompanham
respostas de Popova a
questionário de Kandinski sobre
cor, 1920.

**RESPOSTAS A UM QUESTIONÁRIO DO INKHUK
REALIZADO POR VASSÍLI KANDÍNSKI***

1920

[...]

QUESTÕES:

8) Qual cor, próxima a você, corresponde melhor ao triângulo, ao quadrado, ao círculo etc.?

9) Se, na sua opinião, uma cor fundamental não corresponde a nenhuma forma geométrica, tente determinar uma forma livre que lhe seria adequada.

RESPOSTAS DE LIUBOV POPOVA

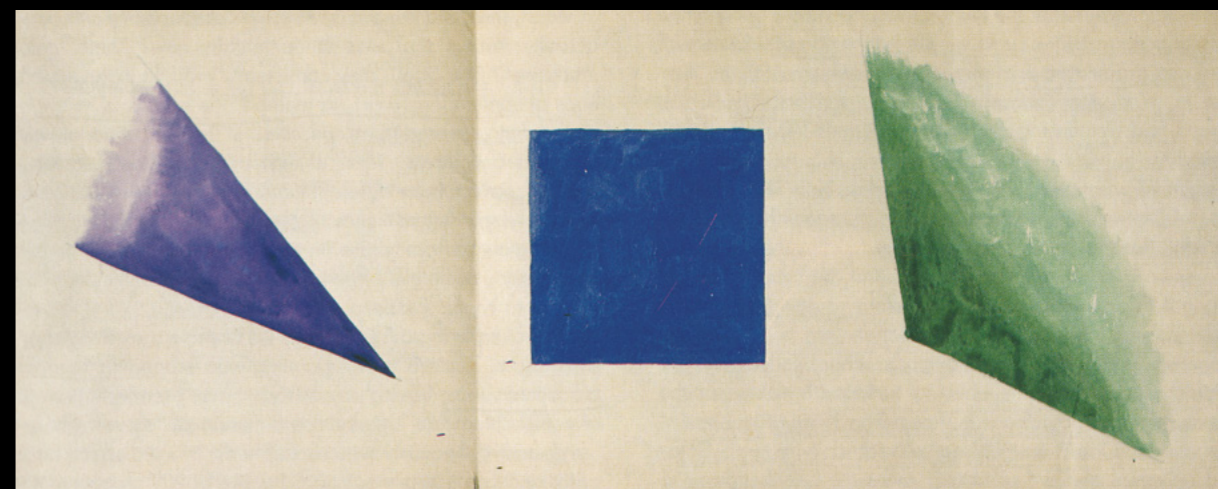
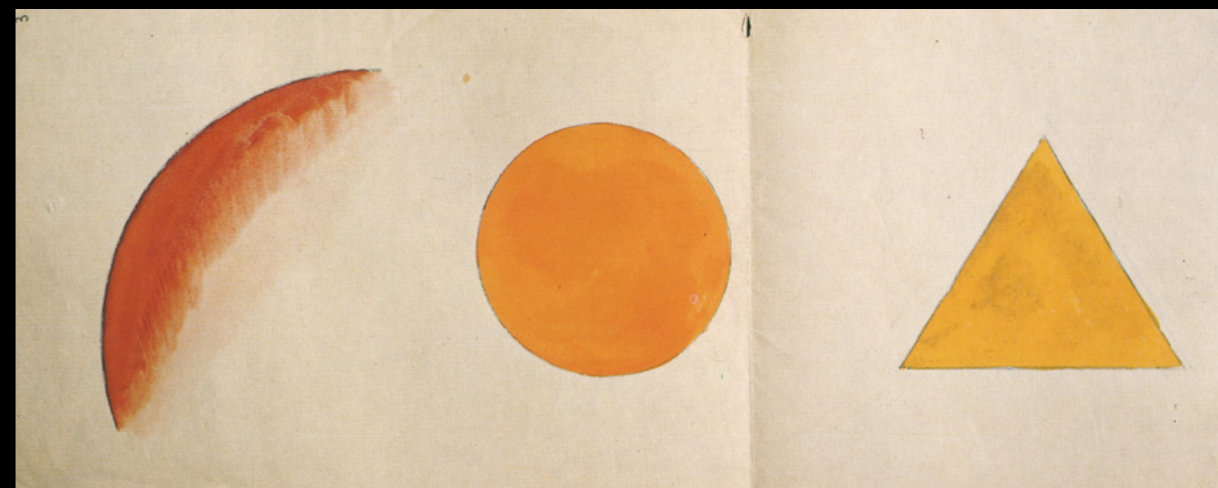
A primeira parte do espectro vermelho, laranja e amarelo suscita sensações formais análogas, mesmo se o sentido de um círculo ou de um triângulo for totalmente diferente. Isso se explica talvez pela proximidade de suas interferências luminosas. Nós podemos então colorir um círculo de amarelo (imagem do sol?) e um triângulo de laranja, mas seria mais difícil.

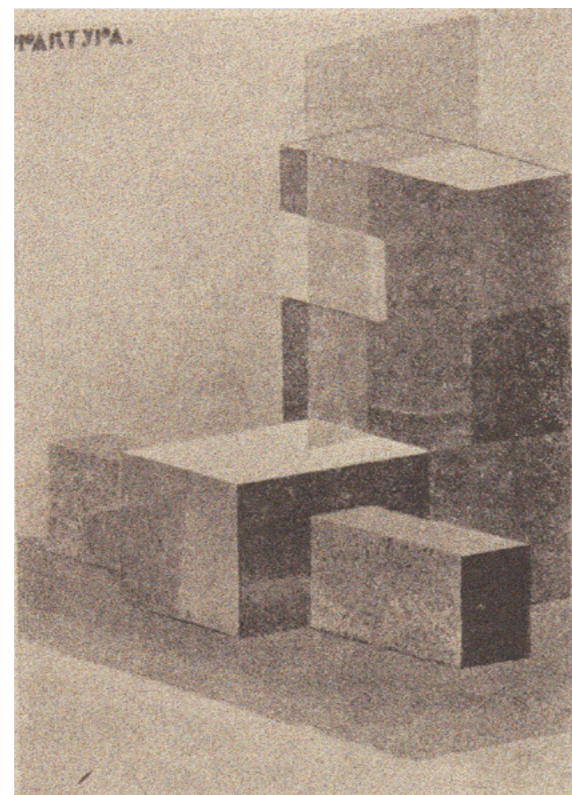
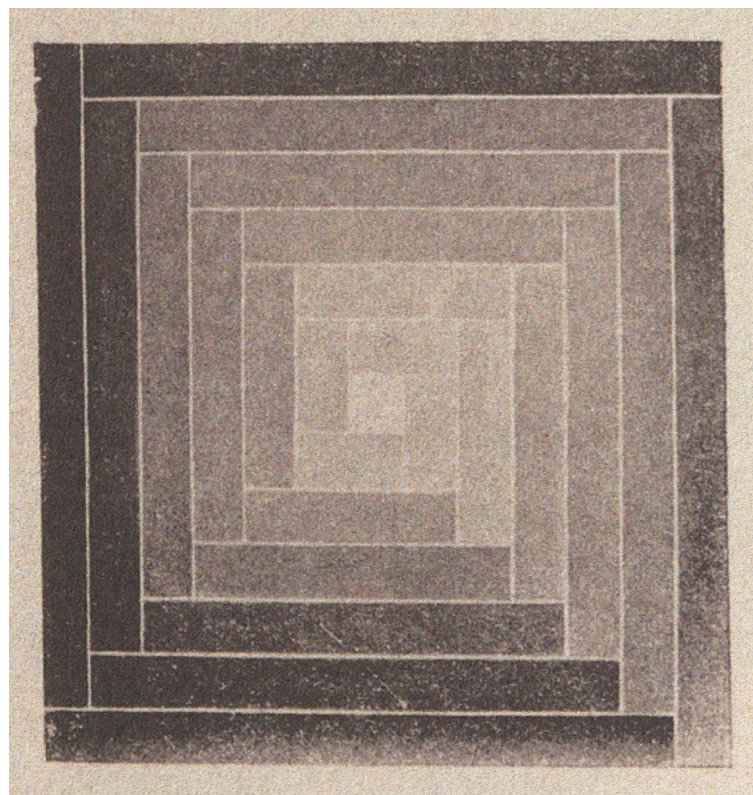
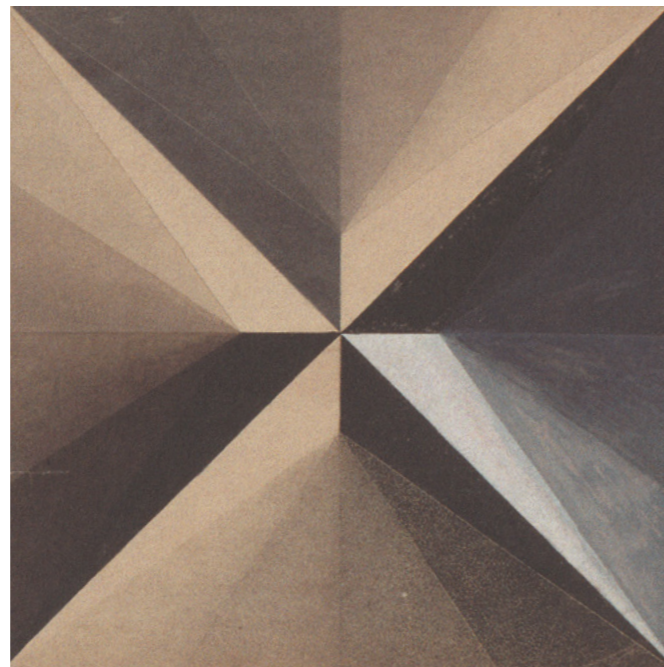
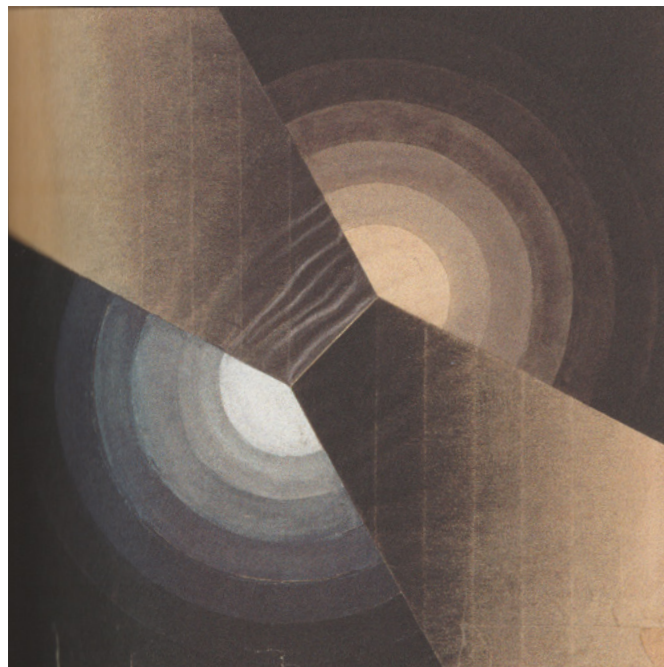
O vermelho corresponde à linha de um círculo não fechado, ou ainda àquela de um ângulo obtuso, desde que fosse possível representá-la.

As cores da segunda parte do espectro são ainda mais próximas umas das outras: o ângulo é adjacente ao círculo, que se torna um ângulo obtuso verde, depois um ângulo reto azul, para terminar com um ângulo agudo de cor violeta.

O preto não possui nenhuma forma determinada e varia segundo a nuance ou a proximidade das outras cores. Disposto perto do violeta, o preto forma um ângulo extremamente agudo, quase plano; perto do azul, ele desenha um ângulo reto; perto do laranja e do amarelo, é uma forma estreita que não apresenta nenhuma linha curva.

O branco, ao contrário, não apresenta nenhum ângulo, mas somente linhas curvas. Não possui também nenhuma linha finita.





De acordo com sua ideia, devemos atribuir à cor características materiais e principalmente texturais, uma vez que a cor trata também de espaço e materialidade. Por isso, na disciplina nº 3, em conjunto com os alunos, ela constrói formas por meio da cor. Nessa disciplina, diz Popova em 1921, “a cor é revelada em sua expressividade tonal, que segue simultaneamente com o desenvolvimento textural de acordo com sua construção rítmica”.

A disciplina nº 4 tratava especialmente das questões de organização dos elementos desarticulados do plano. E vale lembrar aqui os princípios construtivistas da organização, imperando sobre as didáticas do Ciclo Básico, que, para além do estudo óptico e fisiológico da cor, buscavam também seu potencial enquanto elemento ordenador do plano bidimensional.

Exercício de estudante do primeiro ano do curso de Cor por Gustav Klútsis, com o tema “Tabela acromática”. Alunas Nadezhda e Vera Kolpakova, 1927 (acima)

Exercício de estudante do primeiro ano do curso de Cor por Gustav Klútsis, com o tema “Tabela acromática”. Construção de régua de sombras ao longo de um padrão geométrico. Aluno Vladímir Myslin, 1926 (abaixo à esq.).

Exercício de estudante do primeiro ano do curso de Cor por Gustav Klútsis, com o tema “faktura: diferentes tratamentos de superfície”. Aluno Vladímir Vereschshag, 1925 (abaixo à dir.).



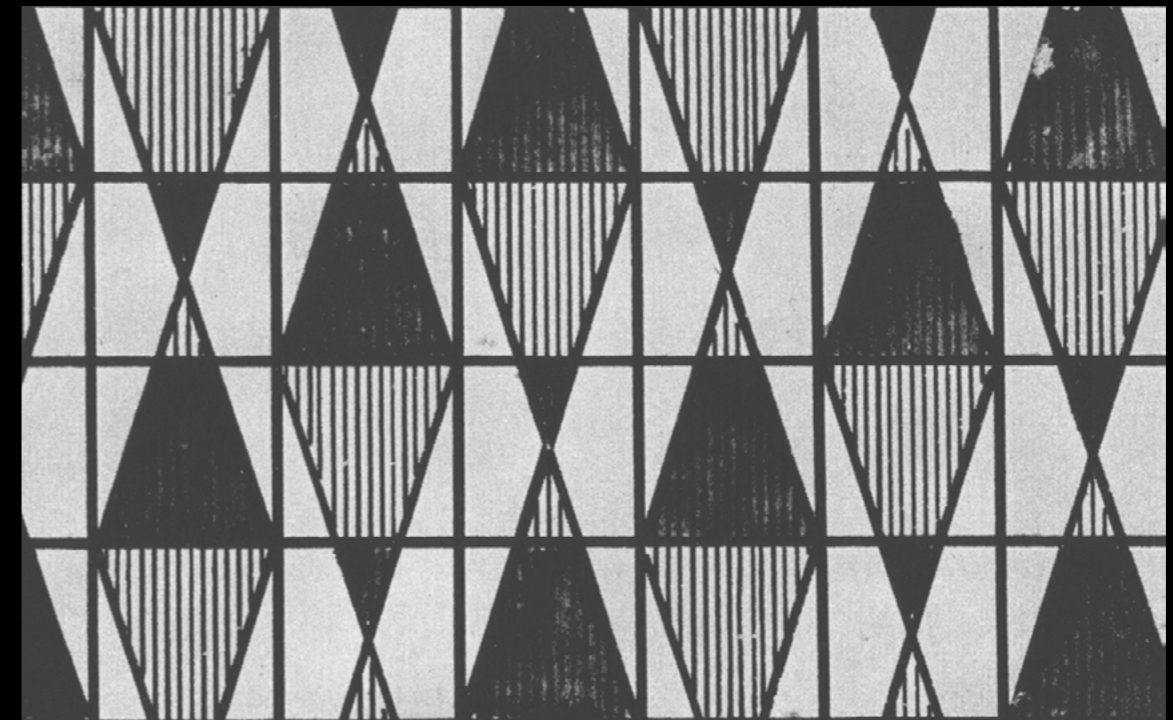
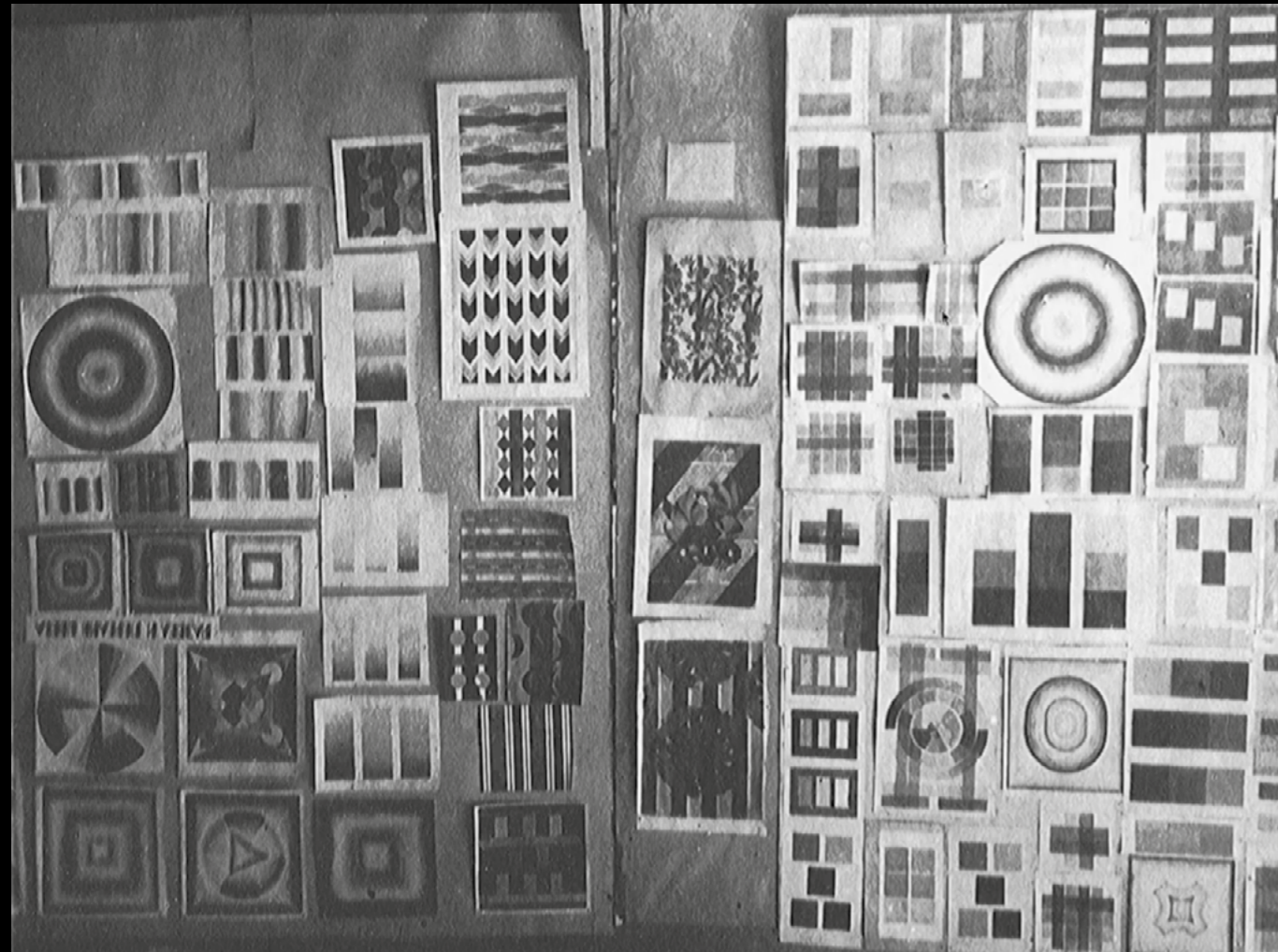
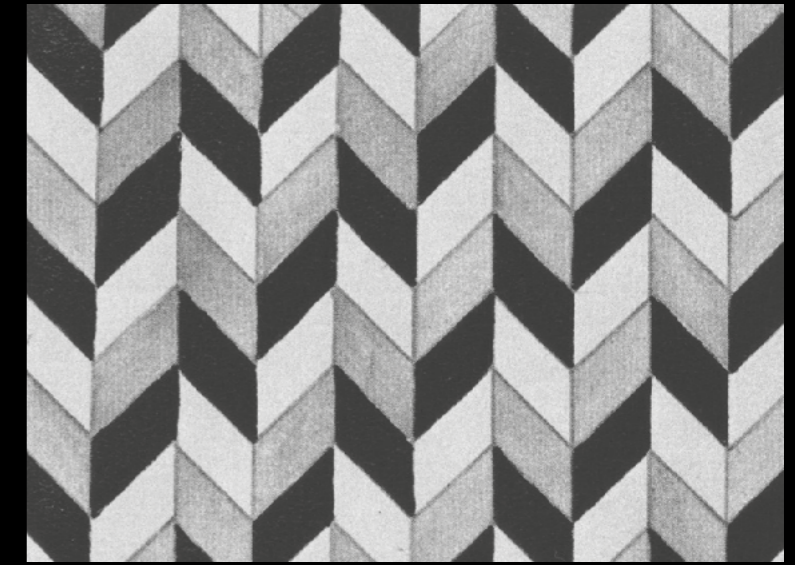
Aluna N. Polouektova.
Composição abstrata, sem data.

Estamos rompendo com o passado porque não acreditamos mais nele

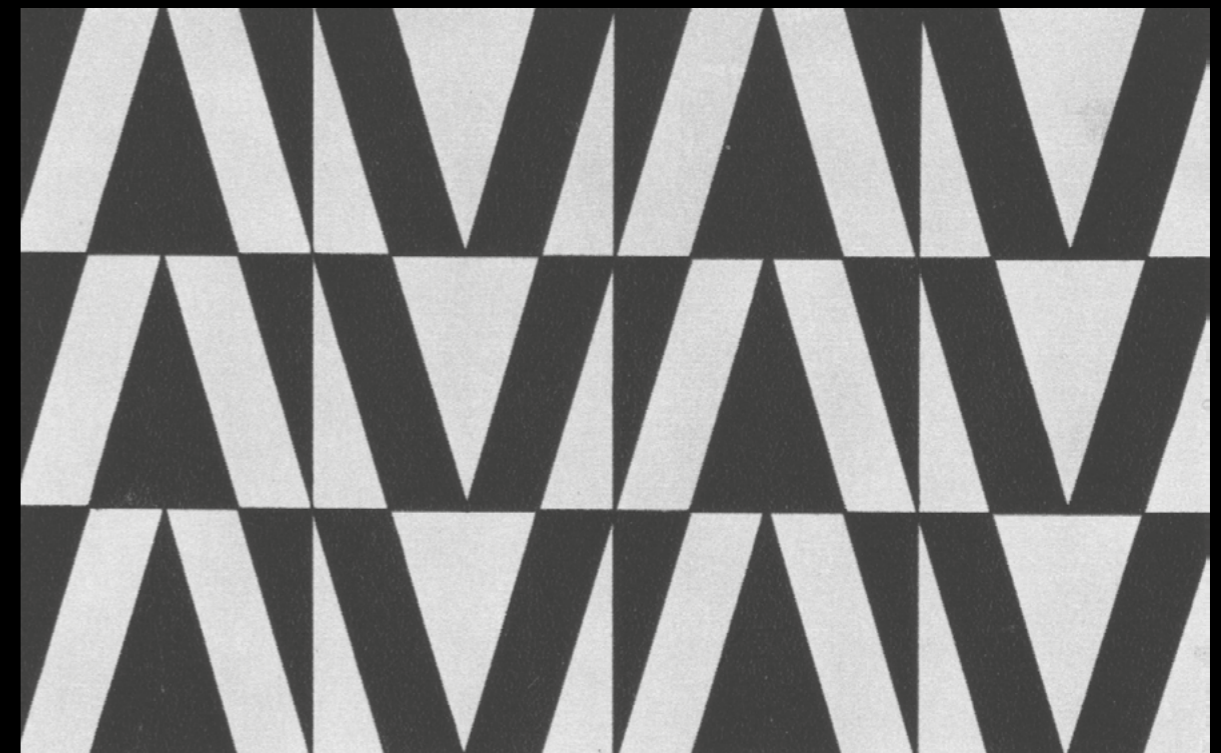
Liubov Popova

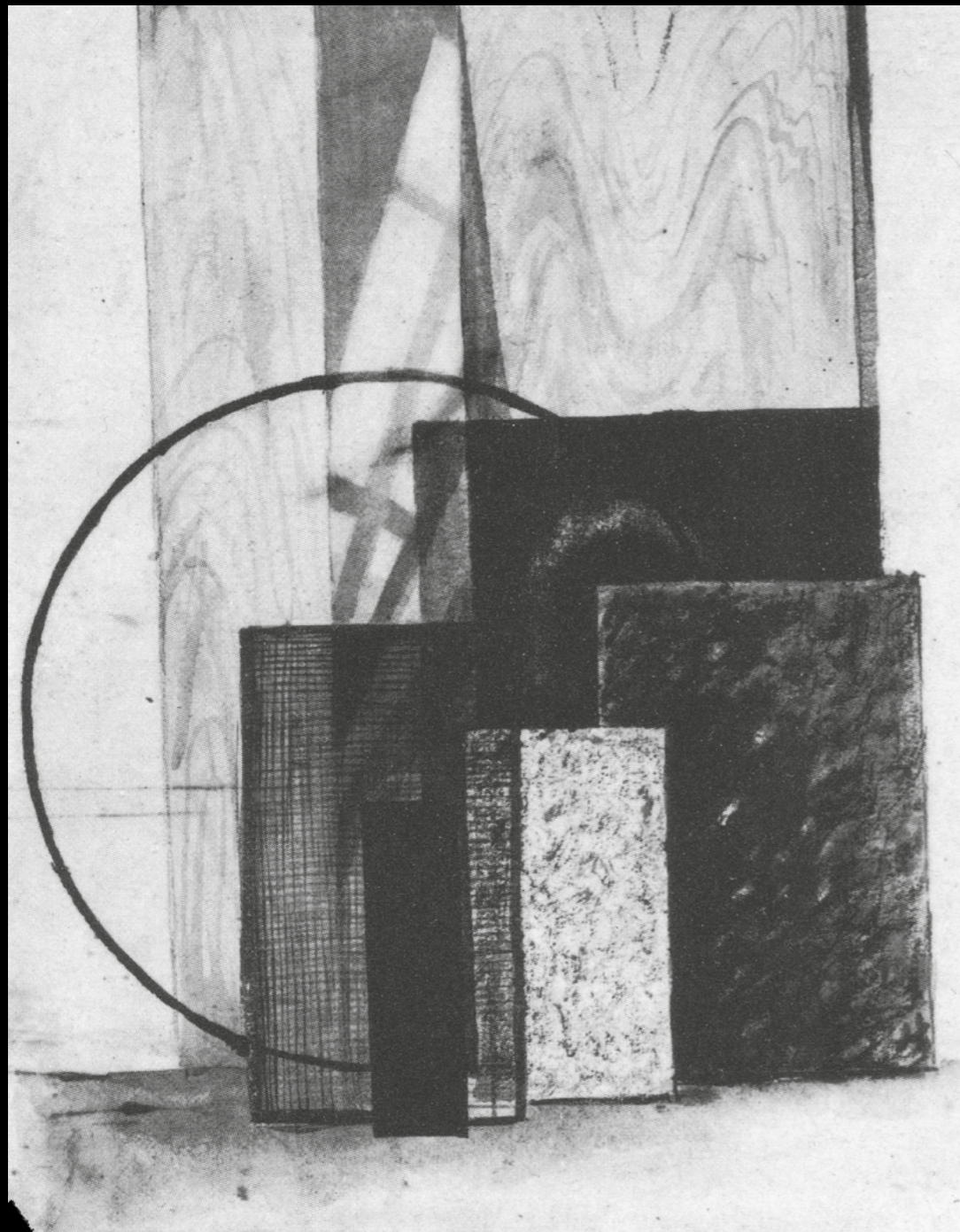
— Citação de Liubov Popova em texto "Sobre a construção das novas formas objetivas e não-objetivas, sem data. Reproduzido em Adaskina e Sarabianov (1989, p. 329).

— Desenhos têxteis, Liubov Popova, 1923-1924.



— Exposição dos exercícios da propedêutica Cor, 1926.
— Popova em seu estúdio, 1920.





GRUPOS DE EXERCÍCIOS

RELAÇÃO ENTRE
COR E SUPERFÍCIE

RELAÇÃO ENTRE
VOLUME E COR

RELAÇÃO ENTRE
ESPAÇO E COR

ELEMENTOS ESPECÍFICOS
PARA CADA UMA DAS DUAS
MANEIRAS DE TRATAR
A COR

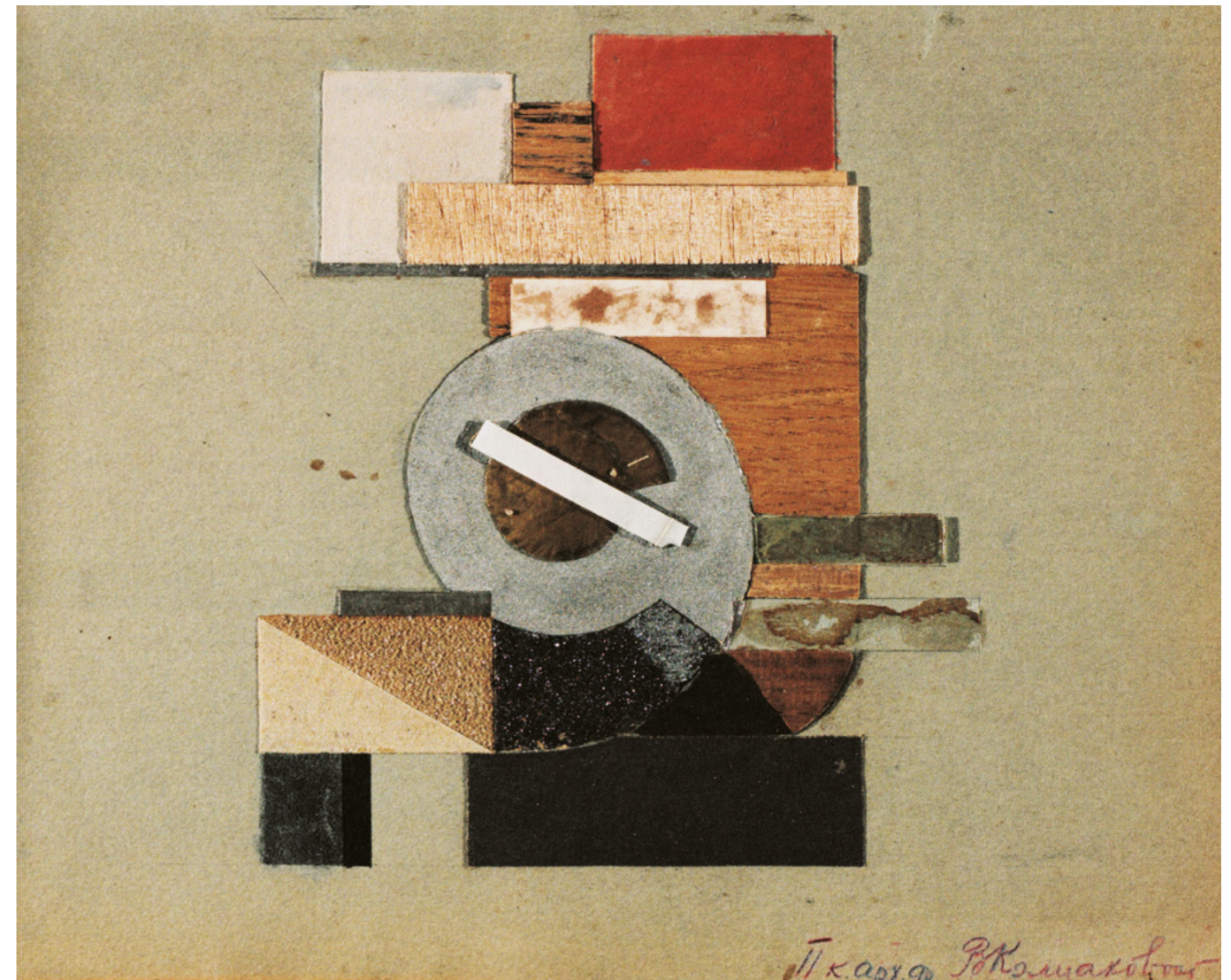
ABORDAM A COR COMO

FENÔMENO PICTORAL

Característica concreta,
material

FENÔMENO ÓTICO

Característica fisiológica
e emocional



Os desdobramentos posteriores da disciplina foram elaborados a partir da base deixada por Popova e Vesnin (Khan-Magomiédov, 1990, p. 481). Em 1924, a professora e artista falece precocemente, sendo substituída por Konstantín Istómin, Nikolai Fiódorov, Serguei Kravkov e pelo ex-aluno Gustav Klútsis (Lima e Jallageas, 2020, p. 127).

Klútsis buscou desenvolver métodos que relacionassem prática e teoria, com o apoio de bases científicas do estudo da cor e afastado de olhares estetizantes. Para ele, “a cor deve ser estudada como um material de produção real e não como um elemento estético sobreposto” (Khan-Magomiédov, 1990, p. 481).

Um dos exercícios importantes que Klútsis orientava era o círculo cromático, conforme imagem de abertura deste subcapítulo. A partir dessa imagem, percebemos uma intenção de atribuir liberdade de criação e composição com base no estudo do círculo de Michel Chevreul, citado por Popova e Vesnin em seu programa.

Em 1924, Konstantín Istómin passa a introduzir o estudante ao uso da cor em dois eixos centrais: como fenômeno pictórico e como fenômeno óptico, conforme diagrama ao lado. Essa diretriz estará presente na disciplina até o encerramento da escola (Khan-Magomiédov, 1990, p. 481).

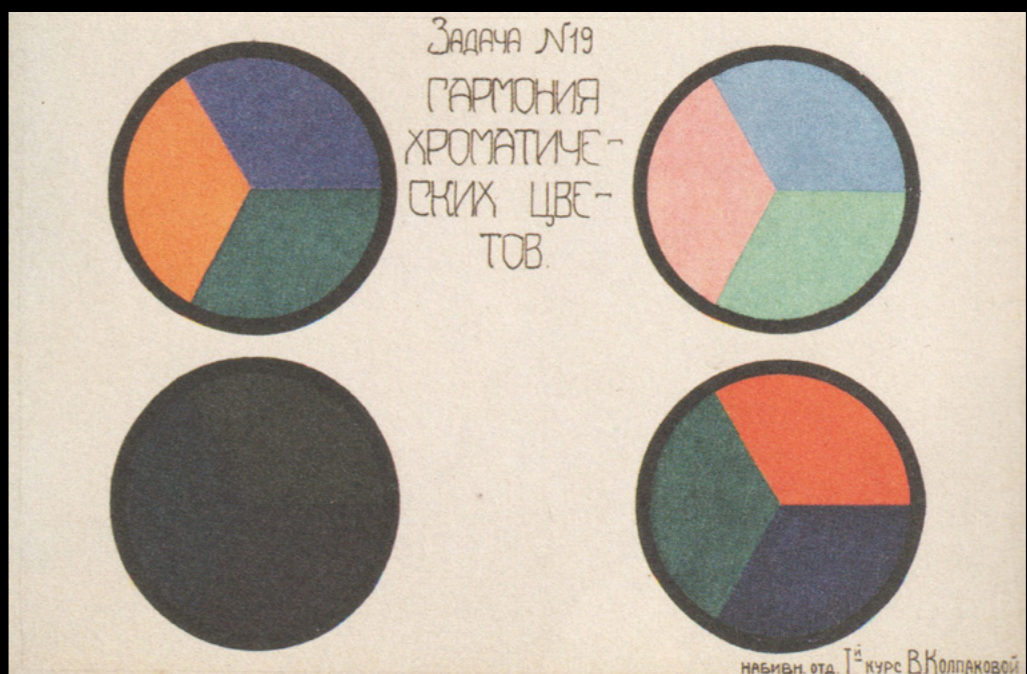
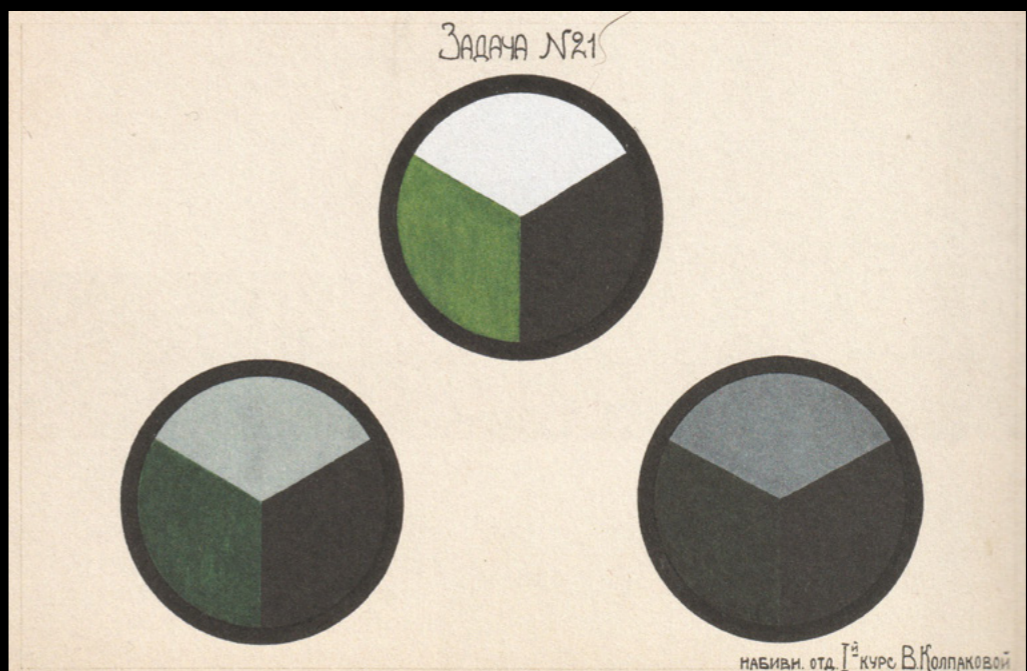
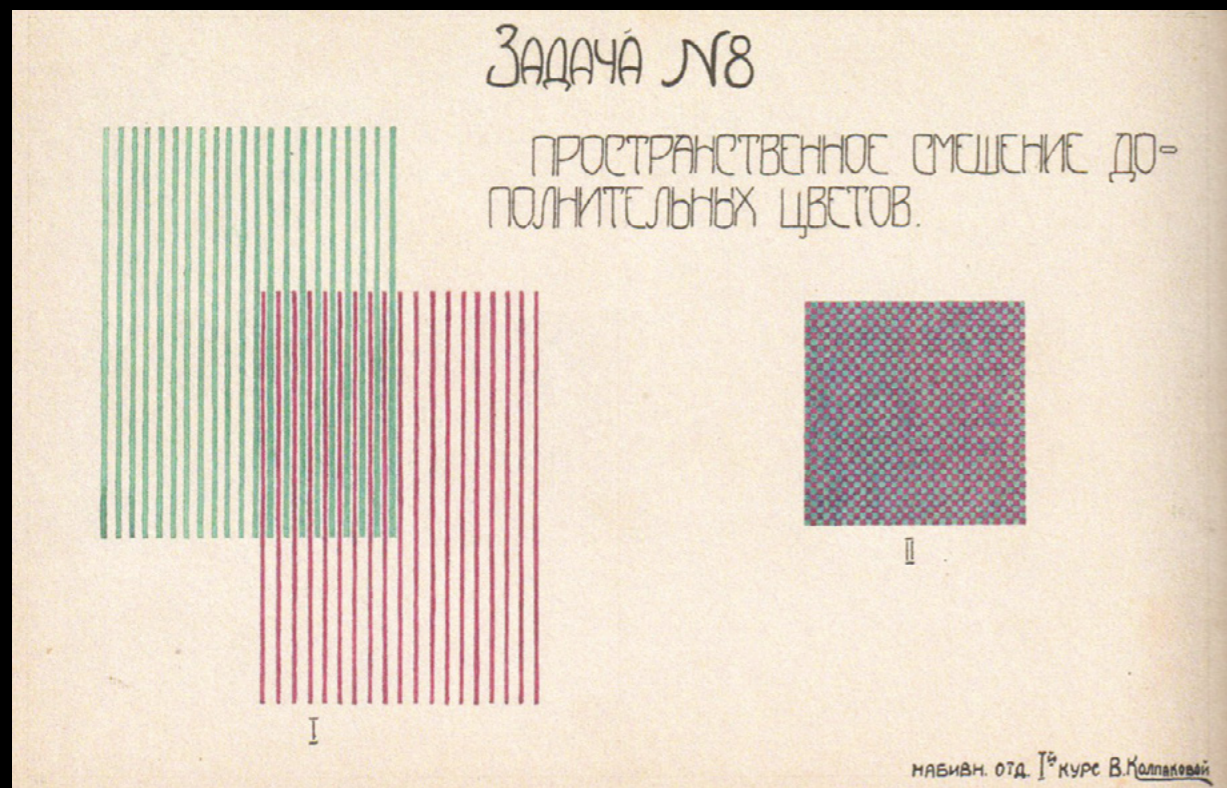
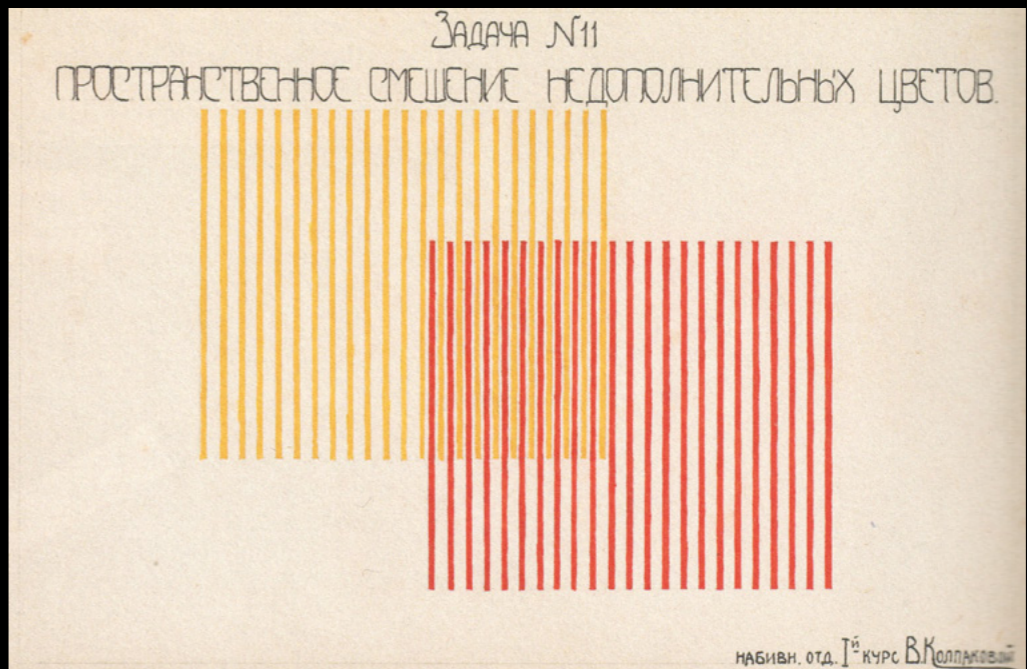


Textura e relevo, Vera Kolpakova, workshop de Gustav Klútsis, segundo ano, 1928-1929.

Solução de Cor para Parede, Vera Kolpakova, workshop de Gustav Klútsis, segundo ano, 1928-29.

Exercício de destaque de *faktura* e de textura de um material. (acima à esq.).

Diagrama 6: disciplina cor por Konstantín Istómin, a partir de 1924.



O artista de hoje não deve apenas ter consciência ou sentir a necessidade da nova sociedade revolucionária. Ele deve, ainda, ser ligado a ela organicamente.

Aleksei Bábitchev, 1929



PROPEDÊUTICA VOLUME ОБЪЕМ

professores chave

Anton Lavínski
1920-1923

Boris Koroliiov
1920-1924

Romuald Lodko
1924-1930

Aleksei Bábitchev
1920-1930

A propedêutica Volume tem sua origem no método de ensino da Faculdade de Escultura, que a partir de 1920 é dirigida conjuntamente por Boris Koroliiov e Anton Lavínski. Segundo Khan-Magomiédov, Koroliiov era um dos mais importantes representantes do cubismo na pintura. O professor era também membro do Inkhuk e compartilhava do método objetivo de ensino.

Em 1922, a disciplina passa a compor o quadro do IPO na reestruturação do Ciclo Básico, tornando-se a propedêutica Volume. A matéria de construção volumétrica buscava estudar a forma em suas manifestações no espaço, incluindo a representação bidimensional do tridimensional, o estudo dos volumes como síntese dos elementos de pintura (cor, plano, superfície, textura, espaço e linha), a relação do volume com o espaço, o espaço como parte de uma estrutura, o plano espacial e suas qualidades e, por fim, o estudo de sombras (Lodder, 1983, p. 127).

Os alunos deveriam resolver problemas de composição espaciais, considerando a relação entre as volumetrias, ora partindo de objetos, ora de poliedros, ora de figuras humanas. Koroliiov e Lavínski trabalhavam com modelos vivos, de modo a sintetizar suas formas em composições geométricas. Os trabalhos de Lavínski se caracterizam por serem mais angulados, enquanto os de Koroliiov são mais orgânicos (Khan-Magomiédov, 1990, p. 281).

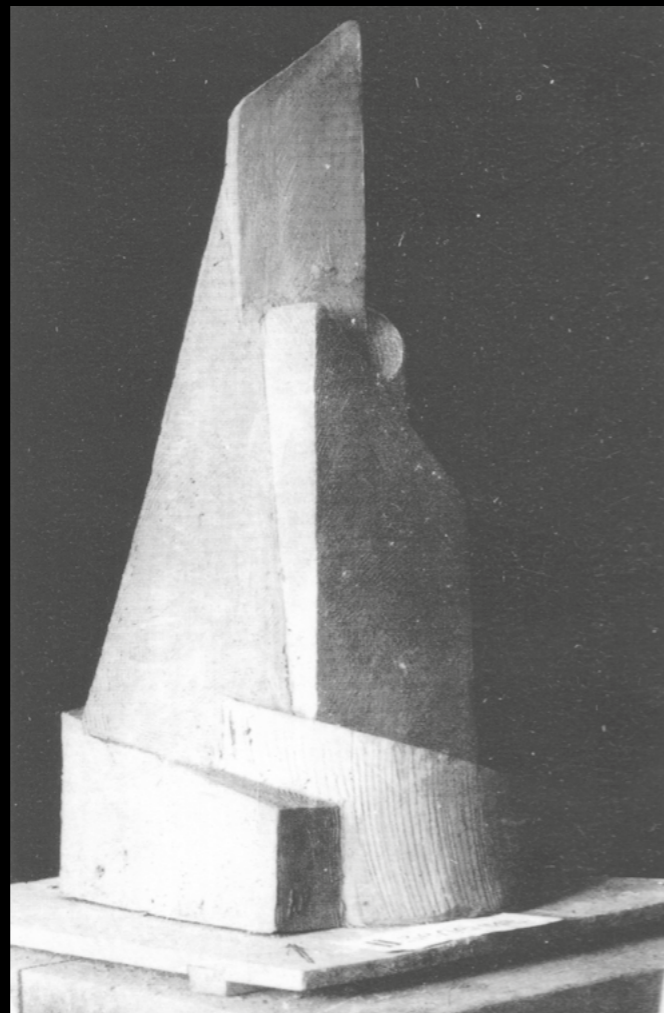
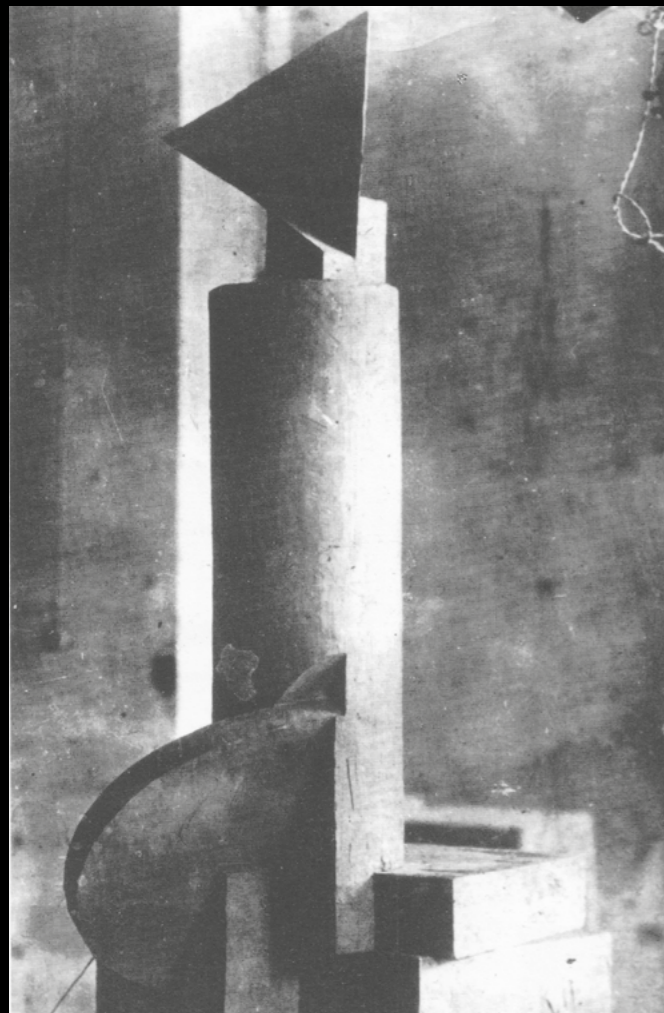
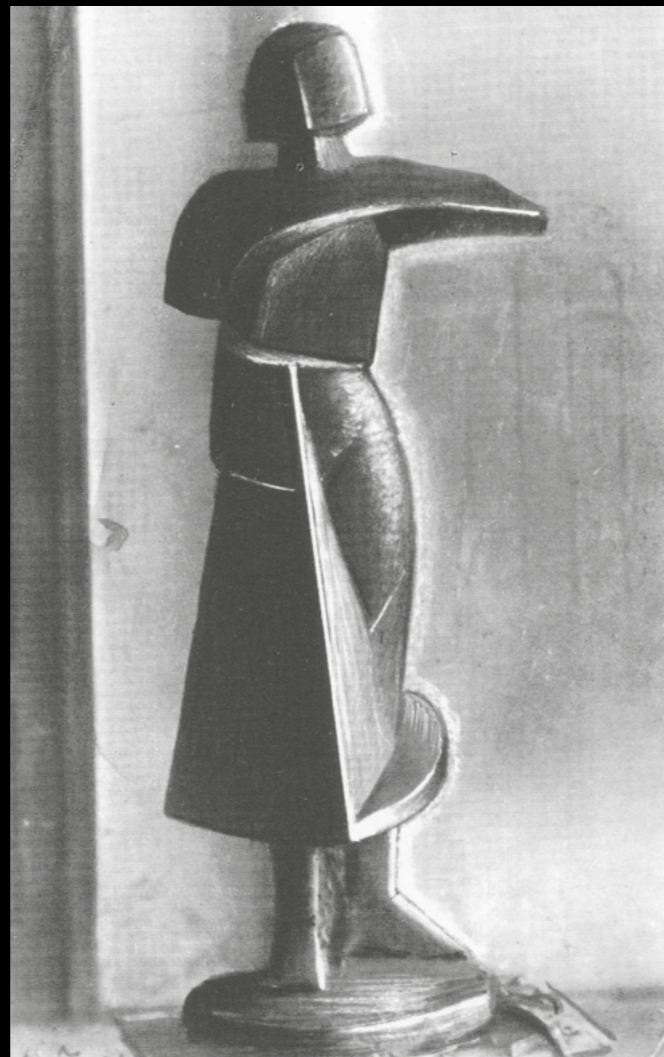
Segundo Lodder (1983, p. 128), o objetivo da disciplina era familiarizar o estudante com as estruturas dos corpos tridimensionais, o que a diferenciava da disciplina Espaço (conforme veremos a seguir), apesar de ambas atenderem principalmente alunos dos cursos de Arquitetura e de Trabalho em Madeira e Metal.

Como se vê na Tabela 1, o curso era dividido da seguinte maneira: I) Massa, proporção e volume; II) Construção; III) Forma; IV) *Faktura*; V) Composição construtiva; VI) Composição complexa de *faktura*; VII) Exercício de construção de um conjunto volumétrico complexo.

O professor Aleksei Bábitchev, por sua vez, não acreditava nos “exercícios abstratos de escultura pura”, conforme cita Khan-Magomiédov (1990, p. 281), pois era da ideia de que o estudante deveria aprender a ir do simples para o complexo. Bábitchev, que também era membro do Inkhuk, lecionou nos Vkhutemas de 1920 a 1924. Em 1921, ele também se torna professor da Faculdade dos Trabalhadores, Rabfak. Assim, divide seu curso entre dois módulos a serem realizados consecutivamente: primeiro na Rabfak e depois nos Vkhutemas. Bábitchev era um grande entusiasta da Revolução e acreditava ser de muita importância o processo artístico dos trabalhadores e camponeses

■ Bábitchev, Aleksei. “A Faculdade dos Trabalhadores”, trecho do Jornal “O campo vermelho”, número 13, 1929. Reproduzido em Khan-Magomiédov (1990, p. 206).

■ Exibição dos exercícios dos alunos “Interação de volumes geométricos”. Propedêutica Volume, meados de 1920.



que conformavam a maioria de seus alunos. Em declaração aos Vkhutemas em 1929, ele fala assim sobre seus alunos (citado por Khan-Magomiédov, 1990, p. 206):

Eles são ucranianos, bielorrussos, judeus, poloneses, armênios, chuvaches, chineses, ossetas, tártaros, abecazes, buriates etc. O artista de hoje não deve apenas ter consciência ou sentir a necessidade da nova sociedade revolucionária. Ele deve, ainda, ser ligado a ela organicamente. A Faculdade do Trabalhador deve formar esse tipo de artista. Ao contrário desses que tentam fazer certas organizações artísticas, ele não tem necessidade de reconectar sua vida e sua arte à de um trabalhador, de um camponês, de um komsomol, pois ele é ele mesmo um camponês, um komsomol, membro do coletivo e participante da construção da vida nova. A energia que ele recebe da Revolução é uma fonte de emoção intensa em que a arte verdadeira tem grande necessidade.

A partir de 1924, temos a formação da disciplina Volume-Espaço, que integra o Departamento Principal, com foco nos estudantes de Escultura, Cerâmica, Arquitetura e Trabalho em Madeira e Metal. Em 1927, a propedêutica é modificada mais uma vez, agora sob o Vkhutein, com foco na ação produtiva e utilitária para projetos arquitetônicos e desenho de objetos (Lima e Jallageas, 2020, p. 135).

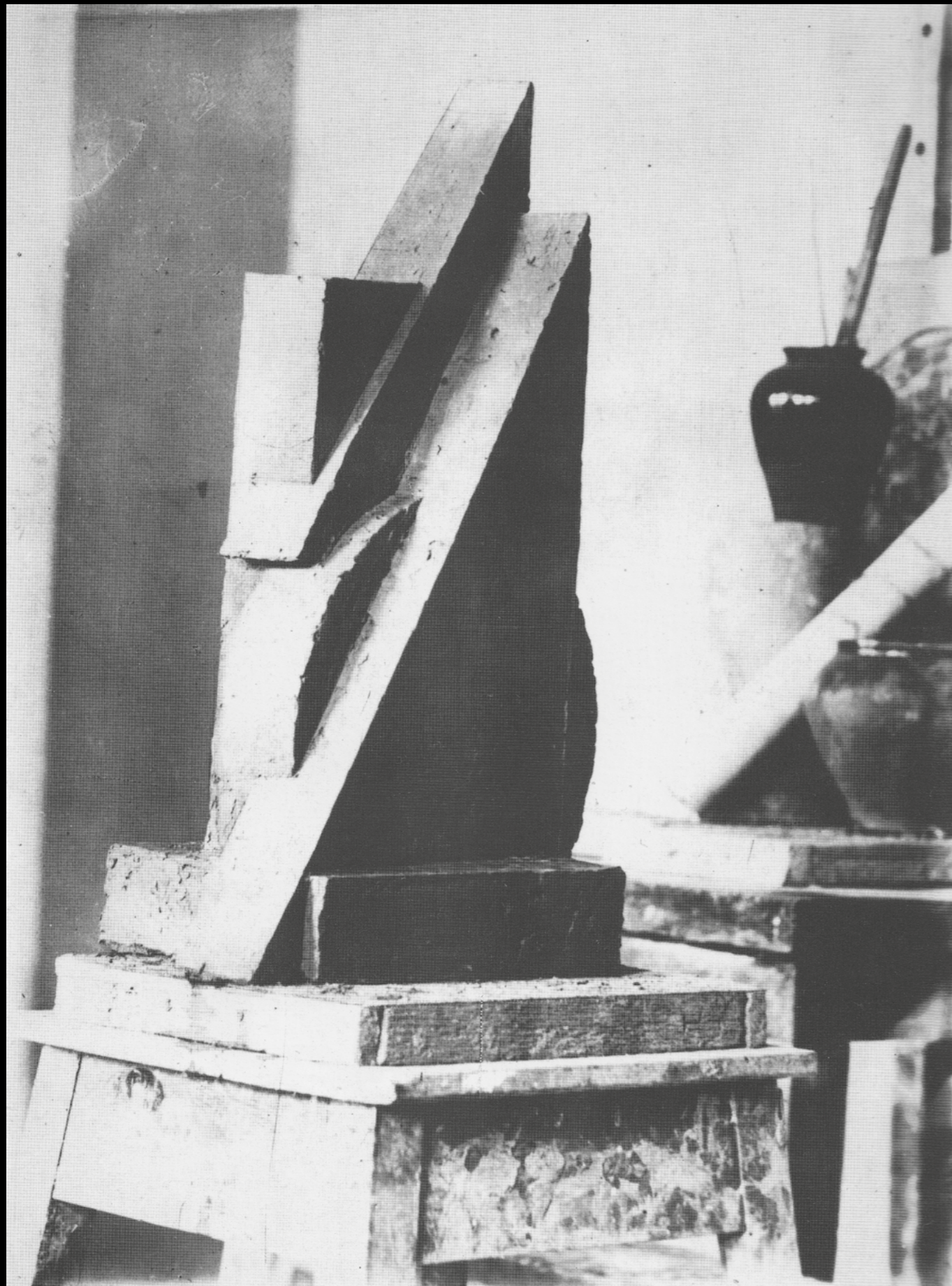
Ateliê da disciplina Volume, sem data.

Composição abstrata sobre a intersecção de formas geométricas simples, Ateliê de Anton Lavínski, começo dos anos 1920 (acima à esq.).

Composição dinâmica sobre o destaque do eixo vertical, ateliê de Boris Korolev (acima à esq.).

Composição de diferentes níveis sobre o destaque de um movimento em espiral, vertical. (abaixo à esq.).

Composição vertical dinâmica com interpenetração e deslizamento de volumes. Aleksei Bábitvhev, começo dos anos 1920 (abaixo à esq.).



Composição dinâmica vertical. Intersecção e deslizamento de planos no espaço. Trabalho sob direcionamento de Aleksei Bábitchev. sem data.

Tabela 1: "Programa do Ciclo Básico da Faculdade de Escultura", 1920-1921. Reproduzido em Khan-Magomiédov, 1990, p. 282.

PROGRAMA DO CICLO BÁSICO DA FACULDADE DE ESCULTURA. CURSO PRÁTICO, 1920-1921

DISCIPLINAS

TRABALHOS

MASSA, PROPORÇÕES E VOLUMES

FORMAS GEOMÉTRICAS, GRUPOS SIMPLES E COMPLEXOS

CONSTRUÇÃO

TRABALHO DE MODELO VIVO

FORMA

NATUREZA MORTA, TRABALHOS DE REPRODUÇÃO DE MODELO VIVO

FAKTURA

NATUREZA MORTA

COMPOSIÇÃO CONSTRUTIVA

MODELO VIVO E NATUREZA MORTA

COMPOSIÇÃO DE FAKTURA COMPLEXA

MODELO VIVO E NATUREZA MORTA

EXERCÍCIOS DE CONSTRUÇÃO DE UM CONJUNTO VOLUMÉTRICO COMPLEXO

GRUPOS DE MODELOS VIVOS. FORMAS ABSTRATAS

Enquanto Ródtchenko estava preocupado em construir formas, Ladóvski estava buscando modos de as articular.

Anna Bokov, 2020



PROPEDÊUTICA ESPAÇO ПРОСТРАНСТВО

professores chave

Nikolai Ladóvski
1922-1930

Vladímir Krínski
1922-1930

outros professores

Viktor Balíkhin
1923-1929

Sergei Glagolev
1923-1930

Mikhail Korzhev
1923-1930

Ivan Lamstov
1923-1930

Viktor Petrov
1923-1930

Iuri Spasski
1923-1930

Mikhail Turkus
1923-1930

Alunos dos Vkhutemas na aula da propedêutica Espaço, 1927.

A propedêutica Espaço deve ser associada diretamente à Faculdade de Arquitetura dos Vkhutemas, uma vez que a disciplina foi concebida sob a direção da importante figura do arquiteto e professor Nikolai Ladóvski, e surgiu a partir de uma experiência pedagógica desenvolvida dentro de seus ateliês, entre 1920 e 1923 — os Ateliês de Esquerda Unidos, Obmas (Ivanova-Veen, 2005, p. 8).

Por isso, apresentaremos aqui algumas dessas vivências políticas e educacionais que tiveram bastante relevância no período. Além de darem origem à corrente racionalista na arquitetura soviética, essas iniciativas são parte complementar e indispensável para a compreensão do universo da disciplina Espaço dos Vkhutemas.

No início da formação da escola, em 1920, juntamente com Dokutcháiev, Krínski e Efimov, seus colegas no Departamento de Arquitetura, Ladóvski estabeleceu os Obmas, como resposta à ala conservadora da escola. Esses ateliês eram consideravelmente grandes, com cerca de oitenta alunos no total, divididos entre os quatro instrutores.

Os Obmas se organizavam em dois princípios fundamentais: percepção da forma e organização do espaço. Para Ladóvski, esses princípios constituem o primordial no ensino arquitetônico, que é “a necessidade do homem de se orientar no espaço” (Khan-Magomiédov, 1990, p. 287). Ele apresentava a arquitetura também como um sistema de leitura, para além de um sistema de construção.

Após três anos de atuação dos Ateliês de Esquerda Unidos, estabeleceu-se em 1923 o Departamento Principal nos Vkhutemas, que passou a integrar o conteúdo dos Obmas no currículo básico da escola como a propedêutica Espaço. Isso evidencia sua relevância para a formação introdutória do ensino de projeto, pois se tratava de um ensino interdisciplinar e não exclusivo da grade curricular da arquitetura. Como define Ladóvski, “a arquitetura é uma força de integração entre os outros departamentos dos Vkhutemas — das belas-artes até o desenho industrial” (citado por Bokov, 2020, p. 186).

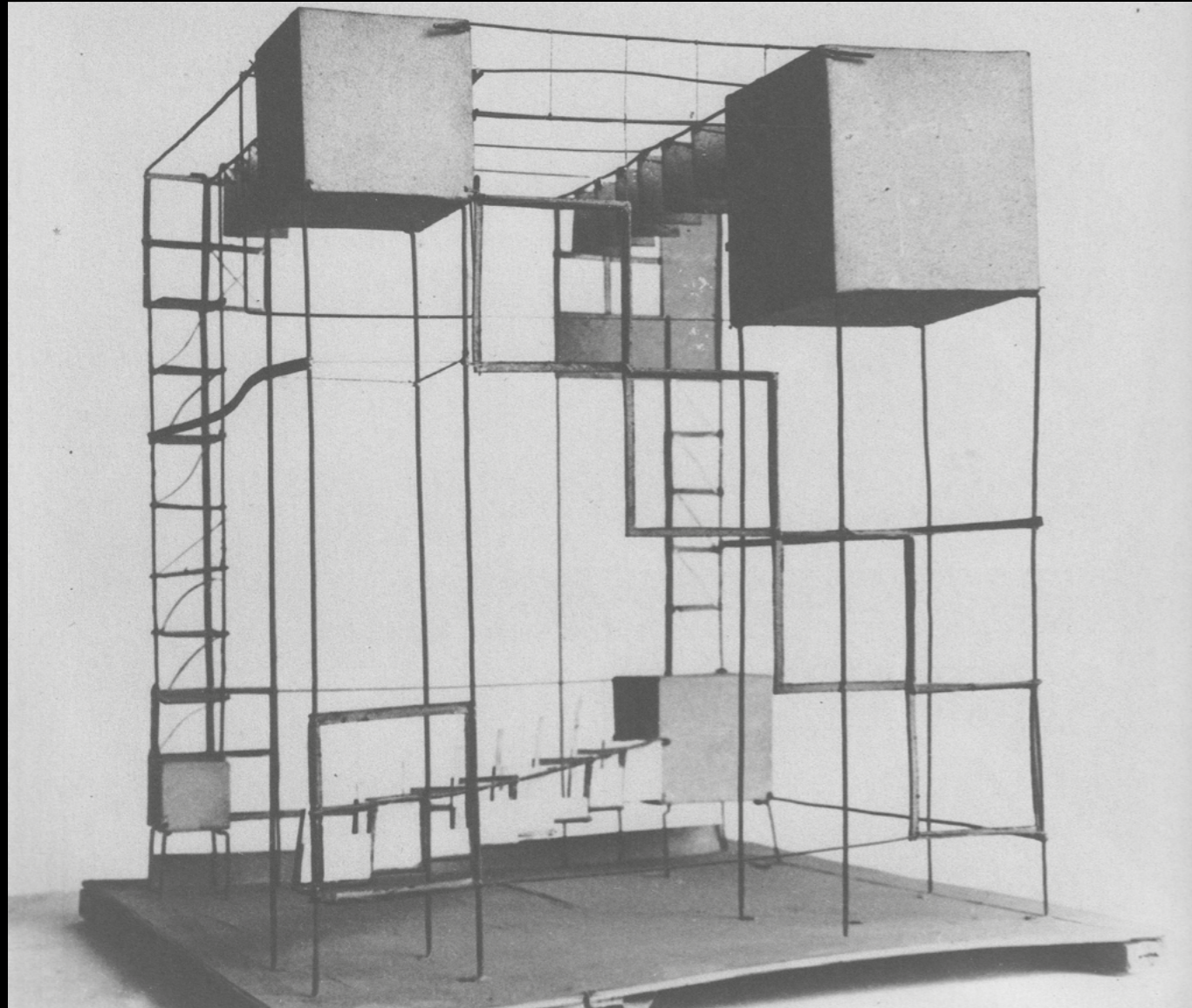
Como um curso interdisciplinar, a finalidade da propedêutica Espaço era aplicar o método objetivo de ensino, providenciando “treinamento artístico”¹ aos estudantes recém-ingressados na escola. Em 1923, Ladóvski montou o primeiro grupo de professores do Ciclo Básico, com seus alunos Viktor Balíkhin, Sergei Glagolev, Mikhail Korzhev, Ivan Lamstov, Viktor Petrov, Iuri Spasski e Mikhail Turkus.²

No curso Espaço, Ladóvski passava a seus alunos dois tipos de exercício: primeiro um exercício abstrato, que consistia em fazer uma análise de um elemento arquitetural, depois um exercício aplicado, chamado

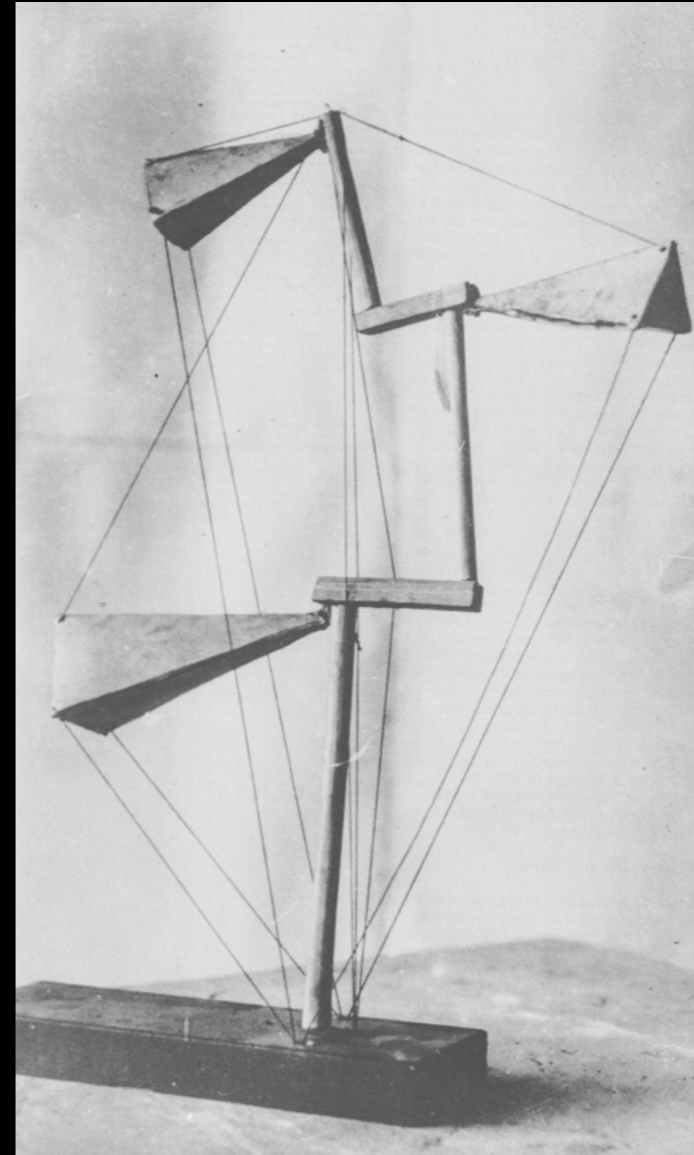
¹ O termo é utilizado por Dokutcháiev no texto “O Departamento de Arquitetura dos Vkhutemas”, de 1927, reproduzido em Anna Bokov (2020, p. 514).

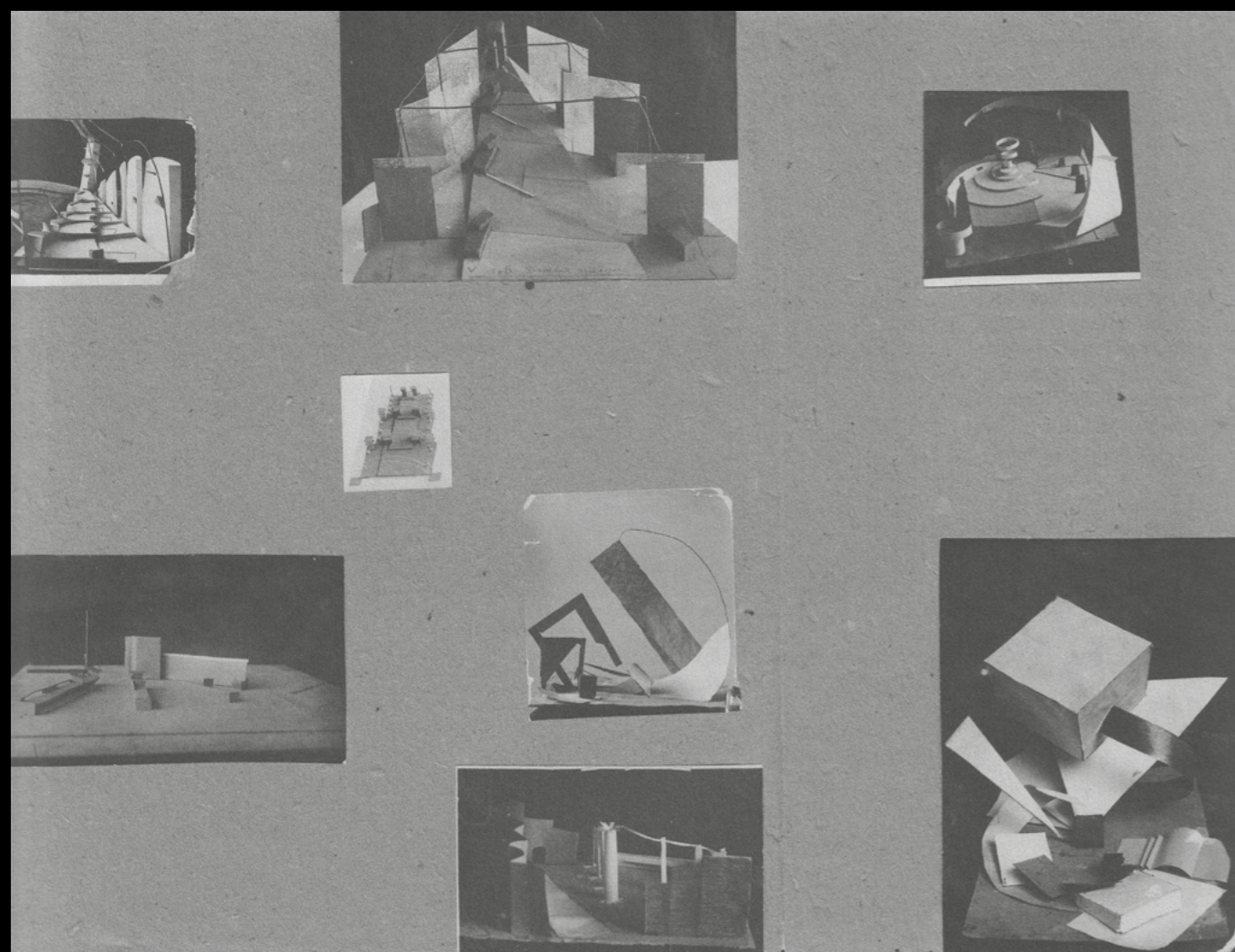
² Esse mesmo grupo formou em julho daquele ano a Associação de Novos Arquitetos, Asnova.

Vistas do exercício de organização do espaço dentro de um cubo. Propedêutica Espaço nos Vkhutemas, meados de 1920.



Exercício de transformação de composição espacial da propedêutica Espaço, meados de 1920. Duas vistas do mesmo exercício em posições diferentes.





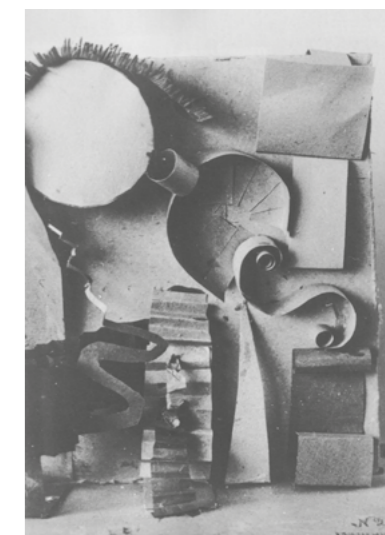
por ele de “exercício de produção”. Segundo Khan-Magomiédov (1990, p. 287), Ladóvski introduziu uma grande novidade na concepção de formas arquitetônicas ao realizar exercícios de maquete em argila. A utilização da argila, que a princípio se deveu à escassez de outros materiais básicos para a produção de maquetes (Bokov, 2020, p. 286), incentivava o estudante a pensar em termos volumétricos e desenvolver sua imaginação espacial. Isso atribuiu a essa disciplina um caráter de ateliê de criação e investigação de linguagem.

Segundo Bokov (2020, p. 294), podemos considerar esse ateliê o primeiro laboratório experimental do ensino de arquitetura moderna em uma configuração institucional. Estamos falando de um ateliê autônomo que permitia que se investigassem novas metodologias e que, num momento seguinte, conformaria o movimento racionalista dentro da escola. A respeito do pensamento racionalista, aponta Ladóvski (citado por Bokov, 2020, p. 192):

A racionalidade arquitetônica é baseada em um princípio econômico, assim como a racionalidade técnica. A diferença é que o racionalismo técnico se encontra na economia do trabalho e do material, enquanto a racionalidade arquitetônica se preocupa com a economia da energia psíquica, a energia de perceber ao experimentar as qualidades espaciais e funcionais de um edifício. A síntese dessas duas racionalidades em um edifício é chamada de arquitetura racionalista.

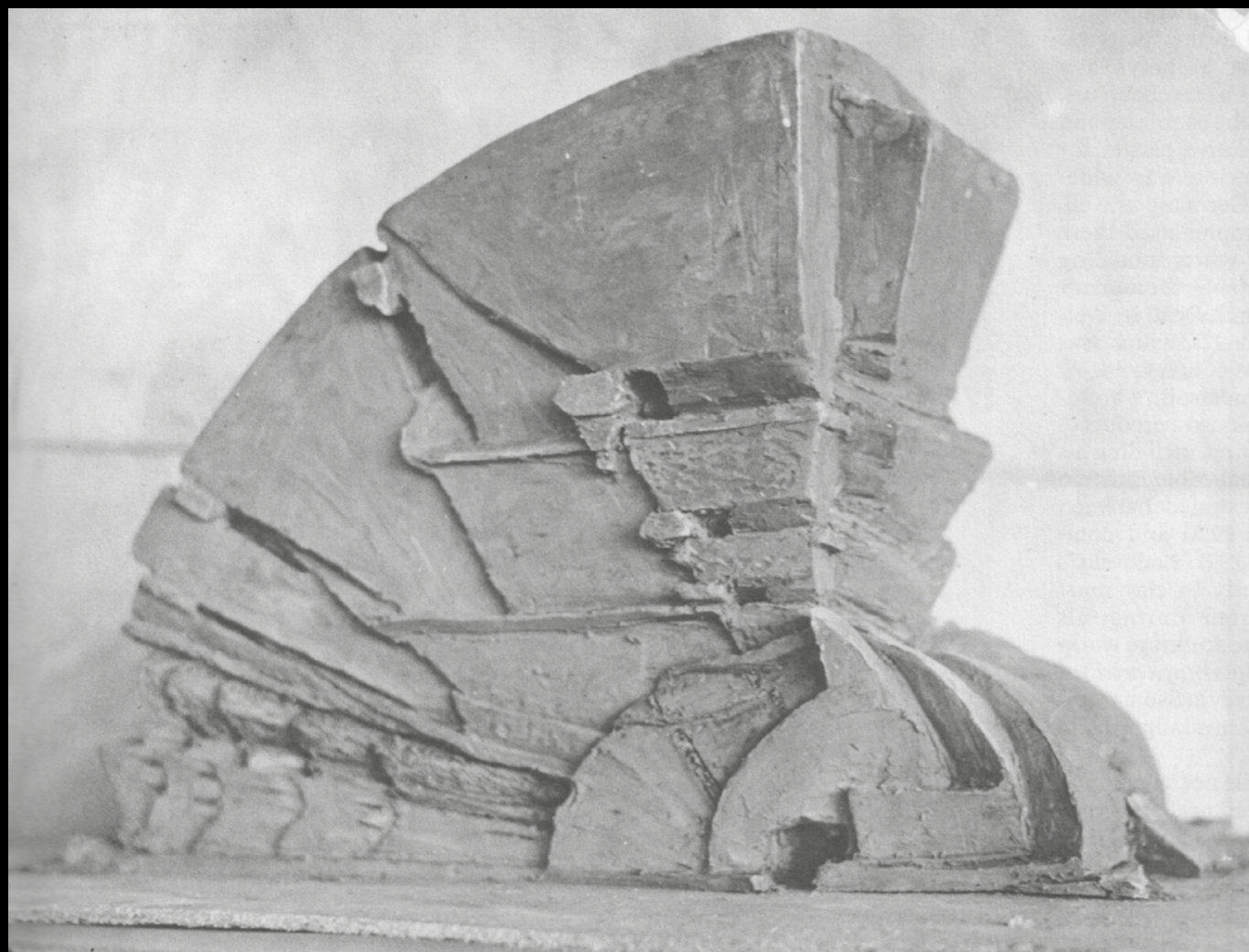
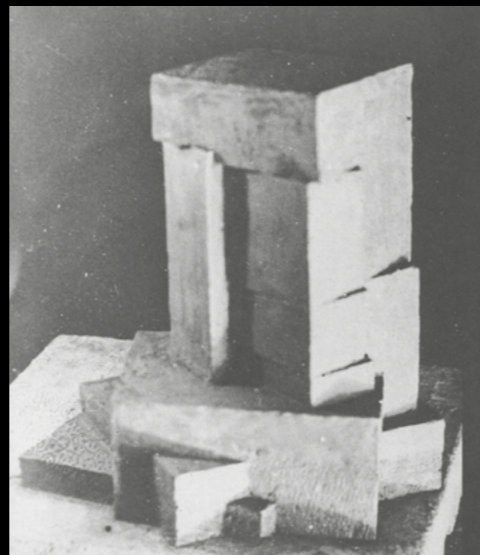
O interesse de Ladóvski era o ensino de uma nova linguagem em detrimento da ordem clássica, até então prevalecente no ensino arquitetônico, na qual ele mesmo havia se formado. Para isso, empenhou-se na construção de uma aproximação “racional” da arquitetura, entendendo a racionalidade como as propriedades universais dessa nova linguagem.

Bokov afirma que, para Ladóvski, “a racionalidade vem em termos de percepção, orientação e experiência espacial, baseadas nos princípios de economia de energia” (2020, p. 190). Isso nos leva a pensar que essa nova linguagem formal estabelecida por essa vanguarda de professores possui uma relação comum com as dinâmicas entre as formas (elementos) e seu potencial para além da mera composição pictórica em um plano ou espaço. Assim, dentro do pensamento propedêutico aqui abordado, a arquitetura se torna uma forma de “potência agenciadora”, independente do suporte artístico estabelecido (2020, p. 186).

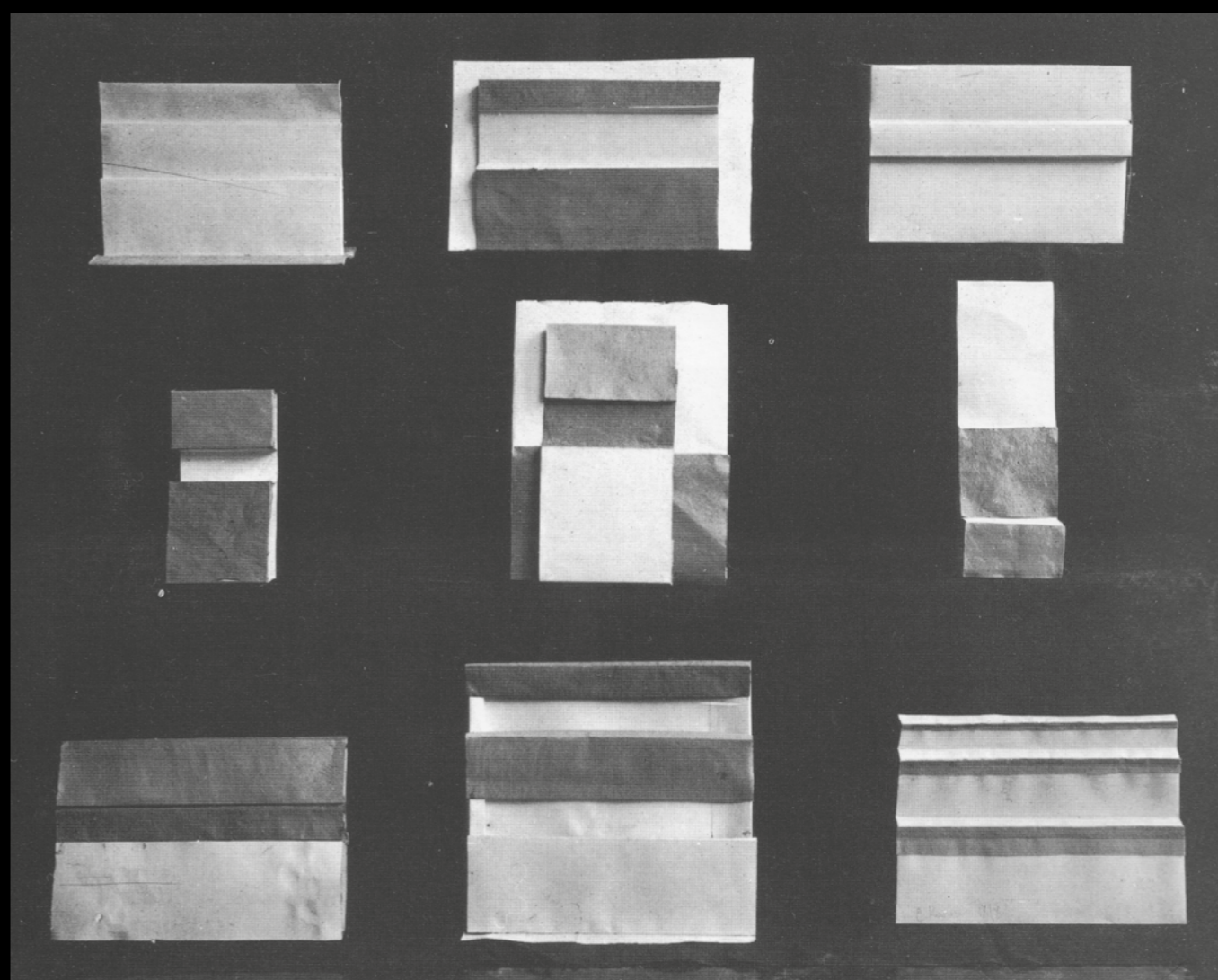


Exercício de Articulação de superfície frontal — baseado na combinação de textura (*faktura*), matéria e forma. Propedêutica Espaço, meados de 1920.

Exercícios de Articulação e Expressão de Massa e Peso. Propedêutica Espaço, 1925

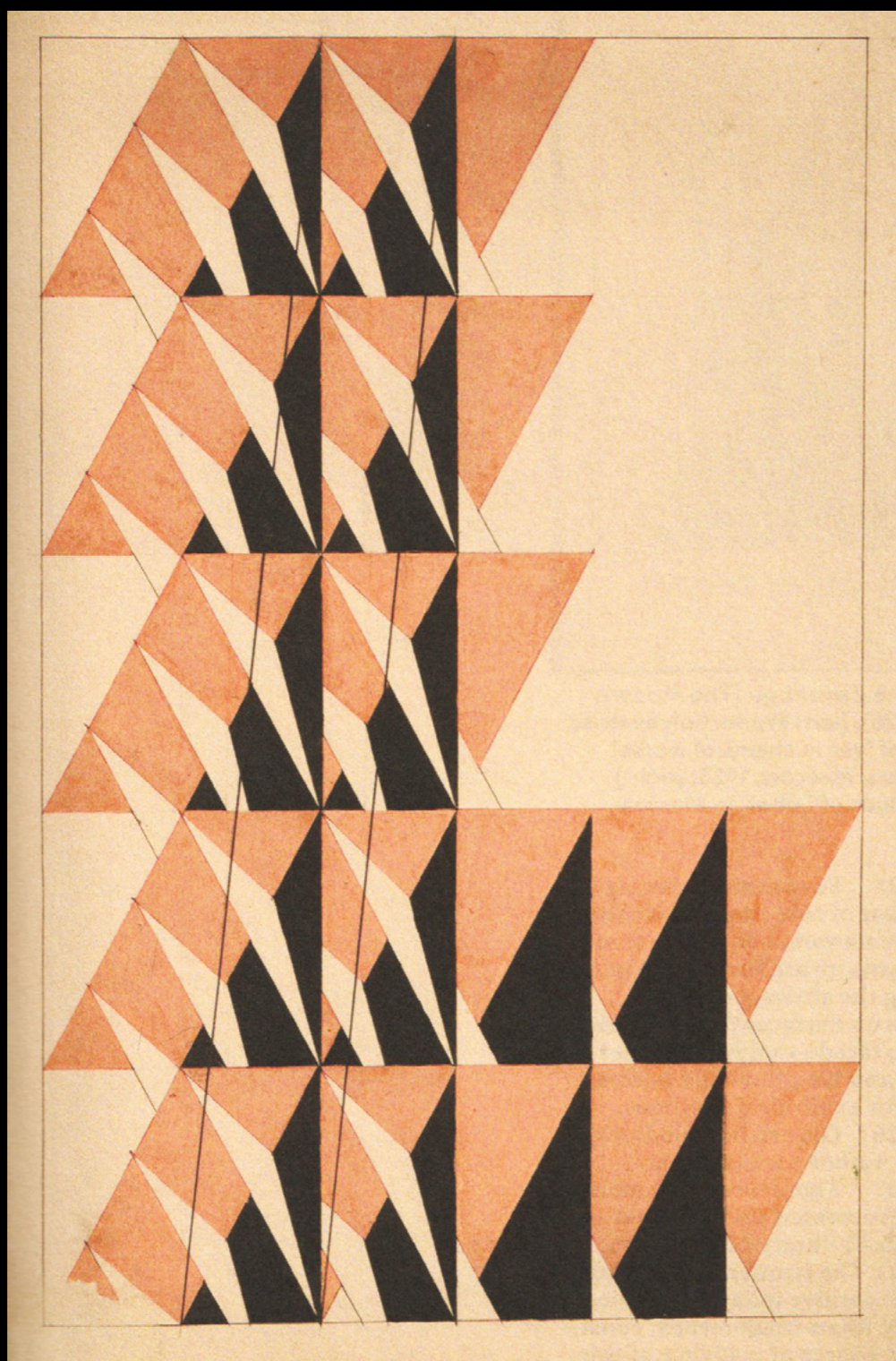


Exposição de trabalhos sobre o tema da superfície plana. Propedêutica Espaço, sem data.



Hoje, a necessidade de pesquisa, análise e preservação do patrimônio das escolas de arte e arquitetura da década de 1920 está se tornando cada vez mais importante.

Larisa Ivanova-Veen, 2005



Os professores Vladímír Krínski (direita) e Viktor Balíkhin (esquerda) trabalhando no estúdio da propedêutica Espaço nos Vkhutemas, meados de 1920.

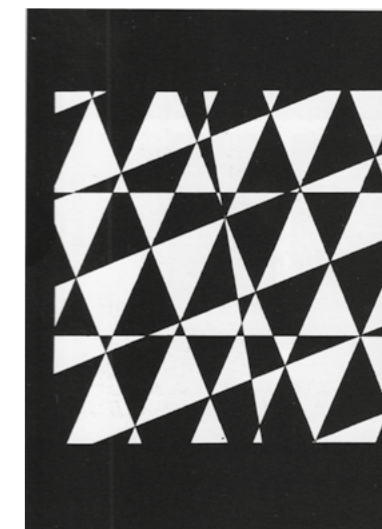
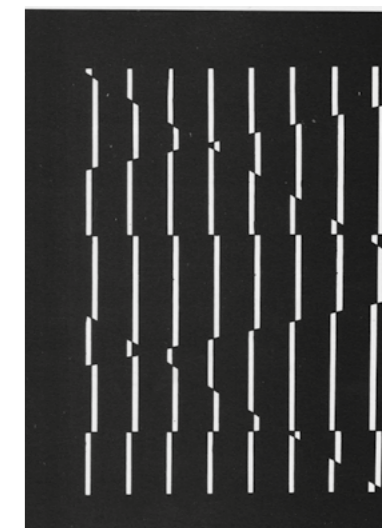
Em documento reproduzido por Bokov (2020, p. 248), intitulado “Fundações da Teoria da Arquitetura”, de 1926, Ladóvski lista as quatro propriedades primárias da forma, apelidadas por ele de “expressões”. São elas:

geométrica — relação entre superfícies, esquinas, cumes etc.;
física — peso, densidade, massa etc.;
mecânica — estabilidade e mobilidade;
lógica — articulação da superfície como tal e do volume como delimitador dessa superfície.

E, segundo Ladóvski, dependendo da quantidade e do tamanho dessa articulação, podemos falar sobre suas qualidades: i) força e fraqueza; ii) grandiosidade e insignificância; iii) finitude e infinitude.

A disciplina Espaço tinha o objetivo de se debruçar sobre formas abstratas, pensando a **articulação** como força motriz da construção espacial, não se tratando da análise de elementos isolados, mas sim de elementos em relação. A produção do curso era muito intensa e numerosa, conforme aponta Bokov (2020, p. 298): aproximadamente 3600 modelos eram realizados por ano pelos cerca de 450 alunos que cursavam o Ciclo Básico. Segundo Bokov, o alto número de estudantes e sua intensa produtividade aceleraram a pesquisa por uma nova estética e contribuíram para a construção do que ela chama de “paradigma modernista na União Soviética”. Não à toa, muitos estudantes da propedêutica Espaço e alunos dos Obmas foram apresentados em importantes publicações ocidentais sobre arquitetura, já na época com certo destaque internacional.

Por fim, vale ressaltar que Espaço foi a única propedêutica que atravessou o período de encerramento da escola, 1930, sendo restabelecida nos anos 1960 como parte do Ciclo Básico do Instituto de Arquitetura de Moscou, Markhi, por Vladímír Krínski, Ivan Lamstov e Mikhail Turkus, antigos professores dos Vkhutemas, e até os dias de hoje integra o currículo inicial do instituto (Ivanova-Veen, 2005, p. 8).



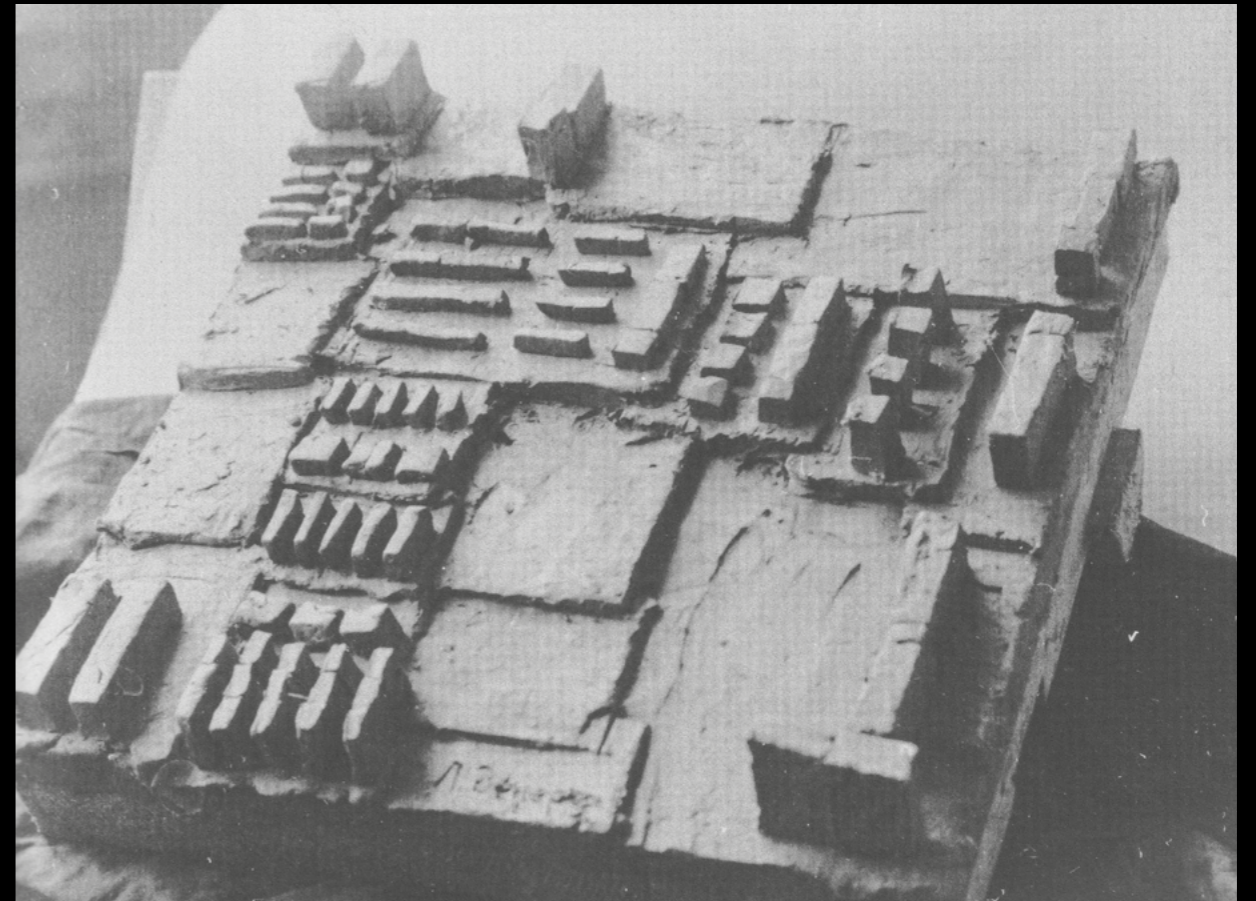
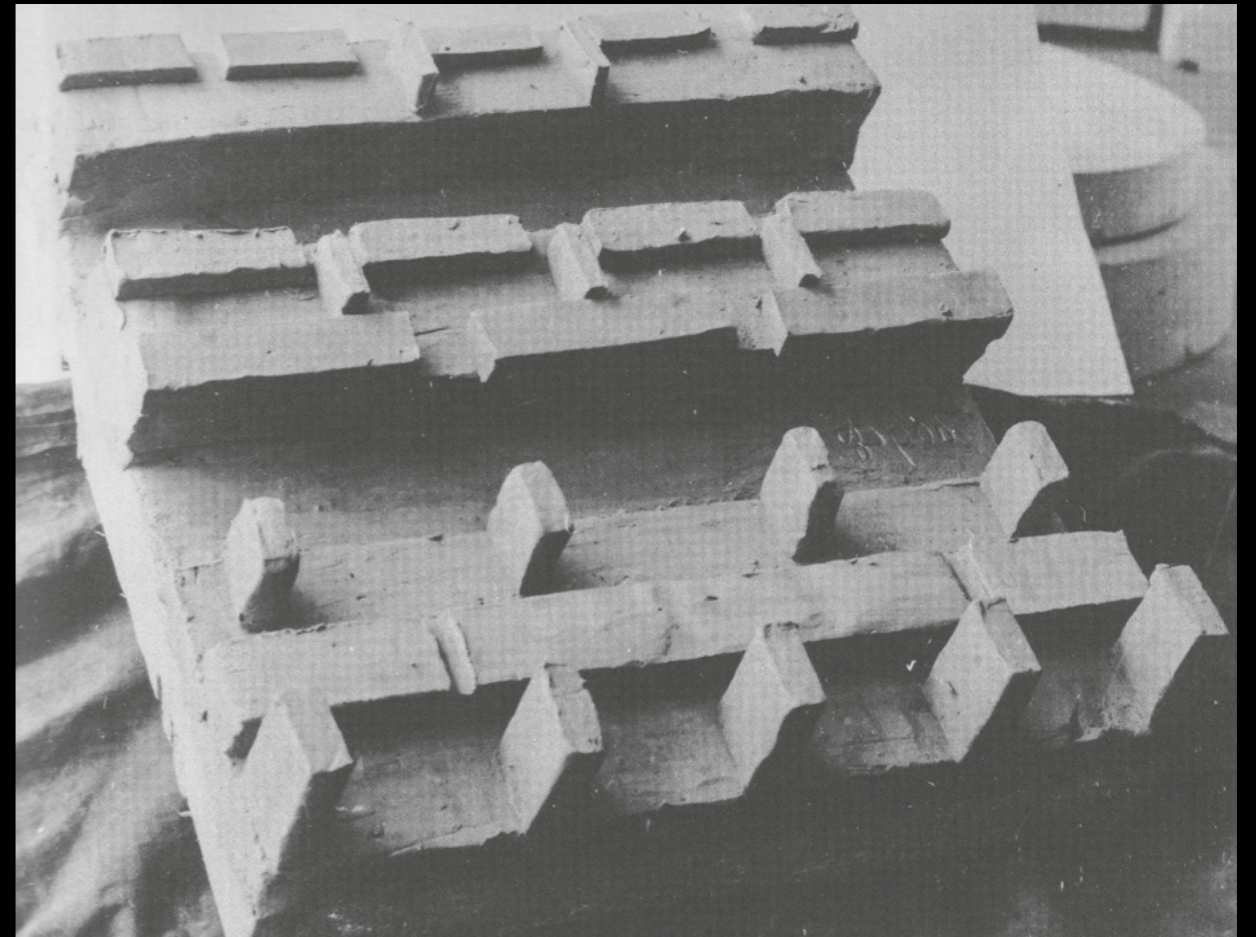
Composições gráficas para superfície plana por Vladímír Krínski, 1921.

Citação de Larisa Ivanova-Veen, diretora do Instituto de Arquitetura de Moscou, Markhi (2005, p. 8).

Estudantes do Ciclo Básico no ateliê da disciplina Espaço. Em pé Viktor Balíkhin, sem data.



Exercício de ritmo e espaço. Quarteirão. Segundo ano da disciplina Espaço. Meados dos anos 1920.



3 EXPERIMENTAÇÃO



Este capítulo traz parte das experimentações realizadas em sala de aula entre 2020 e 2022, como resultado prático a partir do questionamento inicial desta pesquisa: haveria de fato contribuição da experiência do Ciclo Básico da escola de arte soviética para o ensino contemporâneo do design e da arquitetura?

O objetivo aqui, mais do que trazer uma resposta a essa pergunta, é levantar aspectos acerca do tema por meio dos resultados finais dos trabalhos e dos processos coletivos e individuais que foram fruto da troca com os alunos em sala de aula.

Os exercícios propedêuticos e de cunho prático foram elaborados de modo a resgatar as experiências de ensino do Ciclo Básico dos Vkhutemas apresentadas no capítulo anterior. Assim, fazer a releitura de alguns exercícios e ter a possibilidade de criar outros, foi uma maneira de estudar e compreender de forma aprofundada o método objetivo de ensino.

As aplicações dos exercícios desenvolvidos tiveram lugar na disciplina “Meios de Expressão e Representação: do Plano ao Espaço I”, para o terceiro ano do curso de Arquitetura e Urbanismo da Escola da Cidade, assim como em formato de curso livre realizado no espaço de pesquisa Galpão Comum, ambos em São Paulo.

Tivemos um total de duas disciplinas semestrais com carga de 45 horas na Escola da Cidade (os primeiros semestres de 2021 e 2022), desenvolvidas juntamente com o professor Alexandre Benoit, e um curso livre realizado em novembro de 2021, com carga de 12 horas, totalizando 110 alunos ao longo desse período.

Exploramos exercícios que, por meio de ferramentas simples e acessíveis, contemplam enunciados objetivos. De início, utilizamos materiais tais como papel, lápis, régua, esquadro e compasso. Depois introduzimos a fotografia de celular e outras ferramentas digitais de desenho como AutoCAD e Illustrator.

Buscamos desenvolver o desenho no espaço bidimensional como uma ferramenta importante para o raciocínio projetual em arquitetura e design gráfico, tratando da capacidade de articulação de figuras geométricas no plano, construção de linhas de força e organização de intervalos dinâmicos e rítmicos.

Inevitavelmente, a pesquisa foi se consolidando ao longo do tempo de experimentação, por isso optamos por apresentar uma síntese, a partir de uma seleção de cinco exercícios, acerca dos mais de quinze aplicados entre os anos de 2020 e 2022.

Foto da entrega final do exercício 5, Escola da Cidade, 2022.

Estrutura do curso "Meios de Expressão e Representação: do Plano ao Espaço I", Escola da Cidade, primeiro semestre de 2021.

Estrutura da oficina no Galpão Comum segundo semestre 2021.

Módulo 1: Desenho
Aleksandr Ródtchenko
4 aulas

Módulo 2: Cores e Superfícies
Liubov Popova
Gustav Klútsis
5 aulas

Módulo 3: Espaço e Volume
Nikolai Ladóvski
Aleksandr Ródtchenko
6 aulas

Aula 1: Desenho
Aleksandr Ródtchenko

Aula 2: Cores e Superfícies
Liubov Popova
Gustav Klútsis
Vassíli Kandínski

Aula 3: Desenho de Padrão
Liubov Popova
Varvara Stepanova

Aula 4: Espaço
Nikolai Ladóvski
Aleksandr Ródtchenko

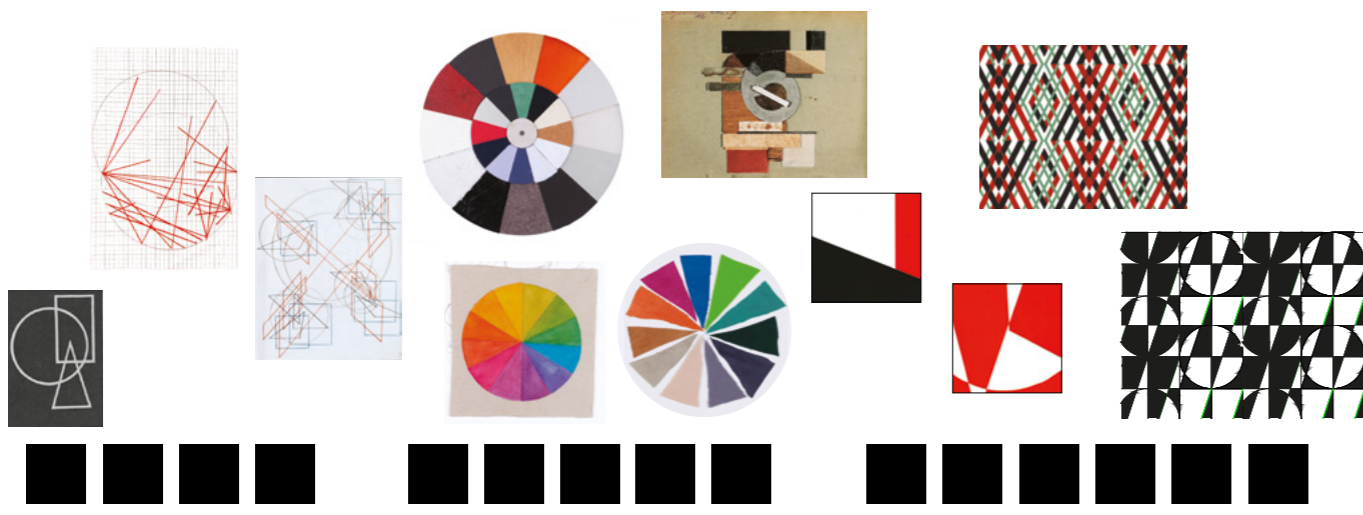


O momento final de compartilhamento dos trabalhos com todos os alunos foi parte fundamental da experimentação prática. Essa troca consistia em uma conversa de aproximadamente quarenta minutos, ao final de cada aula-ateliê, a partir da disposição de todas as produções na parede da sala. Esse conjunto único de trabalhos, quando visto e debatido coletivamente, traz luz às diferentes maneiras de responder a uma mesma pergunta, por isso se faz tão importante para o processo de aprendizagem coletivo.

Nesse sentido, optamos por organizar nossos resultados ao longo das próximas páginas de modo a simular esse processo, com uma disposição sem hierarquias e deixando que os desenhos falem por si. Assim, os trabalhos serão comentados enquanto grupos e não individualmente.

Vale ressaltar que nos atentamos em ordená-los em conjuntos com uma diversidade de respostas. Essa organização se iniciou com a separação por tipologias, para depois ser escolhida apenas uma pequena amostragem dentro desses grupos. Desse modo, conseguimos trazer uma síntese de respostas para cada um dos 5 enunciados apresentados.

Foto do exercício 1A, momento final de compartilhamento com todos os trabalhos na parede. Escola da Cidade, 2022.



Módulo 1: Desenho
4 aulas

Módulo 2: Cores e Superfícies
5 aulas

Módulo 3: Desenho de Padrão
6 aulas



INTRODUÇÃO AO DESENHO CONSTRUTIVISTA

Nomeamos nosso percurso de Introdução ao Desenho Construtivista. Acreditamos que, dentre as experiências aplicadas, essa sequência de cinco exercícios se mostrou consistente, revelando-nos um desenvolvimento progressivo e uma real possibilidade de aprendizagem da sintaxe construtivista no espaço bidimensional. Apresentamos aqui este conjunto de exercícios que faz um percurso partindo de um simples gesto de organização, com um triângulo, um quadrado e um círculo em uma folha de papel, que gradualmente aumenta seu nível de complexidade.

Para tanto, iniciamos com a série intitulada Iniciativas,¹ de Ródtchenko, que consiste em um grupo de enunciados desenvolvidos e aplicados na propedêutica Desenho. São três conjuntos simples que incentivam a composição não figurativa no plano a partir de figuras geométricas planas, buscando trazer a essas explorações as seguintes características: dinâmica, movimento e articulação.

Os exercícios de Ródtchenko partem de instruções, diagramas e ilustrações para direcionar os alunos à realização dos desenhos. Cada enunciado se limitava ao período de uma aula — com o mesmo tempo de realização para cada aluno —, sendo o início da aula para a produção da composição e o final da aula para a discussão dos trabalhos, que por sua vez eram colocados anonimamente na parede, compondo um conjunto uníssono.

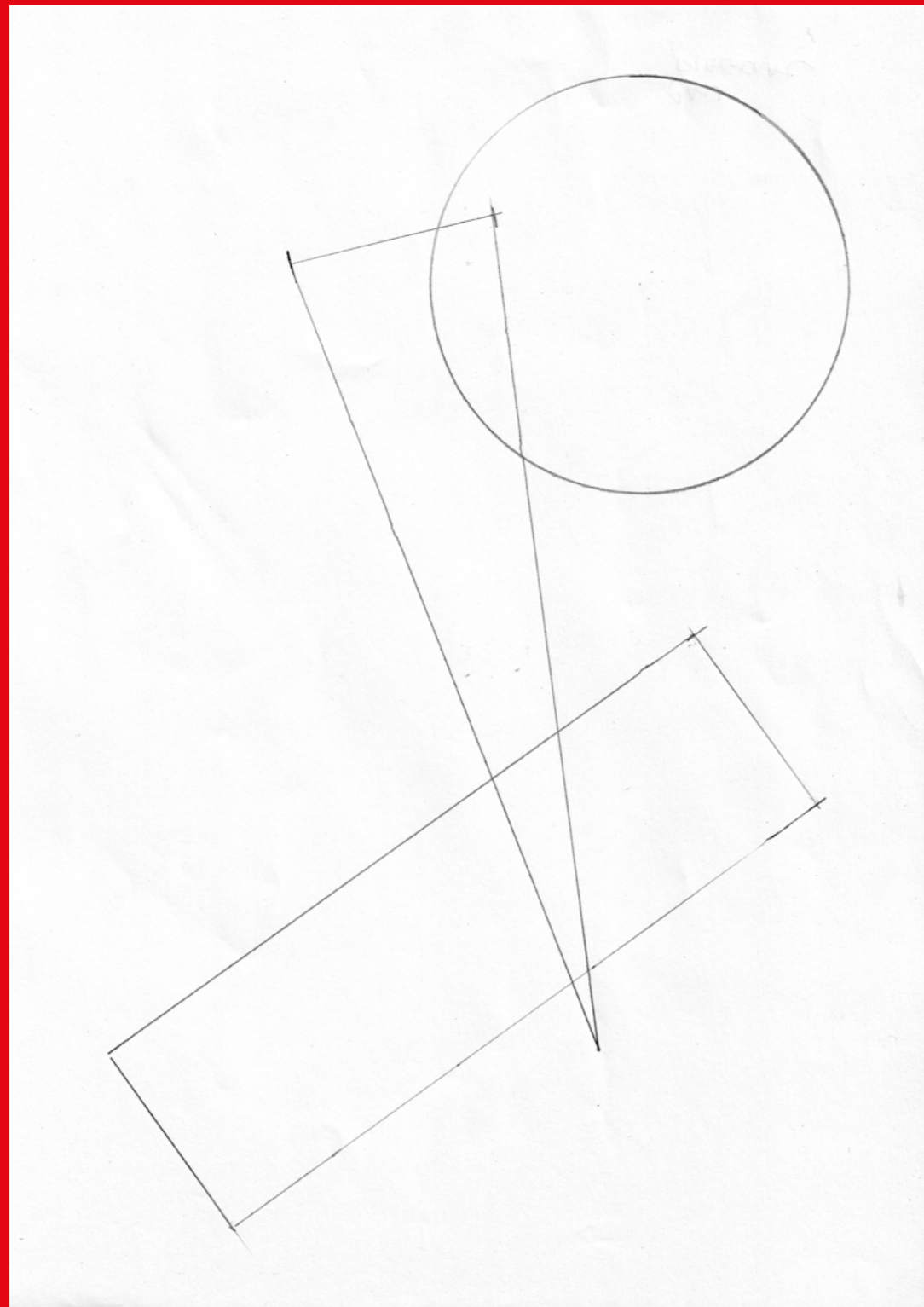
O exercício 1, por ser o primeiro, tem um caráter introdutório, e serve também de aquecimento para os alunos se aproximarem desse tipo de método, que possui um enunciado bem dirigido e com processos simples e rápidos de execução.

Tivemos nesse primeiro exercício cerca de 400 resultados. A seleção foi feita de modo a escolher os trabalhos que traziam coesão — tanto pela boa execução, qualidade do registro, quanto pela proposta de composição —, o que já nos gerou uma pré-seleção de 167 trabalhos. Em seguida foram organizados por tipologias, e depois escolhidos por serem representativos desses conjuntos. Esse mesmo processo de síntese foi repetido com os enunciados 2, 3 e 4.

A princípio, os enunciados dos exercícios 1 e 1B pareceram “simples demais”, segundo palavras dos estudantes. Contudo, no momento de execução, os alunos perceberam que não são óbvios os caminhos, e cada um encontrou uma solução distinta para a mesma pergunta, sendo inesgotável a quantidade de respostas. Por mais que haja soluções similares tipologicamente, nunca são as mesmas com relação

¹ As Iniciativas de Ródtchenko são abordadas no capítulo 2.

Fotos das aulas na Escola da Cidade e no Galpão Comum, São Paulo, 2021-2022.



EXERCÍCIO 1

INICIATIVAS RÓDTCHENKO

Em três folhas de papel A3, disponha três formas de qualquer tamanho: um círculo, um triângulo e um retângulo. A base do triângulo deve ser igual ao raio do círculo e ao lado menor do retângulo.

MODO DE CONSTRUÇÃO

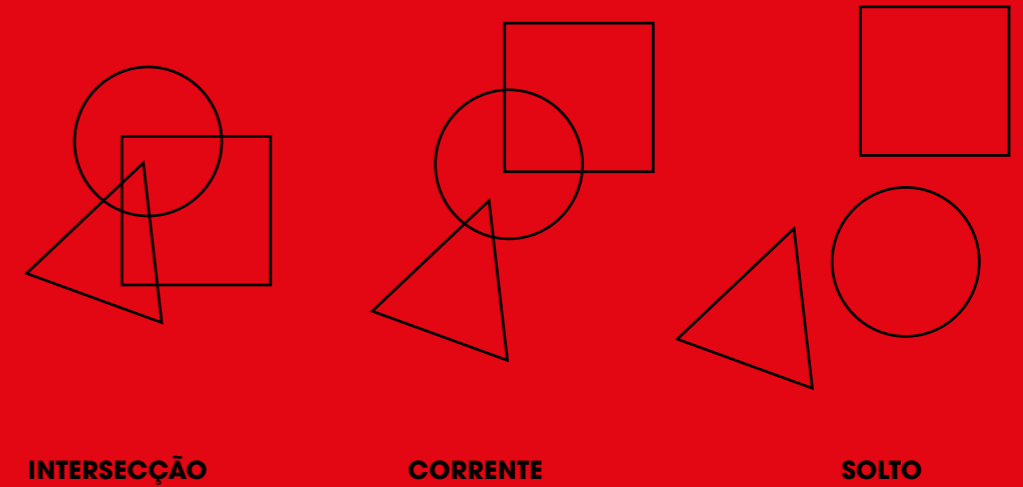
Faça três construções com as três formas dadas inscritas na folha:

1. diagonalmente
2. verticalmente ou horizontalmente
3. composição livre

MATERIAIS

papel sulfite A3
régua de aço (mínimo 30 cm)
esquadro
compasso
lápiz grafite

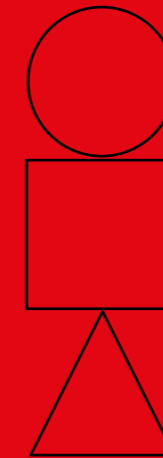
DISPOSIÇÃO DAS FORMAS



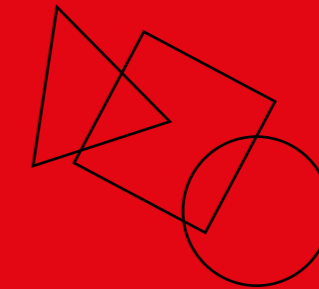
INTERSECÇÃO

CORRENTE

SOLTO

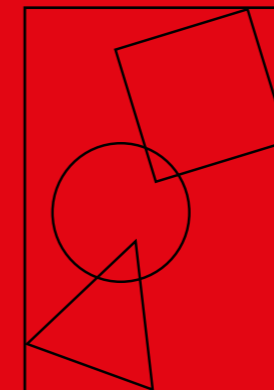


SIMETRICO

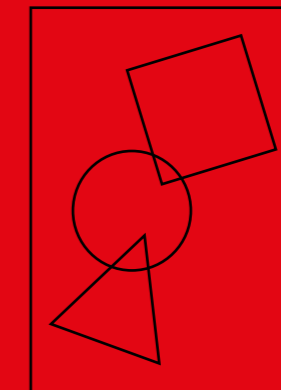


ASSIMÉTRICO

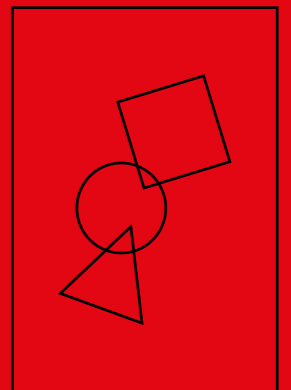
FORMAS COM RELAÇÃO A PAGINA



TENSIONANDO

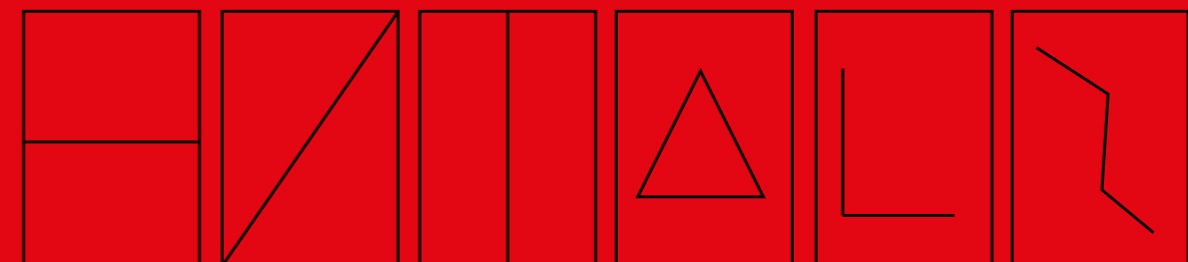


RESPIRO



FIGURA

ESQUEMAS



HORIZONTAL

DIAGONAL

VERTICAL

TRIANGULAR

L

Z

Os exercícios aqui apresentados São uma forma rápida e efetiva de aprendizado de desenho e composição não figurativa no espaço bidimensional, sem exigir formação artística prévia;



à dimensão, ao ritmo e ao movimento (conforme vemos no conjunto selecionado de imagens apresentado).

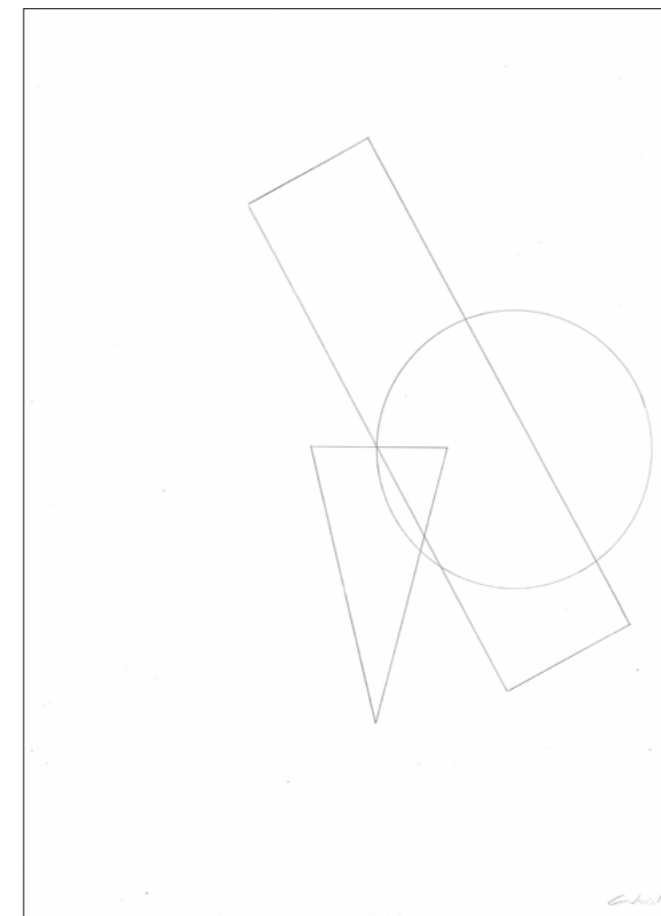
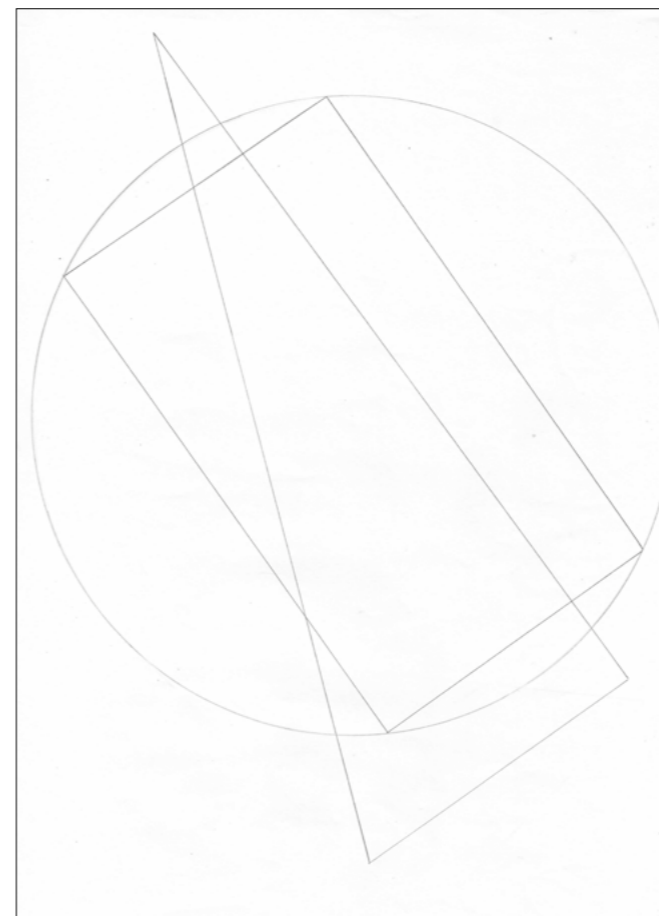
A questão do plano não figurativo é chave para as criações propedêuticas construtivistas. O termo “construção”, tão caro a Ródtchenko, tratava-se da organização entre dois princípios, sendo eles materiais e esquemáticos.

Portanto, podemos ler os desenhos desses dois modos e observá-los pelas trajetórias de suas linhas de força (esquemas), revelando sua dinâmica cinética, ou pela composição da interação das forças com o plano material, a própria tela. Como já dizia Ródtchenko em 1922 (citado por Bokov, 2020, p. 350):

Há dois momentos na construção: (I) a construção das próprias formas, independentemente de sua disposição na tela, e (II) a construção do trabalho como um todo de acordo com as dimensões da tela. A construção pictórica na pintura vai sempre ter algo superficial, a área da tela, e nada mais. Nos meus trabalhos não há ainda a construção pura, mas sim a composição construtiva [...]. A construção ideal tem que ter uma dimensão imutável própria [...]. O que conta é a forma da tela.

Composições produzidas como resultado do Exercício 1A. Os desenhos foram dispostos na parede para debate e troca entre os alunos. Escola da Cidade, 2022.

Desenho exemplo do exercício 1, 2022 (criação nossa, próx. anterior).



Optamos por não trazer em nossos enunciados parte das regras colocadas pelo artista e professor soviético, pois entendemos que isso seria mais produtivo para fomentar o debate final em conjunto com os alunos. As regras originais do exercício 1 (p. 66) trazem o seguinte:

Na construção, todas as formas devem ser organizadas em um único grupo, prestando bastante atenção à área total da folha, mas sem espelhamento das formas;

A construção não deve ser ornamental ou perfeitamente simétrica. As formas não devem ser dispostas umas depois das outras, em seguida sequência;

Prestar atenção para assegurar que as formas não sejam nem muito grandes nem muito pequenas em relação à dimensão da folha; o mesmo vale para o grupo construído fora dessas formas;

Construa todas as formas em um grupo único, de modo que cada forma esteja relacionada com o resto;

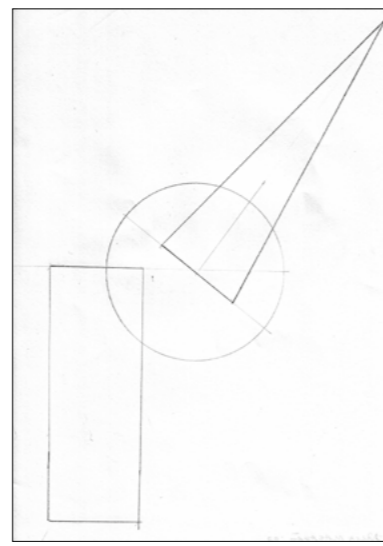
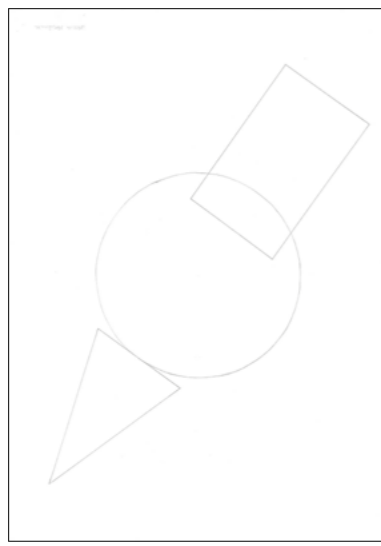
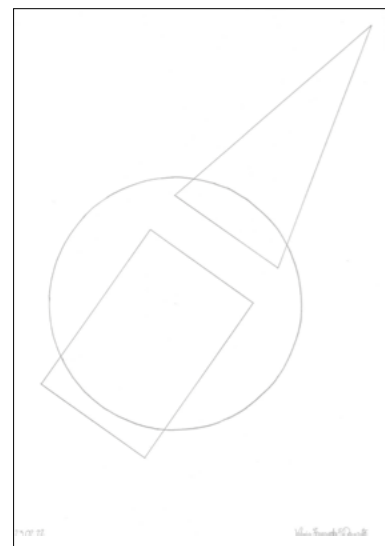
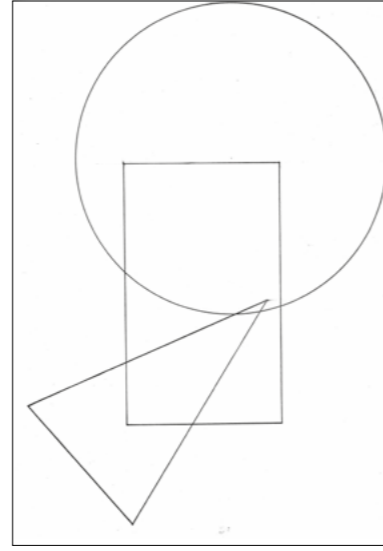
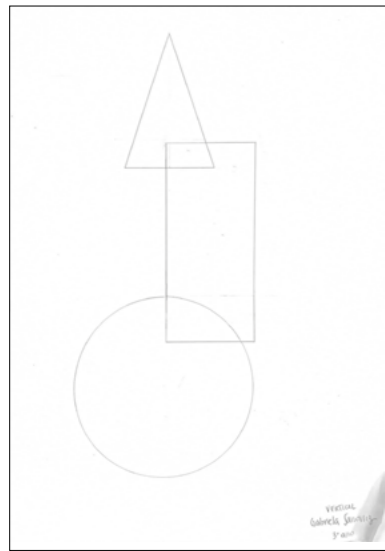
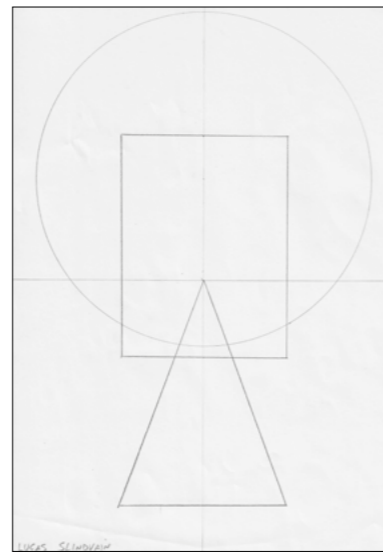
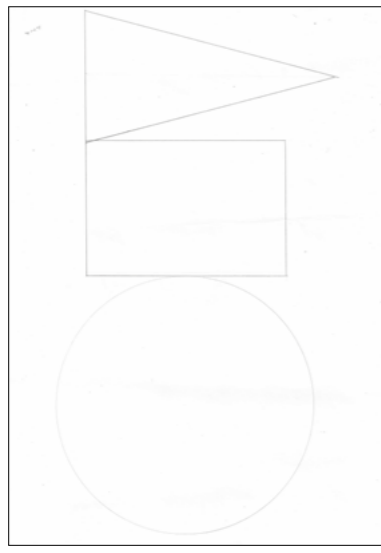
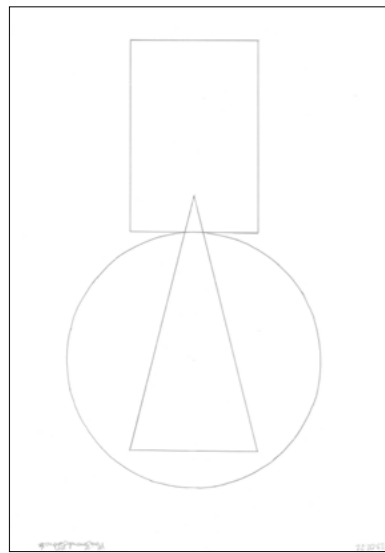
Tome cuidado para assegurar que todas as formas dadas (ou seja, tudo que faz a forma, que são linhas e quinas) sejam partes ativas na utilização da forma e que elas pareçam distintas entre si, sem serem alocadas juntas nem perto umas das outras, o que resultaria em destruição mútua.

Utilizamos esse conjunto de regras criadas por Ródtchenko enquanto questionamento para os alunos no debate final, apontando para os desenhos e pedindo para que observassem alguns parâmetros, tais como o equilíbrio entre as formas e a dimensão do papel, a tendência figurativa que um elemento pequeno assume no plano, a relação fundo-figura — importantíssima para a sensação final da peça —, entre outros.



Desenho exercício 1. Alunos Julia Masagão e Gabriel Moran, 2022 (acima).

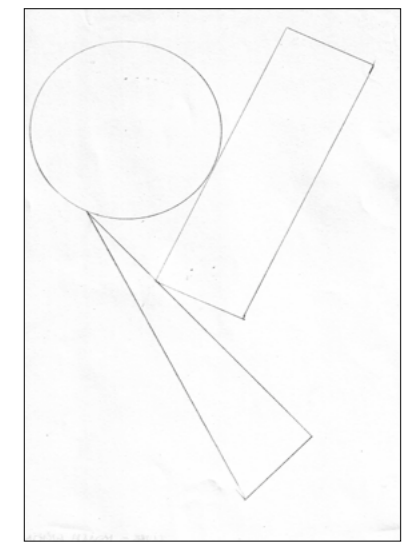
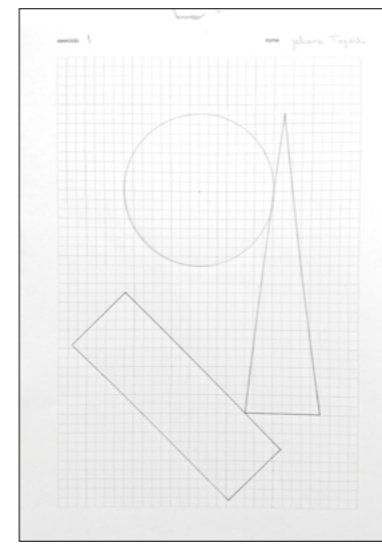
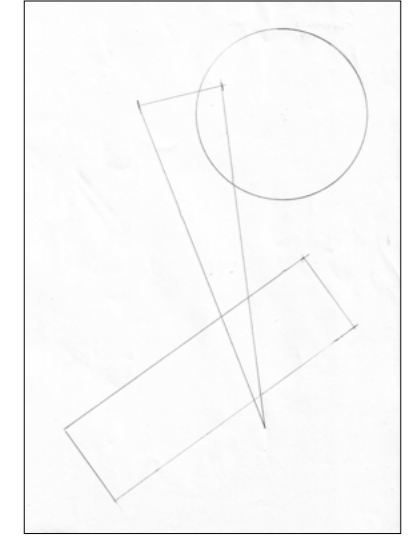
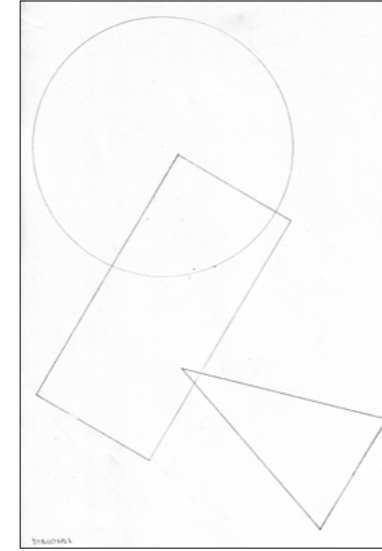
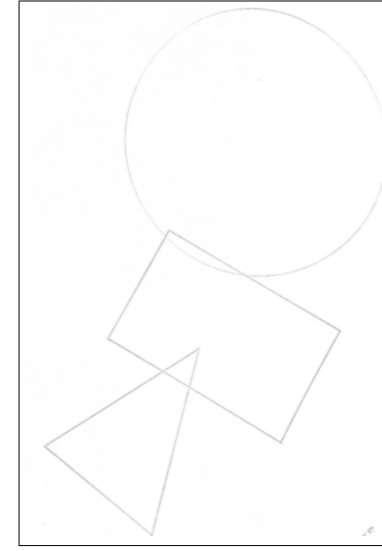
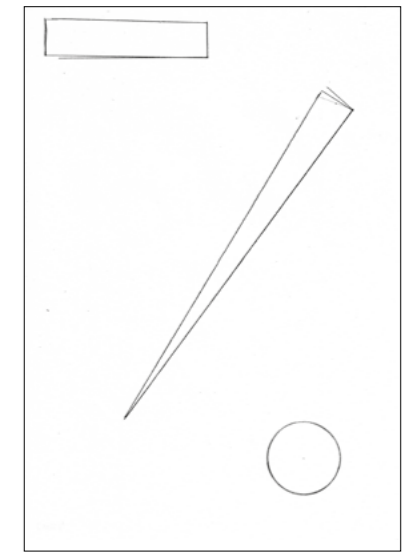
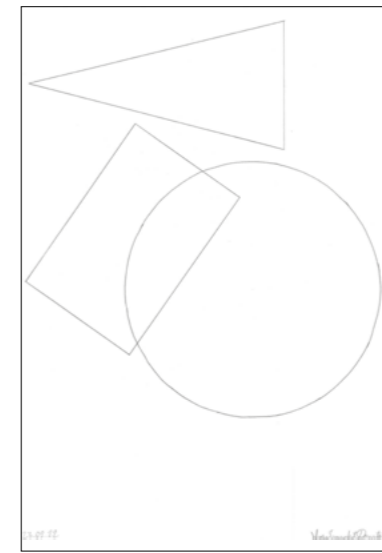
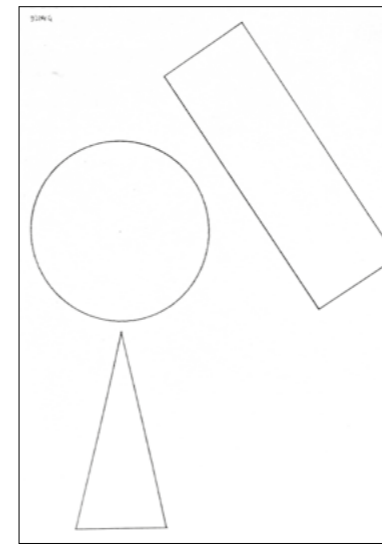
Exemplo dos “esquemas”, em diagrama das Iniciativas de Aleksandr Ródtchenko, 1921.



Desenho exercício 1, tipologia vertical. Alunos Maria Fernanda Donato, Ana Clara Alcoforado e Lucas Slindvain, 2021-2022 (acima).

Desenho exercício 1, tipologia vertical com formas rotacionadas. Alunos Gabriela Sanovicz, Mariana Caldas e desconhecido, 2021-2022 (meio).

Desenho exercício 1, tipologia diagonal. Alunos Maria Fernanda Donato, Leticia Morikawa e Julia Masagao, 2021-2022 (abaixo).

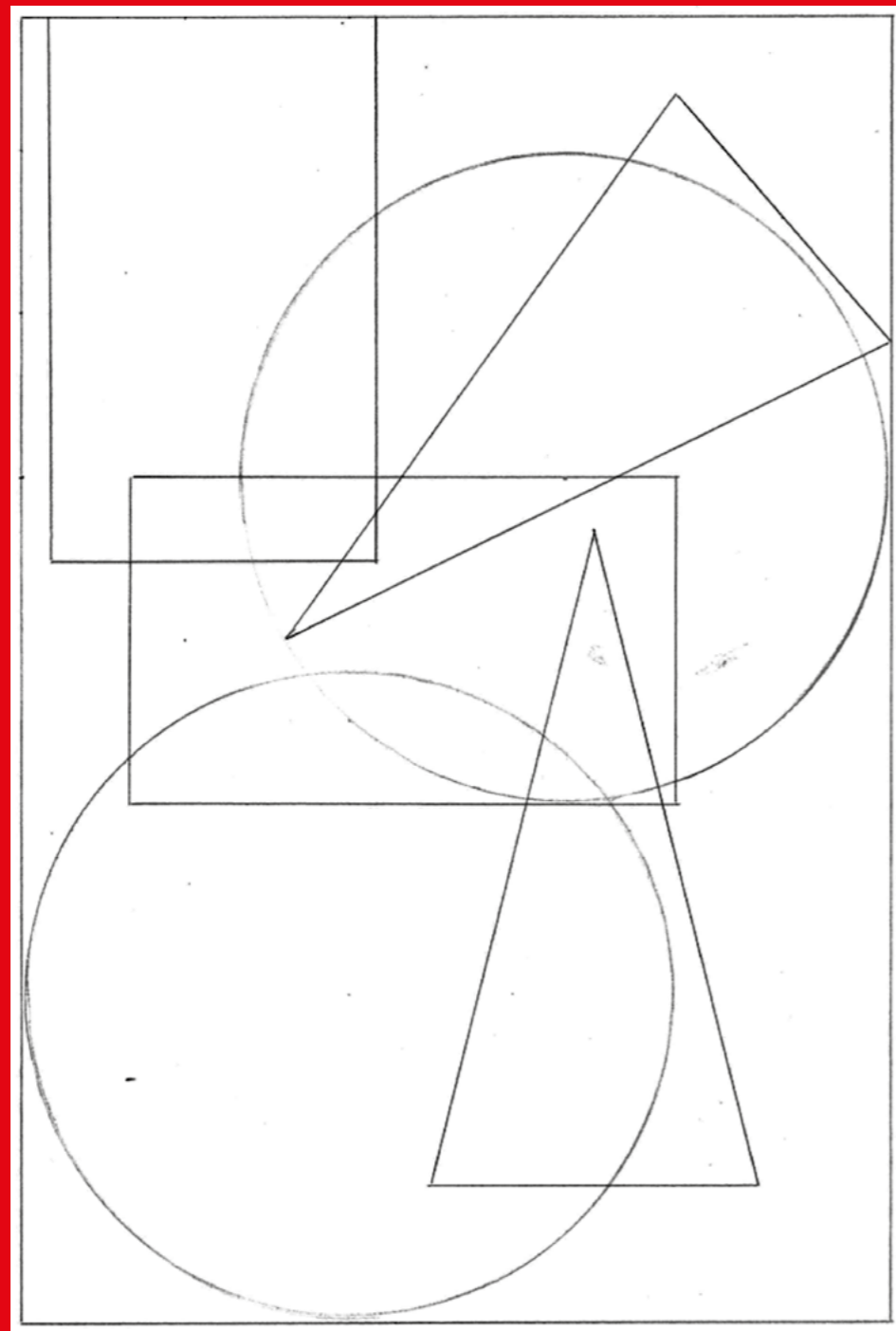


Por seu caráter introdutório, as Iniciativas foram apelidadas pelos alunos como um "aquecimento" em desenho;

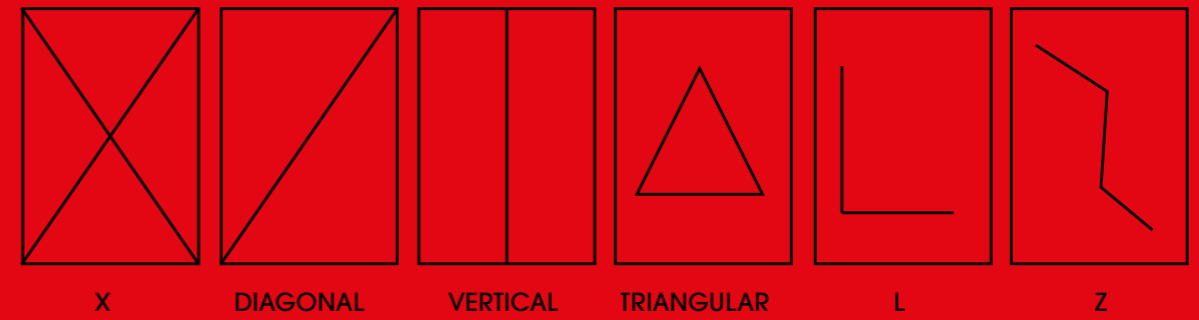
Desenho exercício 1, tipologia diagonal e vertical e livre: formas soltas. Alunos, Dante Rovere, Maria Fernanda Donato e Christian Salmeron, 2021-2022 (acima).

Desenho exercício 1, tipologia diagonal, vertical e livre: corrente. Alunos Ana Clara Alcoforado, desconhecido e Thiago Costa, 2021-2022 (meio).

Desenho exercício 1, tipologia livre: triangular. Alunos Juliana Tegoshi, Helena Ramos e Melissa Luchine, 2021-2022 (abaixo).



ESQUEMAS



EXERCÍCIO 1B
INICIATIVAS RÓDTCHENKO

Em três folhas de papel A3, disponha cinco formas de qualquer tamanho, sendo dois triângulos, dois retângulos e um círculo. A base do triângulo deve ser igual ao raio do círculo e ao lado menor do retângulo.

MODO DE CONSTRUÇÃO

Faça três construções com as três formas dadas inscritas na folha:

1. diagonalmente
2. verticalmente ou horizontalmente
3. composição livre (usando qualquer forma em qualquer quantidade)

MATERIAIS

- papel sulfite A3
- régua de aço (mínimo 30 cm)
- esquadro
- compasso
- lápiz grafite

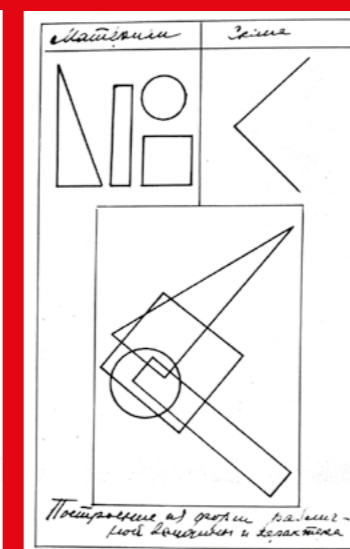
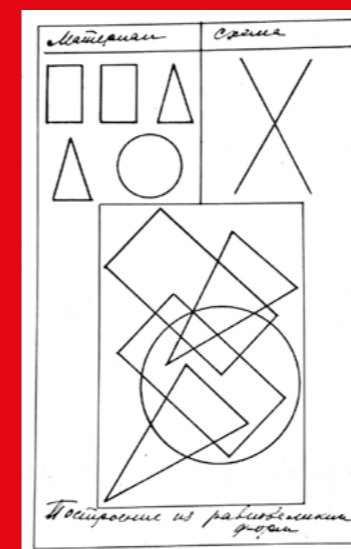
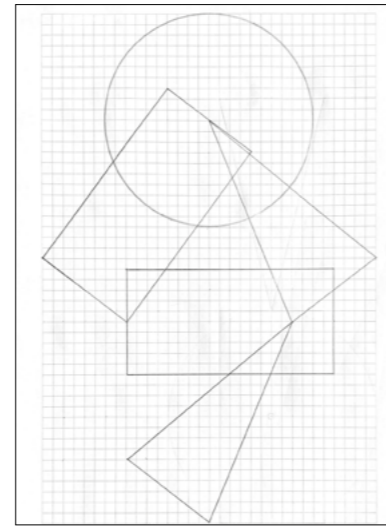
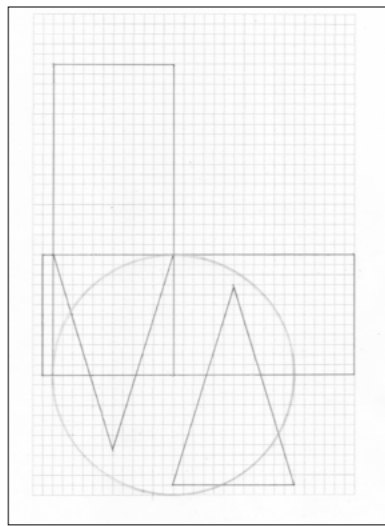
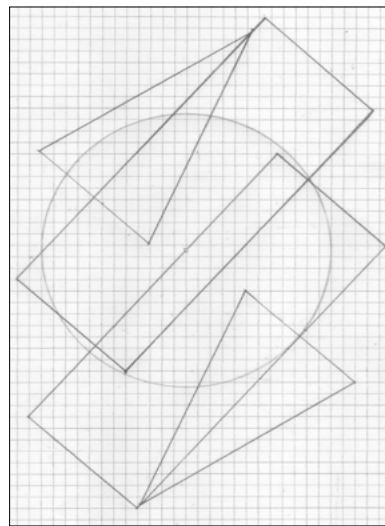
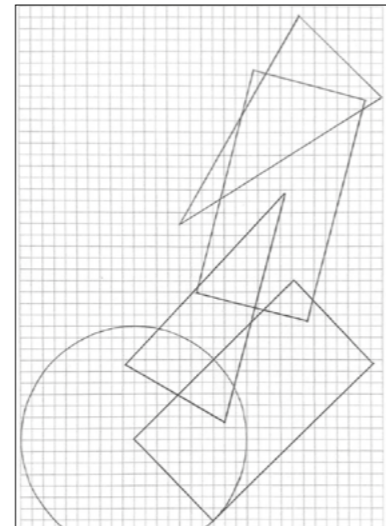
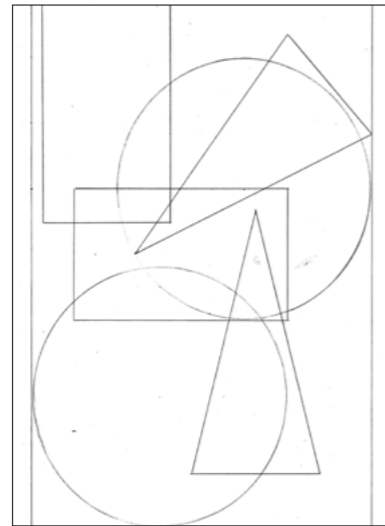
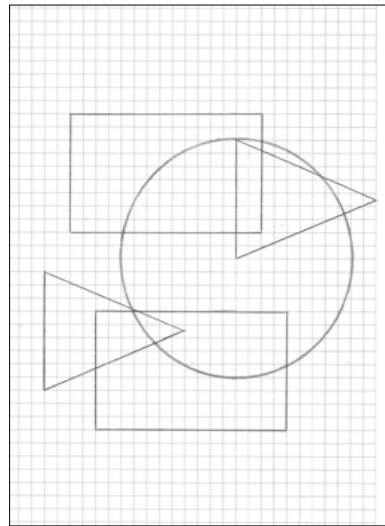
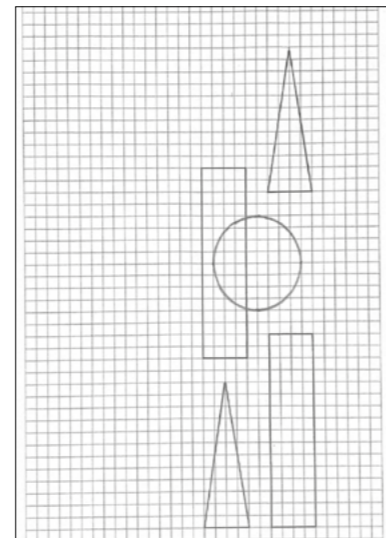
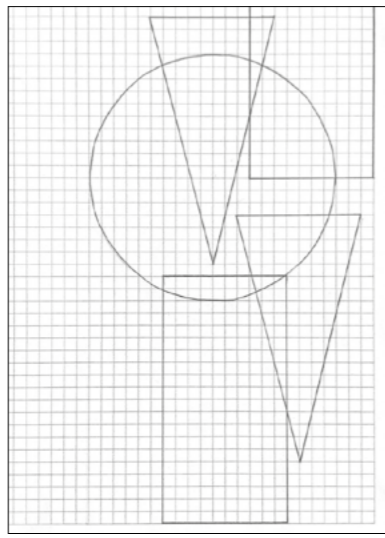
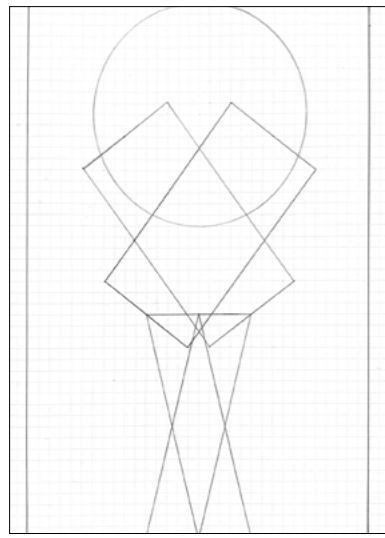


Foto exercício 1B, momento final de compartilhamento, Escola da Cidade, 2022.
Exemplo de disposição na página do exercício por Aleksandr Ródtchenko, 1921 (abaixo).
Desenho exercício 1B. Aluno Daniel Kenji, 2021 (à esq.).



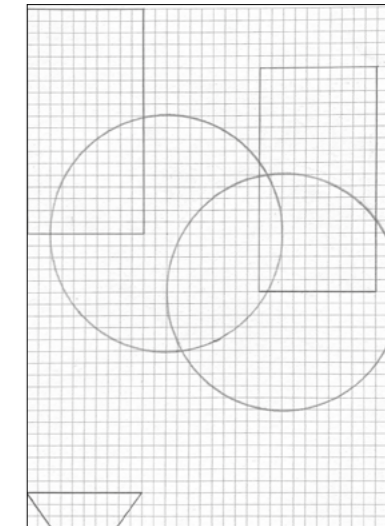
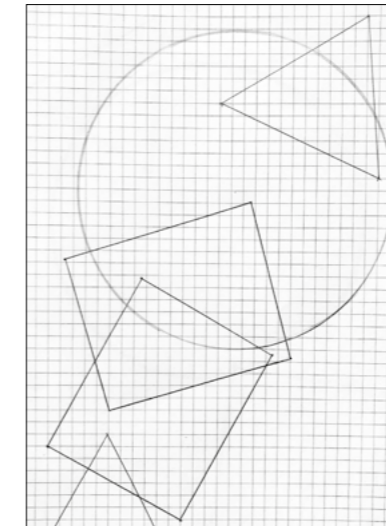
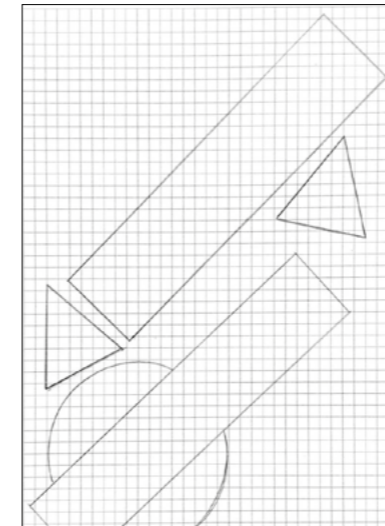
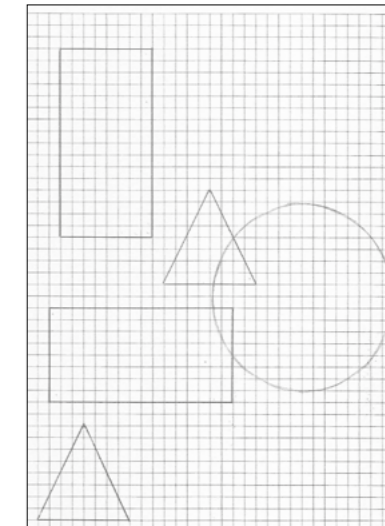
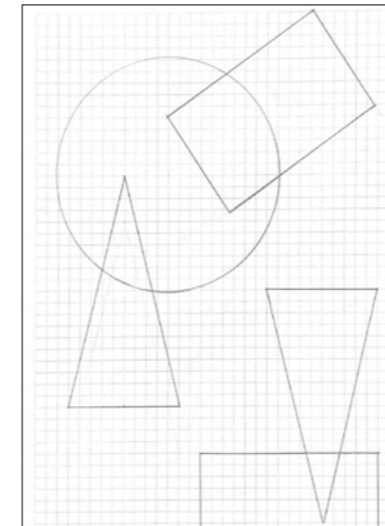
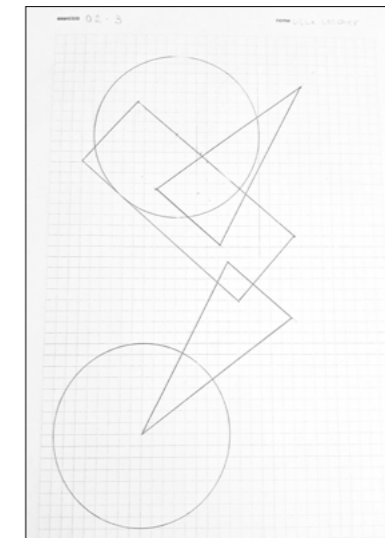
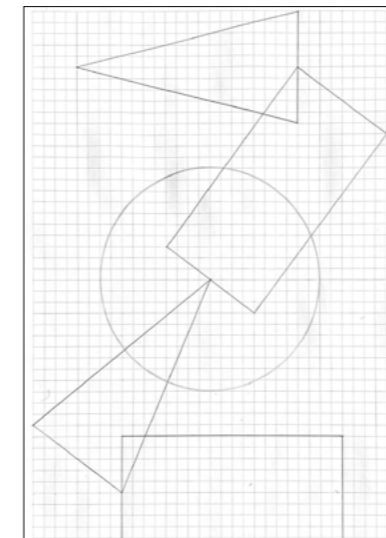
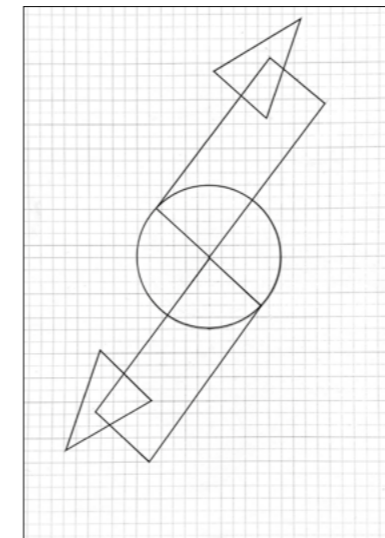
Apresentam facilidade de execução, uma vez que são simples e com materiais acessíveis;

Desenho exercício 1B, tipologia vertical. Aluno Raul Souza, Fernanda Teixeira e Eliza Ferreira, 2021 (acima).

Desenho exercício 1B, tipologia intersecção. Aluno Maria Eduarda Lovisi, Luana Cobra e Fernanda Teixeira, 2021 (meio).

Desenho exercício 1B, tipologia em L. Alunos Daniel Kenji e Raul Souza (abaixo).

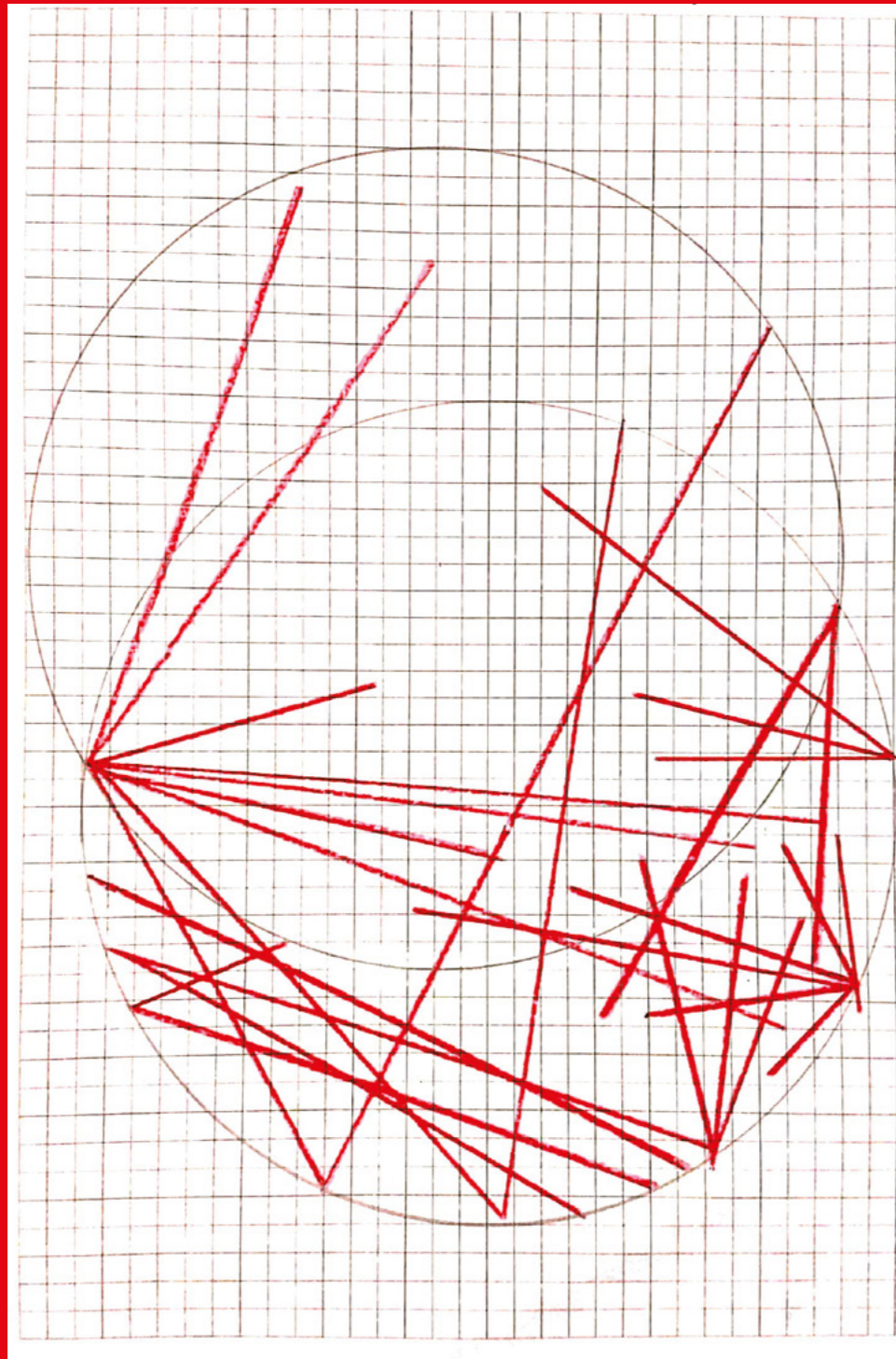
Desenho exercício 1B, tipologia diagonal. Alunos Maria Meira, Beatriz Hinkelmann e João Pedro Puntoni, 2021-2022 (abaixo à dir.).



No enunciado 1B temos um aumento no grau de dificuldade, pois agora passamos a utilizar cinco figuras geométricas, e não mais apenas três. Assim, aumenta-se o desafio para a organização espacial. Devido à experiência do exercício anterior, os alunos apresentaram uma maior intimidade com aquele plano, não sendo mais um espaço desconhecido. Os resultados se mostraram extremamente interessantes, e surgiram tipologias muito similares às tipologias do enunciado anterior: vertical, diagonal, em forma de X, em forma de L, intersecção e soltas.

Desenho exercício 1B, tipologia em Z. Alunos Maria Paula Simonsen, Raul Souza e Lilla Lescher, 2021 (acima).

Desenho exercício 1B, tipologia soltas. Alunos Maria Rezende, Julia Cardoso e Beatriz Freitas, 2021 (meio).



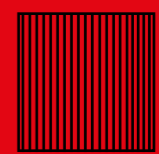
DISPOSIÇÃO
DAS LINHAS



SUPERFICIE
HOMOGENEA



SUPERFICIE
HETEROGENEA



SUPERFICIE
CHAPADA



LINHAS SOLTAS



POLÍGONOS
OU FORMAS

EXERCÍCIO 2

INICIATIVAS RÓDTCHENKO
LINHAS

Em três folhas de papel A3, construa novas bases para realizar uma composição com apenas linhas. Na base da composição, você pode colocar mais de uma forma sobreposta, desde que seja a mesma.

MODO DE CONSTRUÇÃO

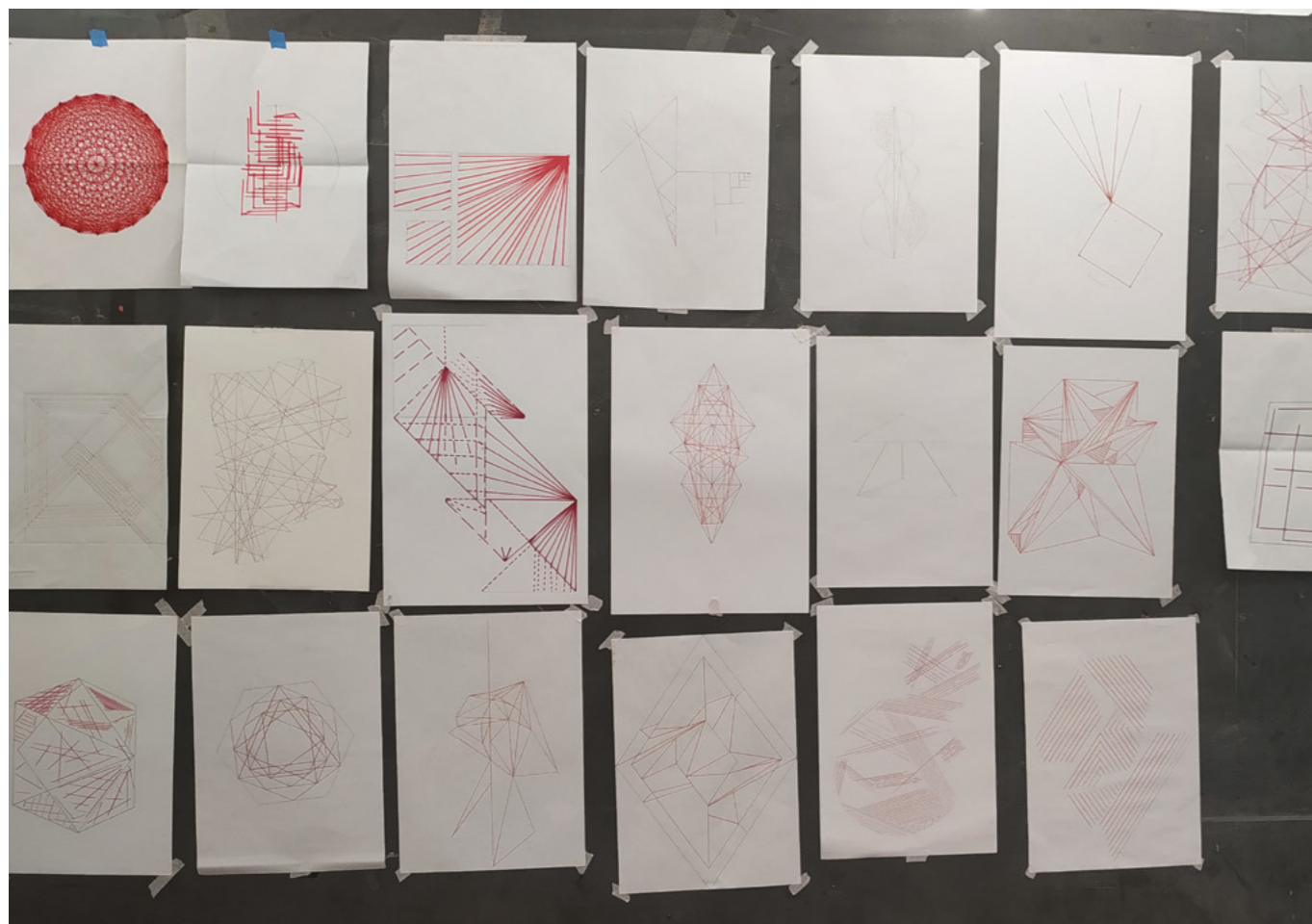
Faça três construções apenas com linhas (na cor vermelha) de modo livre a partir das bases criadas. Utilize três das cinco formas a seguir:

- círculo
- triângulo
- retângulo
- losango
- hexágono

MATERIAIS

papel sulfite A3
régua de aço (mínimo 30 cm)
esquadro
compasso
lápiz grafite
lápiz de cor (sugestão: vermelho)

Houve uma grande participação e um alto engajamento por parte dos alunos em sala de aula porque os trabalhos têm duração rápida e, na maioria dos casos, foram realizados durante o horário letivo;



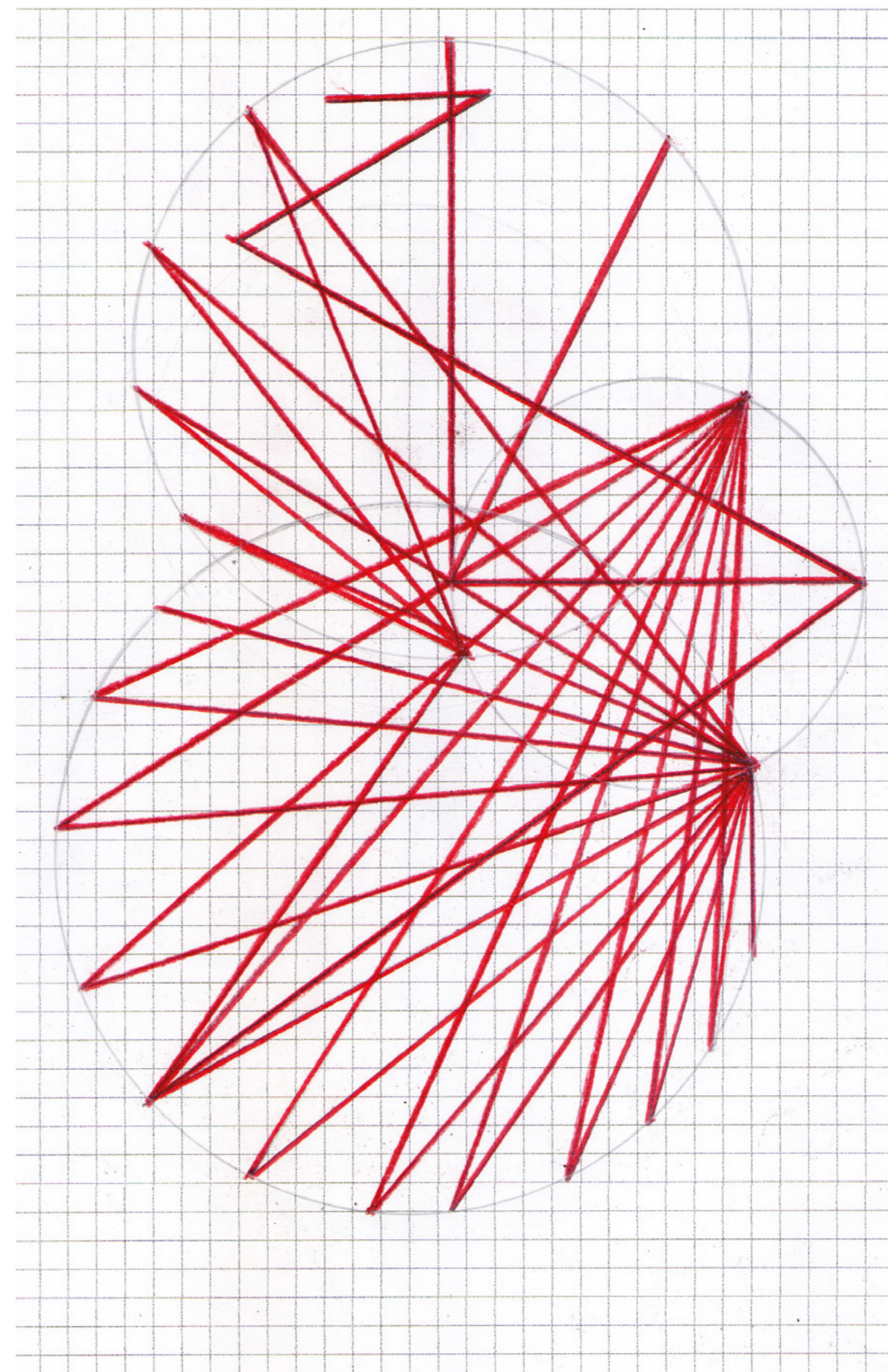
Já no exercício 2 temos as muitas possibilidades de dispor linhas sobre um plano. Elas entram ora como uma voz mais singela e desenhada, ora como uma superfície, formando um plano textural. O desafio aqui é criar um modo de produção das linhas que gere uma totalidade, ou seja, que não se perca na sua própria regra, apresentando um resultado frágil.

Nesse exercício, era perceptível quando o aluno se perdia na construção das linhas, momento em que o ritmo muda de forma abrupta, fragilizando a composição e deixando-a menos coesa.

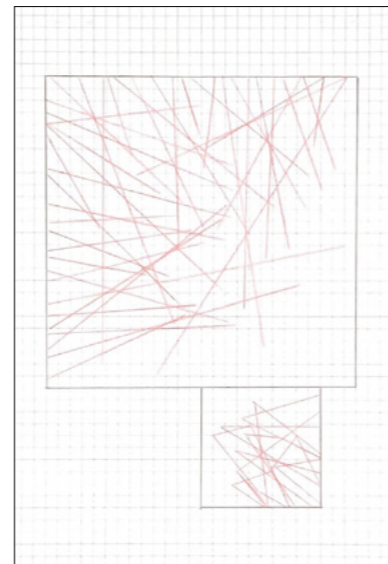
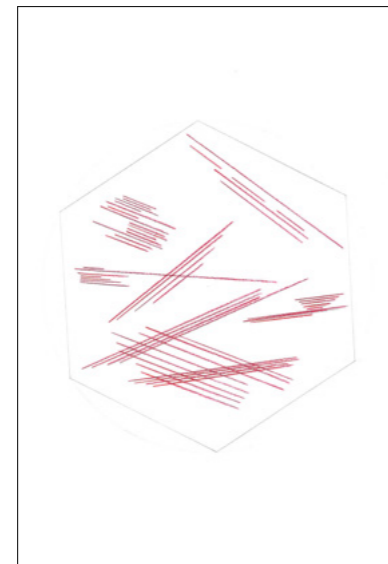
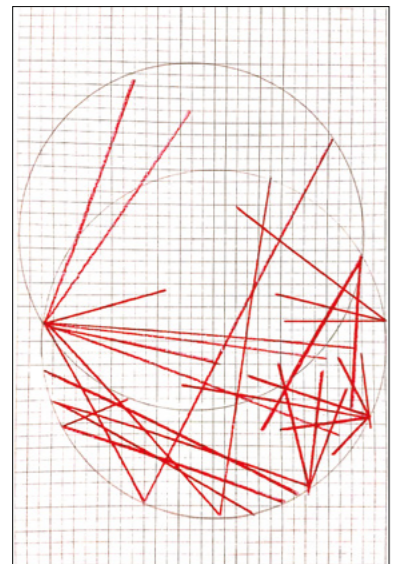
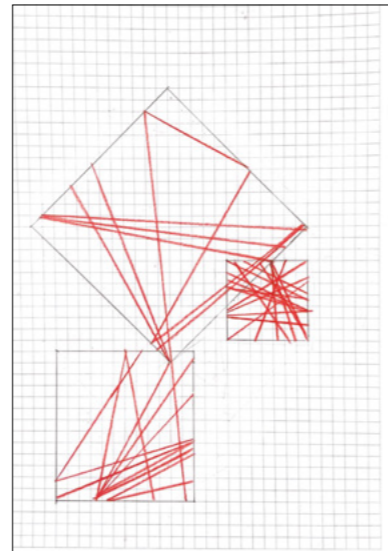
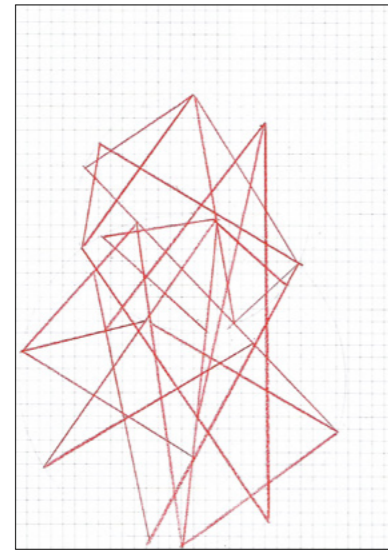
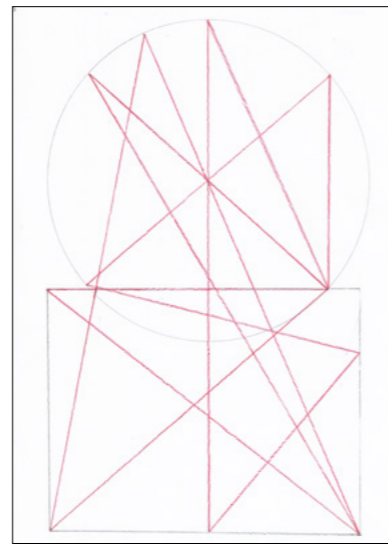
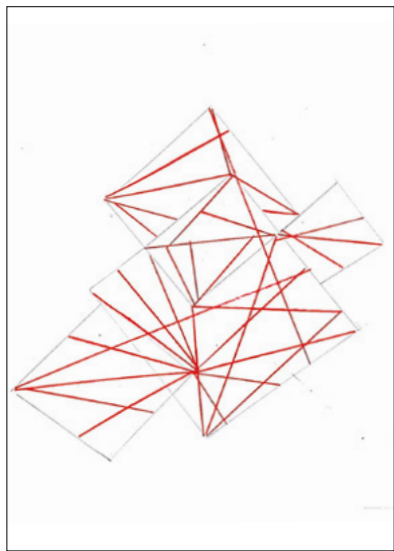
E notamos também, sobretudo, a utilização de linhas fechadas e abertas. Nas fechadas, elas formam uma espécie de trama, criando a sensação de planos distorcidos. Nas abertas, elas tiram a sensação do plano, trazendo mais a ideia da figura e de um certo descolamento do plano, como uma “flutuação”.

— Composições produzidas como resultado do Exercício 2, momento final de compartilhamento. Escola da Cidade, 2022.

— Desenho exercício 2. Aluna Juliana Tegoshi, 2021 (pág. anterior).



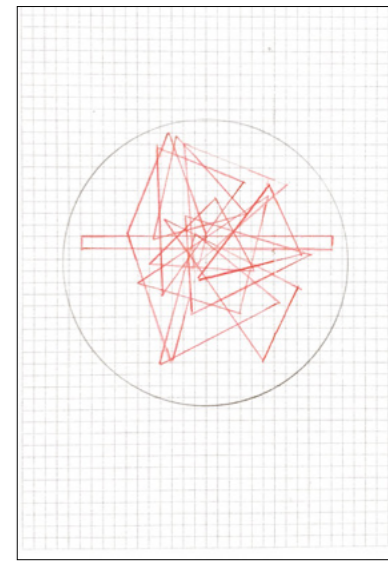
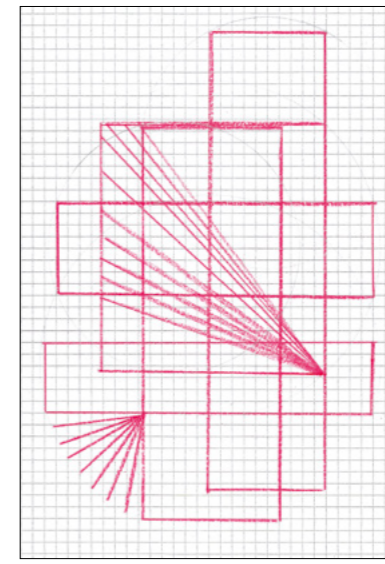
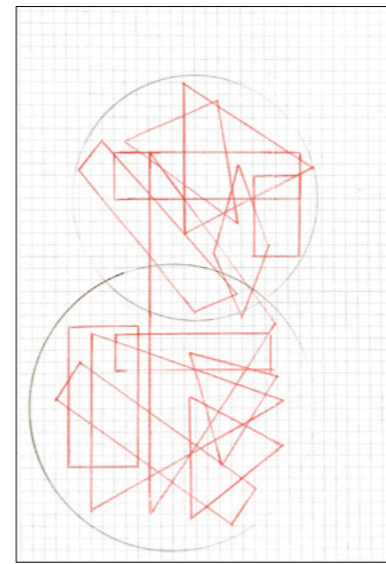
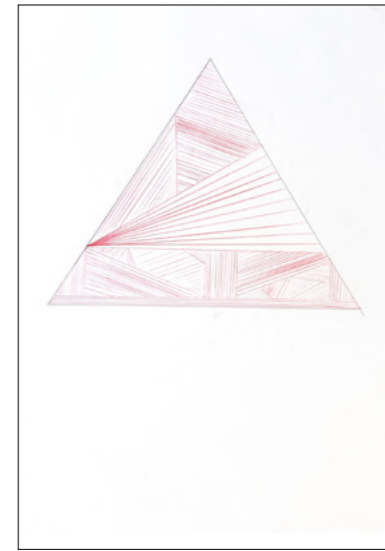
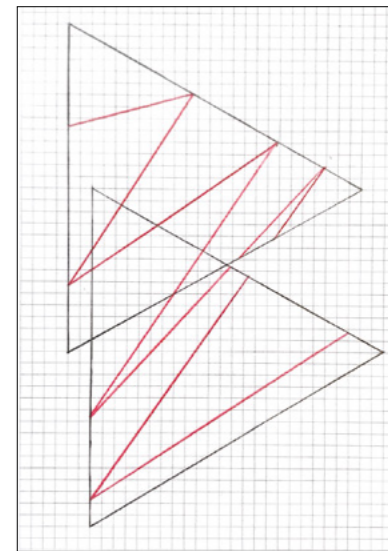
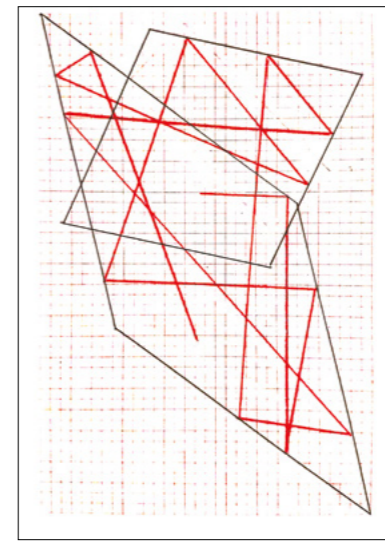
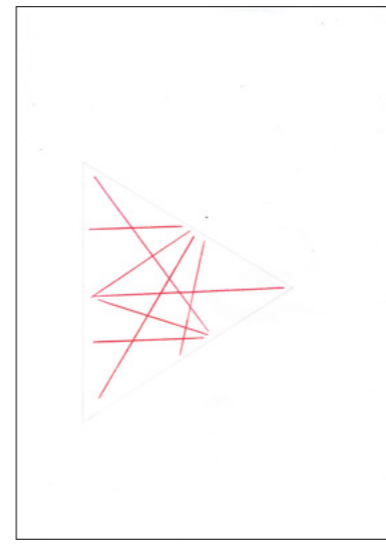
— Exercício 2. Aluno Daniel Kenji, 2022.



Desenho exercicio 2, tipologia textura heterogenea. Alunos Ana Clara Alcoforado, Lucas Slindvain e Ananda Giuliani, 2021 (acima).

Desenho exercicio 2, tipologia textura heterogenea. Alunos Debora, Isabela Caramuru e Beatriz Hinkelmann, 2021 (meio).

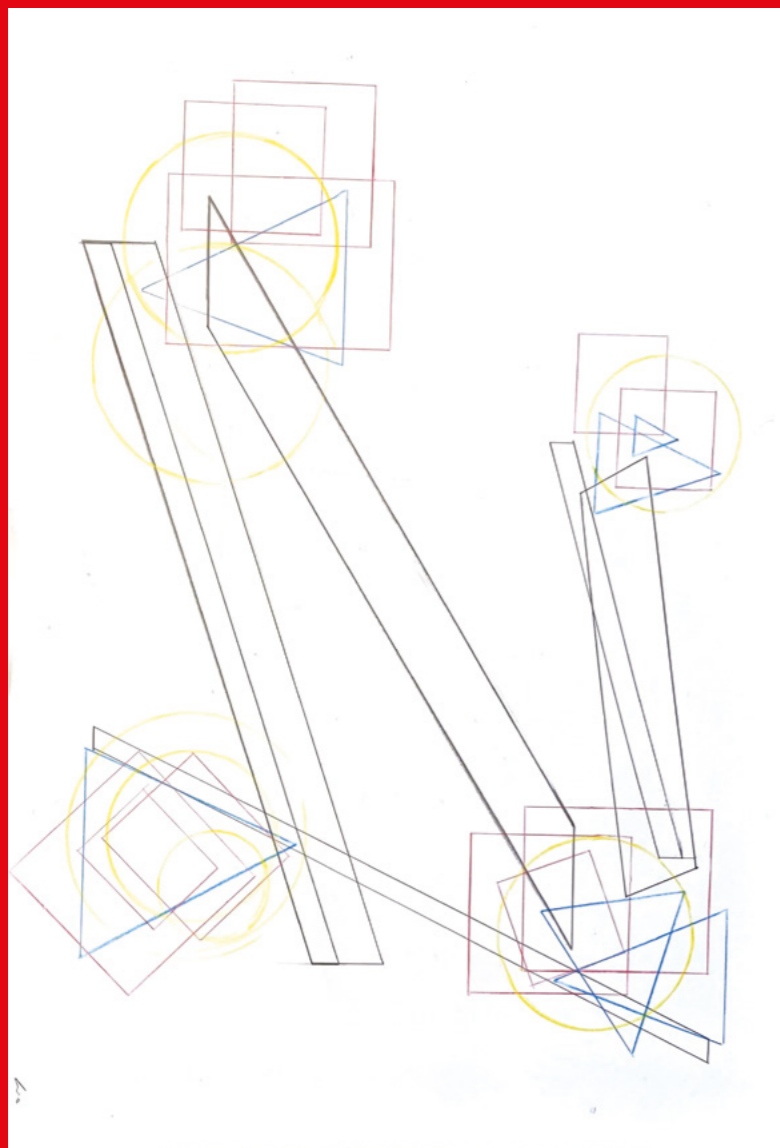
Desenho exercicio 2, tipologia linhas soltas. Alunos Juliana Tegoshi, Clara Borges e Luiza Carvalho, 2021-2022 (abaixo).



Desenho exercicio 2, tipologia textura homogenea. Alunos Beatriz Teixeira, Juliana Tegoshi e Fernanda Teixeira, 2021-2022 (acima).

Desenho exercicio 2, tipologia textura superficie. Alunos Lia Ballak e Ana Clara Alcoforado (meio).

Desenho exercicio 2, tipologia formas. Alunos Maria Paula Simonsen e Maria Gruber, 2021 (abaixo).



EXERCÍCIO 3

INICIATIVAS RÓDTCHENKO
ARTICULAÇÃO

Em uma folha A3, insira os conjuntos elaborados no exercício 1 de modo a ocuparem a folha.

MODO DE CONSTRUÇÃO

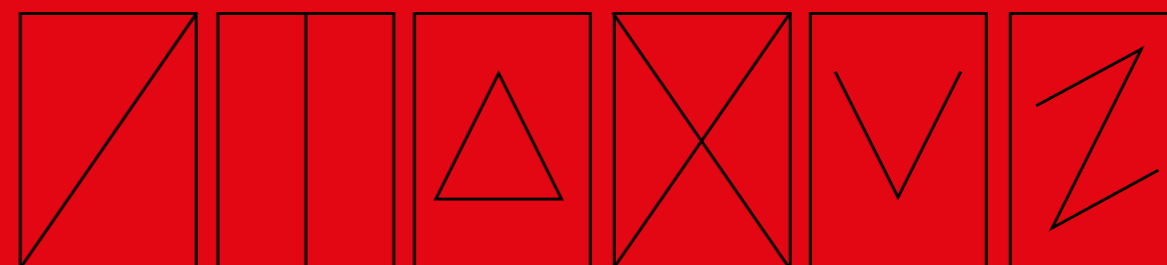
Faça uma única construção articulando os conjuntos elaborados anteriormente, seguindo as seguintes diretrizes:

1. Você pode adicionar ou retirar formas.
2. Cada tipo de forma deve ir com uma cor para auxiliar na organização do plano.
3. Você deve articular esses grupos, podendo usar paralelogramos ou outras formas para conectá-los.

MATERIAIS

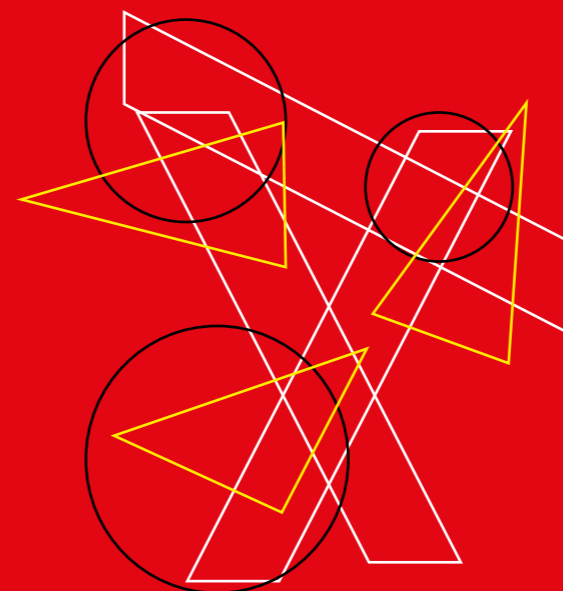
papel sulfite A3
régua de aço (mínimo 30 cm)
esquadro
compasso
lápiz grafite
lápiz de cor (sugestão: vermelho, azul e amarelo)

ESQUEMAS

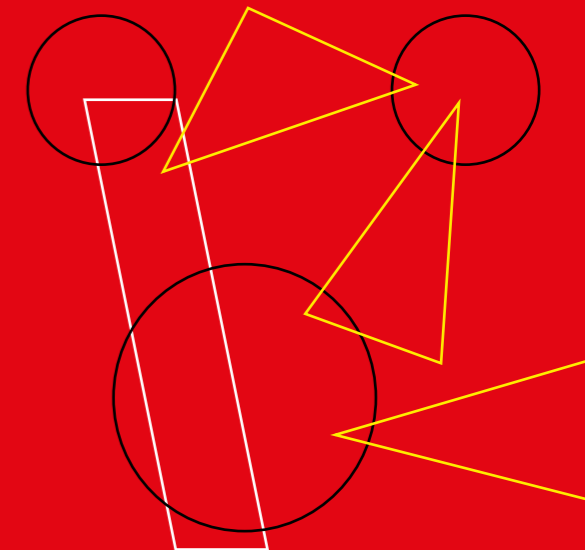


DIAGONAL VERTICAL TRIANGULAR X V DISFORME

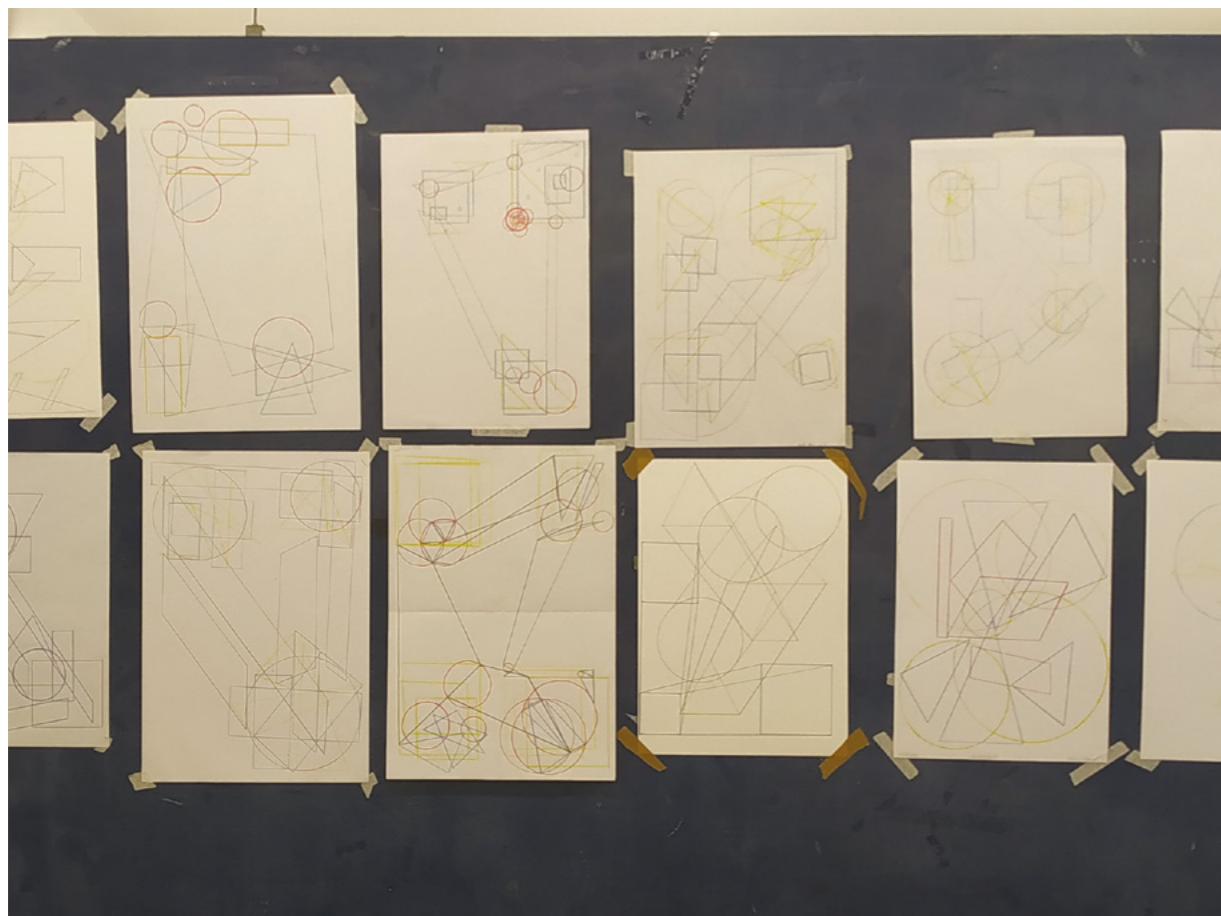
DISPOSIÇÃO DAS FORMAS



MAIOR
INTERSECÇÃO
MAIS
ARTICULAÇÃO



MENOR
INTERSECÇÃO
- SOLTAS



O exercício 3, por sua vez, é sobre articulação e ordenação. Ele consiste em ensaiar a saída do plano bidimensional para o tridimensional, aproximando-se do universo arquitetônico. Aleksandr Lavrentiev (2020, p. 32), pesquisador e neto de Ródtchenko, relaciona esse exercício com a série de exercícios intitulada *Proun* (Projeto para a Afirmação do Novo), de Lázár Lissitzki.

Nesse enunciado há uma certa complexificação na organização do plano, pois temos aqui mais elementos para dispor e ordenar no espaço. Daí a necessidade da inserção de cores para cada forma plana, auxiliando na hierarquização de informações nessa estrutura, agora mais complexa. O desafio torna-se articular diferentes elementos, possibilitando uma leitura única da peça.

De um modo geral, as Iniciativas permitem aos alunos perceberem, por meio da disposição das formas, questões de construção de ritmo, movimento e contraste. Composições que julgamos interessantes são aquelas que apresentam uma coesão enquanto resultado final. Do contrário, são frágeis.

Todos os casos caracterizam-se pelo **praticar para responder**. Exercícios que são “projetados” antes de sua execução acabam se tornando muito rígidos e pouco instigantes, ficando evidente a intimidade do aluno com essa prática. Assim, muitas vezes, as opções livres — sem um direcionamento de sentido — são as composições menos provocativas, e por isso em alguns casos a regra é importante para guiar o processo de criação dos estudantes. E vale lembrar que Ródtchenko desenvolveu esses exercícios como forma de sistematizar seu método próprio, a partir de sua prática artística. Isso fica claro quando observamos, no capítulo 2, a relação entre o seu trabalho artístico e o seu trabalho como professor.

Dado esse entendimento, tomamos liberdade para aplicar os exercícios de desenho de padrão a partir da observação de trabalhos da

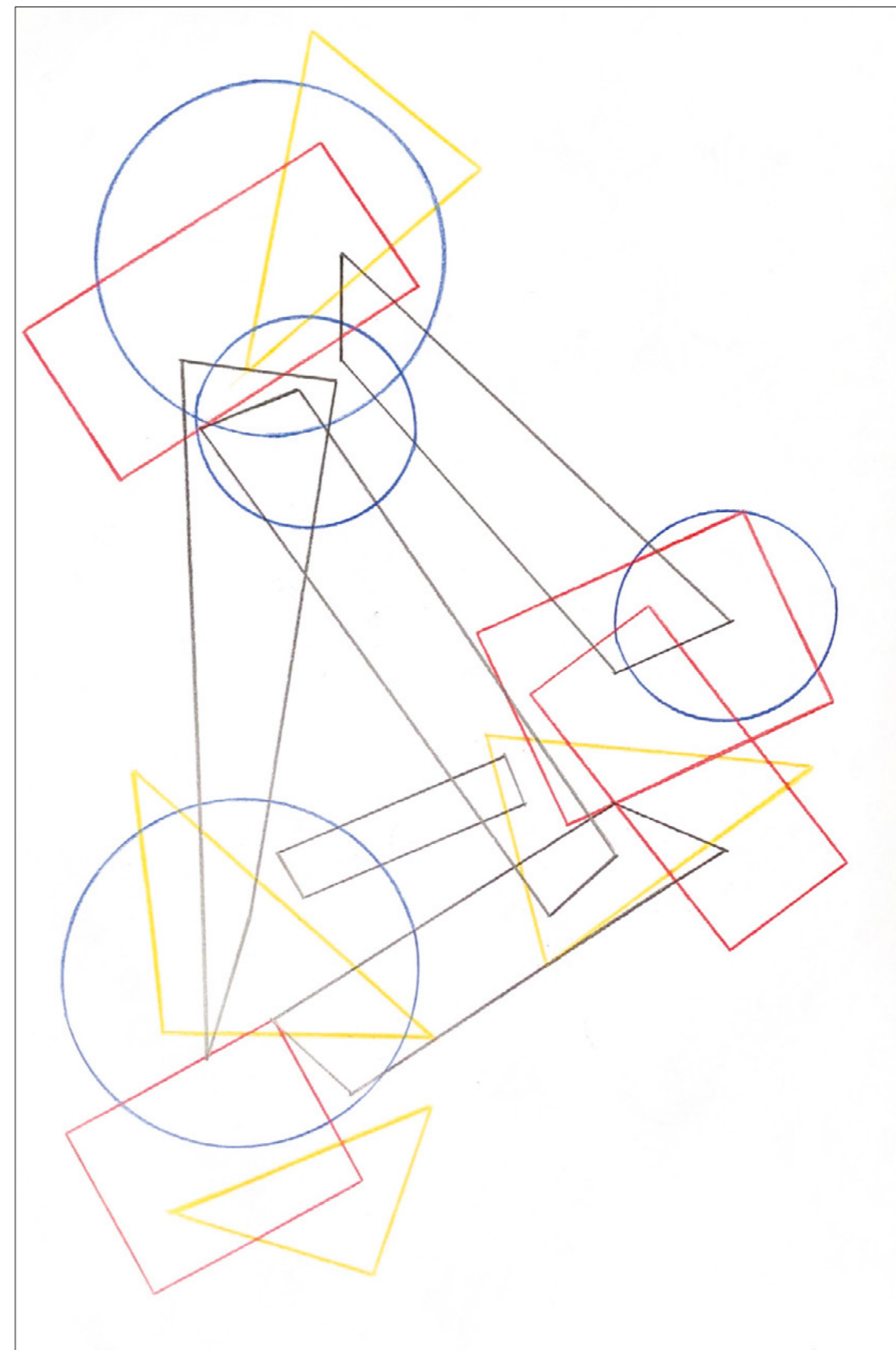


Foto exercício 3, momento de compartilhamento. Escola da Cidade, 2022.

Proun, Lázár Lissitzki, 1923.

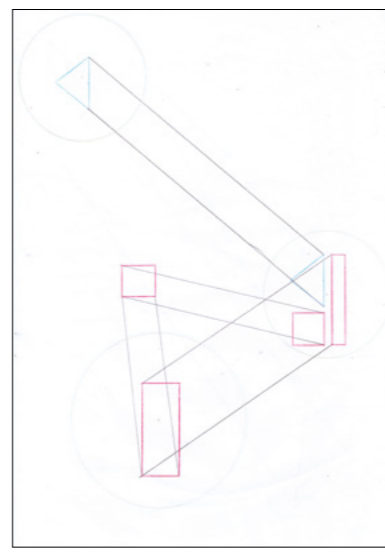
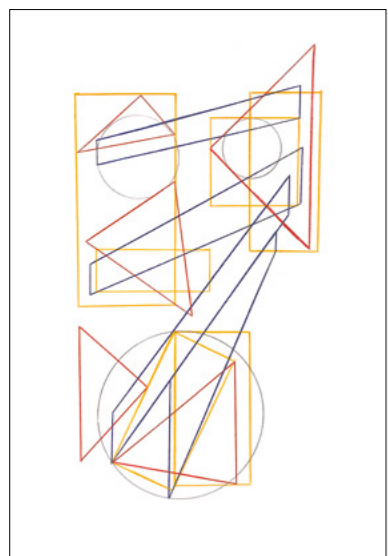
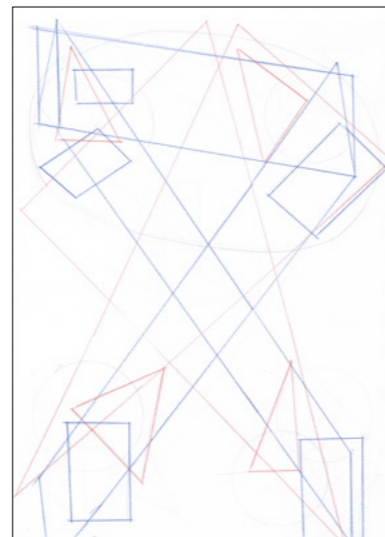
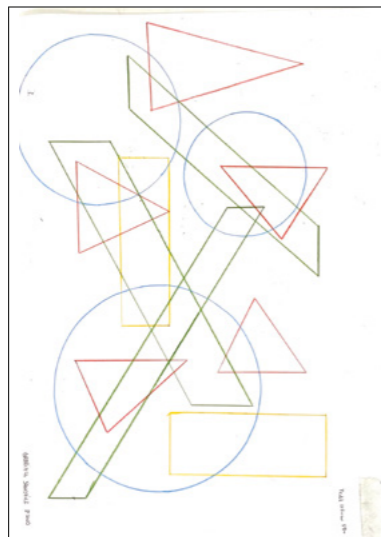
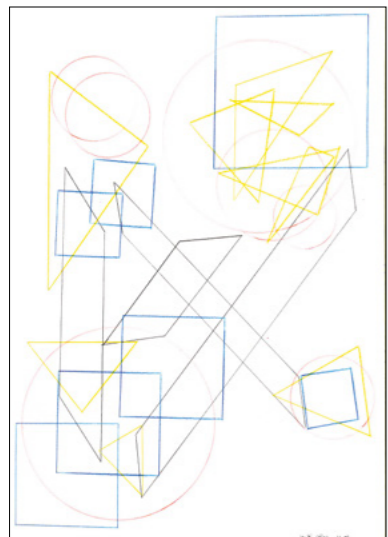
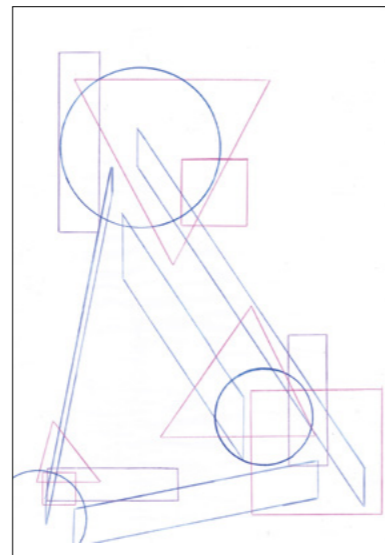
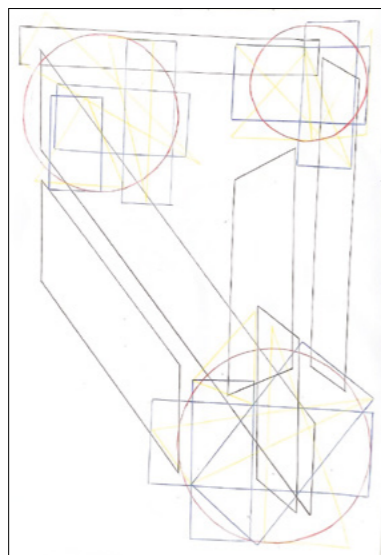
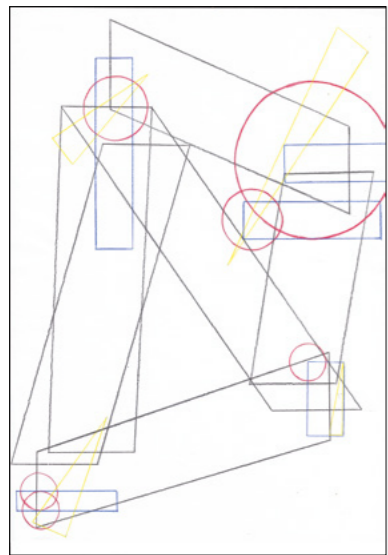
Desenho exercício 3. Aluna Lia Ballak, 2021 (pág. anterior, acima).

Composições complexas, problemas de axonometria. Crayon e crayon colorido sobre papel. Alunos de Aleksandr Ródtchenko, sem data (pág. anterior, abaixo).



As regras permitem estabelecermos elementos de comparação;

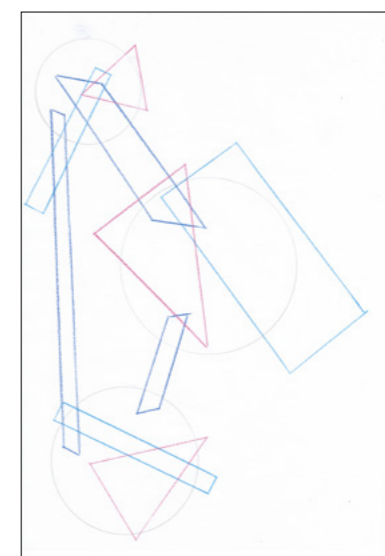
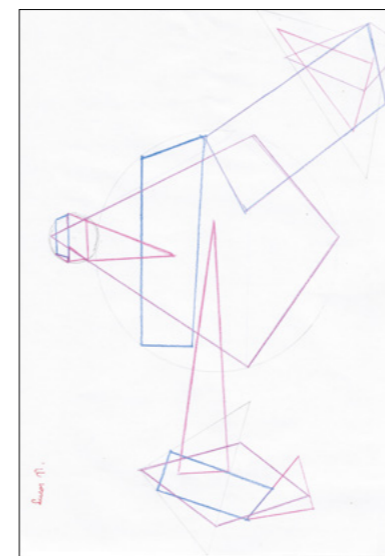
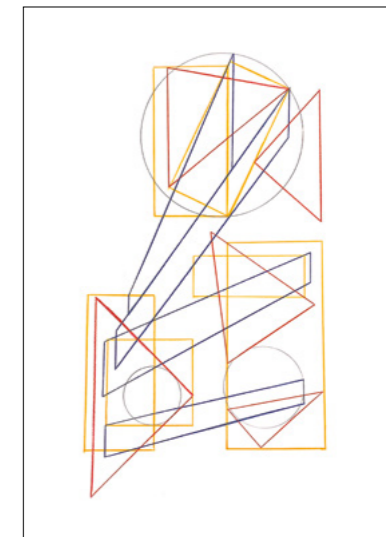
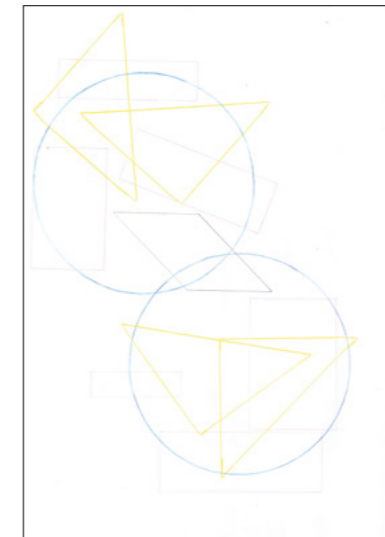
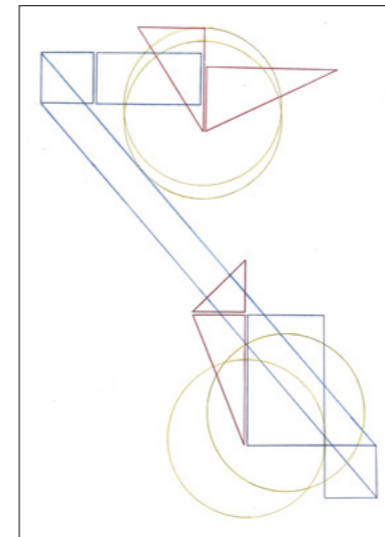
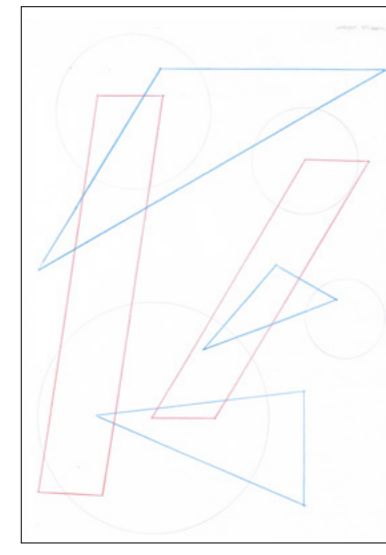
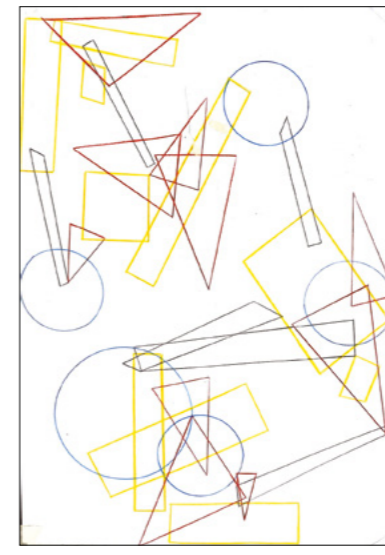
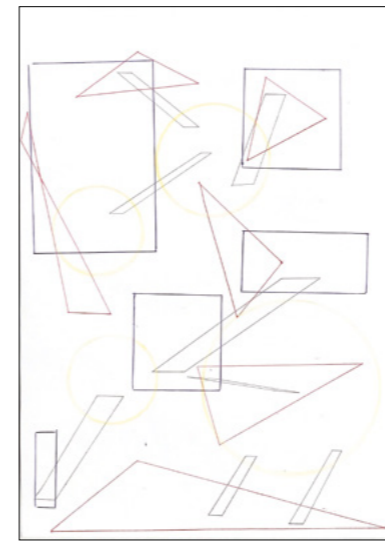
Desenho exercício 3, aluna Camila de Branco, 2022.



Desenho exercicio 3, tipologia ocupacao triangular. Alunos Ananda Giuliani, Sofia Alves e Maria Piedade, 2021 (acima).

Desenho exercicio 3, tipologia ocupacao em X. Alunos Daniel Cohn, Gabriela Sanovicz e Debora Gil, 2021 (meio).

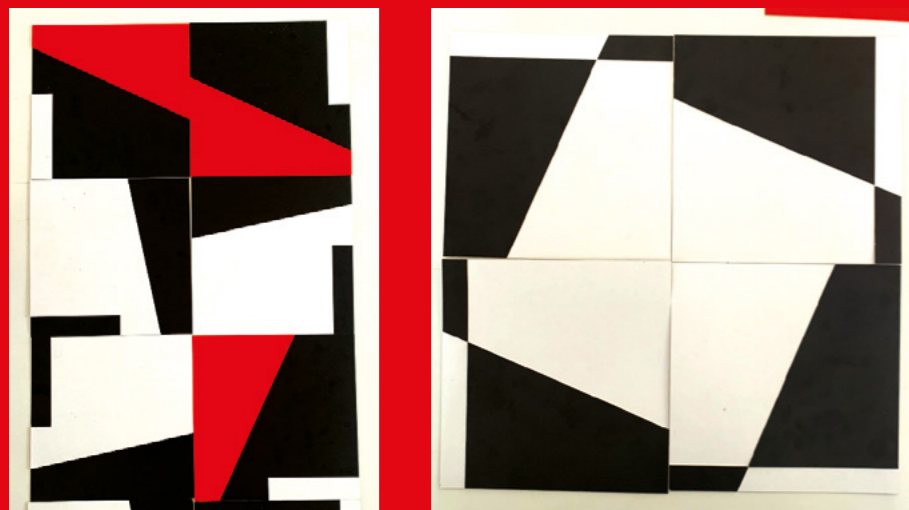
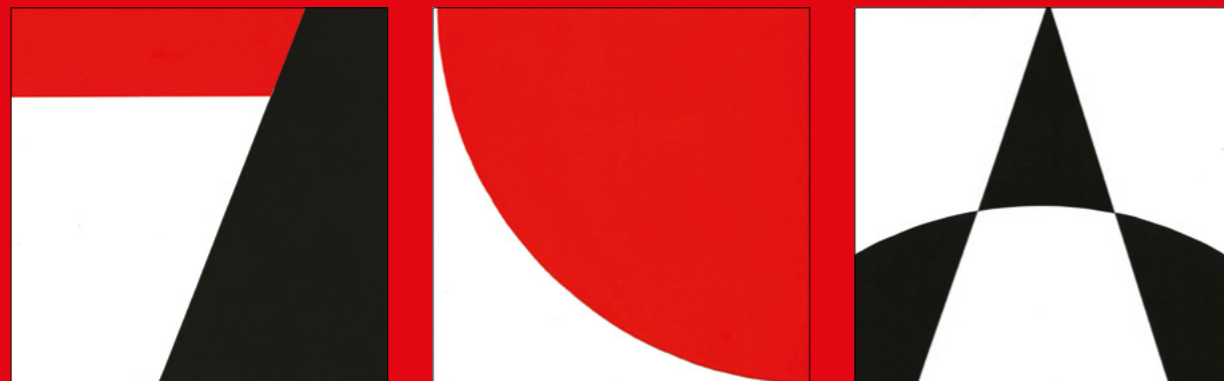
Desenho exercicio 3, tipologia em V. Alunos Melissa Luchini, Lia Ballak e Felipe Samburgo, 2022 (abaixo).



Desenho exercicio 3, tipologia formas menos articuladas ou soltas. Alunos Ricardo Mancini, Marina Tiellet e Isabella Nakano, 2021-2022 (acima).

Desenho exercicio 3, tipologia diagonal. Alunos Gabriel Chieppe, Leticia Morikawa e Melissa Vasques, 2022 (meio).

Desenho exercicio 3, tipologia vertical. Alunos Lucas Slindvain e Gabriela Sanovicz, 2021-2022 (abaixo).



EXERCÍCIO 4

COMPOSIÇÕES GRÁFICAS NA SUPERFÍCIE PLANA
PADRÃO

Realize um padrão a partir da repetição de um mesmo módulo no formato 15 x 15 cm.

MODO DE CONSTRUÇÃO

1. Selecione um trecho 1:1 do seu desenho do exercício 3.
2. Considere somente as linhas desta seleção e construa seu módulo com apenas duas cores (é permitido fazer ajustes no desenho do módulo, caso queira ou necessite).
3. Realize oito maquetes de sua peça.

Registre suas peças nas seguintes combinações:

1. todas as variações de rotação
2. com deslizamento
3. dispostas aleatoriamente

MATERIAIS

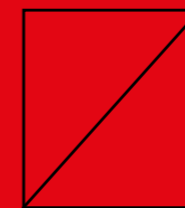
papel-cartão (sugestão: preto, branco e vermelho)
régua de aço (mínimo 30cm)
esquadro
compasso
lápiz
estilete
tesoura

OBSERVAÇÕES

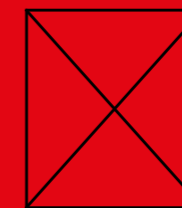
O uso de papel-cartão é indicado para este exercício pela rigidez do material.

Pode ser utilizado o AutoCAD ou o Illustrator para desenho do módulo.

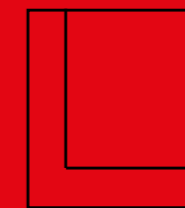
ESQUEMAS



DIAGONAL



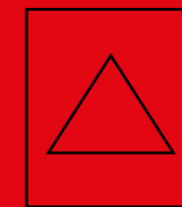
X



L



TRAPEZOIDAL



TRIANGULAR



LINHA



professora Liubov Popova e de Vladímir Krinski,² como possibilidade de desenvolvimento da linguagem construtiva iniciada por Ródtchenko.

O desenho de padrão, presente na disciplina Espaço e na produção de Popova, foi identificado como um possível desdobramento do pensamento construtivo das Iniciativas, pois trata-se de um desenho que considera a repetição em sua concepção: é um desenho que pressupõe um raciocínio para um plano que se estende indefinidamente. Ou seja, é um tipo de desenho que evoca o raciocínio projetual.

Portanto, no exercício 4, desenvolvemos um enunciado que pressupõe a utilização da câmera de celular para a seleção de um trecho na proporção 1:1 do desenho do exercício 3. A escolha para a seleção desse módulo — que no momento seguinte seria realizado em repetição — deveria ser feita com base no interesse subjetivo dos alunos. Desse modo, eles experimentariam compor um desenho a partir da escolha de um enquadramento, tendo pouco controle sobre o resultado e abrindo espaço para construções inesperadas. Em seguida, os alunos teriam liberdade para excluir ou inserir elementos, conforme estudassem a composição resultante em seu padrão visual.³

Restringimos os alunos à utilização das cores vermelho, preto e branco para facilitar o compartilhamento de material, e também para não termos o acréscimo dessa camada de informação no debate. Limitamos as ferramentas de execução, propondo a utilização de papel-cartão no formato de 15 x 15 centímetros.

Buscamos trabalhar com os alunos os elementos de dinâmica e ritmo — tão caros às propedêuticas Desenho, Cor, Volume e Espaço. Os resultados foram surpreendentes e permitiram a criação de uma série de composições diversificadas, uma vez que poderíamos mover as peças em rotação ou translação, conforme imagens apresentadas.

A partir desses estudos, aumentamos o nível de complexidade. O objetivo do exercício 5 foi desenvolver um padrão corrido, para posteriormente ser pintado com tinta acrílica em lona de algodão cru.⁴ A escolha pelo formato grande dos trabalhos (1 x 1,5 metro) se deu como forma de provocação para que os alunos realizassem um projeto de um desenho, que seria executado por eles próprios.

O enunciado 5, devido à pandemia de Covid-19, só pôde ser realizado uma única vez, neste ano de 2022, com uma turma de aproximadamente quarenta alunos. Dentre todos os exercícios aqui apresentados, este foi o que menos aplicamos em sala de aula, tendo apenas uma



Dinâmicas de aula exercício 4, 2020-2021 e estampa da aluna Luiza Minassian (à dir.).

Trabalho de alunos exercício 4, 2020-2022 (pág. anterior).

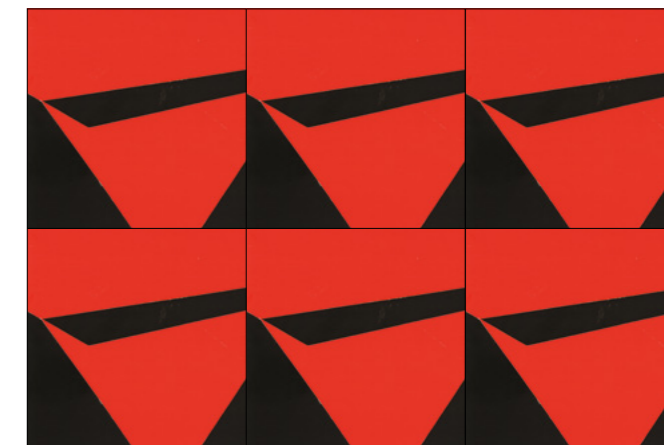
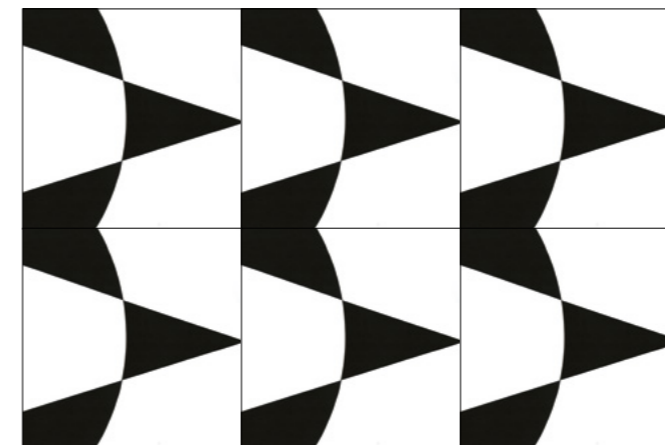
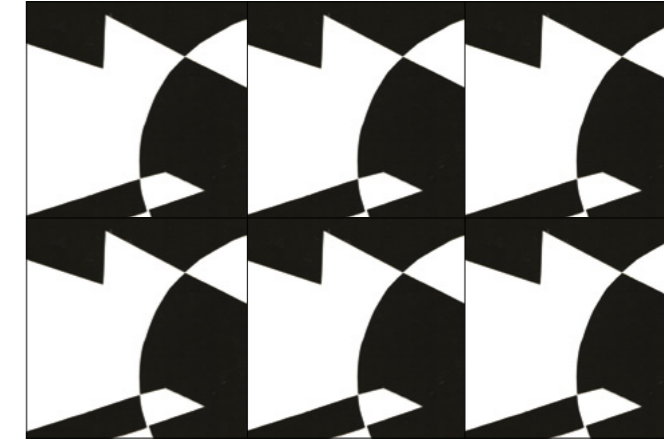
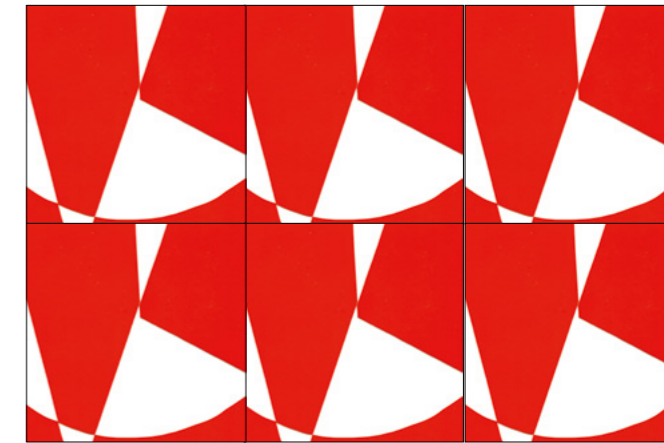
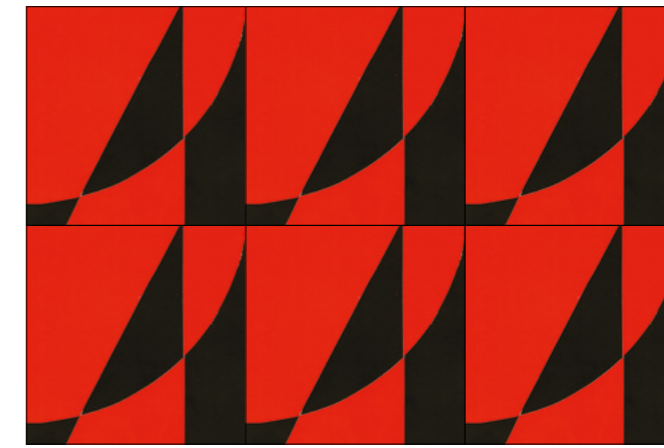
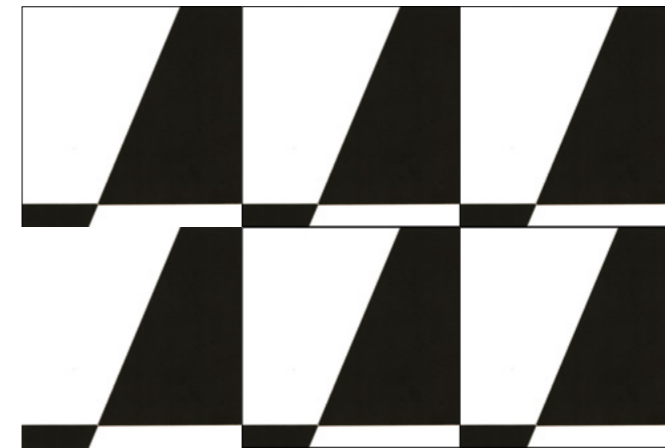
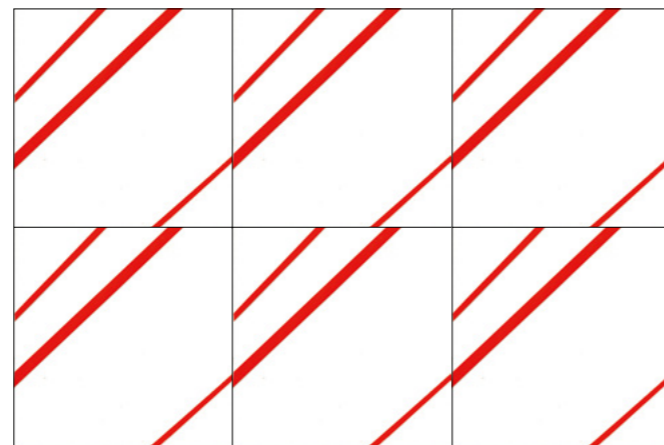
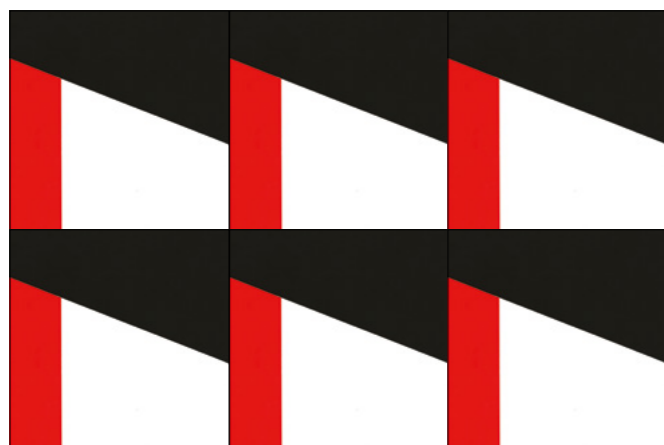
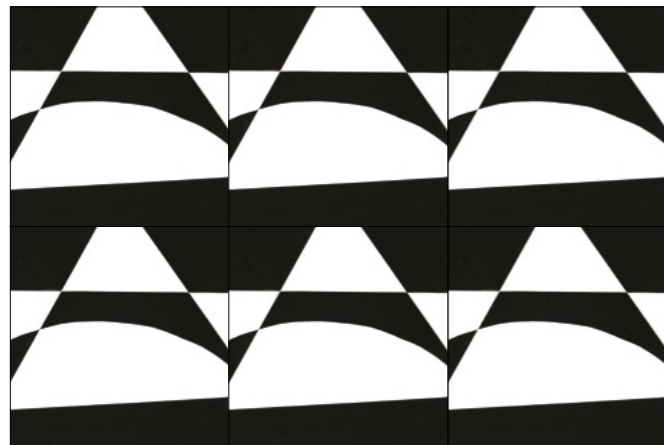
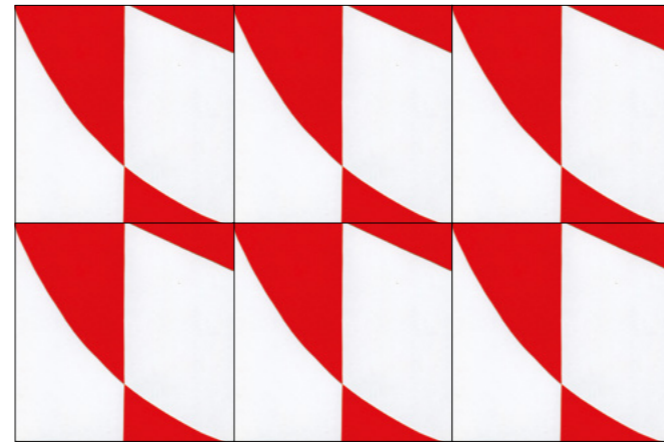
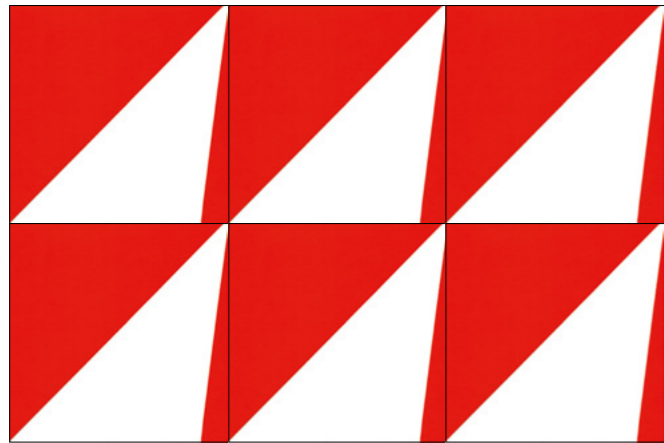
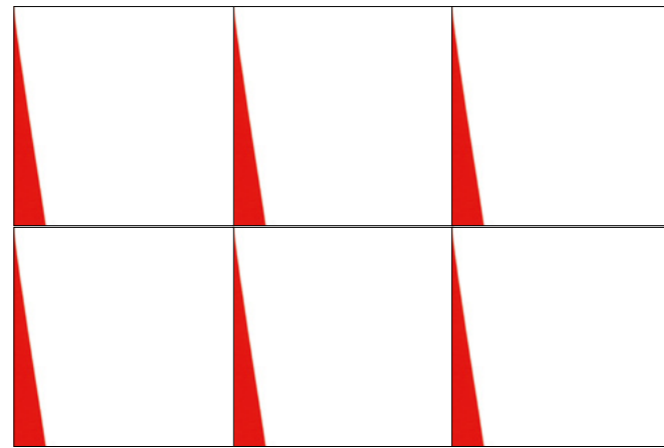
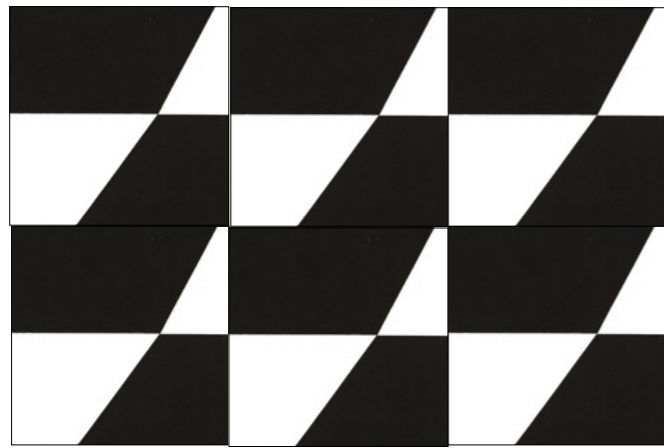
2 Evidentemente, com influência de trabalhos de outros professores, como por exemplo Varvara Stepanova — que, por não fazer parte do Ciclo Básico, não foi abordada na presente pesquisa, mas que possui rica investigação do desenho construtivista e de padrão, assim como outros nomes.

3 Chamamos aqui de “padrão visual” a composição resultante da soma de pelo menos dois módulos. Para a matemática, é a partir de duas repetições de um mesmo motivo que o resultado pode ser nomeado como um padrão (Grünbaum e Shephard, 1987).

4 Essa técnica de impressão em estêncil vem das oficinas de Celso Lima no Sesc Pompeia, que, como comentado na introdução da pesquisa, foi uma das razões pela minha incursão no assunto. Trata-se de uma técnica simples, que pode ser feita manualmente e não exige capacitações prévias, por isso foi escolhida para ser realizada com os alunos em sala de aula.



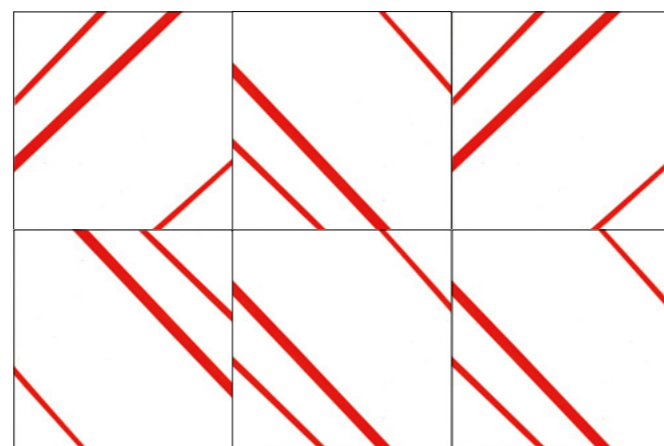
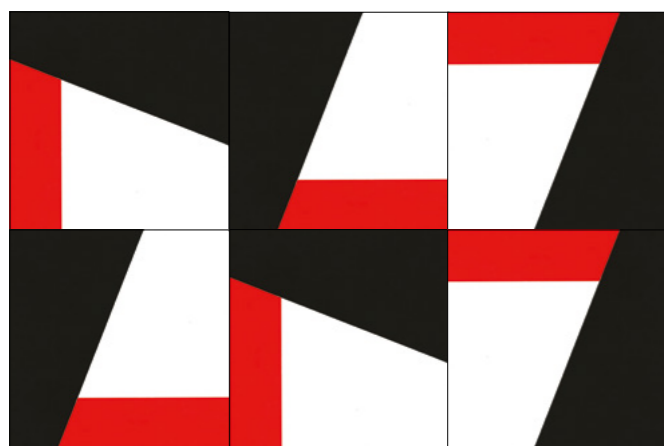
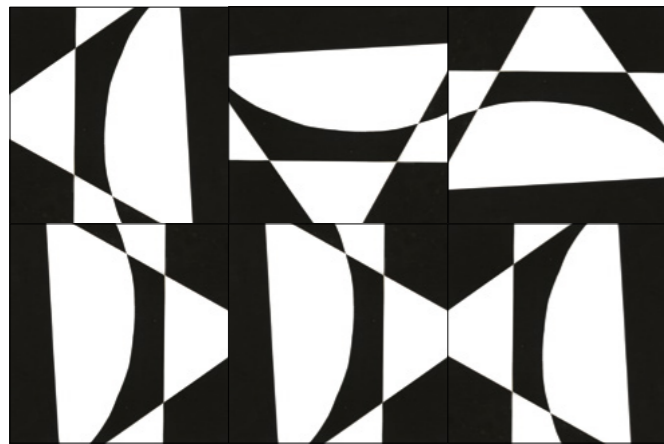
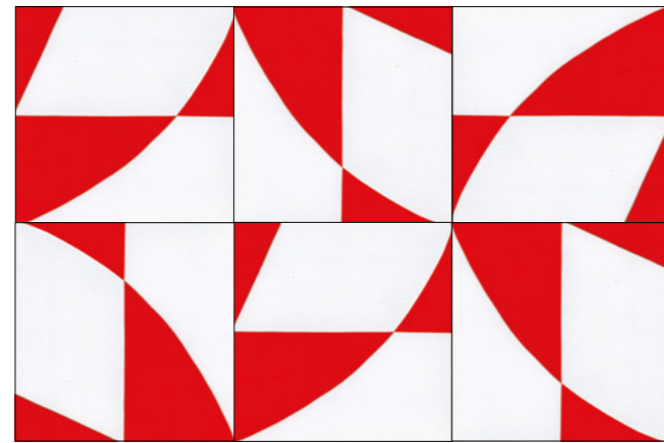
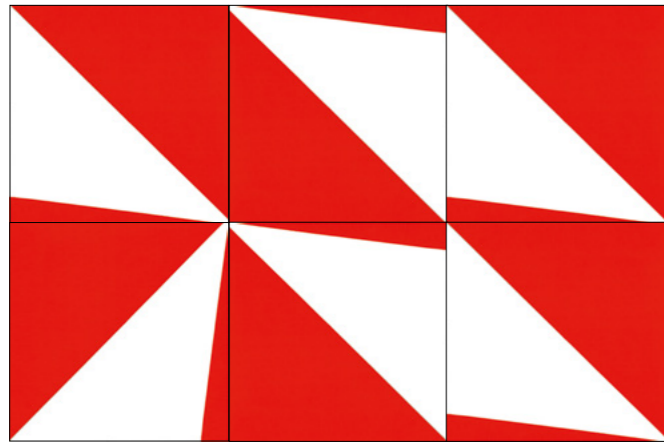
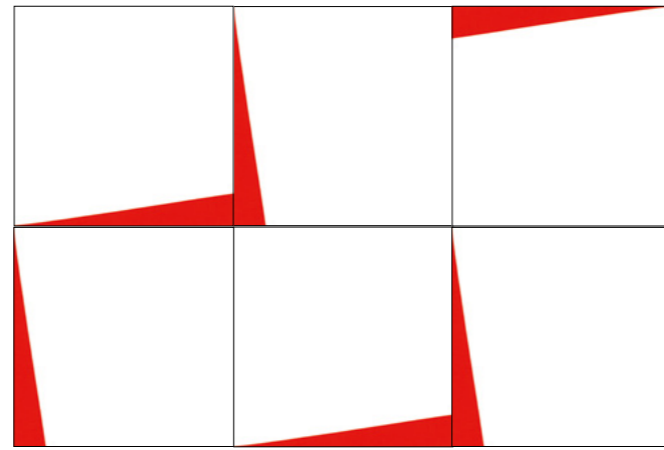
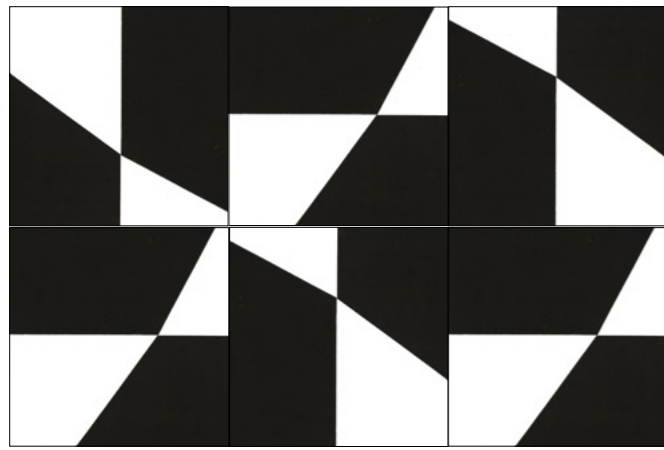
A simplicidade de execução equaliza as diferenças, a fim de que todos se sintam à vontade para participar, sem criar disparidade entre trabalhos “melhores” ou “piores”.



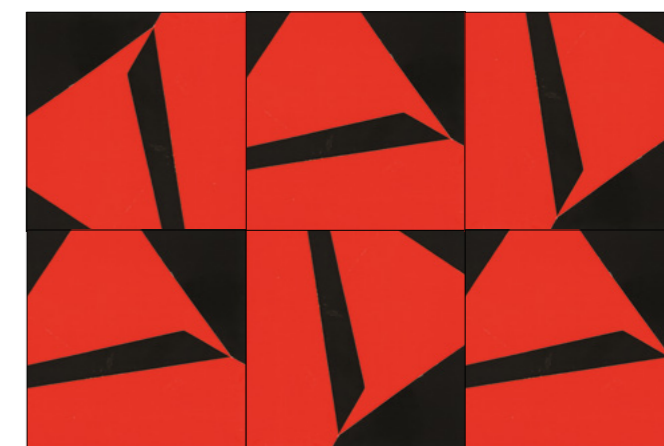
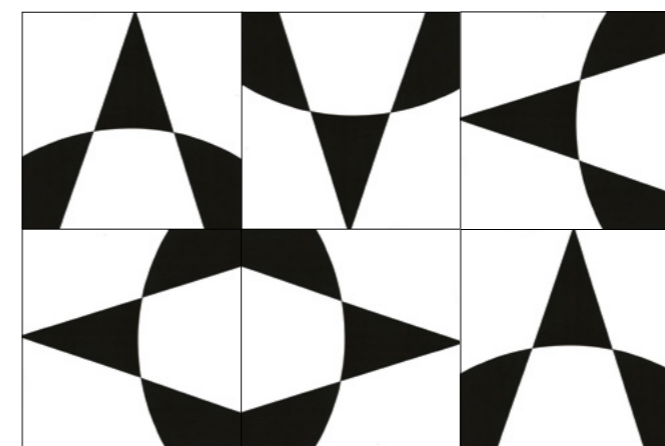
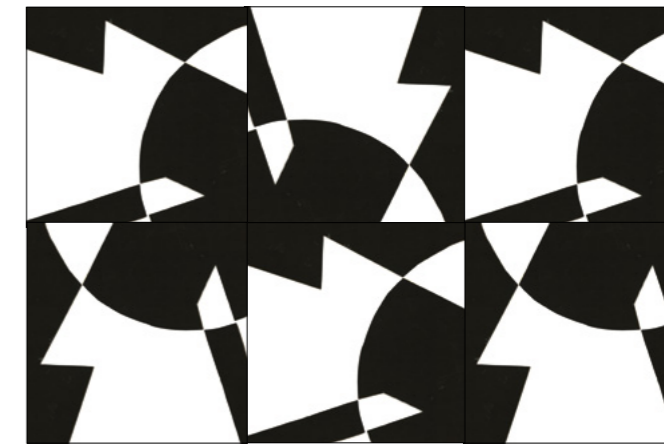
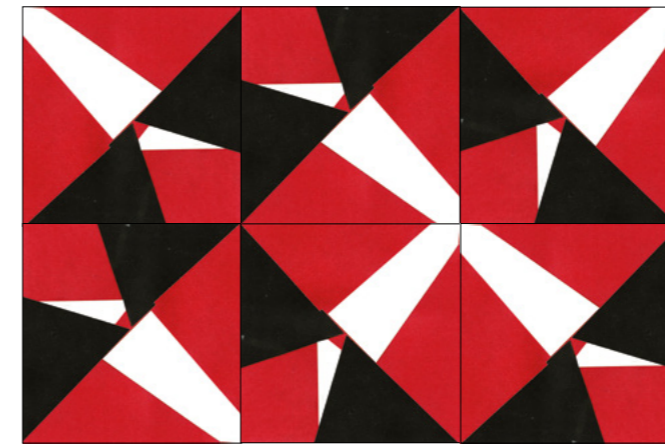
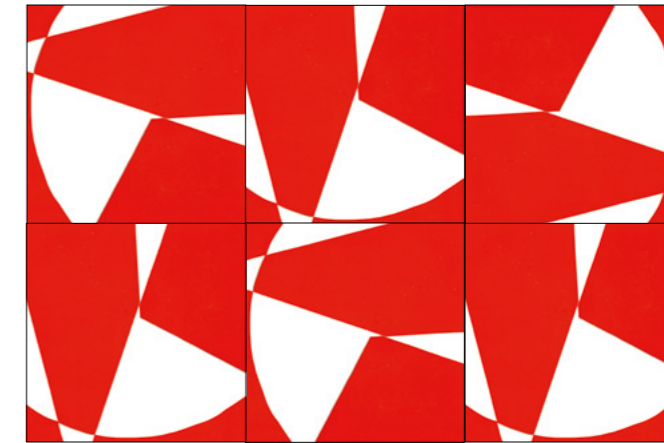
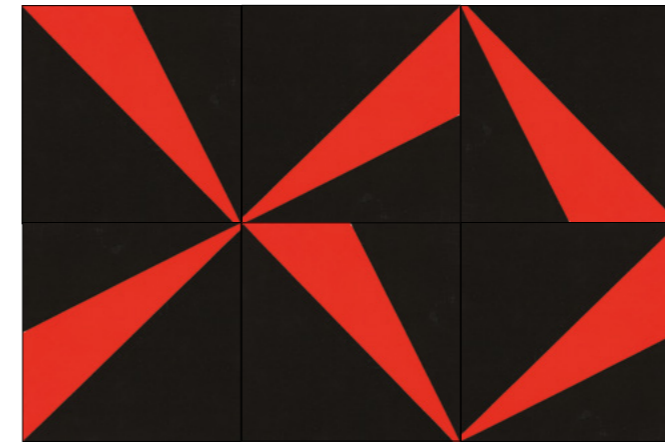
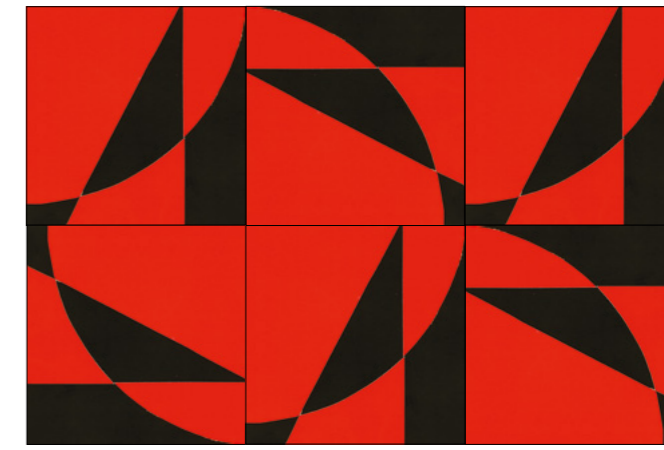
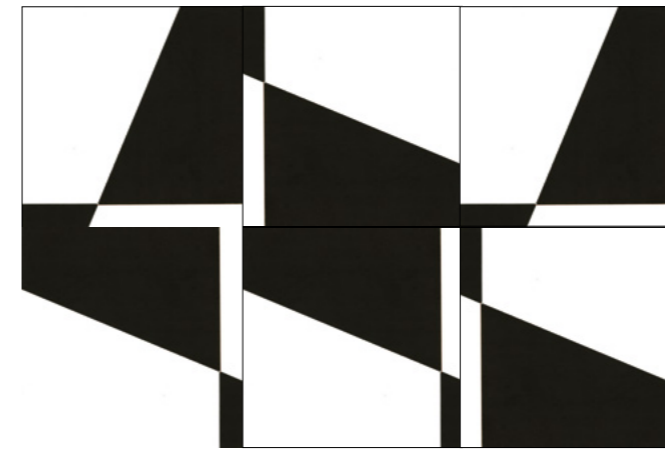
Maquetes exercício 4, disposição corrida, tipologias variadas. Alunos Catherine Uhlendorf, Mariana Macedo, Julia Alves e outros, 2021-2022.

Maquetes exercício 4, disposição corrida, tipologias variadas. Alunos Luiza Costa, Ana Clara Alcoforado, Maria Fernanda

Donato, Gabriel Moran, Marina Tiellet, Isabela Pimentel e Daniel Cohn , 2021-2022.



Maquetes exercício 4, disposição aleatória, tipologias variadas. Alunos Catherine Uhlendorf, Mariana Macedo, Julia Alves e outros, 2021-2022.



Maquetes exercício 4, disposição aleatória, tipologias variadas. Alunos Luiza Costa, Ana Clara Alcoforado, Maria Fernanda

Donato, Gabriel Moran, Marina Tiellet, Isabela Pimentel e Daniel Cohn , 2021-2022.



152



EXERCÍCIO 5*

COMPOSIÇÕES GRÁFICAS NA SUPERFÍCIE PLANA
PADRÃO CORRIDO

Realize um padrão contínuo a partir de suas composições anteriores. A estampa resultante deve gerar sensação de movimento e terá de ser projetada para impressão.

MODO DE CONSTRUÇÃO

1. Você pode partir do seu padrão do exercício 4, procurando trazer movimento.
2. A cor é livre, devendo ser explorada como componente que auxilie na organização dos elementos de seu desenho.
3. Para facilitar a criação do padrão, você pode utilizar uma base reticulada (sugestão de malhas nas proporções 1:2, 1:3, 1:4, 2:3 e 2:5).
4. O formato do módulo deve ser a partir de 40 x 40 cm, não sendo necessário o formato quadrado.

ENTREGA

Entregar a arte final impressa manualmente em tecido de algodão cru, realizada com técnica de estêncil no formato 1 x 1,5 m. Localize seu padrão no tecido de modo a ficar centralizado.

MATERIAIS

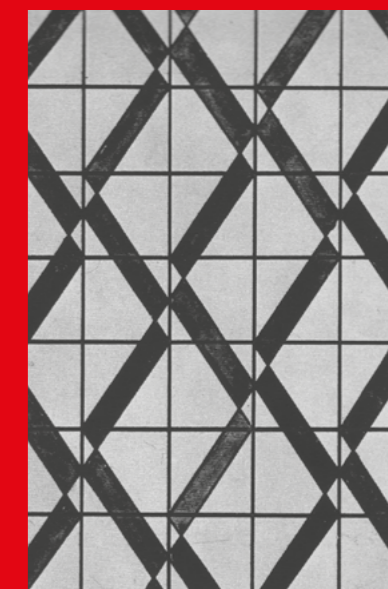
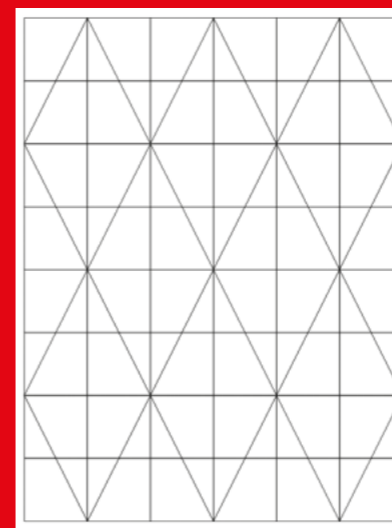
régua de aço (mínimo 60 cm)
esquadro
estilete
tesoura
papel quadriculado
acetato 0,2 mm
caneta permanente
tinta acrílica para tecido
lápiz carvão
tecido de algodão cru
papel pardo
rolinho de espuma com 9 cm
bandeja para o rolinho
fita crepe (5 cm)

OBSERVAÇÕES

O padrão pode ser construído digitalmente.

A matriz pode ser impressa com corte a laser.

Dada à técnica de impressão manual a ser utilizada, linhas muito finas não poderão ser executadas.



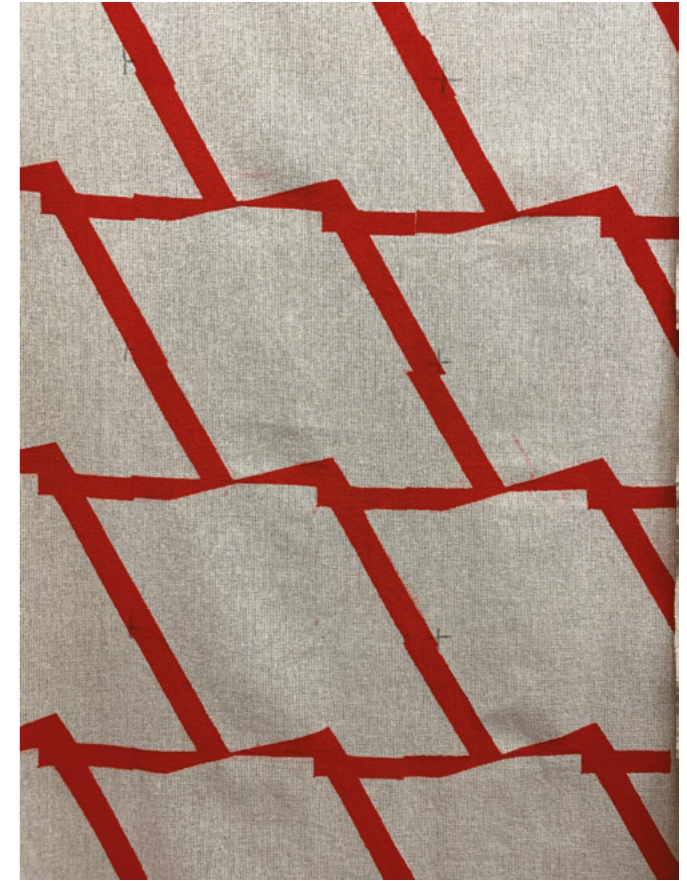
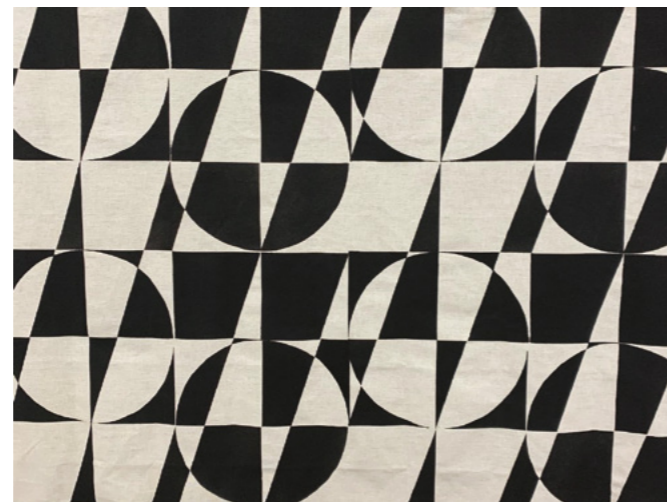
Estampas Varvara Stepanova e Liubov Popova, 1924 (à esq.).

Grade axonométrica (criação nossa, acima à esq.).

Estampa têxtil, 1923-1924 (acima) e padrões para tecidos em estudo de aquarelas sobre papel, Liubov Popova, 1924 (abaixo).

* A técnica manual de estamparia utilizada neste exercício foi desenvolvida com base nas oficinas ministradas por Celso Lima.

153



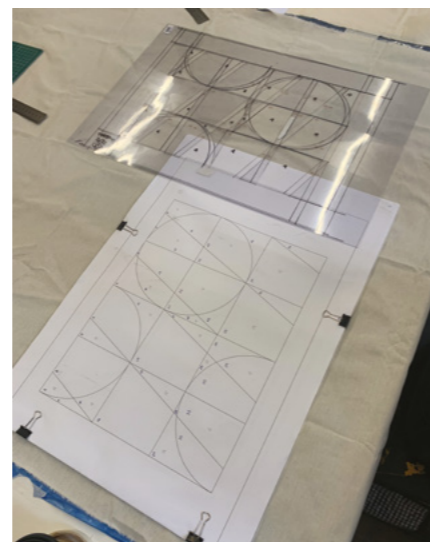
Resultados construções finais exercício 5, Escola da Cidade, 2022.

Estampa dos alunos (à esq.) Beatriz Teixeira, Clara Borges, Dante Rovere e Maria Fernanda Donato.

Estampas dos alunos Thiago Costa (acima à esq.), João Pedro Puntoni, Mariana Macedo e Bruno Maschio.

5

Os exercícios não têm uma solução final, e a atualidade dessa prática está no fato de ser inesgotável;



Não há uma resposta certa para esses exercícios, e sim respostas similares com processos distintos, e esses processos individuais levam em consideração a bagagem subjetiva prévia do aluno.



turma como experiência. Por isso, trazemos os resultados por meio dos registros fotográficos, sem organizá-los por tipologia.

De um modo geral, notamos que, pelo fato de o enunciado ser mais abrangente do que os anteriores, tivemos uma disparidade maior na qualidade dos resultados, tornando-se mais difícil o comentário do conjunto. Assim, na dinâmica final desse exercício, optamos por comentar sobre o processo de todo o curso, momento em que surgiram colocações muito interessantes a respeito das aulas.

Os alunos apontaram que ganharam mais autonomia em seus métodos de criação ao longo do curso. Por mais rígidos ou triviais que parecessem alguns enunciados, não há ações no momento da prática que não revelem ao aluno seu processo de produção de sentido e seu modo de raciocínio para ocupação do plano, conforme depoimentos dos próprios estudantes:

Estampas da aluna Catherine Uhlendorf (acima) e foto dos tecidos na parede (abaixo), 2022.

Processo da estampa da aluna Clara Borges (acima à esq.), e estampa corrida da aluna Maria Fernanda Donato (abaixo à esq.)

Acredito que a experiência do curso teve contribuição significativa para o meu desenvolvimento como arquiteto ou designer, principalmente no processo de conceituação projetual e abstração de ideias. O curso possibilitou uma ampliação da perspectiva criativa para desenvolver ideias que podem ou não acabar se materializando em algum projeto. [Daniel Kenji, 20]

O curso me permitiu compreender melhor o meu processo criativo fora da caixinha a que estou habituada e a me expressar sem tanta seriedade no início da ideia, deixando a imaginação fluir mais. Os exercícios foram todos de diferentes formas, muito incisivos em diferentes áreas, o que me deixa muito feliz, pois acredito muito na interdisciplinaridade e em como ela deixa os processos mais coesos e profundos. É como olhar para a mesma situação de vários ângulos diferentes. No trabalho, sinto que influenciou no processo de começo, meio e fim, que se tornou mais dinâmico em suas possibilidades, sem seguir necessariamente uma receita de bolo, mas entender que, para certo momento, tal tipo de expressão vem a calhar, e essa sensibilidade na percepção foi algo muito bom que tirei das aulas. De certa forma se tornou mais divertido e prazeroso produzir. [Isabella Nakano, 24]

A partir da experimentação aqui apresentada, reunimos alguns pontos em relação ao método. Em síntese, com base nas discussões recorrentes nos debates finais com os alunos, concluímos o seguinte a respeito desses exercícios:

São uma forma rápida e efetiva de aprendizado de desenho e composição não figurativa no espaço bidimensional, sem exigir formação artística prévia;

Apresentam facilidade de execução, uma vez que são simples e com materiais acessíveis;

As regras permitem estabelecermos elementos de comparação;

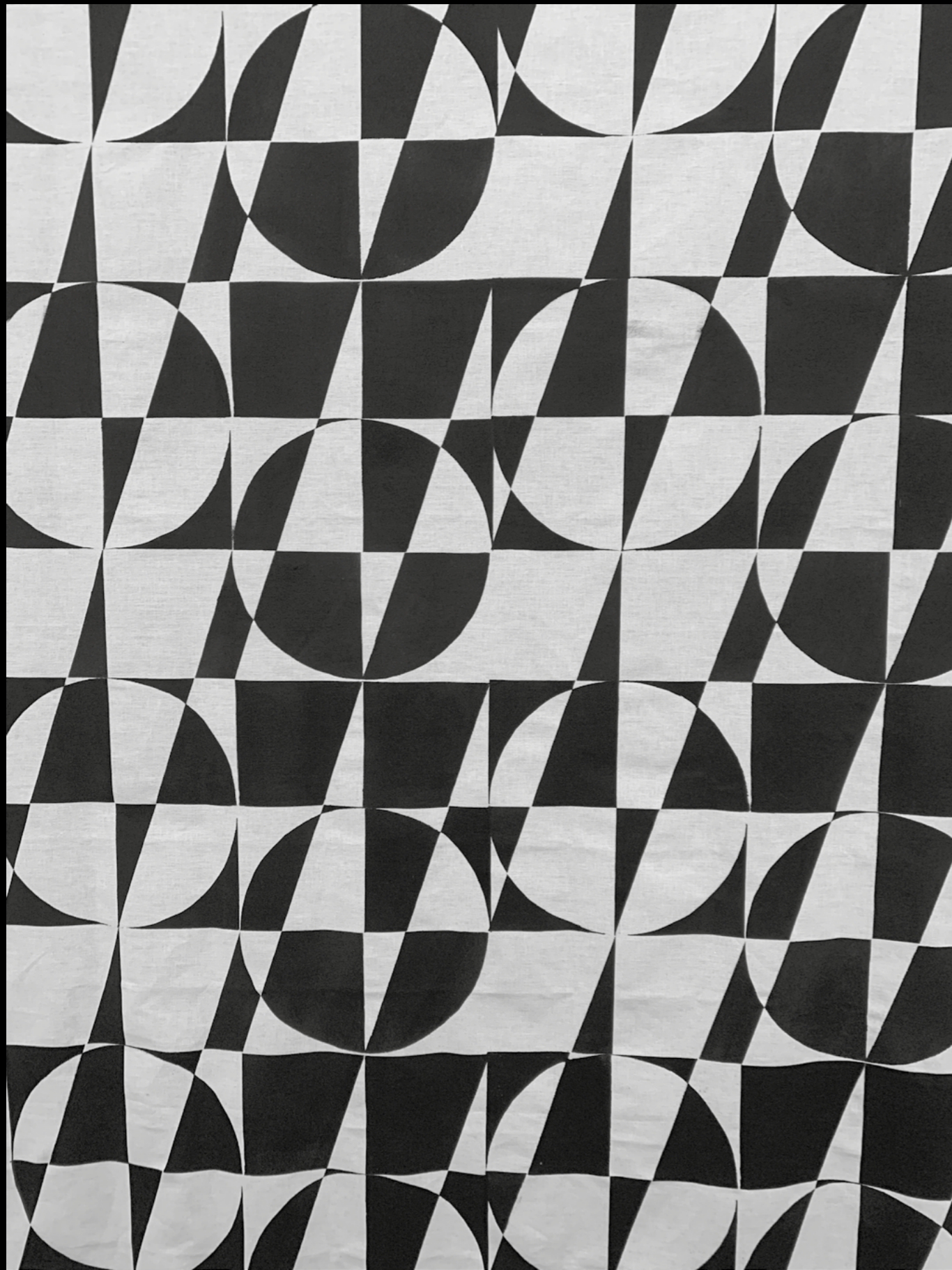
Por seu caráter introdutório, as Iniciativas foram apelidadas pelos alunos como um "aquecimento" em desenho;

Não há uma solução final, e a atualidade dessa prática está no fato de ser inesgotável;

Houve uma grande participação e um alto engajamento por parte dos alunos em sala de aula porque os trabalhos têm duração rápida e, na maioria dos casos, foram realizados durante o horário letivo;

Não há uma resposta certa para esses exercícios, e sim respostas similares com processos distintos, e esses processos individuais levam em consideração a bagagem subjetiva prévia do aluno;

A simplicidade de execução equaliza as diferenças, a fim de que todos se sintam à vontade para participar, sem criar disparidade entre trabalhos "melhores" ou "piores".



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa se dedica a fundamentos iniciais do ensino de desenho em arquitetura e design. Nosso objetivo aqui foi aprender com a escola soviética Vkhutemas, com seus professores construtivistas e o método objetivo de ensino para responder à pergunta colocada no início do trabalho, em que questionamos se haveria de fato uma contribuição dessa propedêutica, concebida há um século, para o ensino nos dias de hoje.

Os exercícios práticos que desenvolvemos, somados à pesquisa iconográfica, histórica e documental, foram parte de um processo de sistematização de uma linguagem específica, com códigos definidos, que constitui uma sintaxe ainda atual em nosso campo de atuação. Estamos falando da introdução ao desenho técnico, componente da linguagem visual, parte integrante de nossa paisagem cotidiana.

Também foi considerado o novo momento em que se encontram nossas escolas de arquitetura e design, preocupadas em promover um ensino cada vez mais acessível, levando em conta as ferramentas digitais de criação e pressupondo uma experiência prática e ativa na formação do estudante.

Os exercícios que realizamos se mostraram bastante pertinentes, na medida em que foram experimentados tanto na minha prática pessoal e profissional, enquanto designer e arquiteta, como no trabalho com os 110 estudantes que passaram por nossa disciplina nos últimos dois anos. Os resultados foram múltiplos e inesgotáveis.

Ao longo dessa jornada, nos esforçamos para criar enunciados bem direcionados e de rápida execução, buscando um conjunto de trabalhos sem propósitos utilitaristas, além de serem acessíveis em termos de custo e de materiais. Com dinâmicas simples e de cunho prático, os exercícios independem da formação prévia dos alunos, e têm como objetivo sensibilizá-los para a leitura espacial — o que indica também o seu potencial de fundamentação ou introdução aos problemas do projeto em arquitetura e design.

Com esses experimentos, buscamos atender a dois aspectos desse ensino básico: o **aprendizado coletivo** e o **ensino anônimo**.

A nosso ver, uma das principais características do aprendizado coletivo se manifestava ao final de cada exercício, quando os trabalhos eram exibidos na parede para serem debatidos com a turma. O estabelecimento de regras previamente definidas do enunciado auxilia na criação de critérios de comparação entre as produções individuais. Nesse momento de partilha, quando cada experiência é relacionada com o todo, são apontadas as diversas maneiras de responder a uma mesma pergunta que se

Estampa Aluna Clara Borges,
2022.

demonstra inesgotável, o que evidencia a manifestação das diferentes subjetividades e modos de fazer e criar de cada aluno.

A facilidade e a simplicidade de execução desses exercícios são elementos que incentivam a participação e permitem um alto engajamento por parte da turma. Também equalizam as diferentes bagagens de cada estudante, a fim de incluir a maioria da classe, sem criar disparidade qualitativa entre os trabalhos.

Em seguida, temos o ensino anônimo, que se caracteriza pela sublimação da figura do mestre em sala de aula, buscando realçar a experiência e a percepção individual de cada aluno. Os estudantes são convidados à produção ativa e ao debate coletivo.

O ensino do desenho construtivista não trata meramente da transferência de conhecimento do professor para o educando, e sim de métodos que guiam e incentivam a exploração e a criação do aluno no campo projetual.

A questão se apresenta como uma introdução ao problema da composição. Não se refere a um formalismo despropositado, mas a questões propedêuticas e seus valores sensoriais. É o ensino de uma gramática que se faz por meio de elementos básicos, tais como linhas de força, articulação entre formas, dinamismo, movimento, coesão, entre outros. São componentes importantes para a compreensão de estruturas e para a sensibilização de um desenvolvimento preliminar do raciocínio projetual.

Apesar de a experiência aqui estudada anteceder os meios digitais de produção, a linguagem construtivista anteviu tais meios. A esse respeito, em entrevista concedida no FAU em Prosa, em 2021, Anna Bokov defendeu que temos que pensar em como inserir a tecnologia digital no ensino contemporâneo. E, mais ainda, que é muito válido olharmos para essa experiência pedagógica da vanguarda soviética como um modelo de ensino que foi capaz de estar à frente de seu tempo.

Estamos falando de um método em que a prática e a experimentação prevaleceram em contraposição a um ensino tradicional de arte, arquitetura e design já consolidado e preestabelecido. É uma forma de educação que consiste no **fazer**, no **aprender fazendo** e na **desmistificação** dos processos de criação.

Como qualquer exercício de improviso, assim como na música, é necessário muita escuta, prática e repetição. Por isso, nosso maior intuito foi despertar nos alunos o interesse e a vontade de **fazer e produzir**, por meio de uma abordagem introdutória a um léxico básico. Para além de bons criadores, desejamos formar bons observadores, ouvintes e leitores de um mundo que nos cerca, bem como incentivar novas pesquisas na área que continuem nosso trabalho a partir da base aqui fornecida.

Asnova	Associação de Novos Arquitetos
Inkhuk	Instituto de Cultura Artística de Moscou
IZO	Departamento de Artes Visuais
Markhi	Instituto de Arquitetura de Moscou
Narkompros	Comissariado do Povo para a Instrução Pública
Obmas	Ateliês de Esquerda Unidos
Obmokhu	Sociedade de Jovens Artistas
Rabfak	Faculdade dos Trabalhadores
Svomas	Ateliês Livres de Arte
Vkhutemas	Ateliês Superiores de Arte e Técnica
Vkhutein	Instituto de Arte e Técnica
Proun	Projeto para a Afirmação do Novo

IMAGENS DE LIVROS

Bokov, 2020 17, 22, 37, 38, 41 (acima e abaixo), 42 (acima e abaixo), 55, 58, 62, 66, 68, 72 (abaixo), 75 (acima), 76 (à dir.), 78, 79, 81, 82, 88, 96 (abaixo), 104-111, 113, 140 (abaixo).

Ivanova-Veen e Ovsianikova, 2005 12, 48 (abaixo), 80 (abaixo), 90 (meio), 92 (acima), 93 (abaixo), 94, 95, 102.

Khan-Magomiédov, 1987 32 (abaixo), 36 (abaixo), 45 (abaixo), 64 (abaixo), 65, 74 (abaixo), 70, 77.

Khan-Magomiédov, 1990 30 (acima), 31 (abaixo), 33, 35 (abaixo), 51, 67, 69, 70-75, 84, 93 (acima), 98-101, 107 (acima), 111 (abaixo), 112, 125 (abaixo), 129 (abaixo), 138 (abaixo).

Lima e Jallageas, 2020 25, 29 (acima), 28 (acima), 30 (abaixo), 45 (acima), 83, 153 (abaixo).

Lodder, 2018 37

Sarabianov e Adaskina, 1989 31, 85, 86 (abaixo), 87, 89, 90 (abaixo), 91, 152 (acima), 152 (abaixo).

ACERVOS

MoMA 29 (abaixo).

Goma Oficina

Eduardo Rodrigues da Silva 14 (acima).

Fernando Banzi 14 (abaixo), 15 (à esq e à dir.).

Lauro Rocha 14 (acima).

Maria Claudia Levy 34, 40, 44, 52-53, 56, 66, 116, 118, 119, 120, 122, 124, 129, 134, 140, 141, 146, 153 (à dir.), 154.

Monoskop 35 (acima), 59.

TRABALHOS ALUNOS

Ana Clara Alcoforado 126 (acima), 127 (meio), 136 (acima), 137 (meio), 149 (2), 151 (2).

Ananda Giuliani 136 (acima), 142 (acima).

Beatriz Freitas 131 (meio).

Beatriz Hinkelmann 131 (abaixo), 136 (meio).

Beatriz Teixeira 137 (acima), 154 (meio à esq.).

Bruno Maschio 155 (abaixo à dir.).

Catherine Uhlendorf 148, 157.

Christian Salmeron 127 (acima).

Clara Borges 136 (abaixo), 155, 160.

Daniel Cohn 142 (meio), 149 (8).

Daniel Kenji 128, 130 (abaixo), 135.

Dante Rovere 127 (acima), 154 (abaixo à esq.).

Debora Gil 136 (meio), 142 (meio).

Eliza Ferreira 130 (acima).

Felippe Samburgo 142 (abaixo).

Fernanda Teixeira 130 (acima e meio), 137 (acima).

Gabriel Chieppe 143 (meio).

Gabriel Moran 125 (acima), 149 (4), 151 (4).

Gabriela Sanovicz 126 (meio), 142 (meio), 143 (abaixo).

Helena Ramos 127 (abaixo).

Isabela Caramuru 136 (meio).

Isabela Pimentel 149 (7), 151 (7).

Isabella Nakano 143 (acima).

João Pedro Puntoni 131 (abaixo), 155 (abaixo a esq.)

Julia Alves 148 (8), 150 (8).

Julia Cardoso 131 (meio).

Júlia Masagão 125 (acima), 126 (abaixo).

Juliana Tegoshi 127 (abaixo), 132 (acima), 136 (abaixo).

Leticia Morikawa 126 (abaixo), 143 (meio).

Lia Ballak 137 (meio), 138 (acima), 142 (abaixo).

Lilla Lescher 131 (acima).

Luana Cobra 130 (meio).

Lucas Slindvain 126 (acima), 136 (acima), 143 (abaixo).

Luiza Carvalho 136 (abaixo).

Luiza Costa 149 (1).

Maria Eduarda Lovisi 130 (meio).

Maria Fernanda Donato 126 (abaixo), 127 (acima), 149 (3), 151 (3), 154 (abaixo à dir.).

Maria Gruber 137 (abaixo).

Maria Meira 131 (abaixo).

Maria Paula Simonsen 131 (acima), 137 (abaixo).

Maria Piedade 142 (acima).

Maria Rezende 131 (meio).

Mariana Caldas 126 (meio).

Mariana Macedo 148 (7), 150 (7), 155 (abaixo à dir.)

Marina Tiellet 143 (acima), 149 (5).

Melissa Luchini 127 (abaixo), 142 (abaixo).

Melissa Vasques 143 (meio).

Raul Souza 130 (acima), 130 (abaixo), 131 (acima).

Ricardo Mancini 143 (acima).

Sofia Alves 142 (acima).

Thiago Costa 127 (meio), 155 (acima à esq.).

Não encontramos os autores dos trabalhos 126 (meio), 127 (meio), 148.

- ADASKINA, Natalia. “The Place of Vkhutemas in the Russian Avant-Garde”. In: *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932*. Nova York: Guggenheim Museum, 1992, pp. 283-285.
- ADASKINA, Natalia; SARABIANOV, Dmitri. *Liubov Popova*. Paris: Philippe Sers, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Diário de Moscou*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BOKOV, Anna. *Avant-Garde as Method: Vkhutemas and the Pedagogy of Space, 1920-1930*. Zurique: Park Books, 2020.
- DABROWSKI, Magdalena. *Liubov Sergeevna Popova*. Nova York: Harry N. Abrams, 1991.
- DUNAEVA, Cristina. “Orient(e)ação: as vanguardas artísticas na Rússia confrontando o eurocentrismo”. *VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB*, v. 16, n. 1, pp. 118-138, 2017.
- DUNAEVA, Cristina. *Anarquismo e arte na Rússia revolucionária: a atuação de artistas da vanguarda*. Anais do XXIX Simpósio de História Nacional – Contra os Preconceitos: História e Democracia, pp. 1-10, 2019.
- FITZPATRICK, Sheila. *A Revolução Russa*. São Paulo: Todavia, 2017a.
- FITZPATRICK, Sheila. *Lunacharski y la organización soviética de la educación y de las artes (1917-1921)*. Madri: Siglo Veintiuno, 2017b.
- FRAMPTON, Kenneth. “Foreword”. In: BOKOV, Anna. *Avant-Garde as Method: Vkhutemas and the Pedagogy of Space, 1920-1930*. Zurique: Park Books, 2020, pp. 22-24.
- GARCIA, Hernan Carlos Wellington Sanchez. *VKhUTEMAS/VKhUTEIN, Bauhaus, Hechschule für Gestaltung Ulm: experiências didáticas comparadas*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 2001.
- GRAY, Camilla. *The Great Experiment: Russian Art, 1863-1922*. Nova York: Harry N. Abrams, 1962.
- HULTÉN, Pontus (Org.). *Paris-Moscou: 1900-1930*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1979.
- IVANOVA-VEEN, L. I.; OVSIANNIKOVA, E. B. *From Vkhutemas to Markhi, 1920-1936*. Moscou: Instituto de Arquitetura de Moscou, 2005.
- KHAN-MAGOMIÉDOV, Selim Omarovich. *Vkhutemas: Moscou, 1920-1930* (2 vols.). Paris: Éditions du Regard, 1990.
- KHAN-MAGOMIÉDOV, Selim Omarovich. *Rodchenko: The Complete Work*. Cambridge, MA: MIT Press, 1987.

- KOPP, Anatole. *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa*. São Paulo: Nobel / Edusp, 1990.
- LADÓVSKI, Nikolai. “Foundations of Architecture Theory (according to the Rationalist Aesthetic)”, 1926. In: BOKOV, Anna. *Avant-Garde as Method: Vkhutemas and the Pedagogy of Space, 1920-1930*. Zurique: Park Books, 2020, p. 248.
- LAVRENTIEV, Alexander. *Aleksandr Rodchenko: Experiments for the Future: Diaries, Essays, Letters, and Other Writings*. Nova York: Museum of Modern Art, 2005.
- LAVRENTIEV, Alexander; BOWLT, John. *Varvara Stepanova: The Complete Work*. Cambridge, MA: MIT Press, 1991.
- LAVRENTIEV, Alexander. “Universal Algorithms in Architecture and Design”. In: BOKOV, Anna. *Avant-Garde as Method: Vkhutemas and the Pedagogy of Space, 1920-1930*. Zurique: Park Books, 2020, pp. 28-32.
- LAVRENTIEV, Alexander. “What is Linearism?”. In: *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932*. Nova York: Guggenheim Museum, 1992, pp. 295-297.
- LEF*, 1923, n. 2, p. 174
- LEF*, 1924, n. 4, p. 27-29.
- LÊNIN, Vladimir. “Decreto do Conselho de Comissários do Povo sobre os Vkhutemas” (1920). In: MIGUEL, Jair Diniz. *Arte, ensino, utopia e revolução: os ateliês artísticos Vkhutemas/Vkhutein (Rússia/URSS, 1920-1930)*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2006, p. A-24.
- LEVY, Maria Claudia. “A construção no plano infinito: aprendendo com desenho de padrão soviético”. *Recorte*, ano 1. São Paulo: Passeios Edições e Comércio, 2021, pp. 243-251.
- LIMA, Celso; JALLAGEAS, Neide. *VKHUTEMAS: o futuro em construção, 1918-2018*. Catálogo da Exposição. São Paulo, Sesc Pompeia, 26 de junho a 30 de setembro de 2018.
- LIMA, Celso; JALLAGEAS, Neide. *Vkhutemas: desenho de uma revolução*. São Paulo: Kinoruss, 2020.
- LODDER, Christina. *Russian Constructivism*. New Haven: Yale University Press, 1987.
- LODDER, Christina. “Textiles for Revolutionary Russia: Training Textile Designers at the Moscow VKHUTEMAS”. *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture*, v. 25, n. 2, pp. 139-159, 2018.

MAIAKÓVSKI, Vladimir. “Vindourianos” (1914). In: LIMA, Celso; JALLAGEAS, Neide. *Vkhutemas: desenho de uma revolução*. São Paulo: Kinoruss, 2020, p. 54.

MALIÉVITCH, Kasimlr. *The Non Objective World*. Chicago: Paul Theobald and Company, 1959.

MARCADÉ, Jean-Claude. *L'avant-garde russe*. Paris: Flammarion, 1995.

MIGUEL, Jair Diniz. *Arte, ensino, utopia e revolução: os ateliês artísticos Vkhutemas/Vkhutein (Rússia/URSS, 1920-1930)*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2006.

POPOVA, Liubov. “On Drawings” (1921). In: ADASKINA, Natalia; SARABIANOV, Dmitri. *Liubov Popova*. Paris: Philippe Sers, 1989, p. 366.

POPOVA, Liubov. “The Essence of the Disciplines” (1921). In: ADASKINA, Natalia; SARABIANOV, Dmitri. *Liubov Popova*. Paris: Philippe Sers, 1989, p. 369.

POPOVA, Liubov; VESNIN, Aleksandr. “La Discipline n. 1 – Couleur” (1921). In: KHAN-MAGOMIÉDOV, Selim Omarovic. *Vkhutemas: Moscou, 1920-1930* (2 vols.). Paris. Éditions du Regard, 1990, p. 264.

RÓDTCHENKO, Aleksandr. “Conclusions on Construction and Composition” (sem data). In: KHAN-MAGOMIÉDOV, Selim Omarovich. *Rodchenko: The Complete Work*. Cambridge, MA: MIT Press, 1987, p. 289.

TRÓTSKI, Leon. “What Is Proletarian Culture, and Is It Possible?” *Philosophy / History Archive*, v. 17, n. 1, 1923.

WILSON, Edmund. *Rumo à estação Finlândia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

EDUCAÇÃO E OUTROS

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1996.

FREIRE, Paulo. *Educação como prática da liberdade*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2014.

GRÜNBAUM, Branko; SHEPHARD, Geoffrey Colin. *Tilings and Patterns*. Nova York: W. H. Freeman, 1987.

KAPP, Silke. “Autonomia heteronomia arquitetura”. *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, v. 10, n. 11, pp. 95-105, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

SAFATLE, Vladimir. “Força e abstração”. *Artefilosofia*, v. 15, n. 29, pp. 165-193, 2020.

VÍDEOS E WEBSITES

BOKOV, Anna. “Vkhutemas: vanguarda como método”. Entrevista a Maria Claudia Levy e Luis Antonio Jorge. FAU em Prosa, São Paulo, 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=00P2cYGuiQs>>. Acesso em: 21 de novembro de 2021. (A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice desta dissertação.)

BOKOV, Anna. *The “Science” of Architecture at Vkhutemas*. YouTube, 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RZHwtBlM8Fo>>. Acesso em: 21 de agosto de 2020.

LODDER, Christina. *The Moscow Vkhutemas: Training Artists for the New Society*. YouTube, 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kuCX1CiZqmA>>. Acesso em: 10 de agosto de 2020.

VKHUTEMAS. Disponível em: <www.vkhutemas.ru>. Acesso em: 9 de agosto de 2021.

VKHUTEMAS 100: Escola da Vanguarda. Museu de Moscou, exposição virtual, 2021. Disponível em: <<https://vkhutemas.mosmuseum.ru/>>. Acesso em: 30 de abril de 2021.

SOKOLNIKOVA, Alena. *Основное отделение Вхутемаса и роль первых пропедевтических дисциплин (O Ciclo Básico dos Vkhutemas e o papel das propedêuticas)*. Youtube, 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=enjffHueJWc></div>. Acesso em: 20 de novembro de 2021.

APÊNDICE

DOCUMENTO ORIGINAIS TRADUZIDOS PRESENTES NAS PÁGINAS ANTERIORES:

- 66 PROGRAMAS PARA O ENSINO DE DESENHO NO CURSO INTRODUTÓRIO DOS VKHUTEMAS POR ALEKSANDR RÓDTCHENKO, EXERCÍCIO N.1, 1921.
- 68 PROGRAMAS PARA O ENSINO DE DESENHO NO CURSO INTRODUTÓRIO DOS VKHUTEMAS POR ALEKSANDR RÓDTCHENKO, EXERCÍCIO N.2, 1921.
- 76 DISCIPLINA “CONSTRUÇÃO” POR ALEKSANDR RÓDTCHENKO, 1921.
- 84 DISCIPLINA N.1 “COR” POR LIUBOV POPOVA E ALEKSANDR VESNIN, 1921.
- 86 RESPOSTAS DE LIUBOV POPOVA A UM QUESTIONÁRIO DO INKHUK REALIZADO POR VASSÍLI KANDÍNSKI, 1920.

APÊNDICE:

- 177 A ESSÊNCIA DAS DISCIPLINAS POR LIUBOV POPOVA, SEM DATA.
- 178 PROGRAMA DE ORGANIZAÇÃO DO LABORATÓRIO DE ESTUDO DE PINTURA NOS ATELIÊS ARTÍSTICOS LIVRES ESTATAIS POR ALEKSANDR RÓDTCHENKO, 1920.
- 178 CONCLUSÕES SOBRE CONSTRUÇÃO E COMPOSIÇÃO POR ALEKSANDR RÓDTCHENKO, SEM DATA.
- 179 A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO PICTÓRICO NOTAS TEÓRICAS POR ALEKSANDR RÓDTCHENKO, 1920-1921.
- 180 COMUNICAÇÃO DO CONSELHO CIENTIFICO DO INKHUK, 1921.
- 180 SOBRE OS VKHUTEMAS POR STEPANOVA, RÓDTCHENKO, POPOVA E VESNIN, 1923 (TRECHO).
- 182 ENTREVISTA COM ANNA BOKOV “VANGUARDA COMO MÉTODO”, 2021.

A ESSÊNCIA DAS DISCIPLINAS POR LIUBOV POPOVA

DEPARTAMENTO DE MANUSCRITOS, GALERIA
TRETIAKOV, FUND 148, UNID. 42, FOLHA 1. 1921

A Disciplina nº1 estabelece a concepção pictórica do objeto. O que é retratado não é a impressão do objeto mas sua essência, a essência de sua cor, volume, construção característica, materialidade; tudo o que é incidental ou não característico da imagem pictórica do objeto é omitido. As emoções emanando do objeto são puramente formal.

A superfície da pintura é subordinada ao ritmo conhecido dado da composição. Não é acidental, como era intencionalmente acidental com os Impressionistas, mas subordinados a lógica conhecida do volume dado, cor. Volume e cor constrói a massa do objeto embora a cor resolve independentemente seu próprio problema de coloração e não meramente decora o objeto. A materialidade é acentuada pelo objeto. A materialidade é acentuada pela textura.

Além disso, a concepção pictórica do objeto fica mais nítida; suas distorções agora seguem esferas individuais da pintura, cada um de seus elementos abstraídos separadamente, portanto:

A disciplina nº2 constrói forma através do volume no seus mais puros elementos. Espaço e volume são construídos como meios de delimitação do volume e do espaço com os planos. O objeto se desdobra em seus planos preenchendo os estratos do espaço da pintura. Distorção volumétrica já foi completa, e o trabalho se move para transformar o espaço da pintura com planos. O objeto não é mais necessário para construção como um todo com todas as suas partes do volume, massa e forma de desenho; a forma pura do objeto é destacada de seus elementos pictóricos sem respeito à sua estrutura representativa, mas com uma conexão interna a sua estrutura artística.

(A partir daqui temos mais um passo para a libertação total da representação do objeto.)

A disciplina nº3 constrói a forma em cor, substituindo e traduzindo as formas do objeto de suas formas lineares e volumétricas para sua forma colorida enquanto observa o imperativo construtivo. A quarta dimensão que é expressa em construção volumétrica através da percepção simultânea de todos os aspectos do objeto, é expressada aqui na temporalidade consecutiva da estrutura da cor. A cor é revelada em sua expressividade tonal, que segue simultaneamente ou não com o desenvolvimento textural de acordo à sua construção rítmica.

A disciplina nº4 especialmente pesquisa as leis da organização dos elementos desarticulados e o sistema de suas organizações.

A disciplina nº6 compara a interrelação da forma e sua construção com outros elementos (cor, textura, material, movimento); a execução e desenho da natureza (no plano e no volume); e a comparação de exemplos num tema dado e livremente (em volumes reais e no plano)

PROGRAMA DE ORGANIZAÇÃO DO LABORATÓRIO DE ESTUDO DE PINTURA NOS ATELIÊS ARTÍSTICOS LIVRES ESTATAIS, 12 DE DEZEMBRO DE 1920. POR ALEKSANDR RÓDTCHENKO

A FORMAÇÃO DO ARTISTA- CONSTRUTOR, N° 4, P. 203-204, MOSCOU, 1973.

1. O laboratório apresenta ao mesmo tempo um caráter experimental e de pesquisa;

a) pesquisa e análise dos problemas de domínio e técnica pictórica. As experiências são conduzidas nos seguintes domínios: cor, forma, leis da construção, execução e tratamento de superfície dos materiais para enfim chegar à *faktura*.

b) objetivo pedagógico: dar aos estudantes um conhecimento científico e experimental da técnica pictórica, independentemente de suas opções artísticas pessoais.

II. O laboratório compreende as seguintes seções especiais: Cor, Forma, Construção, *Faktura*, Materiais. Os estudos se organizam como segue:

a) análise de elementos isolados que compreende: a análise prática e teórica das particularidades fundamentais de cada elemento. O estudo da utilização desses elementos nas obras de diferentes épocas. A análise dos elementos utilizados para a construção de objetos, assim como exercícios práticos sobre a utilização de elementos isolados.

b) comparação de diversos elementos que compreende: o estudo da interação dos elementos entre eles. A análise da interação dos elementos sobre obras artísticas. O estudo da interação dos elementos sobre objetos assim como exercícios práticos sobre a comparação de diversos elementos.

CONCLUSÕES SOBRE CONSTRUÇÃO E COMPOSIÇÃO POR ALEKSANDR RÓDTCHENKO

Construção é um objeto ou uma tarefa que lida com um plano preciso de trabalho em que os materiais, com todos seus componentes específicos, são organizados e usados para sua função correta, sem nada superficial. Lidar com cada espaço da maneira correta é construção.

Meta

Plano de trabalho

Organização *são construções*

Material

Economia

Algo realmente novo é criado apenas quando tem uma organização Construtivista. Escolhendo os materiais disponíveis, ou preenchendo os espaços vazios com decoração, é composição. A utilização de cada espaço é composição. Preencher espaços vazios é uma maneira individualista é composição. Composição é sempre a expressão do individualismo e de tudo que o envolve.

A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO PICTÓRICO NOTAS TEÓRICAS DE 1920-1921 POR ALEKSANDR RÓDTCHENKO

TRECHO DA COLEÇÃO A FORMAÇÃO DO ARTISTA- CONSTRUTOR N.4 P. 205, MOSCOU 1973

Construção do espaço pictórico (constituintes teóricos da disciplina)

Espaço pictórico é construído da reciprocidade dos planos (ou camadas), feitas de:

1. linhas
2. áreas
3. volumes

Em seu:

1. ritmo
2. extensão
3. cor
4. *faktura*

A linha deve ser um design gráfico, um elemento que define o plano pictórico ou um plano que delimita e intersecta áreas e suas extensões no espaço.

A superfície plana é um plano bidimensional;

Volume indica o caráter tridimensional da construção, mas não deve ter uma forma escultural realista;

O elemento básico é o ritmo (estático, dinâmico e imutável) no qual toda a relação espacial depende;

Cor não embeleza o objeto, mas tem um valor independente e uma importância própria servindo para esclarecer as relações espaciais entre os planos;

Faktura distingue as partes do plano do quadro, enfatizando a relação da cor e das substâncias que pairam no planol

Partindo da consideração que nenhum objeto é transferido para a superfície de um quadro como ele aparenta visualmente, mas é analisado em sua forma de modo a identificar os movimentos pictóricos que determinam a construção do espaço, o princípio da deformação necessária do valor figurativo do objeto é estabelecido;

Identificação do elemento fundamental da forma da construção na pureza de sua abstração e interferência

DEFORMAÇÃO E TRANSFORMAÇÃO

Uma pintura não pode de forma alguma explicar a sensação visual de um objeto. É preciso analisar a forma para determinar os elementos pictóricos necessários que evidenciam a construção do espaço dado. Isso resulta em uma deformação obrigatória do objeto. O destaque dos elementos formais fundamentais e da construção, como conceitos, e sua ação na realidade, leva a uma transformação livre do objeto em relação ao ritmo da construção.

COMUNICAÇÃO DO CONSELHO CIENTÍFICO DO INKHUK, 1921

ARQUIVOS INKHUK, COLEÇÃO PARTICULAR

No próximo mês de dezembro o Instituto de Cultura Artística (Inkhuk) organiza uma exposição fundada sobre a Análise Científica dos meios e dos objetivos da produção artística.

Com diferença de exposições de “obras de arte” de caráter individualista que tiveram lugar até o momento presente, o material aqui apresentado é coletado cientificamente. As obras são agrupadas em função dos problemas que elas levantas, a saber:

- 1) Problemas de cor
- 2) problemas de volume
- 3) problemas de espaço
- 4) problemas de construção
- 5) problemas de factura
- 6) problemas de materialidade
- 7) problemas de forma que podem ser divididas em três categorias: a linha, a superfície e o volume.

De acordo com os criadores, uma comissão especial do Instituto dividira as obras seguindo as rubricas enumeradas acima. O número de obras não é limitado.

SOBRE OS VKHUTEMAS (TRECHO)

ENSAIO PUBLICADO NA REVISTA LEF, N.2, 1923, P. 174

Três grupos artísticos lutam para conquistar uma posição dominante no seio dos Ateliês Superiores de Arte e Técnica de Moscou.

Os Puristas: Chevtchenko, Lentoulov, Féderov, Mashkov, Falk, Kardovski, Arkhipov, Korolev, etc.

Os Artesãos: Filippov, Favorski, Pavlinov, Novinski, Chéverdiaev, Egorov, Norvert, Roukhliadiev, etc.

Os Construtivistas e Produtivistas: Ródtchenko, Popova, Lavinski, Vesnin, etc.

Os combates se desenvolvem em diversas frentes. Primeiro grupo: os Puristas obtêm a separação total das faculdades de produção com arte “sacra”, pura, pela qual se opõem energicamente aos Apliquistas aliados dos Construtivistas e aos Produtivistas.

Enquanto isso, em razão do reforço das tendências Produtivistas entre a juventude estudantil e da ausência de demandas pelas “pequenas pinturas”, observamos nestes últimos tempos um certo número de desertores do campo dos Puristas em direção ao Produtivismo.

(...)

Contudo, a situação a qual se encontravam os Construtivistas e os Puristas é extremamente difícil. Foi necessário por um lado reduzir a influência dos Puristas defendendo a linha Produtivista, e por outro lado forçar a mão de artistas engajados tentando revolucionar seu consciente artístico.

Concretamente, o trabalho desse grupo consiste na organização do que chamamos de Ciclo Básico, onde o ensino é concebido não seguindo o principio dos ateliês individuais mas entorno das disciplinas de arte e de técnica básicas como cor, volume e a construção. Essa abordagem, a única possível cientificamente, se depara com uma forte resistência devido a seu ‘esquerdismo’ e da tendência de deixar o ensino anônimo. Este último não é evidentemente do gosto dos mestres Puristas que são habituados a considerar o ensino como um meio de se mostrar para os alunos e nome de sua própria glória.

ENTREVISTA COM ANNA BOKOV “VANGUARDA COMO MÉTODO”. FAU EM PROSA, 2021

Data: 03/05/2021

Duração: 1h10

Entrevistada: Anna Bokov

Local: Entrevista realizada de maneira remota e transmitida pelo YouTube no formato “FAU em Prosa”

LA: Boa noite. É uma honra e uma felicidade receber a arquiteta e pesquisadora Anna Bokov na FAU-USP. Estamos muito gratos por esta oportunidade incrível. Pedi para a arquiteta, designer e mestrande na área de Design, Espaço e Cultura Maria Claudia Levy, talvez uma das primeiras leitoras brasileiras do livro “*Avant-garde as Method: Vkhutemas and the Pedagogy of Space, 1920-1930*” e responsável pela organização deste encontro, para apresentar a professora Anna Bokov ao público e conduzir, após a palestra, nosso debate. Muito obrigado a todos e em especial à Anna Bokov. E muito bem-vinda, Anna.

MC: Anna, muito obrigada por estar aqui. É uma honra e, como o Luis disse, acho que seu livro é uma contribuição muito central para o debate dos Vkhutemas e a experiência da pedagogia. Então, muito obrigada e muito obrigada a todos que estão se juntando a nós hoje. Então, agora eu vou apresentar a Anna, depois ela apresentará seu novo livro e depois abriremos para perguntas ao público. A gente também quer pedir desculpas porque o evento vai acontecer em inglês, mas não tinha um meio termo porque a gente não fala russo. Então, acho que foi a melhor solução, então vou continuar em inglês.

Anna, eu só estava explicando que estamos fazendo em inglês porque não falamos russo ou outro idioma.

Então, para quem ainda não conhece Anna Bokov, ela é arquiteta, historiadora e educadora. Ela possui doutorado pela Universidade de Yale, mestrado em arquitetura pela *Harvard Graduate School of Design* e bacharelado em arquitetura pela *Syracuse University*. Ela é membro residente da escola de estudos históricos da IAS em Princeton e lecionou em *Cooper Union*, *Carson City College*, *Cornell University*, Escola de Arquitetura de Yale, *Harvard GSD* e Instituto de Arquitetura de Moscou. Anna trabalhou como arquiteta e urbanista e pesquisadora no Omma, Herzog & de Meuron e BBJ, na cidade de Somerville, e atuou como editora do projeto da revista Rússia e da revista *Project International*.

Anna recebeu a *Mellon Fellowship*, bolsa de pesquisa em Yale, e o *Graham Foundation Grant*. Seu trabalho foi publicado pelo *Journal of Architecture*, *Prospecta*,

Walker Art Center Primer, *Moma Post*, *Venice Biennale*, *Bauhaus Dessau Foundation* e *Bauhaus at Weimar*. O seu livro “*Avant-garde as Method: Vkhutemas and the Pedagogy of Space, 1920-1930*” é dedicado à contraparte russa da Bauhaus.

Anna, obrigada mais uma vez. Então, quando estiver pronta, você pode começar a apresentação, certo?

AB: Muito obrigada, Maria Cau. Obrigada pela amável introdução. Estou animada e honrada por falar na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Ouvi muito sobre ela e aguardo suas perguntas e comentários após a apresentação.

Então, como Maria Cau disse, acabei de publicar este livro “*Avant-garde as Method*” e tive a sorte de ter os conselhos, a contribuição e a orientação de alguns dos maiores acadêmicos sobre o assunto nos EUA. Além disso, eu também tive muita sorte de trabalhar com designers incríveis de um estúdio de Zurique e uma editora incrível e muito comprometida. E a toda a equipe com quem trabalhei sou extremamente grata.

Então, o livro está estruturado em quatro capítulos e eu, sendo uma arquiteta, não poderia parar por aí. Há quatro subcapítulos e a forma como estão organizados é que o primeiro capítulo fala da escola, o segundo da escola como laboratório, o terceiro fala da pedagogia e o quarto fala sobre as práticas que se encontram nos projetos mais avançados dos Vkhutemas. Então, apenas para dar uma visão geral muito rápida dessa estrutura, da intenção e ambição por trás do livro, eu queria apresentar os Vkhutemas, antes de tudo, como uma escola, como uma instituição e como uma organização que era incrivelmente complexa e, de fato, muito pluralista, pois continuamos a aprender e a reunir mais arquivos sobre os Vkhutemas, inclusive no ano passado.

Essa história é algo em que eu realmente fiz o meu melhor para explicar e, o que é muito importante: o que não foi realmente feito, eu acho, de maneira correta até agora foi colocar essa história dentro de um contexto cultural e histórico mais amplo e é disso que trata este primeiro capítulo. Falo sobre a escola como parte desse tipo de esforço revolucionário, sobre sua estrutura organizacional em relação a outras instituições culturais da mesma época, como o Instituto de Cultura Artística ou organizações como a pintura, escultura e síntese da arquitetura.

E eu falo da ideia do currículo básico, que se tornou a espinha dorsal e realmente a essência desta escola, que era de fato muito grande e bastante

desarticulada. Como eu estava demonstrando, o segundo capítulo fala sobre o aspecto da escola que, para mim, foi particularmente importante e significativo, e a ideia é tratar da arquitetura – que é o tema central do meu livro –, do ensino da arquitetura como uma espécie de ciência.

Em particular, olho para o que eles chamaram de “Método Objetivo” e os vários fundamentos do que isso significava na década de 1920 para os professores e alunos dos Vkhutemas. Eu me concentro em um movimento chamado racionalismo, que foi um movimento paralelo ao construtivismo, que é muito mais conhecido que o racionalismo. Mas, na minha opinião, o racionalismo é uma parte muito significativa da arquitetura de vanguarda. Muitos de seus protagonistas foram os professores dos Vkhutemas.

Falo também de uma coisa que foi montada nos Vkhutemas, que é o Laboratório Psicotécnico, que é esse subcapítulo chamado “Medindo a arquitetura com a arquitetura”, e eu farei o possível para decifrar esse termo. Também falo sobre algo que foi realmente interessante para mim, que foram as tentativas de realmente olhar para a sua composição, algo que, como designers, usaremos de um ponto de vista científico e talvez até antecipando algum tipo de computação futura, visto que hoje é algo que usamos diariamente como parte do processo. Então, todas essas coisas foram algo que aconteceu nos Vkhutemas durante sua existência.

O terceiro capítulo é, na verdade, o capítulo central do livro e realmente se concentra no ensino e, claro, nas disciplinas em particular, como Espaço, Cor, Volume e Desenho. Essas disciplinas inovadoras eram novas e experimentais e, por isso, olho especificamente para duas disciplinas centrais, as disciplinas de Espaço e Desenho. No curso de Desenho, na verdade, eu me volto para um exercício específico desenvolvido por Aleksandr Ródtchenko e, no curso sobre Espaço, eu olho para uma série incrível de inovações que aconteceram, como projetar, modelar e realmente pensar espacialmente em 3D desde o início. E finalmente, neste último capítulo, eu falei sobre quais são as maneiras pelas quais os princípios e o método foram implementados em projetos mais avançados.

Vkhutemas foi uma escola multidisciplinar. Então, a gama de projetos que saiu da escola era realmente de escalas variadas e por isso essa ideia de projetar desde uma cadeira até a cidade: eles projetavam tudo, era realmente essa ideia de design total que nós também conhecemos na Bauhaus, e minha fala é especificamente sobre alguns dos projetos mais interessantes produzidos na faculdade de arquitetura e,

também, sobre novas cidades que foram imaginadas naquele momento.

Então, quero dizer agora e avançar um pouco nisso com mais detalhes. Uma das grandes perguntas que eu fiz foi se os Vkhutemas eram conhecidos ou desconhecidos – quero dizer, sabemos que eles não eram muito conhecidos, mas como foram recebidos na época em 1920 e qual foi o retorno? Eu acho que uma das figuras importantes que podemos olhar quando pensamos em Vkhutemas é Alfred Barr, que foi o primeiro diretor do MoMA... visitou Moscou por alguns meses, foi visitar os Vkhutemas cerca de três vezes e realmente gostou muito de estar em Moscou. Então, como vocês podem ver aqui nessa citação: “Aparentemente, não há lugar onde um talento de espécie artística ou literária seja tão cuidadosamente nutrido como em Moscou... nós preferiríamos estar aqui do que em qualquer lugar da Terra”, escreve ele em seu diário.

É possível ver que há suprematismo e construtivismo, que são os dois grandes movimentos artísticos russos, e todos eles alimentam a Bauhaus como o tipo de *locus* central da arte moderna e da arquitetura... e o que eu estava pensando é no que aconteceu, pois já em 1936 Vkhutemas não é encontrada em lugar algum. No entanto, o suprematismo e o construtivismo são destaques. A pergunta a ser feita é: eles estavam lá? Como foi apresentado?

Então, Vkhutemas era muito conhecida na época e havia uma série de publicações significativas, algumas delas eu apresento aqui, que mencionavam Vkhutemas e incluíam os trabalhos de alunos e do corpo docente – digamos que os mais famosos ou alguns dos livros mais significativos, como “*The Modern Functional Building*” de Adolf Behne e “Rússia: a reconstrução da arquitetura na União Soviética” de Lissitski, que apresenta mais de 140 ilustrações do trabalho dos alunos dos Vkhutemas... temos uma exposição de artes decorativas de Paris, o catálogo desenhado por Aleksandr Ródtchenko e aqui, novamente, temos uma série de projetos em destaque.

Na verdade, os Vkhutemas receberam um prêmio pelo trabalho de um aluno, assim como o trabalho do corpo docente recebeu todas as premiações na exposição, e acho que foi um evento enorme, muito importante. Claro, sabemos sobre o projeto do Clube dos Trabalhadores, uma espécie de protótipo que Ródtchenko, que era professor dos Vkhutemas, produziu para a exposição, e todos estão familiarizados com o Pavilhão Soviético, também produzido naquela exposição, projetado por Konstantín Miénikov, que

também lecionava nos Vkhutemas e era professor na faculdade de arquitetura. E isso é importante, apenas para o contexto... o designer do Pavilhão de l'Esprit Nouveau, Le Corbusier, que passou um bom tempo em Moscou por volta dos seus vinte anos de idade, também foi visitar Vkhutemas. Na verdade, escrevi bastante sobre isso. Como cito aqui, é uma demonstração extraordinária do princípio moderno: o novo mundo está sendo reconstruído a partir de uma mística que dá origem a uma técnica pura, como é apresentado em um livro de Jean-Luc Cohen, e isso reverberou em artistas, incluindo o famoso Vladímir Tatlin, que abraçou a Revolução. A Revolução realmente saiu da arte para as ruas e, aqui, Vladímir Maiakovski pede ou convoca os artistas para usar as ruas como pincéis e praças como paletas, com seu amplo espaço aberto.

É um momento incrível para os artistas de esquerda, que até então eram muito marginalizados, e aqui estão eles fazendo parte dessa nova cultura revolucionária. Alguns como El Lissítski continuam muito além da primeira década dos anos 1920 a propagar em seus trabalhos o poder soviético e o comunismo.

Uma das primeiras coisas que o governo soviético faz é reformar a educação e uma das figuras centrais dessa empreitada é Anatóli Lunatchárski, evidenciado aqui neste cartum. Ele é o chefe da organização chamada Narkompros, que é o Comissariado do Povo para a Instrução Pública e, com Lunatchárski e outros, há uma espécie de “primeiras mudanças” no Ensino Superior, que consistem no desmantelamento do sistema existente e na criação de um novo. Então, por “desmantelamento” eu quero dizer que eles desmantelaram a academia, a escola de artes aplicadas, algo que é mostrado aqui. Isso é apenas no caso de Moscou e foi feito em todo o país como uma espécie de grande projeto nacional e neste caso temos três edifícios pelos quais os Vkhutemas passaram durante essa década.

O primeiro passo foi a criação dos Ateliês Livres de Arte (Svomas), dos quais falarei a seguir e que existiram por pouco tempo, de 1918 a 1920, e, depois, em 1920, os Vkhutemas se estabeleceram como uma espécie de escola unitária, que em 1927 muda seu nome para Vkhutein ou Instituto Superior de Arte e Técnica e assim se mantém até 1930, quando então é fechado, mas também se transforma, ou se separa, em várias instituições diferentes... eu diria que as maiores eram a *Stroganov Academy* e o Instituto de Arquitetura de Moscou, que existe atualmente.

Então, sobre os Ateliês Livres de Arte, aqui está uma espécie de desambiguação do nome: foi uma

experiência artística muito interessante, uma experiência muito educativa. Um dos seus principais objetivos era representar as diferentes direções contemporâneas na arte que existiam na época. Eu listo algumas aqui, incluindo cubismo, suprematismo e futurismo com os protagonistas que seriam indicados como professores: Maliévitch e Tatlin, Kandínski, etc.. E Kandínski, por exemplo... aqui está uma folha de inscrição para seu estúdio... só conseguiu quatro alunos inicialmente inscritos na sua turma, isso em 1918. É claro que depois ele conseguiu mais alunos. Aqui no centro é ele com seus alunos nos Svomas por volta de 1918.

Esta é uma foto um pouco posterior, quando ele já está planejando a próxima turma, após a fundação do Instituto de Cultura Artística, Inkhuk, e esta é a academia russa de Ciências Artísticas em formação. Então, Kandínski tem um papel muito importante. Claro que ele é alguém que conecta os dois mundos, o mundo europeu e o mundo russo; até mesmo seus livros são publicados em duas línguas diferentes. Ele trabalhou junto com Lunatchárski na criação do chamado programa de arte, que é um novo programa para transformar as artes e a educação em artes, e esse programa, que entre outras coisas, buscava eliminar as diferenças entre escultura e pintura em gesso e sinalizava a elevação de artesanato à arte, foi publicado em uma revista alemã em março de 1919.

Houve uma comunicação ativa entre os artistas alemães, alguns cujos nomes podem soar familiares, como Walter Gropius, Bruno Taut, entre outros, que saudaram com calorosa simpatia os esforços do colegiado de Moscou, ou a organização de Narkompros como parte dos Svomas, e estavam preparados para trabalhar em estreita colaboração com os russos.

Apenas um mês depois Gropius publica o manifesto e o programa da Bauhaus que repete quase que literalmente algumas das frases do programa de arte de Lunatchárski, como: “vamos criar uma nova corporação de artesãos sem as distinções de classe que levantam uma barreira arrogante entre artistas”. Obviamente, há muitos pontos em comum naquele momento entre os dois países e há muitas razões para isso. No entanto, este é um ano em que a Bauhaus já existe e Kandínski, entre outros, viu que a Bauhaus foi bem-sucedida à sua maneira e que ela criou um programa muito sintético; por isso ele defendeu a criação dos Vkhutemas – ou foi uma das vozes autorizadas a fazer isso – como uma espécie de escola sintética, uma escola composta não por uma série de estúdios geridos de forma independente, mas, agora, como uma instituição.

Nos Vkhutemas, uma das coisas que ele introduz é essa ideia de um programa educacional bem estruturado. Aceita centenas de estudantes, se não milhares, de origens desfavorecidas, aceita homens e mulheres, o que era algo incomum, já que a educação era segregada até aquele momento. A ambição era que fosse uma escola para um novo homem, que Lissitski representa de forma muito boa em seu cartaz aqui.

Eu quero falar um pouco sobre a estrutura da escola e isso é confuso para quem não viu esse diagrama, então, eu estou tentando mapear a escola frente a outras organizações que existem paralelamente a ela e, de certa forma a apoiam, em particular o Instituto de Cultura Artística e que serviu de base para a formação da escola. Muitos dos que trabalharam lá eram professores dos Vkhutemas. Eles estavam desenvolvendo nos laboratórios, como eles chamam, ideias do que se tornaria partes específicas do currículo básico. Outra coisa que é muito interessante sobre a escola é que ela mudava sempre, não apenas em 1927 – na verdade, a cada dois anos havia uma reforma bastante séria que mudaria a maneira como a escola era organizada.

Era um lugar muito fluido e houve uma fusão de dois tipos diferentes de escolas, uma do tipo “academia” e uma de artes aplicadas. E assim Vkhutemas combina esses oito departamentos que são: os clássico-artísticos, como pintura, arquitetura e escultura; e, depois, aqueles que eram considerados departamentos de produção, como cerâmica, têxtil, marcenaria, metalurgia e desenho, que significava a impressão – dado que, naquela época, a mídia central disponível não era apenas o desenho gráfico, mas também a produção gráfica, que era muito importante.

Na época, por volta de 1923, esse currículo básico que mencionei se cristaliza e se torna algo obrigatório para todos os alunos da escola, independentemente de sua futura especialização, e esse período de cerca de 1923 até por volta de 1926, 1927, quando tudo isso funciona muito bem, é provavelmente o período mais produtivo da escola, coincidindo com o momento em que Vladímir Favorsky, uma figura muito interessante, era reitor.

Aqui, o diagrama representa o momento em 1929 quando a escola fecha antes que o departamento principal seja abolido. Isso é apenas para dar uma ideia dos números, de como a quantidade de alunos desse departamento é distinta e de como era preenchido de forma diversa. A divisão central do curso era maior porque era obrigatória; o departamento ou faculdade de pintura era o segundo maior, obviamente porque a escola de arte e a pintura ainda eram

consideradas as principais. A arquitetura artística estava razoavelmente próxima do segundo maior departamento. E eu acho que o menor, curiosamente, era o trabalho com metal, que é basicamente o que chamamos de desenho industrial, então marcenaria e metalurgia foram os dois últimos departamentos a serem preenchidos e foram unidos por volta de 1926.

Como eu mencionei antes, os Vkhutemas eram uma escola plural e isso refletiu em seu trabalho. Aqui temos um livro de 1929 no qual você pode ver essa diversidade muito claramente... aqui é Lissitski no estúdio de Ródtchenko, nos departamentos de metal e madeira. Lissitski estava produzindo esse conjunto bastante modernista de móveis, enquanto no departamento de pintura já vemos os primórdios do que ficou conhecido como realismo socialista e certamente havia pintura figurativa acontecendo. Isso é algo que está sendo discutido o tempo todo ao longo da existência dos Vkhutemas.

Já em 1924, um dos principais pais fundadores dos Vkhutemas, Ossíp Brik, uma figura muito importante naquele período histórico, escreve: “há uma escassez de pessoas e materiais nos departamentos de produção. Os departamentos de produção estão vazios, o equipamento técnico será vendido ou alugado e, para compensar isso, vários estúdios individuais de pintura e escultura estão sendo abertos por artistas de cavalete de segundo e terceiro escalão”.

Outra figura mestre da Bauhaus e da pós-graduação é Hinnerk, bem como sua esposa Lou Scheper, que foram para Moscou lecionar nos Vkhutemas e escreveram uma carta na qual eles lamentam o que chamam de “arsenal da velha educação acadêmica”, de modo que “não é possível pintar nus acadêmicos e ao mesmo tempo construir uma cadeira para as massas”, eles escrevem. Mas o interessante é que foi exatamente isso que eles fizeram nos Vkhutemas, eles pintavam nus e construíam cadeiras para as massas.

Então, como tudo isso é possível e quais são os benefícios e desafios desse grande e desigual modelo?

Já que mencionei a Bauhaus, quero falar comparar alguns pontos entre Bauhaus e Vkhutemas: por que a Bauhaus é melhor ou não e, assim, entender os Vkhutemas. Acho que é muito útil falar sobre a Bauhaus e comparar os dois, começando com este logotipo, o primeiro desenhado por Oskar Schlemmer à esquerda, pelo menos, à minha esquerda, e o logotipo dos Vkhutemas, de Aleksandr Vesnin. No caso da Bauhaus vemos o tipo de abstração em perfil, que parece ser uma pessoa; no dos Vkhutemas, temos a representação do tipo de instrumento de

desenho, da precisão e exatidão de desenho, que é algo muito importante e simboliza a nova escola e a nova educação. No entanto, também existem algumas semelhanças. As duas escolas são organizadas ou estabelecidas logo após a Primeira Guerra Mundial e elas se mudam originalmente para os prédios deixados por épocas anteriores, como a escola de Van de Velde e a escola projetada por Zhivskulptarkh. Não vou me concentrar nisso, mas acho importante saber onde esses lugares eram. É claro que a Bauhaus se muda algumas vezes, mas Vkhutemas fica aqui e acho interessante pensar no papel da edificação e no contexto da escola de design... claro, São Paulo é um dos casos mais surpreendentes dessa unidade e da síntese entre o edifício e o sistema educacional.

Os números também eram muito diferentes. Basicamente os Vkhutemas tinha de 10 a até 20 vezes mais alunos do que a Bauhaus. O mesmo valia para o corpo docente dos Vkhutemas, que é mostrado aqui no canto inferior, que era muitas vezes maior e também mudou um pouco... um ambiente muito diferente e, claro, vocês podem imaginar os tipos de debates que ocorreram nos Vkhutemas. Mas havia também outra coisa e isso tem a ver com o tipo de comunidade estudantil, que em ambos os casos era muito ativa socialmente, mas nos Vkhutemas havia uma verdadeira afiliação com o Estado e, aqui, temos os estudantes se manifestando em, creio eu, primeiro de maio... havia um grande corpo de estudantes comunistas nos Vkhutemas. Por todas as razões, a Bauhaus não era diretamente o tipo de escola estatal, era uma escola que fazia parte do município de Dessau e Weimar, mas não teve o mesmo apoio que Vkhutemas teve.

Outro ponto interessante é essa ideia de como ensinar todos esses alunos e quais são as metodologias e acho que, dessa forma, há alguns paralelos muito interessantes entre as duas escolas, mas eu diria que novamente há a noção de educação industrial para as massas e que está sendo introduzida nos Vkhutemas. Realmente esse é o objetivo da escola: educar as massas.

Há também essa ideia de fazer e aprender fazendo, de trabalhar juntos, muito central nos Vkhutemas e na Bauhaus também. Essa é uma das razões para os incríveis sucesso e inovação que surgiram de ambas as escolas, embora os tipos de coisas que estivessem fazendo fossem diferentes – por exemplo, este bule que estou mostrando aqui foi desenhado por um dos alunos de Ródtchenko e a ideia é que um único objeto pudesse servir de bule, de panela... e que também tivesse uma xícara e uma colher. É um tipo de pacote que pode ser unido e levado ou apenas armazenado

em algum lugar compacto, em oposição ao luxuoso conjunto de cinco peças de Marianne Brandt, no qual cada função é articulada como um objeto separado.

Então, novamente, essa ideia de fazer um ambiente de ateliês... eu acho que é algo que uniu as duas escolas, até mesmo na medida em que a Bauhaus se mudou para seu novo prédio. Aqui temos Vkhutemas e, depois, os móveis que estavam sendo produzidos. Novamente há diferenças, há uma similaridade de aspirações como a forma moderna... todos vocês conhecem cadeira Breuer e provavelmente muitos conhecem a cadeira produzida no estúdio de Tatlin, nos Vkhutemas, na qual também há esse tipo de experiência leve e elástica quando você está sentado... mas as cadeiras de Tatlin eram feitas de madeira dobrada – não porque não gostassem de metal, mas porque não havia metal encontrado facilmente na antiga União Soviética –, ao contrário de Marcel Breuer, que tinha acesso a um metal de alta qualidade. E o mesmo para o outro conjunto de cadeiras, aqui com a cadeira de Wassily e a cadeira de Lissítski, em que, novamente, enquanto uma cadeira quer ocupar o máximo de espaço possível, a outra trata de quão compacta pode se tornar. Então, esta é também uma relação com habitação mínima e com compacidade, com economia de meios, é algo que faz parte dos departamentos industriais dos Vkhutemas.

Outro ponto de comparação interessante é o departamento têxtil ou ateliê de tecelagem na Bauhaus. A tecelagem produzida nos Vkhutemas era sobre ensinar os alunos a se envolverem com a produção industrial têxtil e desenvolver, ou melhor, ensiná-los a produzir em larga escala e, de fato, os alunos passavam muito tempo nas fábricas, especificamente em Moscou, treinando e desenvolvendo suas habilidades e isso é um tipo de abordagem diferente, então muitos dos graduados se tornaram especialistas na indústria têxtil. E só para mostrar esse tipo de comparação no quadro da direita, a grade curricular dos Vkhutemas é modelada a partir do famoso diagrama de programa de ensino de Gropius e a ideia é que as duas escolas tenham este currículo básico comum.

A Bauhaus deve consistir em quatro cursos e, em seguida, oito departamentos. A diferença significativa é que o departamento de arquitetura ainda não existe na Bauhaus, ele só se estabelece por volta de 1928 com o diretor Hannes Meyer e, como resultado, o diploma também é diferente dependendo da atividade. Nos Vkhutemas é algo que os alunos cursam e se especializam em cada uma de suas áreas e, na Bauhaus, é algo que eles fazem de forma conjunta, um tipo de construção como um trabalho total de arte.

Essa ideia de construção é algo que Gropius vê como o objetivo final de todas as artes visuais... embelezar edifícios já foi uma função nobre das artes plásticas, que eram componentes indispensáveis de uma grande arquitetura.

Esta catedral aqui, na famosa xilogravura de Lyonel Feininger, é uma espécie de estrutura suprema final que é representada, ou se manifesta, de diferentes formas por meio da Bauhaus, da Casa Sommerfield, da *Haus am Horn* até, é claro, a Bauhaus em Dessau, que se torna uma espécie de realização final e, após sua conclusão, Gropius previsivelmente a deixa.

Nos Vkhutemas, no entanto, a arquitetura não é um objetivo distante, é uma disciplina, é um assunto desde o início que, como mostrei, foi publicado em um dos livros mais importantes sobre arquitetura moderna do período e também neste folheto de El Lissítski e outros. Tenho mais cinco minutos, certo?

MC: Sim, mas pode falar por mais uns dez, talvez.

AB: No segundo capítulo eu olho para duas pessoas, que são Ladóvski e Ródtchenko, ambos educadores dedicados, que ensinaram de 1920 a 1930 nos Vkhutemas e, na verdade, eles eram muito mais próximos do que sabemos, porque eram vizinhos. Foram colegas desde cedo nessa missão de síntese das artes e esses foram seus projetos experimentais. Os dois desenvolveram duas das pedagogias mais articuladas: o curso de Espaço, o curso de Desenho e as Iniciativas de Exercícios.

Então, esse é um dos projetos que Ladóvski fez nessa missão de sintetizar, no qual ele afirma que o espaço é o material da arquitetura e não a perda. Essa é uma afirmação muito poderosa. Esse tipo de afirmação, que hoje soa natural para nós, naquela época era realmente nova.

Ródtchenko e Ladóvski trabalharam juntos também no Instituto de Cultura Artística que foi fundado por Kandisnki e então desenvolveram um currículo de quatro partes que originalmente foi pensado como quatro elementos diferentes das artes.

Outra pessoa que eu olho ao mesmo tempo é Lissítski, que era colega de Ladóvski e com quem publicou a primeira e única edição do jornal *Asnova*, uma pequena associação de novos arquitetos que Ladóvski fundou. Vocês podem ver esta página aqui com o arranha-céu de Lissítski e a teoria da arquitetura de Ladóvski. Essa teoria da arquitetura estabeleceu o que ele chamou de racionalismo arquitetônico que, na sua opinião, era algo que se baseava na economia de energia psíquica, na percepção dos aspectos espaciais e funcionais de um edifício e na síntese da

racionalidade técnica. Essa racionalidade psíquica foi o que chamamos de racionalismo arquitetônico. Ele está tentando estabelecer a ideia da ciência como objetivo fundamental da arquitetura. Eu abordo isso no segundo capítulo.

Uma das principais coisas que ele está tentando fazer aqui neste artigo é criticar a forma como os arquitetos projetaram no passado, que é ver a planta e o corte em desenhos bidimensionais, quando, na verdade, vemos uma estrutura ou um espaço, o experimentamos em três dimensões, em perspectiva, neste caso, mas também em movimento. E ele fala sobre isso e está tentando mediar essas duas maneiras diferentes de conceber forma e espaço arquitetônicos.

É isso que aquele primeiro exercício muito conhecido que ele dá aos alunos sobre a forma tenta fazer: é explicar ou ensinar ou instruir a maneira pela qual se poderia saber, por exemplo, se a proporção dessa figura geométrica é metade de um quadrado, se pode ser inscrito na forma, como a forma é organizada, composta ou construída. Outra coisa é a sensibilização e a capacidade de entender como a percepção funciona espacialmente e, neste caso, eles desenvolvem o que se chama Laboratório Psicotécnico com instrumentos que permitem medir a percepção. Estamos fazendo um projeto muito interessante com os alunos, em que estamos analisando esses vários instrumentos, incluindo esses instrumentos para percepção espacial, que é a percepção de profundidade.

Foi algo formulado no Instituto do Trabalho, que estudava o movimento na mesma época e desenvolveu uma teoria da organização científica do trabalho. O estudo da forma espacial é apenas um dos resultados dessa experimentação. Era algo que estava sendo explorado pela faculdade com bastante profundidade; eles, sem o uso do computador, foram capazes ou estavam interessados em desenvolver tipos de limites ou variações de várias figuras e mostrar como operavam. Publicaram um livro em 1934 sobre princípios de composição chamado *“Elements of Architectural and Spatial Composition”*, algo em que estou trabalhando agora no meu novo projeto de pesquisa.

E, então, talvez eu termine por agora com esse poema incrível de Ladóvski e Lissítski que, ao concluírem a edição da *Asnova*, afirmam:

O homem é a medida de todos os alfaiates (as avós acreditavam, a Terra é o centro do mundo e o homem é a medida de todas as coisas). Eles costumavam dizer sobre isso: 'que gigante!'. E mesmo agora eles o comparam com nada mais do que um animal extinto. Não compare isso com ossos ou carne. Aprenda a ver

o que está diante de seus olhos. Aqui está um homem – a medida de um alfaiate. Mas meça arquitetura com arquitetura!

Então, em outras palavras, o que eles estão dizendo, eu acho, é que se antes diziam sob a ordem clássica que o ser humano era uma espécie de medida certa, então, no novo paradigma, a nova arquitetura é sobre si mesma, é sobre ter seu próprio conjunto de leis, é todo um conjunto de princípios e esses são os que eles estão tentando descobrir.

Então, muito obrigada e aguardo suas perguntas e comentários, talvez eu possa parar de espelhar minha tela.

LA: Muito obrigado. Esperamos que o livro tenha uma edição brasileira.

AB: Espero que sim. Incrível.

LA: O livro de Anna Bokov é uma grande contribuição para o ensino do desenho, para uma pedagogia do design e, sobretudo, uma frutífera viagem pelo construtivismo soviético e pela cultura das experiências de vanguarda. Temos muitas perguntas. Cau, peço que leia algumas perguntas e gostaríamos de formular uma ou duas perguntas também, por favor.

MC: Obrigada, Luis. Obrigada, Anna, pela sua apresentação. Foram muitas perguntas e comentários no *chat*. Então, vou tentar retomar e tentar juntá-las.

Gostaríamos que você comentasse o porquê dos Vkhutemas acabar tão desconhecida em comparação com a Bauhaus. Sob esse aspecto, que você aborda em seu livro, talvez você possa comentar um pouco sobre e também sobre as dificuldades em fazer essa pesquisa sabendo que muitos professores foram perseguidos, morreram muito jovens e, portanto, não temos material suficiente.

Eu também convido as pessoas que estão aqui para visitarem a exposição que aconteceu em Moscou no ano passado, que foi o centenário da escola. Podem visitar esta exposição *online* e posso enviar o *link* aqui, se as pessoas quiserem pesquisar mais imagens.

AB: Que ótimo, perguntas maravilhosas, muito obrigada. Agora também posso ver os comentários.

A primeira pergunta, sobre o porquê dos Vkhutemas ser menos conhecida... há muitas razões, mas eu diria que a maior coisa que aconteceu em 1930 foi o tipo de mudança nos regimes políticos em que a vanguarda não era mais vista como parte necessária da construção do socialismo e eles estavam caminhando para uma nova direção em 1932. Foi uma espécie de historicismo social e levou mais alguns anos para

descobrir como a arquitetura se encaixava e o que significava para a arquitetura ser realista. É uma história muito interessante e tem relação com algo que eu estou trabalhando atualmente, especialmente no que diz respeito ao tipo de pedagogia racionalista e sua contribuição.

Então, a vanguarda também era chamada de formalismo, muitas vezes havia um tipo de formalismo... digamos que o método e a estrutura formalista se tornaram termos depreciativos. Era algo que não tinha lugar dentro do novo realismo socialista, era algo em que, se alguém fosse acusado de formalismo, correria o risco de perder tudo e muitos o fizeram, incluindo Ladóvski, que foi afastado do ensino e morreu em meio a tais circunstâncias em 1941. Alguns continuaram de várias formas, incluindo Ródtchenko, que se encontrou, se transformou e trabalhou com fotomontagem até sua morte na década de 1950, porque ele era um artista multimídia.

A outra razão é que, como houve esse ataque interno, há também uma espécie de desinteresse, mas também uma atitude negativa de fora porque os Vkhutemas, depois de toda a mudança com o início do regime Stalinista, foi vista como comunista, foi perseguida por um formalismo de dentro da União Soviética e por fora. Não estou falando da Europa Ocidental e dos EUA especificamente e sim de certos críticos que não estariam interessados no diálogo. Outra dificuldade é o idioma e isso fez com que fosse difícil de se compreender o que estava acontecendo e é algo que Barr lamenta em seu diário – ele fala sobre a falta de material visual, a falta de informação sobre a escola, sobre a dificuldade de orientação e ainda diz que os Vkhutemas poderia se beneficiar de um patrono, como ele chama Gropius, um bom patrono que pode organizar e liderar a escola de forma que forneça uma agenda e uma direção clara. Vkhutemas não tinha isso, tinha um tipo de pedagogia de vanguarda muito interessante, mas não era tão simples penetrar e entender tudo, porque havia tantos participantes diferentes, assim como todos que tinham alguma coisa nas artes e na cultura do período.

A pesquisa você sabe que é interessante porque, na verdade, é muito otimista nesse sentido. Quero dizer, um dos maiores problemas é que, infelizmente, o arquivo desapareceu em 1930, no início da Segunda Guerra Mundial. Então, não há material tridimensional, não há modelos arquitetônicos. Felizmente, temos muitas fotografias e desenhos. Então, o tipo de arquivo centralizado desapareceu, mas os arquivos privados de alunos e professores foram mantidos – eles mantiveram meio que às escondidas, guardaram

esperando de alguma maneira por esse momento, que eu acho que finalmente chegou, 100 anos depois.

O que é interessante é que foi uma das maiores conquistas da exposição de Moscou. Apesar da pandemia, foi um evento importante para a comunidade russa. Muitos herdeiros dos Vkhutemas entraram e disseram: “eu ainda tenho isso” ou “eu não sabia, mas minha avó aparentemente frequentou Vkhutemas, ela escondeu isso em sua prateleira por anos”. Então isso é algo encorajador e muito interessante que o arquivo ainda esteja sendo coletado, significa que é um arquivo documental muito interessante e, no meu trabalho, as publicações foram muito importantes, eram conhecidas e desconhecidas ao mesmo tempo. Muitas das imagens estavam circulando, mas não estava claro de onde vieram, de onde foram publicadas, quantas vezes, em quais edições, por quem, etc.. E isso foi algo que fiquei feliz por poder descobrir.

E traduzir também é outra coisa. Eu traduzi para o tipo de documento mais importante sobre a escola, então agora está disponível para todos que querem estudar mais.

MC: Sim, porque para quem não fala russo pesquisar sobre o assunto... nós temos poucos livros, como o de Magomiédov, e realmente poucos artigos. Então sua pesquisa é enorme para nós, porque podemos acessar muito conteúdo novo que não estava disponível antes.

Como você diz no seu livro, eles estavam atacando a tradição clássica e saindo de uma recém-revolução política, social e estética, que foi também uma revolução linguística. Se fizermos a comparação com hoje, 100 anos depois, estamos em meio a uma crise social, em um período que chamamos de quarta Revolução Industrial, sob uma revolução de linguagem também. Gostaria que você fizesse essa comparação e colocasse o que você acredita que podemos aprender com essa experiência.

AB: Acho que isso é o principal, esse foi meu interesse. O motivo de estudar a escola não é só histórico – claro que isso é um enorme motivo –, mas, digamos, a quebra de uma narrativa modernista. Mas também é algo que pode ser interessante para nós hoje, porque semelhante à Bauhaus, que estava abordando a mudança que estava acontecendo na Revolução Industrial, hoje estamos na revolução digital e sendo educadores, o que nos faz ter que pensar sempre à frente. Espero que esteja certa ou pelo menos próxima, porque educação não é só ensinar, a tradição ensina o que a gente sabe, mas é também ensinar à

frente, ensinar o que a gente não sabe ensinar, de forma especulativa e experimental.

Então, ambos são muito importantes. Vkhutemas é bastante interessante e eles estavam realmente conseguindo fazer os dois sim, houve uma ruptura estratégica com o passado, mas porque os Vkhutemas não eram uma unidade, não eram uniformes, na verdade haviam muitas vozes tradicionalistas e muitas vozes que eram progressivas. Então esse tipo de combinação deve ter sido tensa, mas muito produtiva e inspiradora para as pessoas que dela fizeram parte. Também foi muito enérgica, tinha constantemente que provar sua posição, você tinha que lutar pelo que você acreditava e tinha que experimentar com um grande senso de coragem, porque, obviamente, todos estavam assistindo e esperando você falhar.

Então, deve ter sido um momento interessante. Eu acho que pelo fato de existirem várias escalas diferentes de funcionamento, a interdisciplinaridade funciona tanto dentro dos grupos de alunos quanto entre alunos e professores, como está no último capítulo, em que eu falo sobre os vários projetos que estavam sendo produzidos juntos, como concursos e até mesmo produções têxteis. É realmente uma colaboração entre a geração mais jovem e a geração do corpo docente.

Outra coisa interessante, que aconteceu com Ladóvski, é que os alunos estavam se formando e dando aula logo depois. Eles eram muito jovens e, em outras palavras, estavam livres do peso da academia, por exemplo. Então, isso foi muito rico, o tipo de abordagem de síntese, de interdisciplinaridade do Método Objetivo... e eu acho que o curso com uma pedagogia coesa foi muito, muito importante e realmente forneceu uma boa base.

MC: Sim, no livro de Magomiédov ele diz que o professor deve ser invisível e que o aprendizado deve ser coletivo e eu acho que é algo que a gente deve aprender com a forma de pensar deles, sei que foi muito experimental.

AB: Eu acho importante e quero dizer que os indivíduos são muito importantes. Estamos lidando com artistas realmente incríveis, mas também com muitos outros menos conhecidos, também profissionais de destaque. Então, eu acho que o ensino para eles foi uma saída, mas também foi uma maneira de articular seus conceitos artísticos, suas crenças, de forma verbal, mas também na forma que se tornaria quase algorítmica, axonométrica em certo sentido. Então os exercícios se tornam uma atribuição para que as instruções se tornem palpites ou, para nós hoje, códigos que podemos usar para decifrar os próprios métodos

deles. E isso, para mim, foi muito interessante, particularmente no caso do Ródtchenko, porque em suas Iniciativas ele não só experimenta, ele ensina, e a forma como ele trabalha é o método.

MC: É como se ele estivesse traduzindo seus próprios métodos e tornando possível, não? Nós fizemos um exercício com os alunos na faculdade em que eu dou aula, na Escola da Cidade, e isso é completamente incrível.

AB: Funciona e faz você ver essas obras de uma forma diferente.

MC: Sim. Ao mesmo tempo tem essa ideia do código, mas também, se você está fazendo no computador, não é a mesma coisa que você faz manualmente. Então, isso é interessante também. Porque o computador pode fazer todo o exercício para você, você só precisa colocar o modo como ele deve fazer as movimentações. Mas, na verdade, se os alunos fazem isso sozinhos, é uma experiência completamente diferente, então é como ter um código de linguagem.

AB: E isso é muito interessante, isso é o que temos que entender agora: qual é o papel da tecnologia digital na educação? Principalmente no que diz respeito aos fundamentos que sabemos. Claro, como meio de produção não vamos iniciar, não somos capazes de mudar a direção, mas, em termos deste fundamento, qual é o equilíbrio certo? Eu acho que é uma dica muito interessante que você está trazendo para algum tipo de atividade ou algum tipo de aprendizado cinestésico, fazer isso é significativo.

MC: Acho que só uma última pergunta do *chat*. Perguntaram se há hoje alguma escola em Moscou que use um pouco dessa metodologia. Então, se você puder comentar.

AB: Eu diria que existem alguns resquícios, pedaços dela, memórias; em Moscou com certeza, em duas escolas. Temos que entender que há muitas décadas isso foi literalmente proibido e eles tentaram reviver certos aspectos, especificamente do espaço do curso dentro da escola de arquitetura. E eu diria que teve um sucesso limitado porque é uma maneira de pensar muito mais profunda do que exercícios de composição rápidos para encontrar formas.

Então é complicado, mas acho que as ideias da escola são algo que eu deixaria para quem ler o livro descobrir se parece existir algum impacto muito significativo. Em particular, essa noção de forma dinâmica que eles estão explorando e ver a razão pela qual queriam incluir esses exercícios em que o aluno trabalha e que, por mais grosseiros e ingênuos

que sejam, muitos são bonitos... é notável como alguns alunos lutaram e tentaram descobrir isso e eu também acho que é fascinante.

Mas a descoberta da forma dinâmica, e estou falando especificamente do curso de Espaço, era sobre capturar uma certa força, quer seja massa ou rotação, que é algo desafiador como parte de um projeto. Penso que isso é algo que teve um impacto muito duradouro no resto do século XX e não é um acidente, acho que havia esse entendimento de que o que estava sendo feito no ambiente escolar era uma espécie de importação direta ou certos aspectos disso. Como mostrei, apareceram em várias revistas, publicações ou exposições. Todos nós fomos impactados.

Por isso penso que, como escola, é interessante de alguma forma, mas não de forma direta. Não como a Bauhaus que teve uma espécie de segunda vida muito bem sucedida nos Estados Unidos, mas também com professores que sabiam fundar a escola, como Moholy-Nagy, ou fundar departamentos, como no caso de Albers, ou com papel de destaque em Harvard, etc..

Então, isso não aconteceu, não diretamente, mas indiretamente sim, eu argumentaria.

LA: Nosso tempo acabou.

LA: Obrigado.

AB: Adoro ver as perguntas, ver o que as pessoas pensam e quais as reações, ver no que a nova geração está interessada.

MC: Sim, esse assunto é muito novo para nós aqui, pois surgiu nos debates apenas em 2018, desde a exposição no SESC Pompeia.

LA: Muito obrigado pela estimulante conferência e parabéns pelo livro. Foi um prazer conhecê-la e ouvi-la. Acho que sua apresentação é um convite para os próximos leitores.

AB: Ótimo. Isso é maravilhoso. Obrigada.

MC: Obrigada.



