

**MACBA-LAS AGENCIAS (2001): A CRÍTICA INSTITUCIONAL
COMO PRÁTICA DE INTERVENÇÃO EM CONTEXTOS DE CRISES**

**MACBA-LAS AGENCIAS (2001): THE INSTITUTIONAL CRITIQUE
AS INTERVENTION PRACTICE IN CRISIS CONTEXTS**

Felipe Cardoso de Mello Prando / UFPR

RESUMO

Através da apresentação da proposição *Las Agencias* realizada no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA) o artigo recupera um debate sobre a crítica institucional no qual esta vincula-se a uma crítica geral das instituições sociais e estabelece alianças com outras formas de crítica dentro e fora do âmbito da arte. Na construção de um discurso desde sua exterioridade e como prática de intervenção em contextos de crise a crítica institucional é analisada a partir dos conceitos de “práticas instituintes” e “investigação extradisciplinar”.

PALAVRAS-CHAVE: crítica institucional; práticas instituintes; investigação extradisciplinar.

ABSTRACT

*Trough the presentation of the proposition *Las Agencias* held at The Museum of Contemporary Arts in Barcelona (MACBA) this paper retrieves the discussion about the institutional critique bounded to a general critique of the social institutions and establishes alliances to other forms of criticism, inside and outside the art field. In the construction of a speech from its exteriority and as intervention practice in crisis contexts, the institutional critique is taken here from the concepts of the “instituent practices” and “extradisciplinary research”.*

KEYWORDS: *institutional critique; instituent practices; extradisciplinary research.*

Entre 2005 e 2008, a Europa estava prestes a entrar na sua mais recente crise que intensificou a mercantilização das estruturas dos serviços e bens públicos em pleno desenvolvimento desde o fim da Guerra Fria. Neste momento um grupo de intelectuais europeus, formado por filósofos, historiadores, críticos de arte, artistas e curadores e movimentos sociais que questionavam as representações simbólicas da globalização neoliberal, financiados pela União Européia, desenvolveu o projeto *Transform*.

O projeto, através de uma série de seminários, exposições e publicações, teve o objetivo de investigar as práticas políticas e artísticas da crítica institucional “como práticas de intervenção em contextos de crises” (Exposito, 2008, p.16). Nesta nova onda, como denominaram, a reflexão sobre a crítica institucional articulada como crítica geral das instituições sociais se estabelece com um trabalho conjunto entre elementos externos e internos do campo da arte, entre velhos e novos antagonismos e a própria instituição artística que, inserida em seu contexto social, encontra-se em crise. Pensada e proposta desde a exterioridade das instituições de arte, a crítica institucional em sua nova etapa deve “desenvolver-se ampla e conjuntamente às mudanças sociais, sobretudo encontrando e estabelecendo alianças com outras formas de crítica dentro e fora do âmbito da arte” (Raunig, 2006). Distante da afirmação de uma contraposição entre crítica e instituição, reconhece-se que entre ambos há uma inter-relação, um movimento capaz de ser produtivo.

Com a preocupação de que se a autoreferencialidade muitas vezes marcou a prática e as reflexões sobre a crítica institucional, a construção de uma nova crítica institucional dois conceitos foram importantes para articular um novo discurso desde a exterioridade das instituições artísticas: “práticas instituintes” e “investigação extradisciplinar”.

Nos textos *Prácticas Instituyentes: fugarse, instituir, transformar* (2006) e *Prácticas Instituyentes nº2: la crítica institucional, el poder constituyente y el largo aliento del proceso instituyente* (2007), Gerald Raunig apresenta o conceito de “práticas instituintes” como uma crítica às instituições forjadas no interior de uma modernidade desenhada pelo iluminismo burguês e que correspondem a uma política da representação.

O constitucionalismo francês do século XVIII, que consagrou os princípios ideológicos do processo revolucionário burguês, instituiu a representação política como um marco regulatório de processos institucionais e sociais. Todavia, este modo de instituir-se, apesar de hegemônico, não é único. Raunig recorda que o poder da constituição encontra-se entre um poder constituído e um poder constituinte. O primeiro refere-se ao que já existe, o que está resolvido e instituído, a constituição como a lei escrita, a lei fundamental; o segundo, o poder constituinte, o processo instituinte, nomeia um processo coletivo e dinâmico de organizar, estabelecer e fundar. Na teoria constitucional, o poder constituinte é um poder que antecede a constituição e é responsável pela formulação desta.

A crítica institucional como prática instituinte tem o objetivo de fugir do estabelecido, isto é, daquilo que se confina na instituição e confina a instituição. A fuga do estabelecido com um processo que mantém as estruturas sociais abertas, propõem modelos de políticas não representativas e “corresponde ao ponto de vista complementar da invenção de outras formas de instituição e de outros processos instituintes” (Raunig, 2007).

A nova etapa da crítica institucional como formulada por Gerald Raunig tem como pressuposto o conceito de crítica apresentado por Michel Foucault no texto *O que é a crítica?*, no qual afirma que a crítica pode ser entendida como uma atitude que corresponde a “uma certa maneira de pensar, de dizer, de agir igualmente, uma certa relação com o que existe, com o que se sabe, o que se faz, uma relação com a sociedade, com a cultura, uma relação com os outros também” (Foucault, 1990, p.1).

A história desta atitude crítica encontra-se na Europa ocidental do século XVI com o aparecimento e a multiplicação da governamentalidade, uma arte de governar os homens responsável por introduzir à questão do governar o problema específico da população, de modo que governar um Estado será “ter em relação aos habitantes, às riquezas, aos comportamentos individuais e coletivos uma forma de vigilância, de controle tão atenta quanto a do pai de família” (Foucault, 1979, p.281). Todavia, a arte de governar formulada sobre as questões como governar e como ser governado não está dissociada de outra questão, a de “como não ser governado” (Foucault, 1990, p.3). Esta inquietude, parceira e adversária das artes de governar, não corresponde a uma negação absoluta, mas a “uma maneira de suspeitar dele, de o acusar, de o limitar, de lhe encontrar uma justa medida, de os transformar, de

procurar escapar a essas artes de governar, ou em todo caso, deslocá-lo” (Foucault, 1990, p.3).

Raunig percebe nestas formulações de Foucault uma referência pela qual é possível formular a crítica institucional como uma reflexão sobre “como não ser governado desta forma?”, isto é, como uma atitude crítica. Contra o risco da crítica conduzir-se a uma rua sem saída ou confinar-se no campo da arte, é proposta uma conexão com a crítica social através da relação com práticas políticas e movimentos sociais. Esta fuga para outros campos não significa construir uma forma absoluta, mas tencionar as regras do jogo,

transformar as artes de governo, não só em relação à instituição do campo da arte ou a instituição da arte como campo da arte, mas como participação nos processos instituintes e a nas práticas políticas que atravessam transversalmente os campos, as estruturas, as instituições. (Raunig, 2006)

O segundo conceito, investigações extradisciplinares, desenvolvido por Brian Holmes no texto *Investigaciones extradisciplinares: hacia una nueva crítica de las instituciones*, orienta-se desde o questionamento sobre os motivos pelos quais os artistas desejam trabalhar fora dos limites de sua própria disciplina a qual pode ser compreendida como uma área de conhecimento, mas também como referência a um processo de disciplinarização.

Este desejo já estava presente na produção artística dos anos 1960 e 1970 como arte pop, arte conceitual, performance e vídeo. Estas manifestações rompiam com os limites de uma disciplinarização advinda da arte moderna cuja rede institucional delimitada pelo circuito galeria, revista, museu e coleções acomodava com maior facilidade as práticas da pintura e escultura.

Todavia, a confrontação entre as críticas produzidas nos anos 1960 e 1970 e as que foram elaboradas nos anos 1990 e 2000 permite a percepção do aparecimento de novas características, bem como o fato de, em alguns momentos, compartilharem o mesmo lugar modernista no qual “a arte designa-se a si mesma em primeiro lugar, dirigindo sua atenção para suas próprias operações de expressão, representação, metaforização ou desconstrução” (Holmes, 2008, p.204).

Nas práticas mais recentes há processos que ultrapassam este lugar bastante conhecido e que Brian Holmes identifica como uma prática de “crítica imanente”, termo emprestado do grupo *Nettime*, que é uma lista de e-mails criada em 1995 e pioneira no uso da internet como espaço para o debate e disseminação de mídias táticas. Esta crítica desenha um movimento em duas direções: “ocupar um campo com potencial de agitação social (a telemática) para depois irradiar para fora deste domínio especializado” (Holmes, 2008, p. 205).

Esta ida e volta que “sem negar a existência de diferentes disciplinas nunca permite deixar-se capturar por nenhuma delas” é o princípio operativo das “investigações extradisciplinares”. Neste deslocamento no qual “devemos buscar um novo ponto de partida para o que se chamou crítica institucional” (Holmes, 2008, p. 206) cria-se um novo tropismo e um novo tipo de reflexividade. Tropismo é um conceito emprestado da biologia que nomeia o movimento de orientação realizado por uma planta sob ação de um estímulo exterior, como o de um girassol. O novo tropismo, segundo Brian Holmes, manifesta o desejo de movimentar-se sob o estímulo de ações e conhecimentos exteriores à disciplina arte. A nova reflexividade, por sua vez, indica um retorno crítico ao ponto de partida com o intuito de transformar a disciplina inicial.

MACBA: o exercício da crítica no museu em um contexto de conflito urbanístico, social e político

O MACBA sempre esteve mergulhado em um contexto de conflito urbanístico e social. É deste conflito que ele surgiu e no qual cresceu. O museu, ademais de suas exposições e programas educativos, é uma caixa branca que contrasta com o ocre que predomina no centro da cidade, uma arquitetura de marca assinada por Richard Meier, ganhador do Prêmio Pritzker em 1984. Entretanto, Manuel Borja-Villel, que entre 1998 e 2008 foi diretor e responsável pela construção de um programa que projetou o museu internacionalmente, é categórico ao afirmar que o edifício “responde a um tipo de arquitetura espetacular que, de fato, não precisa de obra. Uma arquitetura narcisista, autocomplacente, de imagem e espetáculo” (depoimento para SUB, 2013). Recentemente, em entrevista para Marcelo Expósito (2015), Borja-Villel foi ainda mais claro ao demonstrar seu descontentamento com o projeto arquitetônico do museu:

Nunca gostei do edifício do MACBA [risos], que é obra do arquiteto Richard Meier [...] quando cheguei ao museu, o edifício não tinha auditório, nem biblioteca, nem centro de documentação, ou pelo

menos nada que realmente tivesse condições de cumprir estas funções. Imagine que concepção tão pobre de arte ao final do século XX tinham as pessoas que o projetaram (depoimento para Expósito, 2015, p. 113)

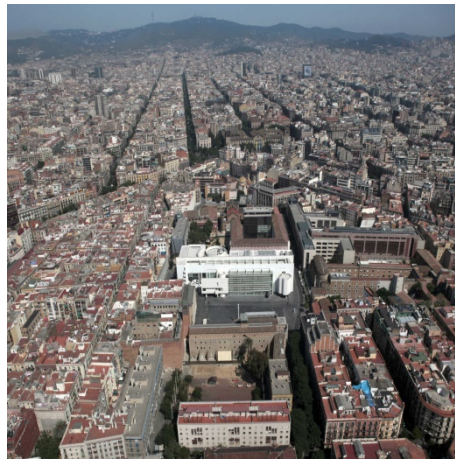


Figura 1: MACBA, Rafael Vargas, 2017.

Definitivamente, a arquitetura não foi pensada para ser um museu de arte contemporânea, mas para compor uma paisagem urbana desenhada para ser ocupada pelo turismo e fazer par com outros arquitetos de marca, que nas décadas de 1980 e 1990 desenvolveram projetos para Barcelona, como Norman Foster, Jean Nouvel e Frank Gehry. Em Barcelona os preparativos para os Jogos Olímpicos de 1992 foram o ponto de partida para uma série de reformas urbanas e legislativas que buscaram adequar a cidade para receber um alto fluxo de pessoas que movimentam o turismo do ócio, da cultura e de negócios. Criou-se uma grande rede de serviços com hotéis, restaurantes, comércio de grandes marcas e de atrações culturais destinadas a entreter um tipo de público que não estabelece qualquer vínculo social ou cultural com o local.

O Raval, bairro onde se localiza o MACBA, na década de 1980 era habitado por imigrantes com poucos recursos financeiros. Conhecido como Bairro “Xino” era um espaço sobre o qual se projetava uma imagem que o associava à desordem, prostituição e violência. O projeto Olímpico, segundo o então prefeito Pascal Maragall, propiciou a “regeneração” do tecido social do bairro através da construção de um eixo cultural associado à reabilitação de edifícios históricos como o do Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona (CCCB) e a Capela do MACBA, a imposição de novos projetos arquitetônicos como o do MACBA e da Faculdade de

História e Geografia da Universidade de Barcelona (UB). Miquel Mollins, diretor do museu entre 1995 e 1998, lembra que a construção do MACBA com a ideia de transformar a região e produzir uma renovação urbanística “não deixa de ser uma agressão, ilustrada, mas agressão” (depoimento para SUB, 2013).

O conjunto destes projetos provocou um processo de gentrificação no Raval que, com o passar dos anos, converteu-se em um “cenário de uma luta entre forças opostas” (Ribalta, 2004) : uma nova classe média urbana que se instala no bairro junto com novas lojas de moda, bares, discotecas e um novo capital injetado pelo aumento do preço da moradia; do outro lado, há a chegada de novos imigrantes paquistaneses, marroquinos, latinos e do leste europeu, a maior parte ilegais, que constituem uma considerável economia informal. Em meio a esta luta, o poder público municipal incansavelmente estabeleceu políticas de segurança e higienização social para garantir a chegada e a permanência da nova classe média e do turismo.

Como o museu pode atuar em um contexto conflituoso como este? Por alguns anos, a aposta do MACBA foi reconhecer os conflitos e antagonismos como condições constitutivas da instituição e, através da realização de exposições, oficinas e seminários, desenvolver um método de trabalho que não transformasse o conflito em um mero objeto de análise.

No artigo *Experimentos para uma nova institucionalidade*, Jorge Ribalta (2008, p.225) qualifica o trabalho do MACBA como uma “regeneração institucional” fazendo uma referência indireta à transição da ditadura franquista para a democracia do Estado Espanhol descrito como um “estado com déficits democráticos endêmicos”. As instituições artísticas criadas na Espanha nas décadas de 1980 e 1990, em contextos bastante semelhantes ao do MACBA, concebidas sob a lógica do turismo e do espetáculo, refletiam o mesmo déficit e eram “regidas por um frágil modelo de participação baseado nas estatísticas e no consumo” (Ribalta, 2008, p. 225). Neste sentido, o MACBA, sob a gestão de Manuel Borja-Villel, foi pensado como um contramodelo (Ribalta, 2008, 226), uma instituição experimental, um espaço de debate, conflito e alteridade caracterizado pela busca por conferir centralidade à dimensão educativa do museu e ao seu público sem deixar de envolver-se com as dinâmicas da cidade.

Pretendia-se com este projeto constituir um novo tipo de instituição capaz de contribuir para a construção de uma esfera pública cultural e crítica. Para isto era imperativo ir além da representação política tradicional na qual “o público” é uma concepção abstrata, consensual e preexistente, e trabalhar com uma concepção de público que se constitui de formas abertas e imprevisíveis no próprio processo de construção dos discursos, através de seus diversos modos de circulação e que podem produzir novas estruturas de articulação de processos artísticos e sociais.

Las Agencias (2001): a exposição do limite político do museu

Em junho de 2001, Barcelona receberia a Conferência Anual do Banco Mundial sobre Economia e Desenvolvimento e para a ocasião o poder público da cidade decidiu realizar uma trienal que aconteceu apenas aquele ano. A participação do MACBA neste evento consistiu em apoiar o projeto *Las Agencias*, cujo ponto de partida foi a oficina *A ação direta como uma das belas artes*, realizada no segundo semestre de 2000 pelos artistas da *Fiambrrera Obrera*. Contratados como curadores, a *Fiambrrera Obrera* desenvolveu a mesma dinâmica da oficina, que os artistas fossem para Barcelona e permanecessem por lá em contato sistemático com os movimentos sociais da cidade. Entre janeiro e junho de 2001 foram criadas cinco agências: a gráfica, de meios de comunicação, de moda e acessórios, uma espacial e uma fotográfica. Estes grupos de trabalho que se desenharam no final da oficina *A ação direta* constituíram uma série de coletivos que

operavam com ampla flexibilidade em uma situação experimental enormemente ambivalente: financiadas por um grande museu, apresentadas como a contribuição do mesmo em uma trienal de arte no espaço público; mas ao mesmo tempo operando como um sujeito fortemente ativador no interior dos movimentos que preparavam a campanha contra a ida do Banco Mundial à cidade. (Expósito, 2009, p.15)

Esta ambivalência comentada por Marcelo Expósito foi também o que pôs fim à parceria com o MACBA. Uma das campanhas realizadas no contexto de *Las Agencias* e da reunião do Banco Mundial foi chamada de *Dinero Gratis* (Dinheiro Grátis), que fazia um contraponto entre trabalhar e não ter dinheiro para viver. Cartazes, adesivos e serigrafias foram produzidos e espalhados pela cidade. Um destes adesivos foi parar no automóvel de uma delegada de governo da

administração da Catalunha, Julia García-Valdecasas. Segundo a versão da *Fiambreira Obrera*, esta delegada passou a pressionar a direção do MACBA para por fim ao projeto, um relato que anos mais tarde foi confirmado por Manuel Borja-Villel (Expósito, 2015, p. 154-158).



Figura 2: Dinero gratis, Las Agencias, 2001.

Outros projetos desenvolvidos por *Las Agencias* foram o *Pret à Revolter* e *Artmani*. Os ativistas do movimento anti-globalização em outras manifestações como Praga, 2000, já haviam desenvolvido aparatos que produzissem visibilidade dos sujeitos e suas reivindicações e ao mesmo tempo funcionassem como proteções contra a provável repressão que sofreriam por policias devido aos obstáculos que estes impunham ao percurso da manifestação com o claro objeto de desmobilizá-la. *Pret à Revolter* foi uma coleção de roupas e acessórios para serem usadas nos protestos contra a visita dos representantes do Banco Mundial, e também parte de uma estratégia que tinha como finalidade contrapor o discurso e a imagem que os meios de comunicação criavam a respeito dos movimentos e dos ativistas. Por isto a necessidade da

autoconstrução de uma imagem dos ativistas, tanto de sua imagem imediata (através das escolhas de tecidos, cores, complementos) como da imagem que oferecemos aos meios de desinformação de massas. Não temos ilusões a respeito da lucidez ou boa vontade dos tais meios; é por eles que toda a operação do *Pret à revolter* é concebida como uma cilada para eles, em especial em sua tendência a criminalizar todo o antagonismo. (*Las Agencias*, s/d)

Com um “sarcasmo apaixonado”, a coleção foi marcada pelo uso de cores alegres, desenhos despojados e os escudos com o formato de boca, imagens que não correspondiam às descrições que os meios de comunicação faziam dos

manifestantes. Os croquis das peças podiam ser apropriados, transformados e adaptados às situações de cada manifestação.



Figura 3: Pret à Revolter, Las Agencias, 2001.

Artmani foi uma intervenção fotográfica em escudos utilizados nas manifestações para a criação de blocos de pessoas que evitassem a dispersão e ao mesmo tempo uma proteção contra a violência policial. Estes escudos já haviam sido utilizados em outros protestos e nas oficinas de *Las Agencias* surgiu a proposta de colar imagens de movimentos de resistência de todas as partes do mundo. Ao mesmo tempo era uma ferramenta de organização, defesa e visibilidade de outros movimentos. A polícia, ao atacar os manifestantes, não atacava apenas um grupo particular de pessoas, mas “uma parte de um movimento de resistência global que se expressa em uma situação particular” (Expósito, 2009, p. 17).

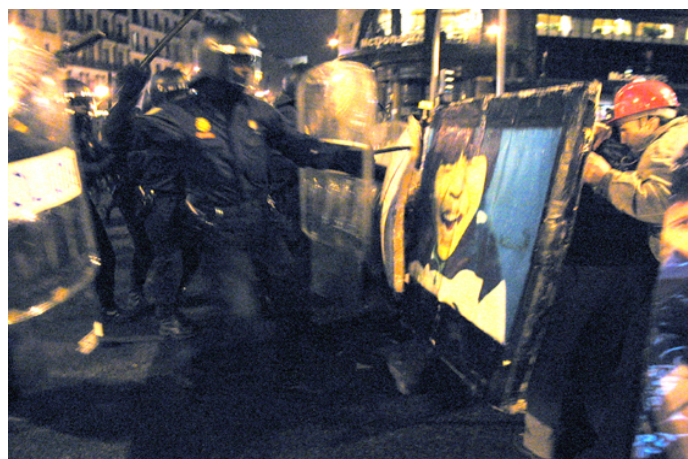


Figura 4: Artmani, Las Agencias, 2001.

Os relatos sobre o final de *Las Agencias* têm muitas versões, todavia o silêncio é o que mais intriga. Em 2015, ao consultar a biblioteca e o arquivo do MACBA em busca de material e informações sobre o projeto fui informado de que “as memórias

de 2001 não existem”, isto é, não há o relatório anual de 2001. As informações que existem no arquivo, ao menos as que foram disponibilizadas, são alguns recortes de jornais da época com divulgações do evento. Jorge Ribalta, Diretor de Programas Públicos do MACBA no período de *Las Agencias*, no texto *Experimentos para uma nova institucionalidade*, que faz parte do livro-catálogo que apresenta as aquisições realizadas pelo museu entre 2002 e 2007, menciona o projeto como uma referência a um “ciclo de experimentação institucional paralelo às dinâmicas sociais da cidade”. Porém, não faz qualquer referência às tensões internas que desde o primeiro momento constituíram a riqueza do projeto. Também não faz qualquer alusão ao final do projeto dando a impressão de que *Las Agencias* encerrou-se como uma outra exposição qualquer.

Em 2015, sete anos após deixar a direção do MACBA, Manuel Borja-Villel, apresentou publicamente pela primeira vez seu relato sobre esta experiência, um relato que exigiu tempo e distância para tornar-se público desde fora do MACBA. A avaliação do projeto *Las Agencias*, apresentada em entrevista a Marcelo Expósito (2015, p.161-2), realizada sob a perspectiva da relação entre museu e movimentos sociais é a seguinte:

Mas esta riqueza [dos projetos desenvolvidos] por *Las Agencias* não deve nos deixar cair na idealização. Todas estas práticas se produziram com grande velocidade e havia contradições que foram sendo deixadas de lado. Isto provocou que algumas colaborações foram insustentáveis a longo prazo. Teve quem interpretou posteriormente que *Las Agencias* acabou porque o museu cedeu às pressões políticas. Mas há que dizer que os movimentos tinham em grande parte uma atitude anti-institucional. Isto resultava muito complicado o diálogo e a possibilidade de chegar a acordos com aqueles que não deixavam de ver a instituição como um inimigo ou um interlocutor com qual a conversa era comprometida. Para nós não pesou tanto que tivéssemos pressões externas, senão o próprio fato de que uma dinâmica de experimentação tão vertiginosa era dificilmente sustentável para a estrutura da instituição propriamente dita. Tratou-se de uma experiência muito pioneira e no museu não tínhamos nem ideia de como construir os dispositivos que se adaptariam a este tipo de agenciamentos. Se você não acredita nas mediações adequadas, que funcionem de maneira flexível e com capacidade de adaptar-se, torna-se impossível a relação entre a estrutura do museu que é habitualmente rígida ou está pensada para outras finalidades e a improvisação e urgência dos movimentos.

Os *fiambrosos*, por sua vez, contam o seguinte: “decidimos sair do MACBA, não antes que a polícia invadissem o bar da *Las Agencias* no MACBA e destruísse parte

do material que havíamos produzido. O museu não se atreveu a dizer nada” (Senghor, 2005, maio-junho). O projeto não estava previsto para se encerrar quando a polícia invadiu o Bar do MACBA emprestado para ser sede da Agência Espacial, uma de *Las Agencias*, todavia com o episódio decidiu-se dar um tempo no projeto. No retorno das “férias”

o museu colocou uma série de condições para o uso dos espaços cedidos: “não se podia trabalhar 'de noite' [...], só uma ou duas pessoas poderiam ter acesso à chave do local, ou inclusive era um vigilante privado que ia abrir e fechar a porta ... bobagens que obviamente ocorriam para que os deixassem, como de fato fizemos, levando todo o material informático e nossos arquivos”. (*Fiambrra Obrera*, s/d)

Las Agencias encontrou outro endereço e existiu por mais alguns anos em Barcelona.

Considerações finais

Duas leituras opostas são possíveis diante do fato de a crítica institucional ser encampada pelas próprias instituições que haviam sido por décadas o objeto da crítica. Por um lado, isso pode ser compreendido como uma derrota dos esforços pela redefinição e reinserção das instituições de arte na vida cotidiana, um processo no qual artistas, críticos e trabalhos de arte antagônicos às instituições de arte são co-optados por estas e transformados em mercadoria de arte. A outra leitura decorre da compreensão da artista Andrea Fraser (2008, p.184), para quem nunca houve um antagonismo radical entre artistas, críticos, museus e galerias que permita esta leitura, afinal “assim como a arte não pode existir fora do campo da arte, tampouco nós podemos existir fora do campo da arte, ao menos como artistas, críticos, curadores, etc.” Embora estejamos todos no campo da arte, é necessário ressaltar que não estão todos do mesmo modo e na mesma posição, pois do contrário o raciocínio nos afastaria de nuances e matizes que diferenciam as inúmeras e heterogêneas práticas e instituições de arte.

Todavia, no caso MACBA-Las Agencias há uma peculiaridade, pois não se trata de uma relação entre instituições de arte e artistas, mas fundamentalmente de uma dinâmica de experimentação que envolveu artistas, um museu e movimentos sociais. Artistas interessados em experimentar novas formas de arte política caracterizadas pela fuga para outros campos decorrentes do desejo de movimentarem-se sob o estímulo de ações e conhecimentos exteriores à disciplina

arte; movimentos sociais que buscavam um novo tipo de experimentação e expressividade; e um museu que não dispunha de um marco institucional onde por em prática estas articulações. A articulação destes elementos gerou uma experimentação conjunta bastante complexa e com muitas nuances, uma prática instituinte que não foi nem a rua, nem o museu, e sim uma outra coisa.

Referências

- EXPOSITO, Marcelo. Introducción (por el colectivo editorial transform), in: *Producción cultural y prácticas instituyentes: líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid :Traficantes de Sueños, 2008.
- EXPOSITO, Marcelo. *Lecciones de historia: el arte, entre la experimentación institucional y las políticas de movimiento*. [Versão ampliada da conferência pronunciada na Cidade do México em 30 de janeiro de 2009, no VII Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo (SITAC): Sur, sur, sur, sur..., organizado por Cuauhtémoc, 2009.
- EXPOSITO, Marcelo. *Conversación com Manuel Borja-Villel*. Madrid : Ediciones Turpial, 2015.
- FOUCAULT, Michel. A governamentalidade. In: *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro : Edições Graal, 1979.
- FOUCAULT, Michel. *Qu'est-ce que la critique? Critique et Aufklärung*. Bulletin de la Société française de Philosophie, v. 82, n. 2, p. 35-63, avr./juin. 1990. (Conferência proferida em 27 de maio de 1978). O que é a crítica? Tradução: Gabriela Lafeté Borges. Disponível em: <<http://vsites.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/critica.pdf>>. Acessado em: 14 agosto de 2009.
- FRASER, Andrea. *Da crítica às instituições a uma instituição da crítica*. Revista Concinnitas, ano 9, vol 2. nº13. Rio de Janeiro, 2008.
- HOLMES, Brian. Investigaciones extradisciplinares: hacia una nueva crítica de las instituciones. In: *Producción cultural y prácticas instituyentes: líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid : Traficantes de Sueños, 2008.
- LAS AGENCIAS. (s/d). Disponível em <<http://www.sindominio.net/fiambarrera/web-agencias/paginas/index/indexPRETA.htm>>. Acessado em 04 de setembro de 2015.
- RAUNIG, Gerald. *Prácticas instituyentes: Fugarse, instituir, transformar*. 2006. Disponível em: <<http://transversal.at/transversal/0106/raunig/es>>. Acessado em: 17 de março de 2015.
- RAUNIG, Gerald. *Prácticas Instituyentes nº2: la crítica institucional, el poder constituyente y el largo aliento del processo instituyente*. 2007. Disponível em: <<http://transform.eipcp.net/transversal/0507/raunig/es>>. Acessado em 17 de março de 2015.
- RIBALTA, Jorge. *Contrapúblicos: Mediación y construcción de públicos*. 2004. Disponível em <http://republicart.net/disc/institution/ribalta01_es.htm>. acessado em 07 de maio de 2015.
- RIBALTA, Jorge. Experimentos para una nueva institucionalidad. In: *Macba. Objetos relacionales*. Colección MACBA 2002-2007 [Catálogo]. Barcelona : Macba. 2008. Disponível em <http://www.macba.cat/PDFs/jorge_ribalta_colleccio_cas.pdf>. Acessado em 23 de março de 2015.
- SENGHOR, Albin. (2005, maio-junho). *Fiambarrera obrera: instrucciones de uso*. Revista LDNM, n.16. Disponível em <<http://www.ladinamo.org/ldnm/articulo.php?numero=16&id=396>>. Acessado em 02 de abril de 2015.

SUB - Societat U de Barcelona (Produtor e Diretor). *Macba: La derecha, la izquierda y los ricos*. [Filme-vídeo]. Barcelona : SUB, 2013.

Felipe Cardoso de Mello Prando

Artista, curador e professor do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná. Doutor em Artes pela USP (2016) com estágio doutoral na *Universitat de Barcelona* (2015). Em suas pesquisas dedica-se sobre a relação entre imagem e esfera pública, políticas das imagens e crítica institucional em contextos precários.