3
Espaços (entrelinhas) de movimentos utópicos no Design

A atuação do campo do Design representou, em alguns momentos da história, importância relevante nos movimentos de reforma político-sociais e nas chamadas vanguardas históricas. Os ideais socializantes e a tentativa de implementação destes ideais constituem o núcleo axial destas vanguardas. Contudo, sem desconsiderarmos a importância de outros movimentos, foram realizados dois recortes nesta trajetória, que consideramos serem, para esta tese, mais relevantes: o Construtivismo russo e a segunda Bauhaus.

Retornando, rapidamente, ao tema da sustentabilidade, cabe lembrar a variável social que apóia este modelo. Conforme já foi salientado, a preocupação com as desigualdades sociais representa uma das variáveis que compõe o paradigma da sustentabilidade. Procuramos apontar aqueles movimentos, no Design, que se ocuparam das questões sociais, de braços dados com movimentos políticos. Desta forma, estes dois recortes - o Construtivismo russo e a segunda Bauhaus - oriundos de um pensamento utópico, moveram o Design a uma perspectiva social.

Estes movimentos, não só no campo do Design, mas também no campo das Artes, fizeram uso de Manifestos como forma de afirmar e propagar as novas idéias que surgiam. Esses Manifestos, ao apresentarem seus discursos, entrelaçavam, na maior parte das vezes, os campos da Arte e do Design. Porém, a discussão acerca das fronteiras entre estes dois campos não será aqui analisada. Cabe apontar as provocações destes Manifestos - e de tantos outros que aqui não serão abordados - quanto à importância de se lançar novos paradigmas, questionando o poder instituído.

A utopia, nesses movimentos, aparece como pano de fundo de um cenário no qual se pretende transgredir. E esta transgressão impulsionou o campo do Design em direção a processos inovadores.

3.1
O Construtivismo russo e seus desdobramentos

Uma arte construtiva que não decora, mas que organiza a vida.

El Lissitzky

Iniciaremos este capítulo introduzindo questões anteriores ao tema pontuado, para prepararmos a entrada em cena do Construtivismo russo. Para tanto, dois personagens, que exerceram influência não só no Design, mas no pensamento da época, necessitam estar presentes neste quadro introdutório: John Ruskin e William Morris.

As grandes exposições industriais que ocorreram em vários cantos do mundo a partir do séc. XIX, tinham como objetivo principal a propaganda da ideologia do progresso. Esta ideologia advinha do desdobramento desenvolvimentista, trazido a reboque pelo processo da industrialização. Por outro lado, estas mesmas exposições despertaram, em certos grupos, sentimentos contrários à industrialização. O que se pode observar é que a revolução industrial provocou movimentos que se antepuseram ao progresso industrial. O discurso defendido por estes grupos apontava a industrialização como responsável por perigos diversos à sociedade. As figuras mais destacadas pertencentes a estes grupos foram John Ruskin[59] e William Morris[60]. A resultante deste processo era considerada a tão temida massificação. Vários intelectuais, como Émile Zola[61] e mesmo Charles Baudelaire, também se opuseram ao progresso técnico.

---

[59] John Ruskin (1819-1900) crítico de arte, pensador e escritor. Seus textos percorrem as questões da arte, da arquitetura e do design, assim como as questões sociais de sua época.

[60] William Morris (1834-1896) compactuando das idéias de Ruskin, monta uma fábrica (1861) cujo alicerce se encontra no design. Acreditava que o consumidor pagaria para ter o melhor. O trabalho de Morris teve grande projeção e encontra-se inserido no que posteriormente foi denominado de movimento Arts and Crafts. (Artes e Ofícios). Produção considerada em escala artesanal ou semi-industrial.

[61] Émile Zola (1840-1902) , em La Bête Humaine, descreveu a locomotiva como a personificação da violência autodestrutiva da humanidade. Cf.SOUZA, Pedro Luiz Pereira de. *Notas para uma história do design*. Riode Janeiro:2AB, 2000, p.15.

O projeto de modernidade, que acompanhou a revolução industrial, lançou a possibilidade de uma democratização dos artefatos, concebidos anteriormente como peças exclusivas dirigidas a uma elite abastada. Importante ressaltar que os princípios sociais permearam o ideário progressista nesta nova era. De um lado multiplicavam-se objetos acessíveis não só à elite, mas àquelas classes que se transformariam na *massa consumidora*. Mas este mesmo excesso, que resultou em objetos mais baratos, consumidos por todos, proporcionando conforto, foram duramente criticados por estarem destituídos de preceitos estéticos. Esta era a crítica *romântica* - como alguns autores acentuam[62] - de Ruskin. Para ele, a exploração do trabalhador e sua desqualificação imposta pela divisão de tarefas na nova lógica industrial tornava-se visível na produção industrial de baixa qualidade. Os artesãos que dominavam o processo da fabricação, anteriormente, diferenciavam-se deste novo indivíduo gerado na modernidade: invisível diante da mecanização e da divisão de tarefas na indústria. Por conseguinte, seu entusiasmo romântico contra a proletarização das massas converteu-se na defesa de uma forma de produção manual, que nesse cenário mostrou-se irrecuperável.

Ruskin foi, também, um dos primeiros a apontar os prejuízos ambientais por conta de um crescimento exarcerbado do mundo dos objetos. Mas o que realçava no discurso de Ruskin era a possibilidade de se oferecer, para todas as classes sociais, um atributo de qualidade no que diz respeito aos bens de consumo. Ruskin exerceu grande influência no pensamento de sua época, tendo sido *"considerado um dos maiores reformadores sociais de seu tempo e também, junto com Morris, considerado como fundador de uma teoria social do Design ".* [63]

No texto a seguir, extraído de uma palestra proferida por Ruskin em 1859, o pensador esclarece seu entendimento a respeito da importância do Design na qualidade total dos artefatos.

> Assim, entre a imagem de uma Inglaterra exageradamente trabalhadora que chegamos a conceber como nosso futuro e a imagem de uma Itália

[62] Cf. DENIS, Rafael Cardoso. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Edgard Blücher, 2000, p.71, *passim*.
Cf. SELLE, Gert. *Ideologia y utopia del diseño*. Contribución a la teoria del diseño industrial.Barcelona: Editorial Gustavo Gill, 1973, p.66, *passim.*

[63] *Ibidem*, p.64*, passim*.

> exageradamente luxuosa que reconhecemos do passado, pode ser que exista – existirá, se cumprirmos com nossas obrigações – uma condição intermediária, nem oprimida pelo trabalho, nem dissipada na vaidade: a condição de uma temperança pacífica e refletida em metas, ações e artes.[...] Assim também nas manufaturas: precisamos de trabalho substancial, não luxuoso; de *design* refinado, não suntuoso. Os tecidos não precisam ser do tipo que chamariam a atenção de uma duquesa, mas devem antes ser de um feitio que sirva às necessidades, e apure o gosto, de uma aldeã. [...] Que a fornalha e o tear da Inglaterra, que tanto proveito já ganharam, também saibam conferir com abundância conforto aos indigentes e civilização aos rudes, e disseminar, nos lares pacíficos das nações, a graça e a preciosidade do adorno simples e da posse útil.[64]

Ruskin insistia em ressaltar que a arte não era privilégio dos artistas, dos especialistas e eruditos. Considerava, assim, a arte propriedade e atributo de cada homem.

Morris rechaçava a estética massificadora proveniente da mecanização. Fundou, em 1861, a firma *Morris, Marshall and Faukner* (posteriormente Morris&Co.) implantando um modo de produção que se contrapunha à mecanização: desenvolveu um artesanato artístico de alta qualidade. Porém, sua produção atendia à classe abastada, já que seus produtos não eram acessíveis aos menos privilegiados.

A tentativa de democratização dos artefatos com uma melhor qualidade, tanto funcional quanto estética, não resultaram, na práxis de Morris, numa democratização da recepção dos artefatos resultantes destes meios de produção.

O fracasso, necessário do ponto de vista histórico, da utopia restauradora da abolição do trabalho alienado e suas conseqüências restabelecendo um processo artesanal constitui o ponto axial da crítica desta utopia.[65]

---

[64] RUSKIN, John. *A economia política da arte*. Tradução de Rafael Cardoso. Rio de Janeiro: Record, 2004, p.183-186.

[65] SELLE, *op. cit.,* p. 69.

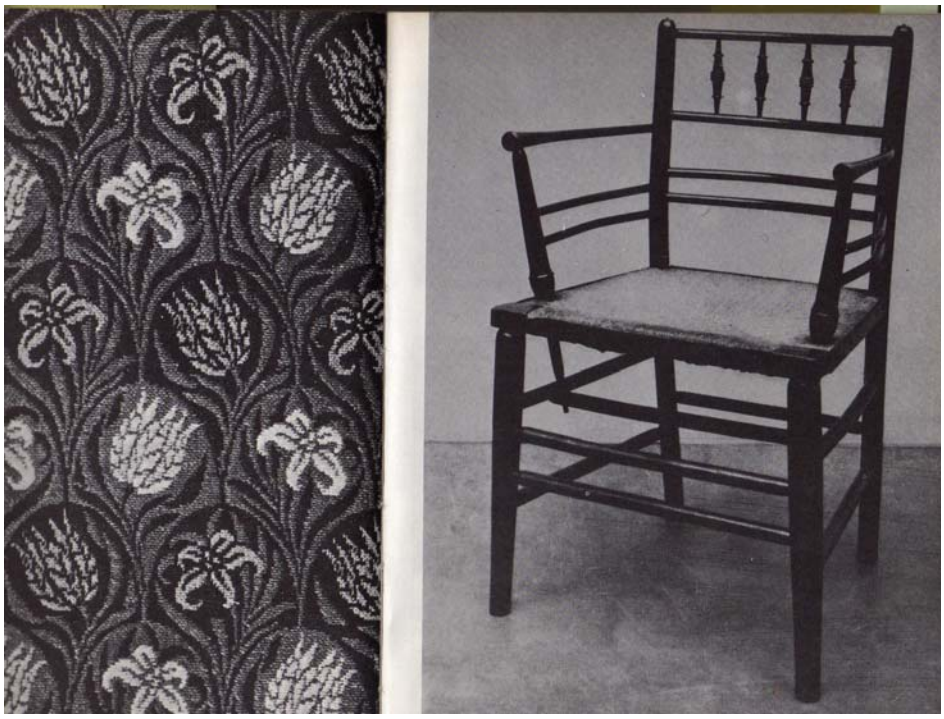


Figura 2- Desenho de William Morris de 1877. Tapeçaria tecida à máquina
"Cadeira Sussex", Morris&Co, em torno de 1865.

Nesse cenário mecanicista, decorrente da Revolução Industrial, surgiu o movimento construtivista, considerado como uma das vanguardas européias do início do séc.XX. O Construtivismo é considerado um movimento estético-político, fundamentalmente russo, que pretendia expressar o espírito tecnológico e as mudanças revolucionárias a partir da Revolução Russa de 1917.

Novas possibilidades para os padrões estéticos foram apresentadas pelos artistas e arquitetos que moldavam materiais industriais em formas abstratas puras. A máquina como força libertadora possibilitou o surgimento de uma sociedade modificada pela industrialização. O Construtivismo apropriou-se desta força para transformar o artista em um membro a serviço deste novo modelo político e social.

Por conseguinte, a importância da construção de uma nova sociedade, engajada em um projeto revolucionário, deu origem à palavra *construtivismo.* Sua denominação confere à técnica e aos materiais, e ao que está ligado à produção de tais materiais, o suporte para a realização das tarefas dos *construtores*.

Não refletir, não representar e não interpretar a realidade, mas realmente construir e expressar as tarefas sistemáticas da nova classe, o proletariado. O mestre da cor e da linha, o construtor de formas volume-espaço e o organizador das produções em massa deverão, todos, tornarem-se construtores, no trabalho de armar e mobilizar os vários milhões de aglomerados humanos [...].Nosso construtivismo declarou guerra incondicional à arte, pois os meios e qualidades da arte não são capazes de sistematizar os sentimentos de um ambiente revolucionário.[66]

Alexei Gan[67]

De forma inversa ao pensamento ruskiniano, o Construtivismo não apresentava nenhuma repulsa à mecanização. Ao contrário. Apropriou-se da estética mecanicista para viabilizar sua estratégia : a revolução cultural. Um conceito de importância acentuada emergiu neste período: *cultura material*. De acordo com os representantes deste movimento, a revolução social estava intrinsecamente ligada a uma revolução da cultura material. Os objetos, como signos de distinção através dos atributos estéticos, passaram a ser considerados parte integrante de um capitalismo burguês. Conforme relata Gray[68], Tatlin[69] concentra-se em estudos de materiais diversos, aplicados em formas geométricas básicas. Ele denominou este estudo de "cultura de materiais", que era a base do seu novo sistema de Design ensinado por ele em vários Institutos técnicos soviéticos.

A estética construtivista utilizava componentes mecânicos, que, de acordo com seu discurso, faziam parte do cotidiano e, portanto, seriam melhor absorvidos pela sociedade. Sendo assim, esta estética se apresentaria em conjunção a processos dinâmicos/produtivos, se antepondo à contemplação/estática.

Nos ocuparemos do Construtivismo na Rússia, pois, foi neste território onde sua atuação social se fez mais presente. Por conseguinte, observa-se que no

---

[66] GRAY, Camilla. *O grande experimento. Arte russa 1863- 1922*. Tradução Luiz Antonio Pitanga do Amparo. São Paulo: Worldwhitewall, 2004, p.147-148.

[67] Alexei Gan (1889-1940) .

[68] *Op. cit*.

[69] Vladimir Tatlin (1885-1953) .

Construtivismo russo, a arte é apresentada como instrumento a serviço da transformação social idealizada.

> Os ideais vanguardistas pareceram por algum tempo ter a maior possibilidade de realização no novo Estado soviético que substituíra o velho regime tzarista na Rússia. [...] A Revolução de Outubro de 1917, com sua promessa de uma nova sociedade e um novo homem, foi recebida entusiasticamente pela vanguarda, que geralmente e de forma um tanto ingênua equipava as possibilidades de revolução política e artística.[70]

Conforme relata Margolin[71], os artistas que se engajaram nos movimentos políticos deste período pertencem a uma primeira geração de artistas que experimentou a relação de uma linguagem artística radical com a prática revolucionária social. Estes artistas elaboraram um contexto ideológico norteado em três grandes eixos:

. Os artistas pertenciam a uma vanguarda da transformação social e deviam lutar para fazer com que as características de uma sociedade utópica se tornassem visíveis.

. Arte não era uma prática discursiva isolada no seu próprio campo estético.

. Formas que podiam ser percebidas como objetivas e precisas eram as mais apropriadas bases para os padrões visuais.

---

[70] HESKETT, John. *Desenho Industrial***.** Tradução Fábio Fernandes. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998, p.99.

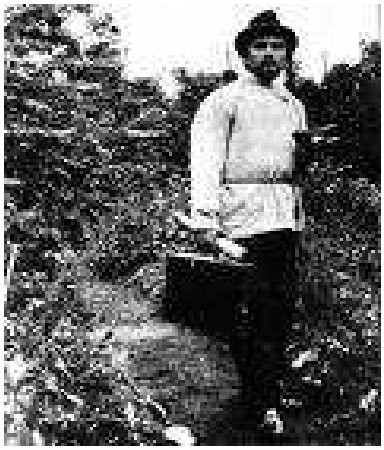
[71] MARGOLIN, Victor. *The struggle for utopia***:** Rodchenko; Lissitzky; Moholy - Nagy. London: The University of Chicago Press, 1997, p.5, passim.

Figura 3 - Artes gráficas no Construtivismo russo

.

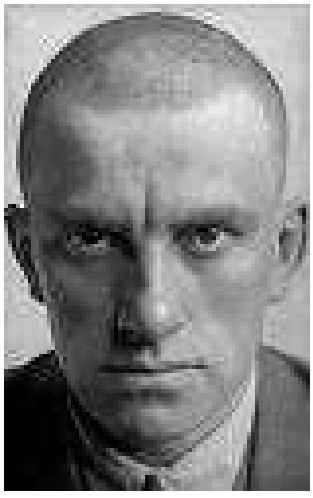
VladimirTatlin

El Lissitzky



Kasimir Malevich

Alexander Rodchenko.



Maiakovski

Nesta arte revolucionária desenvolveu-se tanto uma nova estética nos cartazes para divulgação política, como também nos objetos utilitários.

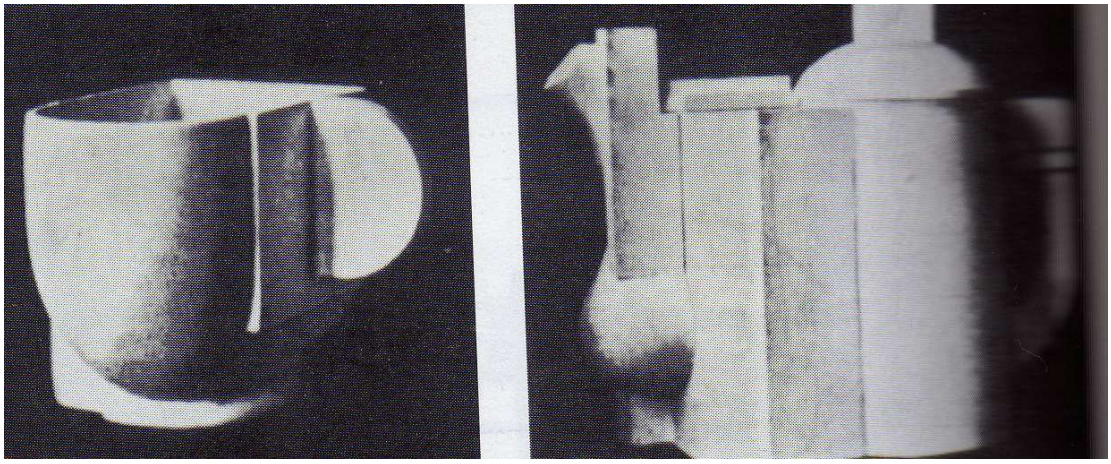


Figura 4 - Cerâmica de Kasimir Malevich[72] projetado para a Cerâmica do Estado, Leningrado, 1920.

Alguns autores[73] atribuem a inauguração do Construtivismo russo ao escultor Vladimir Tatlin. Seu projeto, definiu o Construtivismo: o Monumento à Terceira Internacional[74]. Sua idéia era construir um prédio de aço e vidro, em forma de espiral, contendo três partes. Cada parte giraria em torno de si própria, em tempos diferentes, evocando o poder da máquina como símbolo revolucionário. Arte da produção. Portanto, o termo construtivismo nasce a partir desta nova afirmação .

[72] Kasimir Malevich (1878-1935) .

[73] Cf. GRAY, Camilla. *O grande experimento. Arte russa 1863-1922*. Tradução Luiz Antonio Pitanga do Amparo. São Paulo: Worldwhitewall, 2004.

[74] Alexander Rodchenko organiza exposição, em 1920, para celebrar o Terceiro Congresso da Internacional Comunista em Moscou, na qual Tatlin expõe o modelo de seu monumento para a Terceira Internacional. A Internacional Comunista também é conhecida pela sua abreviatura em russo “Komintern”, considerada uma organização comunista internacional que tinha por objetivo agrupar os partidos comunistas de todos os países da época.

Figura 5- Monumento à Terceira Internacional

O Monumento de Tatlin foi projetado para ter duas vezes a altura do Empire State Building. Mas, infelizmente, o projeto limitou-se ao seu modelo, construído em arame e madeira. Poderíamos insinuar que este monumento simboliza o mundo utópico dos artistas que esperavam construir, imbuídos de esperança, na organização de uma nova sociedade. Eles abandonaram a pintura de cavalete para se tornarem construtores de um novo mundo.

Os artistas esquerdistas, como eram chamados, abraçaram a causa da revolução bolchevique, anunciando, de acordo com Malevich, que não era mais tempo de uma pintura ociosa, mas de pintar ruas, praças e pontes como meio de comunicação a serviço da revolução. Mayakovsky[75], poeta e ativista da revolução, coloca um debate para as amplas massas de trabalhadores, em 1918: *"*[...] *não precisamos de um morto mausoléu da arte, onde trabalhos*

[75] Vladimir Mayakovsky (1894-1930).

mortos são cultuados, mas de uma fábrica viva do espírito humano – nas ruas, nos bondes, nas fábricas, nos seminários e nas casas dos trabalhadores ". [76]

Em 1920, a escola de arte técnica conhecida como Vkhutemas[77], ou como denomina Margolin[78] a *escola Soviética de Design,* teve uma atuação marcante. Nesta escola, o movimento vanguardista do Construtivismo russo eclodia e em seu corpo docente atuavam personalidades consideradas representativas do movimento construtivista. Contudo, é importante sublinhar que as fronteiras entre arte e design não mais se distinguiam. Diversas atividades eram contempladas: artes gráficas, arquitetura, filmografia, cenografia e desenhos de produtos. El Lissitzky[79], arquiteto e artista gráfico, foi professor de arte e de design nos estúdios de Vkhutemas, assim como Alexander Rodchenko[80]. Rodchenko declara, neste período o final da sua produção como pintor e inicia seu trabalho com o Design.

Os construtivistas, incluindo Alexander Rodchenko, e os produtivistas do Instituto da Cultura Artística (Inkhuk) incentivavam os estudantes a frequentar as fábricas com o objetivo de projetarem novos produtos. Malevich e El Lissitzky, por outro lado, consideravam de maior relevância, não a função utilitária dos objetos, mas a capacidade destes de incorporarem aspectos ideológicos, esboçando uma perspectiva transcendente.

Sob a orientação de Rodchenko e El Lissitzky, nas oficinas de metal e de madeira, foram desenvolvidos móveis multifuncionais.

---

[76] GRAY, Camilla. *O grande experimento. Arte russa 1863- 1922*. Tradução Luiz Antonio Pitanga do Amparo. São Paulo: Worldwhitewall, 2004, p.115, *passim*.

[77] Em 1930 o Vkhutemas - que teve outra denominação em 1927:Vkhutein - foi fechado.

[78] MARGOLIN, Victor. *The struggle for utopia***:** Rodchenko, Lissitzky, Moholy - Nagy. London: The University of Chicago Press, 1997, p.5.

[79] El Lissitzky (1890 -1941).

[80] Alexander Rodchenko (1891-1956).

Figura 6 - Exemplos de mobiliário de uso múltiplo e indumentária desenhados sob orientação de Rodchenko, no Vkhutemas de Moscou onde ele era responsável pelo departamento de Trabalhos de Metal, entre 1918 -27.

Alexander Rodchenko, considerado um dos expoentes deste movimento, e Varvara Stepanova, sua esposa, lançaram o “Manifesto da Produção”, no qual a racionalização dos materiais representava a forma de reproduzir a organização ideal do comunismo.

Tatlin e Rodchenko defendiam a tese de que o artista deveria se tornar um técnico, aprendendo a usar tanto as ferramentas quanto os materiais utilizados na produção industrial, com o objetivo de direcionar suas energias em benefício do proletariado. Através da “Cultura Material”, entendida como um processo racionalizado da produção - uma organização abstrata de materiais - deveria desenvolver, nos engenheiros, a sensibilidade em relação aos materiais, e, por outro lado, os artistas aprenderiam a usar as ferramentas da produção mecanizada.

O que se pretendia era criar uma noção de “engenheiro - artista”, com o objetivo de projetar produtos industriais experimentais e também para a produção em massa. A arte, seguindo as perspectivas da industrialização, deveria servir a objetivos sociais, e, de acordo com este princípio, não poderia estar desvinculada do mundo cotidiano.

Figura 7- Vladimir Tatlin junto a uma estufa, prevista para uso econômico; Tatlin com um traje para ser utilizado para os trabalhadores denominado *Funcional* -com os padrões de modelagem Ambos os projetos realizados por Tatlin.

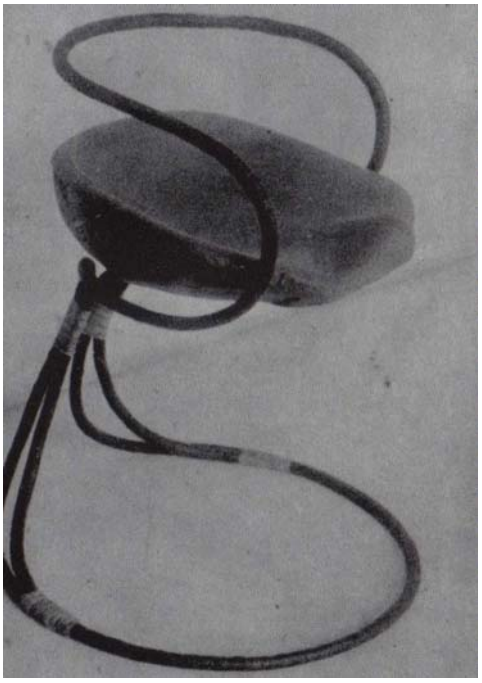


Figura 8 - Vladimir Tatlin. Cadeira de tubo de metal com assento de borracha moldada. 1927.

> O único sucesso notável de um design-padrão foi obtido pelo "Círculo Artístico da Juventude Operária" (Izoram), grupo de trabalhadores da indústria de Leningrado que projetava móveis para clubes de operários e casas de cultura, instituições planejadas como centros para o desenvolvimento da vida social e cultural. A madeira era largamente utilizada, em formas simples de fácil fabricação. Mesas, sofás e armários produzidos a partir de 1928 tornaram-se exemplo amplamente citado de uma arte proletária, que se originava das massas em vez de vir de cima, de artistas profissionais.[81]

Grandes problemas surgiram para a colocação em prática dos ideais construtivistas. A situação precária das oficinas da escola de arte técnica Vkhutemas, como reflexo da própria dificuldade da indústria soviética, resultou na impossibilidade de se concretizar a maior parte de suas experimentações. E, também, conforme relata Heskett, talvez o motivo definitivo fosse a constante incapacidade da vanguarda de relacionar seus ideais e designs utópicos às realidades de seu tempo.

[81] HESKETT, John. *Desenho Industrial***.** Tradução Fábio Fernandes. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998, p.102.

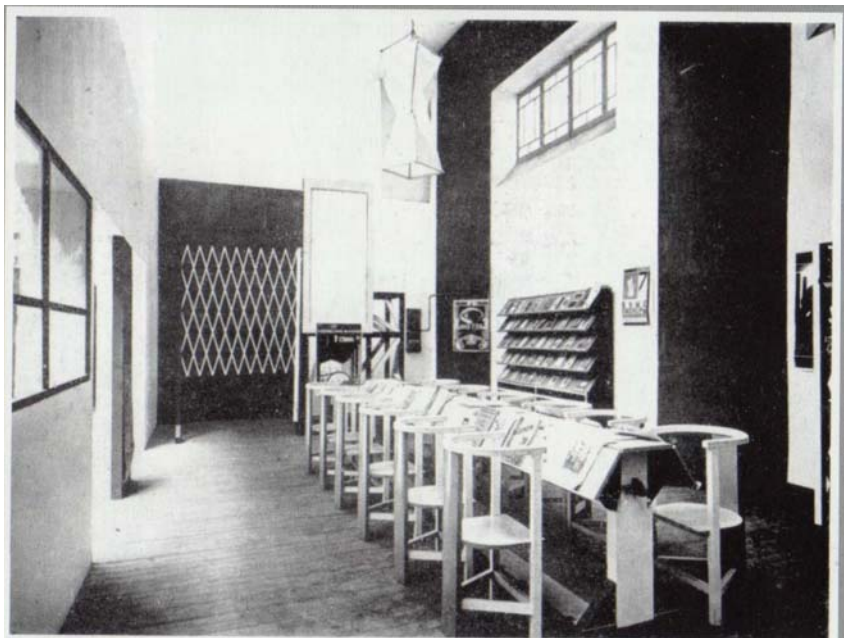


Figura 9 - Projeto de Alexander Rodchenko para um Clube de Trabalhadores, exibido na exposição de Artes Decorativas de Paris em 1925.[82]

A repressão cultural deu início ao fracasso pragmático do movimento construtivista russo. O Estado soviético promoveu o êxodo de artistas russos, por conta da derrota das vanguardas históricas, defendidas por Lênin, porém, rechaçadas por Stalin quando assumiu o poder. Com a emigração de muitos artistas para a Europa Ocidental, o Construtivismo russo influenciou o funcionalismo da Bauhaus alemã e a estética abstrata de De Stijl, na Holanda.

Cabe acrescentar, neste capítulo, o papel exercido pelos grandes manifestos que carregavam o desejo das vanguardas em realizar uma dupla revolução: redefinindo a prática revolucionária da arte para que ela se tornasse, também, uma prática social revolucionária.

> Foi a primeira vez no século vinte que houve uma revolução no contexto social que preparou o terreno para o artista de vanguarda. [...] Mais específicamente,

[82] Reproduzo o prefácio do catálago soviético desta exposição, escrito por P. Kogan:

> Nossa seção [na exposição] não tem nenhum móvel luxuoso ou fabricado com preciosismo. No Grande Palace os visitantes não vão encontrar peles ou diamantes. Mas aqueles que podem sentir o engrandecimento das aulas criativas será capaz de apreciar a simplicidade e o estilo austero do clube dos trabalhadores e sua sala de leitura. Nós estamos convencidos de que os nossos construtores têm muito a dizer para o mundo e que tudo o que for mais vibrante na humanidade não irá nos retardar em conhecer e obter através da arte o verdadeiro significado da nossa luta. Com esta convicção nós fazemos parte da lista da nova competição artística entre nações.

Cf. MARGOLIN, Victor. *The struggle for utopia***:** Rodchenko; Lissitzky; Moholy – Nagy. London: The University of Chicago Press, 1997, p.97. Tradução própria.

.

> estudiosos escreveram sobre os Futuristas, Expressionistas, Dadaístas, Suprematistas, De Stijl, Construtivistas e a Bauhaus. [...] Nós precisamos esclarecer mais precisamente como as convicções utópicas iniciais das vanguardas artíistico-sociais funcionaram como um impulso para que elas tomassem o rumo que tomaram, porque eles acreditaram que suas idealizações pudessem ser realizadas, como eles mudaram suas estratégias quando encontraram indiferença ou oposição a suas idealizações, e quais vitórias parciais foram alcançadas ao longo do caminho.[83]

O que importa, aqui, sublinhar, diz respeito à relevância dos manifestos em cada tentativa de transformação, ou mesmo transgressão da ordem vigente. Transformações culturais, artísticas, acompanhadas, em algumas ocasiões, de revoluções políticas, ganharam visibilidade através de seus manifestos em diferentes movimentos. Os manifestos, do período construtivista, possuem um significado essencialmente coletivo, pronunciado através de seus líderes. Entendemos que estes manifestos tornaram-se porta-vozes de rupturas inovadoras, proporcionando o engajamento social da arte numa produção coletiva.

Destacamos, inicialmente, o Manifesto lançado por Malevich, em dezembro de 1915, numa exposição intitulada '0.10. A Última Exposição de Pintura Futurista'. Nesta mostra, Malevich apresenta, publicamente, suas pinturas suprematistas.

Somente quando o hábito, arraigado na consciência das pessoas, de ver nas pinturas pedaços da natureza, madonas e nus desavergonhados desaparecer, poderemos ver uma composição de pura pintura.
Eu me transformei na nulidade de formas e me arranquei do círculo das coisas, fora do círculo horizonte no qual o artista e as formas da natureza estão confinados.
Este círculo amaldiçoado está sempre descobrindo algo cada vez mais e mais novo, distrai o artista do seu intento e o conduz em direção à ruína.
E só o juízo acovardado e a escassez da força criativa de um artista fazem-no render-se à decepção , aprisionando sua arte nas formas da natureza, temendo anular os fundamentos nos quais os selvagens e as academias embasaram a arte deles.
Reproduzir os objetos sagrados e partes da natureza é revivificar um ladrão algemado.
Só os estúpidos e os artistas não criativos, protegem sua arte com sinceridade.

---

[83] MARGOLIN, Victor. *The struggle for utopia*: Rodchenko, Lissitzky, Moholy – Nagy. London: The University of Chicago Press, 1997, p.3-4.

Na arte, a verdade é necessária, não a sinceridade.
Coisas desaparecem como fumaça antes da cultura da nova arte. A arte está se movendo em direção ao seu autodesignado fim da criação, para a dominação das formas da natureza[84]*.*

O movimento De Stijl na Holanda, lançou seu primeiro manifesto evocando o estilo internacional em 1918. As pressões da Internacional Socialista, conforme relata Souza[85], tiveram a mesma dimensão nas artes e na cultura, através da Internacional Construtivista. O desdobramento do movimento construtivista russo pode ser pontualmente visualizado no parágrafo que finaliza o primeiro manifesto do grupo De Stijl:

Os artistas de hoje, em todo o mundo, impelidos por uma única e comum consciência, participaram espiritualmente na guerra mundial contra a dominação do individualismo, da arbitrariedade. Por conseguinte, simpatizam com todos os que estão lutando espiritualmente ou materialmente para a formação de uma unidade internacional na vida, arte e cultura.[86]

Podemos considerar o De Stijl com as mesmas características idealistas das grandes vanguardas que buscavam uma arte que incorporasse uma nova dimensão à vida moderna. Porém, a história não nos faz esquecer que esses movimentos receberam críticas pelo seu dogmatismo, autoritarismo e puritanismo.

> [...] Procuravam compor esses elementos conflitantes de linha, plano e cor numa imagem de equilíbrio e proporção, como um símbolo da harmonia universal da vida. A combinação de formas geométricas com a produção da máquina, vista como um meio de estender essa harmonia por todo o ambiente visível, emprestava uma forte ênfase socialista utópica a suas teorias.[87]

---

[84] GRAY, Camilla. *O grande experimento. Arte russa 1863- 1922*. Tradução Luiz Antonio Pitanga do Amparo. São Paulo: Worldwhitewall, 2004, p.107-108.

[85] SOUZA, Pedro Luiz Pereira de. *Notas para uma história do design*. Rio de Janeiro: 2AB, 2000, p.42, *passim*.

[86] CONRAD, Ulrich. *Programs and manifestoes on 20th - century architecture*. Cambridge, Massachusetts: Cambridge University Press,1994, p.64. *passim*.

[87] HESKETT, John. *Desenho Industrial***.** Tradução Fábio Fernandes. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998, p. 98.

Theo van Doesburg[88] disseminou as idéias do movimento De Stijl proferindo palestras ao redor da Europa, aclamando o fim da divisão entre arte e vida.

1922 - De Stijl:
Creative demands

1. *O fim das exibições. Ao invés disto: salas de demonstração para todos os trabalhos.*
2. *Uma mudança internacional das idéias referentes aos problemas criativos.*
3. *O desenvolvimento de um significado universal para todas as artes.*
4. *Um fim da divisão entre arte e vida. (Arte se torna vida.)*
5. *Um fim da divisão entre o artista e o homem.*[89]

[88] Theo van Doesburg (1883-1931). Líder de um grupo de artistas radicais, que tinham como objetivo uma combinação orgânica da arquitetura , escultura e pintura promovendo uma nova estética. *Op. cit*, p.39*, passim*.

[89] *Ibidem*, p.64.

3.2
A segunda Bauhaus

Figura 10 - Escola de Bauhaus em Dessau - A Segunda Bauhaus.

A Primeira Guerra Mundial (1914-1918) representou para a Alemanha uma desorganização de todo o sistema produtivo, provocando um processo inflacionário e de grande endividamento. Esta desorganização também se refletia nos projetos educacionais. O Projeto Werkbund[90], criado no início do séc. XIX, com o objetivo de desenvolver uma industrialização voltada para o fortalecimento do mercado interno, apresentou um retrocesso em suas propostas devido ao enfraquecimento da Alemanha como nação derrotada na

[90] Organização formada para conciliar arte e indústria. A fundação da Werkbund, em 1907, resultou de contatos entre um grupo de designers, industriais, jornalistas e funcionários públicos, unidos pela preocupação com os padrões do design alemão. Deveria se encontrar uma nova estética em que a máquina deveria ser utilizada como um educador do bom gosto , de acordo com Friedrich Naumann - escritor e político - em um artigo de 1906. Cf. HESKETT, John. *Desenho Industrial***.** Tradução Fábio Fernandes. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998, p. 90.

Guerra. A necessidade vital de uma nova ordem política acelerou a instituição da república, substituindo a Monarquia. A cidade de Weimar tornou-se, assim, a sede desta República.

A Escola da Bauhaus surgiu em 1919, em Weimar. A retomada do desenvolvimento da industrialização alemã, oriunda do projeto Werkbund, fez de Walter Gropius[91] uma figura relevante para o desenvolvimento do design moderno. Gropius, arquiteto por formação, é chamado para dirigir o instituto sob o nome de *Staatliches Bauhaus.* Este instituto teve origem na fusão de duas escolas: *Grossherzoglichen Sächsischen Kunstgewerbeschule* e da *Hochschule für bildende Kunst* de Weimar. Várias personalidades do movimento artístico da época exerceram nesta escola funções de ensino. Em 1925, devido à oposição política do governo da Turíngia[92], a Bauhaus se vê obrigada a mudar sua sede para Dessau. O período que se segue até 1929 é denominado de Segunda Bauhaus.

> A reforma da Bauhaus, em 1923, não nasceu apenas de uma reflexão interna ou de compromissos políticos desejados por Gropius com a República de Weimar. Importantes pressões foram exercidas por forças externas, representadas pelas chamadas vanguardas históricas. Dentro desse conceito geral podem-se enquadrar as tendências do construtivismo, e seus centros de difusão na Holanda (De Stijl, Theo Van Doesburg), na Suiça (ABC, Hans Meyer, Hidbersheimer) e em outros países da Europa ocidental.[93]

Dessau era a capital de Anhalt, localizada no centro da Alemanha. Era uma cidade progressista, com um complexo industrial em pleno desenvolvimento. Com a transferência para Dessau, a Escola passou a ser designada uma *High School for Design*[94] com *status* de universidade.

Gropius teve a oportunidade de erguer um edifício que simbolizasse toda a Escola Bauhaus em Dessau. O complexo de construções abrigava desde a parte administrativa da Escola, as oficinas, salas de aula, biblioteca, salas dos mestres e também o alojamento dos estudantes. O conjunto arquitetônico, projetado por Gropius, representa a integração de todo o pensamento bauhausiano.

---

[91] Walter Gropius (1883-1969) .

[92] Turíngia era o estado onde a cidade de Weimar estava localizada.

[93] SOUZA, Pedro Luiz Pereira de. *Notas para uma história do design*. Rio de Janeiro: 2AB, 2000, p.39.

[94] SHARP, Dennis. *Bauhaus, Dessau*: Walter Gropius. London: Phaidon Press, 1993, p.3.

Figura 11 – Bauhaus em Dessau –
Alojamento para estudantes.

O que cabe enfatizar, neste período da Bauhaus, está relacionado à importância do ideário construtivista, permeando não somente pela construção pedagógica da Escola, mas também pelas experimentações nas oficinas. Estas pesquisas são realizadas principalmente nas oficinas de mobiliário, que se tornam independentes das técnicas artesanais, e que direcionam seus projetos para a produção industrial. De acordo com esta lógica, Marcel Breuer concebe, em 1925, a primeira cadeira de tubo metálico. Sendo assim, não há como ocorrer um retrocesso. Agora é a própria matéria que tem sua origem na produção industrial. Conforme sustenta Argan, "*a produção industrial passa a ser o único processo expressivo admitido para este tipo de ideação".* [95]

[95] ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius e a Bauhaus*. Tradução: Emílio Campos Lima. 2ª ed. Lisboa: Editorial Presença, 1990, p.43.

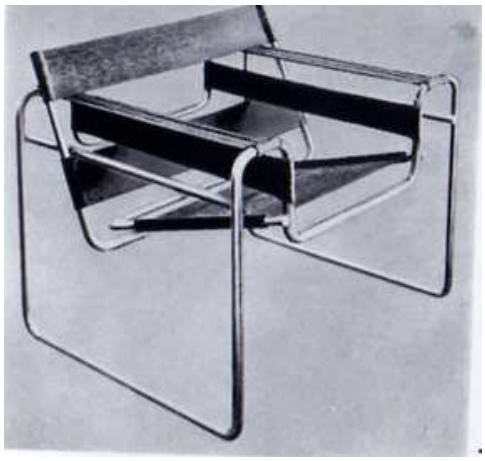


Figura 12 - Marcel Breuer - 1925 - Cadeira de tubos de aço fabricada pela firma Standard Möbel, Berlim.

Interessante citarmos, novamente, a cadeira em tubo metálico projetada por Tatlin, no ano de 1927[96] - posterior à de Breuer - em Moscou. Percebe-se, que as condições das indústrias soviéticas não permitiram a realização do ideário da arte produtiva. Portanto, neste caso, a cadeira de Tatlin parece ser mais um modelo, do que um produto final, seriado industrialmente. Na Bauhaus, em Dessau, as condições são mais promissoras para que o ideário do artista-engenheiro se concretizasse.

O espírito individualista da Primeira Bauhaus foi modificado pela introdução do estilo internacional proposto pelos construtivistas que aportavam na Alemanha carregando o ideário da arte produtiva.

Argan[97] ao discorrer sobre a pedagogia formal da Bauhaus acentua que *"a arte deixa de ser uma revelação do criado, feita ao artista pela graça da inspiração, mas sim o aperfeiçoamento de um fazer que tem o princípio e o fim do mundo , e se cumpre inteiramente na esfera social, o problema da gênese da forma torna-se o próprio problema da produtividade e adquire, automaticamente, um caráter social ".* Nesta afirmação sobre a ideologia da Bauhaus, Argan apresenta, desde já, a supremacia da produção artística, não como um dom divino, mas como uma produção coletiva atendendo a uma nova estética social. Este pensamento já fazia parte do Construtivismo russo, quando da união arte - produção. Porém, o

[96] Cf. p.53 desta Tese.

[97] ARGAN, *op. cit.,* p.20.

que fica acentuado nesta reflexão é a certeza de que arte e trabalho se identificam.

Inspiração artística nada mais é, segundo Argan, do que um eterno aperfeiçoamento através do trabalho coletivo. O individualismo desaparece na produção e na recepção. Porém, o que ocorreu, se assemelha ao paradoxo de Morris: o pensamento está em atender a coletividade, mas, são as elites, mais uma vez, que absorvem esta produção. O individualismo sobrepassa o estilo internacional da coletividade.

Sobretudo, o que nos interessa examinar envolve a conjunção da exaltação de todo o aparato industrial a serviço de uma nova estética, e o acesso de todos os indivíduos a esta nova estética.

Sobre a sede da Bauhaus em Dessau, Argan comenta:

> Aqui, o trabalho, o estudo, o tempo livre conjugavam-se numa harmonia que ele próprio (Gropius) tinha preparado e da qual participava; aqui, a colaboração produtiva concretizava um ideal de solidariedade moral, do mesmo modo que a criação artística realizava um ideal de liberdade espiritual; aqui, a antiga Grécia podia transformar-se numa nova Alemanha; daqui podia sair o anúncio de uma civilização nova, na qual o trabalho fosse fonte de alegria estética, modo de viver plenamente no mundo.[98]

Gropius, em 1928, entrega a direção da escola a Hannes Meyer[99], que era um dos representantes, na Suíça, desta nova ideologia: arte e técnica tinham como objetivo estruturar uma democracia social. Mas o que se observou é que, mais uma vez, o discurso não correspondeu à práxis. Na Alemanha os princípios do capitalismo industrial venceram a intenção de se reproduzir uma revolução cultural com suporte socializante. Portanto, Meyer se retira da direção em 1929, apresentando uma carta de demissão ao prefeito de Dessau:

> Teorias incestuosas impediam todo o acesso a uma configuração orientada para as necessidades da vida; o cubo era o eixo do jogo e suas faces eram amarela, vermelha, azul, cinza e negra. Este cubo da Bauhaus podia ser dado para as crianças brincarem, mas também para os snobs da Bauhaus se isolarem em suas experimentações. O quadrado era vermelho. O círculo era azul. O triângulo era amarelo. Dormia-se e sentava-se na geometria colorida dos móveis [...].Assim

[98] *Ibidem*, p.71.

[99] Hannes Meyer (1866-1944) .

> encontrei-me em uma situação tragicômica: em minha qualidade de diretor da Bauhaus, combatia o estilo Bauhaus. (1930).[100]

Quando os nazistas tomaram o poder em Dessau, em 1932, a Escola se enfraquece, e, mais uma vez, se desloca para outra cidade. Em Berlim a Escola funcionou de 1929 a 1933. Mies van der Rohe foi seu último diretor. A Escola teve quarenta anos de duração em três cidades diferentes: Weimar, Dessau e Berlim. Suas propostas resistiram, enquanto foi possível, para estruturar um cotidiano impregnado de uma estética socializante.

"A Bauhaus não foi uma instituição... foi uma idéia" [101], declarou Mies van der Rohe[102], em 1953, na cidade de Chicago.

Cabe salientar, neste contexto, o que na nossa contemporaneidade tem sido um discurso recorrente: a inclusão social. Revestida de trajes pós - modernos, o paradigma da sustentabilidade apresenta, também, uma tentativa de propor um novo modelo de sociedade em que todos os indivíduos tenham as mesmas possibilidades de usufruir os avanços tecnológicos, através dos objetos, signos da pós-modernidade. Porém, de que forma esta enxurrada de bens de consumo está sendo assimilada pelos antes ditos excluídos?

Importante salientar que neste espaço não se questiona a possibilidade de qualquer cidadão ter acesso aos avanços tecnológicos e pertencer à classe de consumidores dos mais diferentes artefatos. Porém, o que se pretende colocar em processo reflexivo diz respeito, a forma com que os indivíduos pertencentes às mais diferentes comunidades, antes excluídos do processo de produção e recepção destes artefatos, são formatados em programas de inclusão social. Como o Design pode atuar neste processo inclusivo? Os objetos *fake*, a maquiagem filantrópica, constituem simulacros imprescindíveis?

No capítulo a seguir, a proposta é retirar os véus que tornam nebulosas as questões acerca do paradigma da sustentabilidade. A responsabilidade social e ambiental no cenário da nossa contemporaneidade é colocada em xeque através

---

[100] *Ibidem*., p.48-49.

[101] SHARP, Dennis. *Bauhaus, Dessau*: Walter Gropius. London: Phaidon Press, 1993, p.3.

[102] Mies van der Rohe (1886-1969).

do pensamento de diferentes autores. Pensadores de outros campos do conhecimento, que não o Design, entrelaçam suas reflexões para que possamos obter ferramentas a fim de *formular* os problemas no campo do Design, acerca das responsabilidades, sociais e ambientais.

A reflexão que é apresentada, a seguir, tenta, sobretudo, visualizar as grandes fendas que se abrem no tecido social, ao se introduzir no capitalismo flexível os indivíduos que pertencem às associações comunitárias. Esta questão contém camadas sobrepostas, provenientes dos capítulos anteriores, que se insinuam neste exercício de reflexão sobre a condição humana, seus meios de produção e recepção.

Escutai! Se as estrelas se acendem
Será porque alguém precisa delas? Por que alguém as quer lá em cima?
Será que alguém por elas clama,
Por essas cuspidelas de pérolas?
[...] Escutai, pois! Se as estrelas se acendem
é porque alguém precisa delas.
É porque, em verdade, é indispensável que sobre todos os tetos, cada noite,
Uma única estrela, se ilumine.

Maiakovski (1913)