

O activismo artístico na Revolução de Outubro e na actualidade: algumas considerações¹

Cristina Pratas Cruzeiro

Investigadora IHA-FCSH-NOVA de Pós-Doutoramento (Bolseira FCT); Professora
Auxiliar convidada na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa
cristinacruzheiro@gmail.com

A reflexão em torno das vanguardas russas que se desenvolveram após a Revolução de Outubro de 1917 tem tendido a menorizar as questões políticas e sociais relativamente às questões visuais. Boris Groys, referindo-se à atitude dos historiadores de arte russos nesta matéria, afirma que:

A estratégia mais comum consiste, portanto, em descrever a prática artística de vanguarda em termos puramente formais – como inerentemente desprovido de políticas. A vanguarda russa é tratada como apenas uma outra etapa da evolução da arte moderna, uma evolução que, em última instância, é direccionada para a emancipação da forma sobre todo o conteúdo.² (Groys, 1993, p.112).

Embora o autor se esteja aqui a reportar aos historiadores russos, é possível extrapolar esta realidade além do contexto das vanguardas russas. No que respeita a práticas artísticas socialmente comprometidas, denota-se a mesma tendência crítica para a análise das componentes formais, sem o enquadramento na atitude activista que as impele. Ainda assim, como Groys afirma: “Qualquer estética tem a sua componente ética particular, uma vez que pressupõe certas condições - um contexto social

One hundred years after the October Revolution, in 1917, there are several influences that remain in the world of arts and culture. The growing focus on Russian avant-garde movements has been channeled to the visual components employed in paintings, sculptures, posters, monographic editions, and other artistic objects. At this level, historiographical and critical discourses are largely based on the fact that Russian and Soviet visual production has accompanied an avant-garde understanding for which formal innovation was essential. Nevertheless, there are aspects that can be considered to be of major importance for the understanding of this period. These aspects evolved from the ambition of destroying conceptual and structural barriers between art and life, in what was the commitment to the construction of a new

socialist society. In this field, the approach between art and life was assumed as a collective project through the importance of the politicization of the subject. This text will focus on this ambition, reaffirming these artistic practices as predecessors of those who are currently socially committed or activists.

específico – sem o qual a arte não pode ser devidamente compreendida.” (Groys, 1993, p.113).

A relação dialéctica entre arte e vida implica, desde logo, um particularismo do pensamento estético que importa destacar: as questões formais, estilísticas e mais genericamente visuais não podem ser desligadas das questões políticas e sociais. Assim, só entendendo de forma dialéctica ambos os aspectos se poderá entender as práticas artísticas que durante o século XX a foram adoptando, seja no contexto soviético ou em que contexto for.

Nato Thompson, em “Living as Form”, teoriza acerca das práticas artísticas socialmente comprometidas a partir dessa dialéctica. Aí, destaca algumas implicações da palavra ‘viver’ quando associada a essas práticas, podendo-se a partir delas encontrar não uma definição estanque mas características fundamentais a ter em conta. São elas a anti-representação, a participação, o estarem situadas no mundo real e operarem na esfera política (Thompson, 2012, p.21-22). Definindo cada uma dessas características, o autor entende por anti-representacional a utilização de métodos de trabalho “que permitem relações interpessoais genuínas” e por participação a “arte que exige alguma acção em nome do espectador para completar o trabalho.” (Thompson, 2012, p.21). Thompson entende ainda que o facto destas práticas acontecerem frequentemente fora do espaço do museu e da galeria, permite caracterizá-las como situadas no mundo real. Por último, em relação à esfera política, o autor destaca o facto de “para muitos artistas socialmente comprometidos haver um interesse contínuo no impacto, sendo que o domínio do político simboliza essas ambições.” (Thompson, 2012, p.22).

Já no que respeita à forma, questão também inclusa no título do seu livro e na qual a visibilidade assenta de modo mais directo, Thompson considera que embora “seja difícil categorizar a arte socialmente comprometida por disciplina, podemos mapear várias das suas afinidades por

metodologias.” (Thompson, 2012, p.22). Para além das problemáticas políticas que as ocupam, de acordo com Thompson:

Concentrar-nos nas metodologias também é uma tentativa de deslocamento do discurso para longe da lente típica de análise das artes: a estética. Isso não quer dizer que o visual não tenha lugar nessas obras, mas esta abordagem enfatiza as formas produzidas tendo em conta o impacto. Ao concentrar-nos em como um trabalho aborda o social, ao contrário de simplesmente no que parece, podemos calibrar melhor a linguagem para descodificar os seus numerosos compromissos. (Thompson, 2012, p.24).

A este nível, Thompson destaca alguns procedimentos metodológicos que constroem, em certa medida, a estrutura identitária das práticas artísticas socialmente comprometidas, a saber: tipos de encontro³, tipos de manipulação dos media, investigação e sua apresentação, criação de estruturas alternativas e ainda tipologias de comunicação, nas quais, assume destaque a organização em colectivo/grupo, centrada numa comunicação interpessoal (Thompson, 2012, p.24).

Nato Thompson pensou estas características a partir de uma análise a práticas artísticas ocorridas sobretudo nos últimos vinte e cinco anos, num contexto social, económico e político inegavelmente distinto do da Revolução de Outubro. As práticas artísticas que analisa desenvolveram-se depois da queda do Muro de Berlim, num contexto de domínio do neoliberalismo e crise estrutural do capitalismo, assente numa ofensiva do imperialismo, na disseminação de uma cultura militarista e belicista e de ataque à soberania dos povos. Numa formação económico-social capitalista que actua sobre as políticas culturais impedindo a democratização cultural e artística, que incentiva a privatização e a elitização da cultura, que a concebe como área da actividade económica, centrando-a na mercantilização. Ou seja, num contexto completamente arredado da ideologia marxista-leninista e do projecto de construção social soviético ocorrido a partir de 1917, o socialismo.

Assim, que paralelismos podemos estabelecer entre as práticas artísticas que decorreram do processo revolucionário soviético e as práticas artísticas socialmente comprometidas da contemporaneidade? Na verdade, embora em contextos muito distintos e com compromissos ideológicos também eles muito distintos, a aproximação entre arte e vida⁴, já aqui referida, acontece em ambos os casos. E acontece porque existe uma ambição de transformação social que impele os artistas a definirem o seu trabalho de forma activista. É desse compromisso que se desenvolvem características que podem ser entendidas como similares, mesmo ressaltando as devidas diferenças.

A partir de 1917, logo após a Revolução de Outubro, a política cultural foi assumida como prioritária pelo governo. Embora tenham existido divergências entre aqueles que assumiram cargos proeminentes a este nível – Lunacharsky

(Narkompros), Bogdanov (Proletkult) e o próprio Lénine – “o pensamento bolchevique, dos dois lados deste debate, era bastante claro na insistência de que os aspectos culturais da Revolução, no seu sentido mais amplo, eram de importância central.” (Cooke, 1995, p.19). Os artistas e outros trabalhadores da cultura foram integrados neste processo, participando activamente na discussão e reflexão política sobre arte e assumindo a direcção de escolas, departamentos de cultura e arte e outras estruturas institucionais.

A actividade do Primeiro Grupo de Trabalho dos Construtivistas, criado em 1921 por artistas como Alexander Rodchenko, Varvara Stepanova, Alexei Gan, Kazimir Medunetsky, Vladimir e Georgii Stenberg, entre outros, é exemplificativa da intensa reflexão que aconteceu e da vontade expressa por muitos artistas em intervirem directamente na sociedade, através da sua actividade. No seu Programa, publicado em 1922 na ‘Ermitazh’, é afirmado que “(...) o grupo insiste na necessidade de sintetizar a questão ideológica com a questão formal, no sentido de se transferir o trabalho de laboratório para os trilhos da actividade prática.” (Rodchenko, A. e Stepanova, V., 2003, p.341). Por seu turno, o artista Alexei Gan afirma também essa vontade, referindo como papel da arte:

Não refletir, não representar e não interpretar a realidade, mas sim construir e expressar as tarefas sistemáticas da nova classe, o proletariado. O mestre da cor e da linha, o construtor das formas do espaço-volume e o organizador das produções em massa devem tornar-se construtores no trabalho geral de armamento e movimentação de muitos milhões de massas humanas... (Gan, 2003, p.344).

Da intervenção directa dos artistas na sociedade nasceram, no contexto soviético, estratégias e formas de produção artística inéditas até então. E se nos centrarmos, como Nato Thompson sugere, nas formas de aproximação ao social, notamos que essas estratégias e metodologias foram sendo replicadas até à actualidade, em contextos muito distintos e por diferentes práticas artísticas socialmente comprometidas.

Não obstante, esta inegável similitude estratégica e metodológica raras vezes tem servido para apontar o contexto soviético como predecessor das práticas artísticas socialmente comprometidas, activistas ou de activismo artístico. Mas, de facto, a estratégica intervenção directa dos artistas na sociedade, já aqui referida, assim como as formas de organização colectiva ou procedimentos metodológicos como a colaboração, a participação e a utilização táctica dos meios são características estruturais das práticas artísticas comprometidas socialmente, desenvolvidas sobretudo a partir dos anos noventa, mas originariamente criadas no contexto soviético.

Entender o papel criativo, inovador e vanguardista dos artistas que participaram activamente no processo revolucionário soviético, implica entender as componentes de activismo, colaboração e participação social e política

como uma escolha que estrategicamente alterou os parâmetros da estética tradicional mas que deve ser entendida no âmbito do pensamento estético e da prática artística em geral.

Os eventos públicos como forma de aproximação entre Arte e Vida

A Revolução de Outubro conduziu a produção artística para um paradigma assente no entendimento de arte como meio de intervenção social. Se antes da Revolução, no início do século XX, as vanguardas russas estavam concentradas nas problemáticas gerais das práticas de vanguarda, depois da Revolução concentraram-se numa discussão directamente relacionada com os princípios ideológicos do materialismo histórico-dialéctico, o que foi determinante para a criação de um novo paradigma ligado à integração da arte na vida.

A este respeito, Benjamin Buchloh considera que os movimentos de vanguarda russos abandonaram o paradigma do modernismo por volta de 1920, dando início a uma segunda fase assente nos factos da vida real (Buchloh, 1984, p.85). Tratando-se de uma alteração de paradigma consciente, ela fez parte dos objectivos do governo revolucionário desde o início, como denota o 'Plano de Propaganda Monumental', impulsionado por Lénine em 1918 e onde "podemos ver o reflexo da concepção do papel social do artista inaugurado com a revolução social. Aí vemos a aspiração de vincular as belas artes com outras formas de trabalho de agitação e propaganda de massas, em nome da tarefa maior de educação ideológica." (Tolstoy, 1990, p.13). As diferentes iniciativas integrando, desde logo, os artistas mais destacados do momento, procuravam responder a esse objectivo de alteração de paradigma, expresso por Gustav Klutssis de forma clara:

(...) Aqui a arte não é um fim em si mesmo - como nos artistas antigos e nos formalistas - mas tão só o meio para atingir o fim. Os métodos de trabalho nas antigas modalidades das artes plásticas já não eram capazes de satisfazer as exigências da luta revolucionária. (Klutssis Apud Pérez, 1995).

Este novo desígnio das artes conduziu à criação e ao fomento de uma série de estratégias - como as formas de organização colectiva - e de procedimentos metodológicos inéditos - como a colaboração criativa e a utilização táctica dos meios - que foram utilizados em vários contextos mediais, nomeadamente no domínio das artes plásticas, do design, do agit-prop e do cinema. Mas onde foram particularmente agilizadas foi nas celebrações e eventos públicos realizados a partir da Revolução de Outubro. Aí, a organização colectiva e os procedimentos metodológicos referidos assumiram um carácter definidor enquanto método de trabalho e forma de aproximação entre arte e vida, seja no que respeita à produção, seja no que respeita à fruição.

A significação social e artística destes eventos públicos é ainda hoje pouco estudada no âmbito da produção artística e cultural do período revolucionário.



Fig. 1 – Bonecos caricaturais representando um capitalista e um padre, feitos por uma comissão de trabalhadores, no desfile de 25 de Maio de 1931, no Parque Gorky. (Apud Cooke, C. et.al. (Ed.) *Street Art of the Revolution: Festivals and Celebrations in Russia 1918-1933*. London: Thames and Hudson Ltd.. ISBN: 0-86565-117-5, p.223)

Ainda assim, para além de numerosos artistas terem contribuído para a sua organização, a participação da população foi massiva, fazendo com que estes eventos, “com o seu aguçado objectivo político e carácter de relevo, se tenham tornado numa espécie de crónica ilustrativa, reflectindo os estágios básicos da história do estado soviético.” (Bibikova, 1990, p.17).

Os eventos que aconteceram no espaço público, entre eles demonstrações, festivais, desfiles, dramatizações teatrais e performativas, espectáculos de luz, decorações e intervenções plásticas, permitiram que a arte se implantasse nas ruas. Como foi escrito por Kerzhentsev, num artigo em 1918, a arte “assim como era usada para aspirar ao espaço confinado das casas particulares, onde era conhecida por selectos conhecedores, vai agora explodir em busca de liberdade nas ruas e praças, onde será admirada pelas massas como um todo.” (Tolstoy, 1990, p.53).

A estrutura destes eventos, a sua organização e forma de relacionamento com o espaço e com a população foi-se alterando ao longo das décadas. Apesar disso, os documentos escritos e fotográficos que se reportam a eles denotam a importância do momento enquanto acto popular que, simultaneamente, fundiu a celebração com a reivindicação, o ambiente festivo carnavalesco com o ambiente político da manifestação, aproximando manifestações visuais e plásticas realizadas por profissionais a manifestações visuais e plásticas realizadas pela população em geral, num registo dito ‘amador’.

O carácter popular dos eventos públicos soviéticos, na sua dupla dimensão política e festiva, caracterizava-se por uma forte ligação à cultura e às artes, fazendo-o de forma não estratificada ou hierarquizada. Para além dos espectáculos teatrais e musicais, das decorações de ruas e edifícios e de outras iniciativas de carácter mais estruturado, os desfiles e paradas eram uma componente fundamental dos eventos. Aí, de forma mais espontânea, também participava a população, através da representatividade profissional e laboral da sociedade.

O comissário do Narkompros, Lunacharsky, escreveu em 1920 sobre os festivais populares⁵, considerando-os expressivos de uma democracia genuína. Propunha aí que a organização dos eventos seguisse uma lógica que conjugasse o acto público de massas com o acto intimista das pequenas celebrações. Se o primeiro acto pressupunha “o movimento das massas das periferias para um centro, ou, havendo muitas pessoas, para dois-três centros, onde a acção central decorria, como uma cerimónia simbólica” no segundo acto “todas as instalações se poderiam transformar numa espécie de cabaret revolucionário, ou ao ar livre: em eléctricos, camiões ou simplesmente em mesas, barris, etc.” (Tolstoy, 1990, p.124).

Relativamente à demonstração de massas, considerava que:

Esta poderia ser uma performance, vasta, decorativa, uma exibição de fogo de artifício, poderia ser satírica ou cerimonial, ou poderia ser a queima de símbolos do inimigo, etc., acompanhada de canto coral, por música harmoniosa e com muitas vozes, sustentando a natureza da celebração no sentido próprio da palavra. (Tolstoy, 1990, p.124).

Relativamente ao acto de carácter mais intimista “todos os tipos de actividades são possíveis, como ardentes discursos revolucionários, a recitação de versos satíricos, performances de palhaços com algum tipo de caricatura das forças inimigas, desenhos dramáticos e muito mais.” (Tolstoy, 1990, p.124). Os dois actos constituíam partes essenciais do evento e ambas contribuíam para o que Lunacharsky considerava ser o mais importante: “Para que as massas se façam sentir, têm que se manifestar.” (Tolstoy, 1990, p.124).

A presença do humor, do satírico e do espírito carnavalesco, podendo parecer inusitada num evento de carácter político, contribuía para o ambiente de festa e celebração com que se queria imbuir as ruas das cidades. Os trabalhadores das artes circenses tinham assim destaque, animando as ruas, ao mesmo tempo que colaboravam na dinâmica do evento, com materiais e discursos com conteúdo político⁶.

O crítico de literatura Mikhail Bakhtin dissertou a partir da década de quarenta sobre o espírito do carnavalesco, designando-o um fenómeno social histórico e, em simultâneo, uma tendência literária. Bakhtin interessou-se sobretudo pela observação do Carnaval na época medieval, considerando-o o único momento onde as instituições políticas e religiosas deixavam de ter controlo sobre a vida das pessoas. O autor associou ainda, historicamente, o fortalecimento do capitalismo e suas formas de opressão social ao decréscimo da importância social do Carnaval, ocorrido a partir do Renascimento. Não obstante, identificando o Carnaval como um momento criador de um espaço social alternativo, onde cada indivíduo pode experienciar um ambiente caracterizado pela liberdade e igualdade entre todos, Bakhtin defendeu que o ambiente criado pelo Carnaval, o carnavalesco, era recriável noutras ocasiões



Fig. 2 - Membros do Sindicato de Moscovo dos Artistas Circenses no Desfile do 1.º Aniversário da Revolução, Moscovo, Praça Vermelha, 1918 (Apud Cooke, C. et.al. (Ed.) *Street Art of the Revolution: Festivals and Celebrations in Russia 1918-1933*. London: Thames and Hudson Ltd. ISBN: 0-86565-117-5, p.74)

e acções, identificando-o no género literário a partir de 'La vie de Gargantua et de Pantagruel' do escritor François Rabelais.

A partir desta referência, é possível entender a presença do ambiente carnavalesco nos eventos públicos soviéticos como uma ferramenta política, cujos efeitos se traduziam na potenciação dos pilares da nova sociedade. Importa referir que a utilização do carnavalesco em eventos de carácter político, sendo inédito em 1917, assumiu proeminência nas acções criativas criadas pelos movimentos sociais urbanos, identificados nos anos noventa como movimentos anti-globalização, como o Reclaim the Streets, Peoples Global Action, Global Carnival Against Capital, assim como nos mais recentes movimentos designados de 'inorgânicos', criados a partir da crise financeira de 2008 nos EUA e na Europa, como o Occupy Wall Street, o Movimento 15M ou Que se lixe a Troika. Inspirando-se nas dissertações de Batkhin e, em diversos casos, nos movimentos anarquistas, estas acções e ocupações criativas têm recorrido ao ambiente festivo, ao grotesco e a um humor sarcástico, procurando a partir deles fazer passar a sua mensagem e criar em simultâneo um ambiente alternativo que, por si mesmo, represente uma oposição e resistência ao neoliberalismo. Ideologicamente e contextualmente distintos, os colectivos que organizam estas acções centram-se na acção directa como método de actuação política e a estrutura das ocupações e manifestações criativas que organizam é pautada pela espontaneidade, não existindo um planeamento estruturado ao nível da actuação popular, uma diferença substancial para os festivais soviéticos que, mesmo admitindo algumas actuações espontâneas, tinham uma estrutura e planeamento prévio. Mas a espontaneidade ou a falta dela é também estratégica, tanto no que respeita à política como no que respeita à estética e à arte. No caso soviético, Lunacharsky considerava que:

Algumas pessoas acreditam que a criatividade

colectiva significa uma manifestação espontânea e independente da vontade das massas (...) Esta celebração deve ser organizada como qualquer outra coisa no mundo que tenha uma tendência para produzir uma profunda impressão estética. (Tolstoy, 1990, p.124).

A utilização do carnavalesco como ferramenta de acção política é utilizada em ambos os casos como estratégia de fortalecer o poder popular e o colectivo social.

A presença da arte e a artisticidade dos materiais, objectos e decorações utilizados nos eventos públicos soviéticos, criados pelos trabalhadores e populares participantes, colocam-nos também na senda da presença de manifestações estéticas nas acções organizadas pelos movimentos sociais atrás referidos. Nos festivais e eventos públicos, essas manifestações estéticas assumiram um papel essencial, de celebração do estado soviético mas, em simultâneo, de protesto e reivindicação pela alteração político-social no mundo. A criação destes actos públicos foi em si mesmo uma estratégia de aproximação entre arte e vida, nas suas complexas e múltiplas dimensões.

Nos anos noventa, um dos primeiros proponentes da realização de ocupações criativas que estimulassem a criatividade e a imaginação visual dos participantes foi o colectivo londrino Reclaim the Streets. Criado em 1991, caracterizou-se pela organização de *raves* e festas ilegais de carácter político, ocupando os espaços públicos através da criação de ambientes festivos.

A forte componente estética utilizada nos protestos do Reclaim the Streets tornou-se identitária, facto que levou a historiadora de arte Julia Ramírez Blanco a afirmar que "O que torna os seus eventos fascinantes é que eles ocupam o ambíguo espaço de encontro entre a criatividade estética, a imaginação social e a acção política. O seu discurso e práxis trazem algo de cada um desses três campos, ao mesmo tempo que



Fig.3 - Desenho de fato carnavalesco feito por I.I. Zakharov e N.N. Agapeva para o Desfile do 1.º Aniversário da Revolução, Moscovo, 1918 (Apud Cooke, C. et.al. (Ed.) *Street Art of the Revolution: Festivals and Celebrations in Russia 1918-1933*. London: Thames and Hudson Ltd. ISBN: 0-86565-117-5, p.76)



Fig.4 – Reclaim the Streets, Protesto na M41, Londres, 1996.

Foto: Actuação *performers* entre manifestantes.
(Apud <http://www.urban75.org/photos/protest/m4110.html>)

Fig. 5 – Escultura decorativa flutuante no Canal Obvodny, feita por E. I. Liskovich intitulada “Capitalismo no aperto de uma crise”, 1.º de Maio de 1932, Moscovo.

(Apud Cooke, C. et.al. (Ed.) *Street Art of the Revolution: Festivals and Celebrations in Russia 1918-1933* | London: Thames and Hudson Ltd. ISBN: 0-86565-117-5, p.223)



pertencem a todos eles.” (2013, s.p.).

Embora a partilha da criatividade estética com a imaginação social e a acção política seja comum em anos recentes, ela é uma característica latente nos eventos públicos soviéticos, devendo-se a este período aquilo que muito recentemente tem sido designado como ‘ativismo artístico’, um campo onde a “dimensão “artística”” assume proeminência nas “práticas de intervenção social” e a arte é “um conceito resignificado” (Expósito, M., Vindel, J. e Vidal, A., 2012, p.43). Daí ser importante ponderar a prática artística “à luz da luta social a partir da qual ela emerge e das aspirações das pessoas nesse período. Com esses critérios, podemos avaliar o esforço criativo nos seus termos próprios e em relação aos trabalhos produzidos.” (Tolstoy, 1990, p.15).

Colaboração e Participação

Se nem todos os eventos públicos seguiram as componentes propostas por Lunacharsky, atrás mencionadas, eles proporcionaram um fenómeno totalmente inédito ao nível artístico, de colaboração entre artistas e entre artistas e não artistas. Logo nos primeiros festivais, ocorridos por ocasião da comemoração do 1.º de Maio e do aniversário da Revolução, foi estabelecido um modelo organizativo que será reforçado após 1919⁷ e que consistia na criação de uma equipa composta por comissões de artistas nomeados e por comissões sindicais e de trabalhadores.

A título de exemplo, sublinhe-se o que a Secção de Performances e Espectáculos do Departamento Teatral do Comissariado para a Educação fez publicar na imprensa, a propósito da organização das festividades do 1.º de Maio em Moscovo:

A tarefa que a Secção de Performances de Massas e Espectáculos enfrenta desde o primeiro momento da sua actividade tem sido a elaboração do primeiro ambiente de acção de massas e a elaboração de um drama magnífico em que toda a cidade seja o palco e todas as massas

proletárias de Moscovo os performers. Além disso, a Secção escolheu o caminho correcto. O cenário deve ser escrito pelas próprias massas no processo de trabalho colectivo e discussão colectiva. A Secção está a trabalhar apenas os princípios gerais, um plano para as festividades, que serão enviadas para discussão por vários grupos proletários: clubes, estúdios, comités, etc. O trabalho detalhado desses grupos servirá como material para o cenário final. (Cooke et. al., 1990, p.124 e 125).

As artes performativas e as produções teatrais foram componentes fundamentais dos eventos públicos realizados até à década de vinte. Pela sua natureza medial, a *performance* permitia uma maior experiência directa de sensações, de vivências e de conteúdos e, em simultâneo, na óptica da produção, permitia incluir de forma objectiva uma série de participantes não profissionais. Foi precisamente isso que aconteceu.

Vladimir Tolstoy refere que a actividade amadora, não tendo até à Revolução qualquer tradição, floresceu em meados da década de vinte (Tolstoy, 1990, p.27). Segundo o autor, na base deste facto esteve a vontade de cada um se mostrar, falar e representar a si próprio numa actividade política única (Tolstoy, 1990, p.27). Nesta perspectiva, os “trabalhadores queriam não apenas conhecer a arte profissional como representar-se a si mesmos” (Tolstoy, 1990, p.27) pelo que a participação nas actuações teatrais dos eventos públicos era uma oportunidade única para o fazer. A colaboração na organização e participação nos mesmos fazia-se através dos clubes e grupos artísticos existentes nas fábricas e locais de trabalho, onde o trabalho criativo era incentivado. N.A. Lastochkin, num texto publicado em 1926 no livro ‘Massovoye Prazdnestva’, faz uma descrição do modo de funcionamento destes clubes e grupos e da sua importância. Diz ele que:



Fig.6 - Reclaim the Streets, Protesto em Nova Iorque, 2002.

Foto: Alex Webb

(Apud <http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2K1HZ0Q1IG8IM-T&SMLS=1&RW=1266&RH=641>)

As iniciativas organizacionais e artísticas surgiram dos grupos culturais mais baixos - de clubes e círculos artísticos e de comités de cultura vinculados a diferentes empresas. Todas as dramatizações feitas por fábricas, instituições, clubes e faculdades de ensino superior foram realizadas quase que exclusivamente por amadores, membros regulares de clubes das instituições acima referidas...

As apresentações teatrais (...) ou têm pouca ou uma ausência total de argumento. O seu objectivo é mostrar apenas um momento da vida política internacional ou interna e retratá-lo com o maior brilho e convicção. (Cooke et al., 1990, p.164).

Num outro artigo, escrito por N.P. Izvenkov e publicado no mesmo livro, é referida a importância da improvisação nos espectáculos afirmando-se que “noventa por cento do que acontece é pura improvisação” (Cooke et al., 1990, p.165). O mesmo autor refere ainda as dificuldades da actuação improvisada, nomeadamente o facto de serem constantemente interrompidos e o facto do sucesso dessa actuação decorrer da firme base política que o performer tinha, assente na consciência de classe (Cooke et. al., 1990, p.165).

Foram várias as actuações teatrais produzidas e interpretadas com a colaboração da classe trabalhadora em geral. ‘Shturm Zimnego dvortsa’ (Assalto ao Palácio de Inverno) foi um dos espectáculos teatrais participativos mais significativo tendo em conta o efeito agitacional (Tolstoy, 1990, p.26), conseguido pela estrutura e número de participantes. Decorreu em Petrogrado e foi produzido em 1920 para a comemoração da Revolução de Outubro, envolvendo dez mil participantes (Bibikova, 1990, p.26) entre actores, bailarinos, artistas de artes circenses, estudantes, soldados, marinheiros, entre outros membros da população. Contou ainda com uma equipa de dez produtores entre os quais se encontravam o pintor Yuri Annenkov e o compositor Dimitri Tiomkin (Cooke et.al., 1990, p.137). O recurso a diferentes géneros e áreas artísticas - desde as plásticas e visuais às performativas e musicais - formaram um espectáculo transdisciplinar diluindo a encenação nos espaços públicos da cidade.

Num outro contexto, ‘Protivogazy’ (Máscaras de gás) (1923), uma peça escrita por Tretyakov, no contexto do Teatro dos Operários de Moscovo ou Teatro do ProletKult, recorreu também a uma série de técnicas e estratégias de proximidade artística, colaborativas. A narrativa da peça centrava-se no conflito entre a direcção de uma fábrica e os operários mas a sua grande valência foi ter sido realizada numa fábrica em pleno horário laboral pelos próprios operários. Eisenstein descreveu-a, afirmando que “As máquinas trabalhavam e os «actores» trabalhavam; pela primeira vez, isso representou o sucesso duma arte altamente objectiva, absolutamente real.” (Eisenstein, 1974, p.12).

O papel colaborativo da população foi-se alterando ao longo das décadas, tal como a estrutura dos eventos também se alterou, diminuindo na década de vinte o destaque atribuído às actuações teatrais de grande escala. Assim,

se nos primeiros anos os trabalhadores era chamados a colaborar na realização desses espectáculos teatrais, a partir da década de vinte, serão sobretudo os desfiles e paradas que ficarão a seu cargo, animados por carros alegóricos, pancartas, faixas, máscaras e outros materiais criados e trazidos pelos próprios. A participação criativa dos trabalhadores nesta altura foi de tal forma importante que determinou “o carácter geral das celebrações.” (Tolstoy, 1990, p.28).

Nessa participação criativa reconhece-se a lógica do ‘Do-it-Yourself’ (DiY), um procedimento de actuação onde a relação da produção com o controlo e domínio dos meios é essencial. Potenciado sobretudo pelo movimento *punk* a partir dos finais da década de setenta, o objectivo do DiY é alargar o número de produtores, sejam eles especializados ou não. No fundo, trata-se de “uma tentativa de apropriar os média, que numa sociedade dominada pela consciencialização da indústria equivale a apropriar os meios de produção.” (Holmes, 2007, p.274).

Um dos fundadores do Reclaim the Streets, John Jordan, actualmente membro do Laboratory of Insurrectionary Imagination, considera que os movimentos de protesto DiY que recorrem às manifestações estéticas e artísticas, são o resultado de uma tradição de artistas que desde o início do século XX “tentaram demolir as divisões entre arte e vida, introduzindo criatividade, imaginação recreativa e prazer no projecto revolucionário.” (1997, p.129). Jordan dá como exemplo dessa tradição o dadaísmo, o surrealismo e a Internacional Situacionista, considerando porém que eles “se tornaram figuras impotentes de uma história da arte apolítica” (Jordan, 1997, p.131). Considerando que a “Arte falhou historicamente em levar imaginação e criatividade aos movimentos de mudança social” (Jordan, 1997, p.131) Jordan defende que “o movimento de protesto DiY agarrou nessas demandas ‘utópicas’ e tornou-as reais, deu-lhes um ‘lugar’ (...) quebrando as barreiras entre arte e protesto” (1997, p.129).



Fig. 7 – Participantes no Desfile do 1.º de Maio com máscaras satíricas, Leninegrado, 1924 (Apud Cooke, C. et.al. (Ed.) *Street Art of the Revolution: Festivals and Celebrations in Russia 1918-1933*. London: Thames and Hudson Ltd. ISBN: 0-86565-117-5, p.156)

Não obstante, a participação não especializada no trabalho criativo e artístico dos eventos públicos soviéticos, assim como o recurso a procedimentos metodológicos como a colaboração, participação e DiY demonstra que as práticas artísticas ocorridas após a Revolução de Outubro operaram uma alteração na sua lógica de funcionamento que outros movimentos de vanguarda, tais como os focados por Jordan, não operaram. Essa alteração tem que ver, por um lado, com um entendimento de produção de arte não elitista e, por outro lado, com a admissão de manifestações criativas e visuais populares no território da política. É esta alteração que diferentes práticas artísticas têm procurado desenvolver no âmbito do activismo político, embora nem sempre reconhecendo a caracterização ideológica que a motiva. Se na União Soviética o modelo de organização social de base económica, baseado na luta de classes, entendia o proletariado como sujeito da história, razão pela qual os trabalhadores eram chamados a colaborar a partir dessa condição, várias práticas artísticas activistas rejeitam a visão marxista da organização da sociedade, rejeitando com ela a importância actual da luta de classes. Mas esta é uma questão de divergência ideológica que não impede o reconhecimento da recuperação das estratégias dos eventos públicos soviéticos nos contextos artísticos do activismo político.

Utilização Tática do Meio

O termo *tactical media* entrou no léxico das práticas artísticas socialmente comprometidas no decorrer da década de noventa do século XX. A designação remete para a utilização estratégica de materiais, procedimentos, técnicas, plataformas ou contextos, tendo em conta as motivações e os efeitos políticos que se perspectivam atingir. Esta concepção de utilização tática do meio está intimamente associada ao desenvolvimento massivo que os meios de comunicação social tiveram na década de oitenta e noventa e nas possibilidades da sua utilização para fins alternativos ao capitalismo global. Os meios utilizados tacticamente abrangem um vasto campo de produção, variando nos suportes de acordo com os objectivos. Não obstante, existe uma franca incidência na utilização de meios de comunicação, desde os mais tradicionais – tais como os meios impressos, TV, rádio, vídeo – aos mais contemporâneos, como a produção de *softwares* ou de *websites*.

A utilização tática dos meios centra-se, por um lado, em ultrapassar entraves financeiros, através da utilização de meios a baixo custo e, por outro lado, em ultrapassar os constrangimentos inerentes à divulgação, utilizando meios de acesso público de distribuição massiva. A ambos está associado o combate à cultura hegemónica do sistema, através de mecanismos e meios por si próprio criados, revelando-se uma estratégia contra a cultura capitalista, ou seja, “uma distintiva ética e estética tática (...)” (Garcia, D. e Lovink, G., 2013).

Entre os colectivos que desde os finais dos anos oitenta utilizaram como modelo central de actividade os *tactical media* encontra-se o Critical Art

Ensemble (CAE), formado em 1987 e ainda hoje em actividade. Em 1993, quando publicaram 'The Electronic Disturbance', os membros do CAE afirmavam que a célere revolução tecnológica havia criado "uma nova geografia das relações de poder" (Critical Art Ensemble, 1993, p.3). Assim, afirmavam que "a localização do poder - e o sítio da resistência - se encontra numa zona ambígua sem fronteiras." (Critical Art Ensemble, 1993, p.11). Esta nova geografia, virtual e simultaneamente nómada, tornava premente a criação de novas ferramentas de resistência política e cultural adequadas ao espaço electrónico.

No mesmo texto, o CAE criticava a aproximação que os 'trabalhadores culturais'⁸ estavam a fazer à tecnologia, referindo que o faziam "como forma de auscultar a sua ordem simbólica", ou seja, utilizando-a "como um fim em si mesma" (Critical Art Ensemble, 1993, p.120). Para o colectivo, as questões sobre o meio não podiam ser importadas de outros contextos temporais sem "lhes alocar as questões inerentes ao meio em si mesmo." (Critical Art Ensemble, 1993, p.121), pelo que compreender a importância que cada meio tinha para o poder económico e social e, a partir daí, utilizá-lo como forma de resistência, era o que caracterizava a utilização táctica do meio.

A Ne Pas Plier, associação fundada em 1991 e também em actividade na actualidade, nutre igualmente a sua actividade na questão da utilização táctica dos meios. Composta por membros com actividades profissionais diversas, as componentes mais visíveis do seu trabalho são as dirigidas para a produção de material gráfico, com vista à utilização massiva em manifestações e acções de protesto. No *website* da associação, lê-se que "o nosso terreno é o da educação e o das lutas populares. Propomos, experimentalmente, meios políticos e estéticos (frases, imagens e palavras) para participar nas lutas com formas gratificantes." (Ne Pas Plier). A artisticidade dos materiais por eles produzidos, disponibilizados na sua plataforma *web* para impressão, são plasticamente

Fig.8 - Imagem produzida pela Ne pas plier 'Urgent Chomage'. Manifestação do 1.º Maio 1992.

Foto: Marc Pataut

(Apud <http://www.nepasplier.fr/pdf/epicerie-panoramique/54-images-en-vie.pdf>)



reconhecíveis por um grafismo assente na conjugação do desenho, da fotomontagem e da palavra. Os cartazes, postais, pancartas e outros materiais disponibilizados têm sido recorrentemente utilizados em manifestações, por cidadãos que desta forma viabilizam o trabalho da associação.

Se a adopção da designação *tactical media* pode ser apontada à arte activista e activismo artístico – ou, mais genericamente, à arte socialmente comprometida – desenvolvida a partir da década de noventa, a análise e a reflexão acerca dos seus pressupostos é, como se pode notar, bastante anterior. Se estes artistas entendem o meio como uma ferramenta de resistência ao contexto do neoliberalismo, os artistas soviéticos que trabalharam de forma táctica nos meios, entenderam-no como ferramenta de construção social, num país para o qual a tecnologia desempenhava um papel fundamental de modernização e independência económica e financeira.

A partir de 1917, vários artistas iniciaram uma série de projectos que tinham como intenção a intervenção no espaço público e na esfera pública. Para além de meios mais tradicionais, como a pintura e a escultura, esses artistas envolveram-se com vários outros géneros como a produção de cartazes políticos, design de revistas e jornais, pinturas murais, etc. Estas eram áreas de trabalho novas para eles, onde o seu contributo estético assumia um propósito político. A intensificação de práticas associadas às artes gráficas, como a impressão de cartazes, livros, brochuras e revistas, onde a comunicação visual assume forte protagonismo, deveu muito ao construtivismo, dando uso ao conceito de *tactical media* de forma significativa, embora naturalmente não o designando dessa forma.

Em 1924, Alexei Gan, afirmou que o “Construtivismo não é um novo movimento na arte do nosso tempo, mas a sua modificação, a chamada superação dialéctica da arte”⁹. (Tupitsyn, 2009, p.4). Essa modificação, já aqui se referiu, disse respeito a uma alteração significativa de paradigma artístico¹⁰ no que respeita à aproximação entre arte e vida, orientada por um caminho de politização assente no entendimento da arte e da obra como meio de intervenção social.

Traçando um caminho de coincidência entre vanguarda artística e vanguarda política, as questões ideológicas e os assuntos sociais tornaram-se parte activa da criação artística, pelo que houve uma franca colaboração dos artistas nas diferentes áreas de actividade social. Por exemplo, em relação a Liubov Popova e Aleksandr Rodchenko, dois destacados membros do Construtivismo, Margarita Tupitsyn destaca uma contribuição longa e interactiva baseada numa “variedade de projectos que procuravam imbuir a ambição bolchevique de modernização do país com a estética de vanguarda.” (Tupitsyn, 2009, p.13). Entre 1917 e 1918, Popova colaborou com a cooperativa Verbovka no desenho de padrões abstractos para bordados, desenhou modelos para roupa de trabalho, participou na decoração do edifício Mossovet, entre outros trabalhos. Também Rodchenko o fez, “progredindo de abstractos arranha-céus

para projectos concretos de edifícios soviéticos, como o Sovdep (o edifício dos deputados soviéticos) e os quiosques de rua que subvertiam a abstracção das suas primeiras fantasias arquitectónicas (...)” (Tupitsyn, 2009, p.16). Aqui, a utilização táctica do meio assume uma proeminência essencial na relação com a necessária modernização do país. É pois estratégica a posição dos artistas a este respeito, colaborando com a indústria e contribuindo desta forma para o fortalecimento económico do país e seu posicionamento no mundo.

Mas também nos festivais e eventos públicos houve uma utilização táctica dos meios. O próprio desenvolvimento deste modelo pode ser entendido como estratégico, uma vez que através dele se enraizavam os ideais socialistas e em simultâneo se protestava contra as políticas externas capitalistas. Ainda assim, tendo em conta o conceito de *tactical media* e o que ele representa ao nível da utilização da comunicação a partir das tecnologias, importa ressaltar o papel e destaque que a indústria representou no trabalho criativo dos artistas e trabalhadores que colaboraram nos eventos públicos. A presença da indústria, das fábricas e produtos aí produzidos tornou-se essencial, tanto nos desfiles como na organização de espectáculos, que utilizavam as mais recentes novidades, por exemplo ao nível da maquinaria e da iluminação. Um relatório da celebração do 5.º Aniversário da Revolução de Outubro, realizada em Moscovo, elucida-nos a este respeito:

No mar das bandeiras haviam extraordinariamente muitas inesperadas ideias simbolicamente dominantes. Na procissão haviam navios de guerra, carruagens, máquinas de impressão, moinhos e máquinas a vapor. Os trabalhadores da fábrica Alexandrov tinham fumo a sair da chaminé da sua locomotiva envernizada. Com um enorme martelo modelado, trabalhadores da ‘Cooperativa Soviética’ batiam num comerciante do privado com barba chamado Nep-mug. (...) Rodeado de uivos de riso, um enorme verme arrastou-se para junto de um capitalista a fumar. A convicção sentida é a de que a partir daqui, a partir desta demonstração, a sátira política e a propaganda voem para fora e se estenda a todo o mundo, tornando-se popular entre os trabalhadores de todo o mundo. (Tolstoy, 1990, p.143).

Para além desta presença, é de ressaltar o papel que a propaganda agit-prop assumiu no país. É sobejamente conhecido o trabalho gráfico dos artistas de vanguarda na produção de cartazes e outros materiais. Esse material, produzido tanto em linguagens abstractas como figurativas, era tratado pelos artistas com a mesma acutilância plástica com que trabalhavam outra qualquer disciplina artística. Só assim foi possível produzir, também aqui, obras expressivas de uma criatividade inovadora e experimentalista, como o denotam os cartazes feitos em fotomontagem. Ao contrário do que aconteceu noutros países, este material gráfico foi impresso massivamente, utilizado para divulgar e difundir várias iniciativas assim como mensagens



Fig. 9 - Instalação decorativa de diagramas e dados estatísticos sobre a importância do petróleo para a economia nacional. Terceiro Congresso da III Internacional, Maio 1921, Petrogrado. (Apud Cooke, C. et.al. (Ed.) *Street Art of the Revolution: Festivals and Celebrations in Russia 1918-1933*.

London: Thames and Hudson Ltd.
ISBN: 0-86565-117-5, p.136)

políticas. Só entre 1919 e 1920, a subsecção do Trabalho Artístico subsidiou cerca de mil duzentos e cinquenta cartazes sobre o Aniversário da Revolução e cerca de dois mil e quinhentos sobre a Campanha pela Abolição da Iliteracia, o que dá uma ideia da sua utilização massiva. Também nos eventos públicos soviéticos se vêem pancartas e estruturas com informação diversa produzidas criativamente.

Rancièr afirma que “No tempo da Revolução Russa, a arte e a produção podem ser identificadas porque dependem de um mesmo princípio de repartilha do sensível, do poder do acto que dá visibilidade ao mesmo tempo que fabrica objectos.” (Rancièr, 2010, p.52). Mas essa repartilha do sensível tem um propósito objectivo e claro, que é político e assenta na possibilidade de participação activa e activista da arte. Por isso Malevitch, sobre a criação do Departamento de Artes Visuais (IZO), terá afirmado que “Foi um momento magnífico, quando, verdadeiramente, o poder da arte passou para as mãos dos artistas. Isto foi uma grande vitória sobre os críticos e coleccionadores, que tinham sido os reguladores da arte e dos destinos do artista. A Revolução dos Trabalhadores ajudou a revolução na arte.”¹¹ (Groys, 1993, p.111).

Cem anos após a Revolução de Outubro de 1917, existem ainda muitos terrenos por desbravar relativamente à compreensão geral do que ali aconteceu em termos culturais e artísticos. O aprofundamento do conhecimento relativamente às propostas erigidas no campo das artes e da intervenção social são um imperativo para as práticas artísticas da actualidade que, enquanto activistas, procuram construir uma nova sociedade. A importância do reconhecimento deste legado poderá firmar-se na consciência desse propósito, sem o qual perdem o seu sentido mais genuíno.

Notas

¹ Investigação financiada pela FCT (Bolsa de Pós-doutoramento [SFRHBDP/116916/2016])

² As citações apresentadas neste texto foram traduzidas pela autora do idioma em que foram lidas para português, num regime de tradução livre.

³ Nos tipos de encontro, o autor destaca a motivação dos mesmos como questão fundamental identitária, nomeadamente se assentam no consenso ou dissenso (Thompson, 2012, p.24).

⁴ A aproximação entre arte e vida, uma ambição presente de forma directa em vários movimentos de vanguarda do século XX é, em simultâneo, uma noção afecta ao conceito de vanguarda. Como se afirmou no início do texto, no caso das práticas artísticas mencionadas, a aproximação entre arte e vida forma-se a partir de um projecto colectivo que tem o objectivo de alterar a sociedade através da politização do sujeito.

⁵ Em Vestnik teatra (Theatre Courier), n.º62, 27 de Abril-2 Maio 1920, p.13.

⁶ Num artigo escrito para o Pravda em 1919 sobre as celebrações do 1.º de Maio em Moscovo lê-se a este respeito: “Então, um carro alegórico com artistas de circo pára na Praça Lubyanka. As piadas do palhaço são afogadas por rajadas de riso, uma balalaika é rasgada e um performer vestido de boyarina dança no estilo russo. Os espectadores mal conseguem juntar-se à dança...” (Tolstoy, 1990, p.84).

⁷ Segundo Irina Bibikova: *As comissões do festival foram criadas para ambas as ocasiões e trabalharam em estreito contacto com órgãos como o Departamento de Belas Artes do RSFSR para a Educação, os Comitês Executivos dos Trabalhadores e Soldados Sovietes de Moscovo e Petrogrado, o Proletkult (Cultura Proletária) organizações e sindicatos tradicionais. As comissões do festival também foram criadas sob as comissões executivas dos sovietes distritais e de certas grandes empresas. Assim, um sistema centralizado de organização tomou forma durante os preparativos para os primeiros festivais revolucionários, um sistema que existiu com pouca alteração durante vários anos.* (Bibikova, 1990, p.20).

⁸ Designação utilizada pelo colectivo em alternativa à de ‘artistas’.

⁹ Em ‘Konstruktivizm:fakty neobkhodimy’, Zrelishcha, nº80, 1924.

¹⁰ A este respeito, poderá ser consultado o texto Cruzeiro, C. (2015) ‘Práticas artísticas colaborativas em tempos de Revolução’. *Análise Associativa*, nº 2, ISSN - 2183-413X, pp.76-101.

¹¹ A partir da citação em Kovtun’s, E. (1989) *Introduction to Avangard, ostanovlenniy na begu*, Leningrad.

Referências

BIBIKOVA, I. (1990) ‘The Design of Revolutionary Celebrations’. In Cooke, C. et.al. (Ed.) *Street Art of the Revolution: Festivals and Celebrations in Russia 1918-1933*. London: Thames and Hudson Ltd.. ISBN: 0-86565-117-5, pp.17-30.

BLANCO, J.R. (2013) ‘Reclaim The Streets! From Local to Global Party Protest’. In *THIRD TEXT: Critical Perspectives on Contemporary Art and Culture*. [Consult.

2017-10-03]. Disponível em <URL:http://www.thirdtext.org/domains/thirdtext.com/local/media/images/medium/Julia_Blanco_Reclaim_the_streets.pdf>.

BUCHLOH, B. H.D. (1984) ‘From Faktura to Factography’. *October*. ISSN: 0162-2870 Vol. 30, pp. 82-119.

- COOKE, C. (1995) *Russian Avant-garde: Theories of Art, Architecture and the city*. London: Academy Editions. ISBN: 1-85490-390-X.
- COOKE, C. et al. (Ed.) (1990) *Street Art of the Revolution: Festivals and Celebrations in Russia 1918-1933*. London: Thames and Hudson Ltd.. ISBN: 0-86565-117-5.
- Critical Art Ensemble (1993) *The Electronic Disturbance*. Oakland: Autonomedia. ISBN 1-57027-006-6.
- CRUZEIRO, C. (2015) 'Práticas artísticas colaborativas em tempos de Revolução'. *Análise Associativa*, nº 2, ISSN - 2183-413X, pp.76-101.
- EISENSTEIN, S. (1974) *Da Revolução à Arte, Da Arte à Revolução*. Lisboa: Editorial Presença.
- EXPÓSITO, M., VINDEL, J. e VIDAL, A. (2012) 'Activismo artístico'. In *Perder la forma humana. Una imagen sismica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Reina Sofía. ISBN: 978-84-8026-462-4, pp.43-50.
- GAN, A. (2003) 'Constructivism'. In Harrison, C. e Wood, P. (Ed.) *Art in Theory: 1900-2000*. Oxford: Blackwell Publishing, pp.343-344. ISBN: 978-0-631-22707-6.
- GARCIA, D. e LOVINK, G. (2013) 'The ABC of Tactical Media' In *Net Time* [Consult. 2013-10-19]. Disponível em <URL <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9705/msg00096.html>>.
- GROYS, B. (1993) 'On the Ethics of the Avant-Garde'. *Art in America*, May 1993, V.81, nº5 ISSN 0004-3214, pp.110-113.
- HOLMES, B. (2007) 'Do-it-yourself geopolitics: Cartographies of art in the world'. In Stimson, B. e Sholette, G. (Ed.) *Collectivism after Modernism: The art of social imagination after 1945*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press. ISBN: 978-0-8166-4461-2, pp.273-294.
- JORDAN, J. (1997) *The Art of necessity: the subversive imagination of anti-road protest and Reclaim the Streets*. In Mckay, G. (Ed.) *DIY Culture: Party and Protest in 90's Britain*, London / New York: Verso. ISBN: 1-85984-878-8, p.129-151.
- Ne Pas Plier [Consult. 2017-09-23] Weblog. Disponível em <URL:<http://www.nepasplier.fr/internationale.htm>>.
- PÉREZ, C. (Ed.) (1995) *Abstracção e montagem, 1916-1945 : a colecção do IVAM*. Lisboa: Fundação das Descobertas. ISBN: 972-8176-14-7.
- RANCIÈRE, J. (2010) *Estética e Política: A partilha do sensível*. Porto: Dafne Editora. ISBN: 978-989-8217-09-7.
- RODCHENKO, A., STEPANOVA, V. (2003) 'Programme of the First Working Group of Constructivists'. In Harrison, C. e Wood, P. (Ed.) *Art in Theory: 1900-2000*. Oxford: Blackwell Publishing, pp.341-343. ISBN: 978-0-631-22707-6.
- THOMPSON, N. (2012) *Living as form: Socially Engaged Arte from 1991-2011*. Cambridge, The Mit Press. ISBN: 978-0-262-01734-3.
- TOLSTOY, V. (1990) 'Art born of the October Revolution'. In Cooke, C. et al. (Ed.) *Street Art of the Revolution: Festivals and Celebrations in Russia 1918-1933*. London: Thames and Hudson Ltd.. ISBN: 0-86565-117-5, pp.11-16.
- TUPITSYN, M. (Ed.) (2009) *Rodchenko & Popova : defining Constructivism*. London : Tate Pub. ISBN: 9781854377968.