



4

VKHUTEMAS:  
o ensino das  
artes sob  
o signo da  
revolução russa

Neide Jallageas

PROJETO GRÁFICO Laura Daviña

EDIÇÃO Júlia Ayerbe

COMPOSTO EM Linux Libertine

Este exemplar foi produzido em junho de 2016 no Publication Studio São Paulo.  
Sua primeira versão foi impressa em agosto de 2015.

Edições Aurora traz para o campo editorial produções visuais e escritas sobre arte e política numa perspectiva expandida. Situa-se no espaço autônomo .Aurora, onde realiza sua produção e abriga eventos e debates como forma de estimular a vida social do livro e a reflexão acerca de temas que nos provocam. Desde 2015, integra a plataforma internacional Publication Studio, projeto com o princípio de produzir livros sob demanda, viabilizar a publicação e a disseminação, pelo mundo, de autores que acreditamos e admiramos.

[WWW.EDICOESAURORA.COM](http://WWW.EDICOESAURORA.COM)

*A arte é ilimitada e indefinida, é impossível ser aprendida: a única coisa possível é oferecer a quem precisa e quer estudar as artes, ateliês do Estado, livres e gratuitos. [...] Não se deve privilegiar uma corrente ou uma tendência particular na arte.*

*Só se pode comparar duas diferentes correntes, deixando a cada uma delas a possibilidade de se desenvolver livremente.*

DAVID STEREMBERG, Moscou, 1919

Este ensaio objetiva contribuir para a discussão sobre o ensino das artes na contemporaneidade, em especial, no Brasil. Para tanto coloca-se em pauta uma experiência pedagógica singular e praticamente invisível ao ocidente, que data mais de cem anos e, no entanto, mantém-se mais arrojada do que o que hoje conhecemos como ensino das artes em nível superior no Brasil. Trata-se dos VKHUTEMAS,<sup>1</sup> escola de artes criada em Moscou durante o processo de reestruturação do sistema artístico sob as diretrizes iniciais da Revolução Russa, extintas tão logo e à mesma medida que o espírito revolucionário foi cedendo seu espaço para o espírito totalitário, no final dos anos 1920, culminando na promulgação do Decreto de 1932, que colocou um ponto final em qualquer iniciativa autônoma no meio artístico, que passou, a partir daí, a ser regido pelos cânones do Realismo Socialista.

1 VKHUTEMAS é o acrônimo russo para Ateliês Superiores de Arte e Técnica.

Introduzir no debate contemporâneo os VKHUTEMAS, uma experiência pouco discutida,<sup>2</sup> requer que se ofereça ao leitor algumas notas preliminares. A primeira é que essa escola (já) propunha pensar, praticar e ensinar procedimentos distintos da então chamada “belas-artes”, distanciando-se da crença ‘no “gênio criador” e na “inspiração”. A segunda nota é que não se perca de vista que quando o assunto é a produção artística das denominadas vanguardas russas,<sup>3</sup> o mercado de arte não era o objetivo prioritário

2 Embora diversos textos, de diferentes procedências e pontos de vista, discutam os vkhutemas, o estudo mais denso e respeitado sobre a escola é o do pesquisador russo Selim Khan-Magomedov (vhutemas. Moscou 1920-1930. Paris: Editions du Regard, 1990). No Brasil, um esforço louvável foi realizado pelo historiador Jair Diniz Miguel, que resultou na dissertação de mestrado pelo Departamento de História da Universidade de São Paulo, em 2006: Arte, ensino, utopia e revolução. Os ateliês artísticos vkhutemas/Vkhutein (Rússia/URSS, 1920-1930).

3 Autores contemporâneos vêm chamando a atenção para a categoria de vanguarda aplicada a esse conjunto de artistas russos do início do século xx. Jean-Claude Marcadé afirma que essa nomenclatura raramente foi utilizada no período em que os artistas viveram, já que na Rússia eram conhecidos como “artistas de esquerda”, ainda que essa posição não implicasse uma conotação política, mas uma marcação de sua diferença com os artistas tradicionais. Ver MARCADÉ, Jean-Claude. *L'avant-garde russe 1907-1927*. Paris: Flammarion, 1995, pp. 5-6. Susan Buck-Mors, por outro lado, esclarece que o termo “vanguardas russas” passou a ser aplicado sistematicamente após o ocidente utilizá-lo no início da década de 1960, quando Camila Gray publicou, na Inglaterra, o primeiro livro sobre o trabalho desses artistas, *The Great Experiment: Russian Art 1863-1922*. A autora buscou, ao incluir também os russos sob a categoria vanguardas, uma forma de aproximar o conceito vanguarda dos artistas do Modernismo europeu ao dos russos da mesma época. In BUCK-MOORS, Susan. *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*. Cambridge: MIT Press, 2000, p. 303. John Bowlt, por sua vez, enfatiza a singularidade e a diversidade do fenômeno russo, tanto no que diz respeito à multiplicidade de correntes artísticas como às distintas formas de arte, preferindo conceituar as vanguardas russas como

deses artistas, que almejavam, primeiramente, contribuir com a reconstrução de valores pautados pela criação de um novo mundo, ao mesmo tempo em que o governo da Revolução de Outubro (1917) via na arte um instrumento de caráter educativo. A pedagogia dos VKHUTEMAS foi concebida por artistas, teóricos, técnicos e arquitetos, sob a tutela do Estado enquanto este ainda não tinha atingido sua competência máxima para o exercício do totalitarismo. As bases dessa pedagogia assentavam-se na crença de que era necessário buscar novas relações entre a arte e a sociedade emergente da Revolução. Ensino, portanto, era ação e ação para mudar, pois uma nova sociedade estava em formação. As fundações dessa pedagogia buscavam se equilibrar entre atitude estética e postura política.

## Breve genealogia

—

Os ateliês de arte VKHUTEMAS foram criados para distinguir-se como um novo tipo de escola de arte.

“o mosaico de personalidades e eventos que transformaram a face da arte, literatura e música russa nos anos de 1910 e 1920”. In BOWL, John E. “Utopia Revisited.” *Art in America* 81, n. 5, maio de 1993, pp 98-105. Devo o aprofundamento de minha pesquisa sobre esta distinção a Lisette Lagnado.



Projeto de capa de V. A. Fovórski para a revista de arte *Mákovets*, n. 3, 1923, editada por Pável Floriênski.

Se, por um lado, a comercialização da arte não estava em relevo na pauta da sociedade russa no período de sua criação, a vontade política com expectativa na educação social, não apenas esteve a eles intimamente ligada, mas foi a causa de sua concepção, manutenção e extinção.

Antes de mais nada, visitemos a Rússia do início do século xx, período no qual a revolução de 1917 foi a culminância de um longo processo revolucionário, iniciado no século xix quando um de seus mais ilustres participantes, Dostoiévski, foi acusado de conspirar contra o regime imperial tzarista, e condenado a morte. Dela escapou já com a venda nos olhos e diante do pelotão de fuzilamento.

Não morreu fuzilado, mas o tzar o exilou bem longe dos centros de influência: na Sibéria.

Dostoiévski deixaria o planeta muitos anos depois, na mesma década em que nascia a fina flor da arte e do pensamento russo do início do século xx: Kazímir Malevich (1879-1935), Vladimir Tatlin (1885-1953), Vladímír Maiakóvski (1893-1930), Aleksandr Ródtchenko (1891-1956), Liubov Popova (1889-1924), Varvara Stepánova (1894-1958), Natalia Goncharova (1881-1962), Viktor Chklovsky (1893-1984), Pável Floriênski (1882-1937), Sergei Eisenstein (1898-1948) e tantos outros, como o líder bolchevique da Revolução Russa, Vladímír Ilítch Lenin (1870-1934).

Ao ler o que boa parte dos historiadores da arte do Ocidente escrevem sobre esse singular (e amplo) conjunto de artistas, tem-se a impressão de que todos estavam em uma mesma sintonia: a de proclamar o novo, escandalizar os burgueses e produzir formas geométricas (citando apenas os artistas visuais).<sup>4</sup>

4 Dentre os autores que contestam essa postura equivocada dos historiadores do Ocidente, destaca-se, além dos mencionados, a pesquisadora italiana Nicoletta Míslér, que enfatiza: “Quando examinamos o papel de Floriênski no VKHUTEMAS, tido genericamente como o bastião da vanguarda e do construtivismo, percebemos que a cultura soviética dos anos 1920 não pode e não deveria ser reduzida esquematicamente a uma simples hegemonia do suprematismo e construtivismo. Por outro lado, a cultura soviética não pode ser vista como mera confrontação entre as várias vanguardas e [...] o Realismo Socialista. A despeito da ditadura ideológica, a vida artística no início dos anos 1920 foi muito mais complexa que esta oposição poderia

Embora parte dessas ações possa ser constatada em seus legados biográficos e artísticos, suas produções estava longe de reduzir-se a escândalos, geometrias ou abstrações. Seus anseios, atitudes e realizações demonstram uma diversidade dificilmente conciliável, e a indagação é sob qual critério a História da Arte submeteu todos esses artistas a um mesmo rótulo: construtivistas; formalistas.

Se esses artistas revolucionaram e imprimiram uma marca indelével na História da Arte, por que pouco se conhece de suas ações nos territórios da produção teórica e do ensino da arte, mesmo sendo estes fundamentais para seu legado artístico, já que relacionam-se intrinsecamente com sua produção – sendo dela indissociáveis e interdependentes – e com seu posicionamento ético e político em relação ao novo regime que se instalava sob os paradigmas da ala vitoriosa da Revolução (bolchevique), dentre todas as que lutaram por um objetivo comum: implantar o socialismo na Rússia. E se assim não fosse, como explicar tantas prisões, mortes, exílios e dissidências

nos fazer acreditar, para ser reduzida às categorias simplistas que os historiadores têm estabelecido em suas análises desta cultura”. MISLER, Nicoleta. "Toward an Exact Aesthetics: Pavel Florensky and the Russian Academy of Artistic Sciences. In BOWLT, John E.; MATICH, Olga. *Laboratory of Dreams: The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment*. Stanford: Stanford University Press, 1999, p. 120. [Traduzido para esta edição]



de artistas e intelectuais desse período?<sup>5</sup> Por meio da geometria, abstração e formalismo? Parte dessas lacunas talvez encontre uma explicação no fato da União Soviética<sup>6</sup> ter barrado, por dezenas de anos, o acesso dos pesquisadores à produção – e aos documentos descritivos dos processos que geraram as mesmas – dos artistas e teóricos russos do início do século xx. Entre o final do século xix e o início do xx, alguns jovens artistas russos almejavam outro tipo de arte, diferente do que então imperava, denominado realismo e naturalismo nas artes, e do que era ensinado nas academias. Com esse propósito, iniciaram suas experimentações artísticas e se autodenominaram “artistas de esquerda”, em confronto com aqueles que faziam “pintura de cavalete”. Era um momento de grande ebulição política, e nem todos os artistas posicionavam-se segundo a linha bolchevique (vitoriosa depois de 1917). A esquerda política russa pré-revolução era extremamente diversificada, tendo uma destacada vertente anarquista.

5 Remete-se à consulta de Roman Jakobson, linguísta russo, amigo e contemporâneo de boa parte dos artistas em questão, que em seu livro *A geração que esbanjou seus poetas* (São Paulo: Cosac Naify, 2006) aborda a morte “prematura” dos poetas, intelectuais e artistas russos a partir do suicídio do poeta Vladímir Maiakóvski.

6 A Soyuz Sovetskikh Sotsialisticheskikh Respublik (sssr) [União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (urss)] congregava um conjunto de países junto à Rússia, cujo centro de poder era Moscou. Embora a Revolução Russa tenha ocorrido em 1917, a URSS passou a existir oficialmente apenas a partir de 1922, sendo extinta em 1991.

A esquerda artística tem o ano de 1907 como marco histórico, quando David Burliuk (1882-1967) organiza uma mostra com obras hoje categorizadas como neo-primitivistas. Tentando romper os ditames da arte realista, o grupo de artistas em torno de Burliuk apresenta pinturas resultantes de pesquisas de materiais, formas e conteúdos que se reportavam à cultura popular russa, à pintura religiosa, com inserção de textos, e que rompiam com a perspectiva linear e utilizavam a colagem de materiais diversos sobre a superfície do quadro. Neste período também começa a haver um grande deslocamento geográfico e um trânsito cultural entre os artistas da Europa Ocidental e da Rússia e colecionadores russos<sup>7</sup> compram grande volume de obras de arte do Ocidente, formando coleções de artistas modernos, com destaque para Matisse, Picasso e Cézanne.

Burliuk não estava sozinho em sua empreitada inaugural. Os artistas se movimentavam em linhas diversas que originariam diretrizes artísticas que hoje conhecemos como cubo-futurismo, raionismo, cézannismo, realismo transmental, abstração, suprematismo,

7 Com a estatização da propriedade privada, logo após a Revolução, as coleções de Ivan Morozov (1871-1921) e Serguei Chtchoukine (1854-1936) foram apropriadas pelo Estado, passando a integrar museus estatais, principalmente a Galeria Nacional Tretyakov, em Moscou, e o Museu Estatal Russo, em São Petersburgo.

construtivismo, produtivismo, entre outras. Os dois polos urbanos russos que concentravam essa arte emergente eram a então capital imperial, São Petersburgo,<sup>8</sup> e Moscou, e sediavam as duas maiores escolas de artes então existentes: Academia de Belas Artes e Escola de Arte Industrial do Barão Stieglitz, em São Petersburgo; e Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura e Escola de Arte Industrial Strogánov, em Moscou. Tais centros de ensino artístico e industrial modelavam-se por uma estrutura tradicional, hierárquica, artesanal e, já no final do século XIX, não conseguiam mais atender às demandas da jovem arte emergente e da produção industrial.

A revolução política, por aspirar se constituir em revolução permanente e institucionalizada, buscou reorganizar todos os sistemas e instituições existentes adequando-se aos seus objetivos. O sistema artístico também sofreu reconfigurações, em vários estágios, a partir de 1918, tanto na produção como no ensino da arte. Essa reorganização fez parte de um processo, e de início, as diretrizes político-organizacionais deveriam ir se adequando à formação de um Estado que se estruturasse segundo os princípios marxistas

8 Logo após a Revolução, São Petersburgo passou a chamar-se Leningrado (em homenagem ao líder da revolução bolchevique, Vladimir Ilitch Lenin).

que, em tese, norteavam os líderes revolucionários. A Rússia se viu envolvida, tanto pelos rescaldos da Primeira Grande Guerra, como pelos quatro anos de Guerra Civil,<sup>9</sup> que culminou com a vitória dos bolcheviques. É diante dessa vitória que os artistas de esquerda (todos eles)<sup>10</sup> terão que se posicionar.

## **Uma nova arte para um novo mundo / educação e arte**

—

Sabe-se que os líderes da Revolução Russa não almejavam apenas remodelar o seu próprio território. Sua ambição era o mundo. Um mundo que, utopicamente, seria muito diferente do que fora até então.

Tendo sido os bolcheviques os vencedores, com o cuidado de eliminar aqueles que discordavam de seu ponto de vista (ainda que tenham sido aliados,

9 A Guerra Civil ocorreu entre 1918 e 1921, quando exércitos e milícias de diversas vertentes políticas se enfrentaram para implantar seu próprio sistema: ex-generais czaristas; republicanos liberais; Exército Vermelho (bolchevique); milícias anarquistas (Exército Insurgente Makhnovista) e tropas de ocupação estrangeiras. O Exército Vermelho foi o vencedor do conflito, após o qual foi criado o Estado Soviético, sob liderança dos bolcheviques.

10 François Albera defende que houve um “engajamento quase unânime dos artistas de vanguarda na revolução”, segundo ele, “animados por um projeto social” In *Eisenstein e o construtivismo russo*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 169. Susan Buck-Morss, por outro lado, argumenta que os artistas não tinham outra alternativa, além, é claro, de deixar o país, como mais tarde o fizeram Kandinski, Gabo e alguns outros.

como os anarquistas), os artistas, de todas as correntes, depararam-se, de uma hora para a outra, com a necessidade imperiosa de alinharem os seus próprios objetivos – até então individuais – aos de um partido político.

Uma das formas que os líderes vitoriosos encontraram para organizar e controlar as ações dos cidadãos russos foi estruturando Comissariados por áreas de atuação. Tais estruturas organizacionais equivaleriam ao que conhecemos hoje como Ministérios (da Saúde, da Educação etc.). Para reger as atividades de ensino e arte foi criado o NARKOMPROS,<sup>11</sup> fruto da junção de vários órgãos governamentais do Império que geriam tanto a educação como as artes. Esta instituição tinha a atribuição de organizar e controlar novos sistemas educacionais e artísticos que atendessem às demandas de uma nova sociedade. A concepção de um sistema que gerasse mudanças radicais no tecido social exigia, potencialmente, uma brutal transformação no cotidiano de cada indivíduo, gerando uma mudança de hábitos ao qual ele deveria aderir, o que implicava em uma sistemática e efetiva educação dessa sociedade para que, de fato, ela mudasse radicalmente, segundo os princípios da ideologia bolchevique.

11 NARKOMPROS é o acrônimo russo para Comissariado do Povo para a Educação.

Lenin, o líder máximo, vislumbrava na ação dos artistas uma contribuição sem precedentes para educar – através de textos, imagens, sons e performances – as classes proletárias e camponesas, em nome das quais (e com as quais), afinal, a Revolução havia sido feita. Ele cuidou, pessoalmente, da criação da estrutura do NARKOMPROS para que abarcasse, além das atividades de ensino, todas as artes. A direção desse comissariado coube a Anatoli Lunatcharski (1875-1933), intelectual marxista que fora companheiro de exílio de Lenin. O NARKOMPROS contou com as mais diversas (e divergentes) linhas de pensamento sobre arte, cultura e educação.

Inicialmente, os anseios de liberdade para as artes, reivindicados pelos “artistas de esquerda”, seriam respeitados e mesmo estimulados pelo novo poder<sup>12</sup> instituído que, sob essa diretriz, criaria os SVOMAS,<sup>13</sup> em substituição às academias tradicionais de belas artes e as escolas de arte industrial.

Dentro desse espírito, reportemo-nos à epígrafe da declaração de 1919, realizada pelo pintor e artista

12 Em 1918, as primeiras deliberações da Seção de Artes Plásticas, 1ZO, então recém-criada pelo NARKOMPROS, estabelece que “a relação da arte com o Estado obedece a dois fatores: o Estado e o povo de um lado, os artistas e as exigências do século de outro. As condições de uma grande arte é sua liberdade. Toda centralização do poder é inimigo da arte”. In MARCADÉ, op. cit, p. 197.

13 SVOMAS é o acrônimo russo para Ateliês Livres.

gráfico David Steremberg (1881-1948), então diretor da Seção de Artes Visuais do NARKOMPROS: “A arte é ilimitada e indefinida, é impossível ser aprendida: a única coisa possível é oferecer a quem precisa e quer estudar as artes, ateliês do Estado, livres e gratuitos.” E sobre o papel do professor, acrescentava que este não deveria obrigar os seus alunos a seguirem suas tendências, afirmando que: “Não se deve privilegiar uma corrente ou uma tendência particular na arte. Só se pode comparar duas diferentes correntes, deixando a cada uma delas a possibilidade de se desenvolver livremente”.<sup>14</sup> Dessa maneira, um dos diretores do NARKOMPROS imprimia o espírito de liberalidade e tolerância de Lunatcharski: não apenas admitindo a divergência entre as correntes artísticas, mas acreditando que a divergência deveria ser integrada ao sistema de ensino.

Tal diretriz de Lunatcharski não era gratuita, pois a intolerância de muitos para com a diversidade, em meio à Guerra Civil, era uma constante. Além dos inimigos ideológicos de carne e osso, também eram alvo de violência monumentos históricos, templos e obras de arte. O respeito à diversidade constituía-se de um posicionamento político determinante na

14 STEREMBERG apud MARCADÉ, op. cit., pp. 197-198.

esfera decisória para preservar, ou não, a arte dita burguesa e mesmo a pintura religiosa ortodoxa.

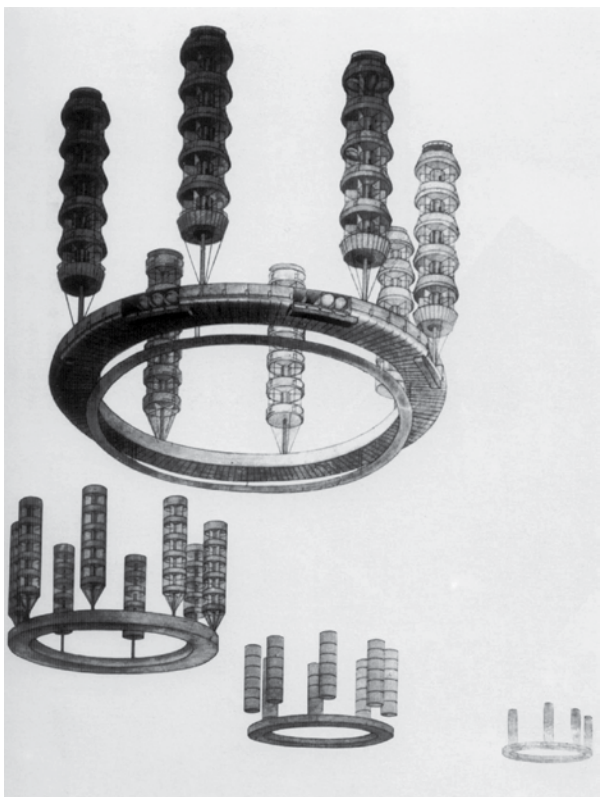
O sistema pedagógico libertário dos SVOMAS seria levado a vários outros centros urbanos russos, dentre eles as cidades de Pskov, Vitebsk, Nijni Novgorod e Minsk. Os artistas, por sua vez, ao mesmo tempo em que discutiam e realizavam suas obras, organizavam escolas e museus. Em 1919 são criados os dois primeiros museus de arte moderna do mundo: o Museu de Cultura, em Moscou, e o de São Petersburgo. Wassily Kandinsky (1866-1944) e Maliévitch desempenham papéis preponderantes na concepção e organização desses museus. Maliévitch, inclusive, em seus artigos de 1919, defende novas formas de apresentação de obras de arte que se distingam das tradicionais.<sup>15</sup>

Neste mesmo período, Marc Chagall organiza em Vitébski uma escola de artes para a qual convida Maliévitch que, lá chegando, criará em 1919 o primeiro Instituto de Arte Moderna, a escola suprematista: Afirmadores da Nova Arte, UNOVIS,<sup>16</sup> que se manterá até 1922. O programa pedagógico de Maliévitch compreendia o estudo de “culturas picturais”, dentre

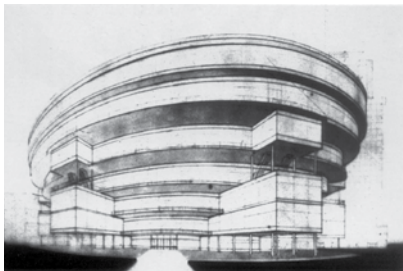
15 MARCADÉ, op. cit, p. 202.

16 UNOVIS é o acrônimo russo para Afirmadores da Arte Nova.

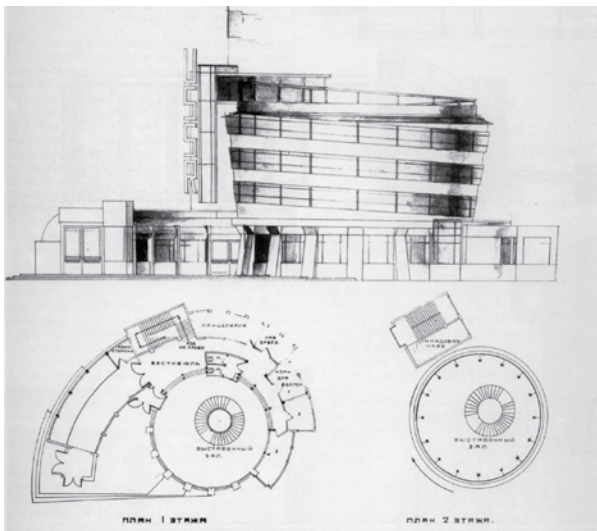




Projeto de conclusão de curso de Georgy Tikhonovich Krutikov para uma nova cidade, a cidade voadorade, 1928.



Proposta de imóvel  
para Comintern  
[Comunist Interna-  
tional] de Lydia  
Komarova, 1927.



Projeto de Sivortsov para o Pavilhão da Representação Comercial  
Soviética na França, 1928.

as quais se destacavam o impressionismo, cubismo, cézannismo, entre outras. Ao partir de Vitébski, Maliévitch irá para São Petersburgo onde, em 1924, fundará e dirigirá o GHINKHUK,<sup>17</sup> que funcionará até 1926.

Em Moscou, Kandinsky liderará a criação do INKHUK,<sup>18</sup> em 1920, concebendo uma ciência que abrangerá todos os aspectos das diversas artes – não apenas as plásticas, mas também música, dança, teatro e circo –, através de análises formais objetivas, em contraposição aos discursos subjetivos. A intuição seria o elemento determinante para se compreender as ligações que se estabelecem entre as diferentes artes e os efeitos das mesmas sobre o psiquismo humano. O alvo de suas investigações é a compreensão de realidades sinestésicas, através das quais os cinco sentidos participariam da percepção da obra. É nesse período que Kandinsky pesquisa e escreve as bases de seus futuros ensinamentos na Bauhaus.<sup>19</sup>

17 GHINKHUK é o acrônimo russo para Instituto Nacional de Cultura Artística.

18 INKHUK é o acrônimo russo para Instituto de Cultura Artística.

19 MARCADÉ, op. cit., p. 207.

## VKHUTEMAS 1920-1927

—

Evidencia-se, com o pequeno histórico acima que, a partir da Revolução, as iniciativas e o financiamento para a organização de atividades artísticas e educacionais (como todas as outras atividades) passam a ser coordenadas e determinadas pelo Estado. Conforme visto, para organizar e controlar as atividades artísticas (e todas as outras) foram criados, além dos Comissariados, Comitês e Associações (dos pintores, dos músicos, dos escritores e assim por diante) que tinham funções normatizadoras e de controle dos profissionais que deles integravam, decidindo, inclusive, sobre admissões ou exclusões. A partir dessas instituições governamentais, que se tornarão cada vez mais controladoras e inflexíveis, a possibilidade de existência de um artista liberal será, cada vez mais, impensável. Ou seja, o indivíduo, enquanto força produtiva, deveria responder às demandas dos Comitês e Associações a que pertencia, e o seu campo de autonomia, conforme o Estado se reestruturava e endurecia, passaria a ser cada vez mais restrito o que acabou por restringir cada vez mais a liberdade de ação individual.

Até 1917, data da Revolução, os artistas russos vinham promovendo intensas experimentações

no campo estético, sendo eles mesmos sujeitos de uma revolução artística. Buck-Morss pondera que “Houve desconforto considerável entre os artistas radicais, incluindo Maliévitch, Tatlin e Maiakóvski, sobre os custos para a liberdade criativa, em colaborar de maneira muito próxima com quaisquer organizações do Estado, incluindo as novas”. E, acrescenta: “É aqui que a política de conflito de temporalidades torna-se importante”.<sup>20</sup> Ou seja, os artistas já promoviam uma revolução cultural que não se alinhava com a ideologia dos vitoriosos – e muito menos com a temporalidade política –, porém os líderes do partido assumiram que ambas, revolução política (partidária, no caso) e revolução cultural eram faces da mesma moeda.

Por outro lado, o Estado demandava ações concretas para a mudança, estruturação de uma nova sociedade, e conclamava os artistas a participarem dessas ações (e, caso não quisessem, ficariam sem espaço para trabalhar pois, desde a instituição dos Comissariados e dos Comitês, só tinham direito de exercer suas profissões aqueles vinculados aos órgãos oficiais). Essa adequação, contudo, se demonstrará problemática, principalmente porque

20 BUCK-MORSS, op. cit., p. 61.

o estatuto da liberdade, plataforma dos dirigentes iniciais, não conseguirá se manter por muito tempo, mas enquanto durou foi uma experiência sem igual, conforme pontua Adáskina: “a experiência do SVOMAS, pela primeira vez na história da educação na Rússia, baseou-se nos princípios da liberdade e da democracia”.<sup>21</sup> E durou pouco.

Os SVOMAS darão lugar a um complexo de ensino mais estruturado, tanto em relação à proposta pedagógica como em dimensões organizacionais. Em dezembro de 1920, Lenin assina um decreto instituindo em Moscou os VKHUTEMAS. Os mestres desse complexo educacional não eram outros senão a maioria dos artistas das vanguardas russas, que já faziam parte dos projetos pedagógicos dos SVOMAS e que levaram para os VKHUTEMAS as contradições já existentes, originárias das divergentes e múltiplas correntes artísticas que floresceram nos primeiros anos do século XX, tais como: orientação para experimentação artística; exploração da forma; o máximo da individualidade e a criação subjetiva, dificilmente conciliável com a busca pelo coletivo, pelo conhecimento objetivo nos produtos de orientação

21 ADASKINA, Natalia. The Place of VKHUTEMAS. In *The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant-Garde (1915-1932)*. New York: Guggenheim Museum, 1992, p. 284.

programática da vanguarda em relação à inovação absoluta e o historicismo que foi característico das lideranças artísticas de vanguarda; busca por maneiras de resolver o conflito entre uma orientação para o personalismo, para a criação única de um gênio, e um interesse na produção industrial, de reprodução mecânica, e a organização da vida das massas.<sup>22</sup>

Experiência inédita e ambiciosa, essa nova tipologia de escola de arte congregava as faculdades de pintura e de escultura em conjunto com a faculdade de produção (arquitetura, poligráfica, trabalho em metal e madeira, têxtil e cerâmica). Os VKHUTEMAS pertencem ao segundo estágio de reformas da educação e da arte, segundo o processo instaurado depois da Revolução. É fundamental considerar que, embora criado por Lenin, este logo é afastado de suas funções de líder supremo, vitimado por problemas cardíacos, o que dá lugar à ascensão do stalinismo e, conseqüentemente, às mudanças na concepção estética e comunicacional do universo russo. Além disso, a Rússia ingressa tardiamente no processo industrial e a Revolução faria todos os esforços (com sucesso) para acelerar e compensar esse atraso comparado aos países “desenvolvidos”. A industrialização terá forte peso nos destinos pedagógicos dos VKHUTEMAS.

22 ADASKINA, op. cit, p. 283.



Fotomontagem de desfile de formatura em jornal mural dos VKHUTEMAS, c. 1930.



As rápidas e dinâmicas alterações no cenário tecnológico e social russo refletiam mudanças no ensino da arte. Os anseios individuais eram constantemente chamados a se remodelarem através de novas estruturas e demandas sociais. A flexão entre particular e universal facultava um exercício de adaptação constante dos mestres à frente das propostas de educação e criação artística.

A atuação dos artistas de vanguarda e, notadamente, esta atuação formal no interior dos VKHUTEMAS, distinguiu-se para além dos paradoxos instaurados, principalmente por Kandinsky, para quem a análise objetiva das formas poderia ser conjugada com a autorreflexão. O INKHUK, concebido e por ele dirigido, teve um papel decisivo na influência dos cursos propedêuticos deste método pedagógico da nova escola. Mas, uma vez afastado do cenário artístico e educacional de seu país (em 1921 o artista deixa a Rússia definitivamente), caberá a seus alunos, principalmente a Popova, conceber um sistema de disciplinas sob as diretrizes do método kandinskiano de análise objetiva, o que se constituirá na base propedêutica da Divisão Básica de Ensino do VKHUTEMAS.

Outra característica inédita, inerente à postura antitética dos artistas, foi o apreço (fruto da necessidade de um claro posicionamento sobre suas linhas

de pesquisa) pelo debate das ideias e pelo desenvolvimento teórico das mesmas, em uma ação que, ao mesmo tempo em que buscava o embasamento para os conceitos lançados, primava por desenvolvê-los através da escritura de textos teóricos. Como expõe Adáskina, “O trabalho deixado pelo VKHUTEMAS testemunha, acima de tudo, o amor das vanguardas pela teorização” e ainda conforme a pesquisadora russa, o que, em outras fases anteriores da arte, em outras condições sociais e culturais, “havia encontrado uma saída através dos manifestos e panfletos dos anos 1920, foi [no VKHUTEMAS] encaminhado para a elaboração de trabalhos científicos”.<sup>23</sup>

Tanto o desenvolvimento pleno do construtivismo como o produtivismo resultarão, mais propriamente, dos intensos debates que vinculam as atividades intelectuais e artísticas à práxis do ensino que caracterizou a atuação dos VKHUTEMAS. Longe de ser apenas uma ideia instrumental, o construtivismo embasava uma concepção espacial advinda da distinção que faziam os artistas entre composição e construção. No âmbito dessas discussões não havia a clara distinção entre teoria e arte. Longe de ser uma pedagogia fundada em determinações burocráticas, os artistas discutiam suas

23 ADASKINA, op. cit., p. 287.

ideias em fóruns e elaboravam textos teóricos a partir desses acalorados debates e, rapidamente tornavam suas ideias públicas através de periódicos de arte que proliferaram neste período. Grande foi o número de revistas onde eram publicados textos de artistas e que, inclusive, tinham nos poetas, arquitetos, escritores, compositores, teóricos e artistas os seus fundadores e editores como é o caso da *Lef*, acrônimo russo de Levy Front Iskusstv [Frente Esquerda da Arte], editada por Maiakóvski, de 1923 a 1925 e, depois, a *Novi Lef* [Nova Lef], editada por Rodtchenko, de 1927 a 1929. Embora a *Lef* seja a mais popular desse período entre os historiadores, existiram outras: *Makoviets*, editada pelo grupo da Faculdade Poligráfica, integrada por Pável Floriênski, contra o qual Rodtchenko e seu grupo se posicionaria, distinguiu-se não apenas pelo grande apuro gráfico, mas principalmente pelas ideias radicalmente dissonantes do produtivismo que então lutava por se impor entre a diversidade de pensamentos sobre as possibilidades artísticas.

O poder político, no entanto, preocupado com o fato de que essas experimentações escapavam às metas da ideologia bolchevique em relação à educação, rapidamente lança medidas para cercar a liberdade de atuação dos VKHUTEMAS e mudará parte de suas estratégias, alterando inclusive o seu

nome, para VKHUTEIN<sup>24</sup> que, rapidamente (em 1927) se tornará uma escola de design, o que, de certa maneira, atendia parte dos objetivos da corrente produtivista. A escola de design terá vida curta, e se encerrará em 1930.

Embora temporalmente encerradas, as experiências obtidas ao longo de mais de dez anos de ensino de arte sob propostas pedagógicas dinâmicas e inovadoras, deixaram um legado incalculável. Imagine-se que muitos dos alunos que estudaram nesses ateliês russos, deles auriram, não apenas o crivo analítico, mas ainda a metodologia para a análise e o exercício crítico; não apenas a dinâmica da discussão teórica, mas a práxis de elaborar textos conceituais sobre as criações artísticas e técnicas. Parte desses artistas e alunos, como Kandinsky, Pevsner e Gabo, saíram da Rússia e compartilhariam essas experiências em outras escolas. Por outro lado, a própria estrutura multidisciplinar serviria de modelo não apenas para escolas, como também para a concepção de museus, como no caso do Museum of Modern Art - MoMA. Em biografia de um de seus mais notáveis diretores, Alfred Barr,<sup>25</sup> Sybil Gordon Kantor demonstra como

24 VKHUTEIN é o acrônimo russo acrônimo russo para Instituto Superior de Arte e Técnica.

25 Alfred H. Barr, Jr. (1902-1981), historiador da arte, fundador e primeiro diretor do Museum of Modern Art - MoMA.

as experiências do VKHUTEMAS, com seus materiais e técnicas e metodologia baseada na análise formal, em um ambiente multidisciplinar, fascinaram Barr, que viajara por toda a Europa, incluindo a Rússia, na década de 1920. A interdependência de disciplinas no VKHUTEMAS estimulará Barr a conceber e implementar a estrutura organizacional do MOMA como um museu multidepartamental.<sup>26</sup>

<sup>26</sup> KANTOR, Sybil Gordon. *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*. Cambridge, MA: MIT Press, 2003.

Este artigo foi publicado pela primeira vez na *Revista Marcelina* nº 4, ano 3, 2010, a convite de Lisette Lagnado. Tendo em vista a descontinuidade do periódico, a extinção da homepage que a abrigava e, ainda, a sugestão de alunos e pesquisadores para que o texto sobre esta experiência pedagógica do VKHUTEMAS fosse disponibilizado novamente, dada a sua pertinência contributiva para se pensar o ensino das artes no Brasil, nos dias de hoje, o texto foi atualizado e revisado exclusivamente para esta publicação.

—

**Neide Jallageas**, Marília, 1959, é pesquisadora, artista, tradutora, ensaísta e editora do *Kinoruss Edições e Cultura*. Pós-doutora pela Escola de Comunicação e Artes (2013-2014) e pela Faculdade de Filosofia Letras da Universidade de São Paulo (2010-2013), com Estágio de Pesquisa no Museu de Cinema de Moscou. Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2007) com tese sobre o cinema de Tarkóvski. Mestre em Estética e Comunicação do Audiovisual pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (2002). Possui obras nos acervos do MAM-SP, Pirelli-Masp, MAC-USP e Sesc-sp.

No ensaio número 4, Neide Jallageas apresenta a pouco conhecida experiência pedagógica em artes da escola VKHUTEMAS e seu contexto histórico na Rússia das primeiras décadas do século XX. Os pontos levantados pela autora são fundamentais para a discussão sobre o ensino da arte na contemporaneidade.

