

## **Diálogos entre práticas artísticas coletivas extra-institucionais e as Instituições de Crítica**

Nicole Palucci Marziale

Orientador: Prof. Me. Natalício Batista dos Santos Junior

### **Resumo**

O presente artigo parte da observação do interesse das instituições de arte, principalmente a partir dos anos noventa, por projetos de arte voltados para a participação e colaboração, os quais atuam, majoritariamente, fora do âmbito institucional. Além da realização de uma contextualização histórica quanto ao surgimento dessas práticas, pretende-se problematizar acerca dos possíveis conflitos gerados como resultado de tal interação, tal qual a possibilidade de a instituição exercer qualquer tipo de controle ou limitação sobre os projetos de atuação extra- institucional. Por outro lado, levantaremos a questão das instituições de crítica, a partir do caso do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA), para que possamos refletir também a respeito da possibilidade de conciliação entre projetos de coletivos cuja atuação se dá fora do âmbito das instituições, e os programas institucionais.

O presente artigo parte da observação do interesse das instituições de arte, principalmente a partir dos anos noventa, por projetos de arte voltados para a participação e colaboração, os quais atuam, majoritariamente, fora do âmbito institucional. Características desse tipo de prática envolvem uma noção difusa de autoria e a busca por intervenções diretas na realidade social, por meio de projetos coletivos que não buscam um produto final e comoditizável, mas sim enfatizam processos e experiências, muitas vezes em busca de mudanças de cunho social. Sendo assim, tais práticas se distanciam daquelas facilmente apropriáveis pelo mercado de arte. No que diz respeito ao aspecto político dos projetos colaborativos de arte engajada, deve-se ressaltar sua estreita relação com o ativismo, de modo que este torna-se presente em muitos deles. Sendo assim, como veremos, cabe destacar que tais práticas fogem à noção moderna de arte, centrada em sua autonomia e distanciada da relação com o mundo externo, cuja ênfase residia sobre a produção de objetos de arte e não visava qualquer interação com o observador, o qual devia ater-se à mera contemplação das obras, as quais, por sua vez carregam a noção de autoria por parte do artista.

Partiremos de uma breve contextualização acerca de alguns projetos que de alguma forma influenciaram na ascensão de tais práticas, desde o Modernismo, partindo das ideias de artistas como Malevich e Mondrian, e das vanguardas históricas do Futurismo e Dadaísmo, a partir das quais observaremos o início de um deslocamento do estado de passividade do observador diante das proposições dos artistas, em direção, cada vez mais, à uma posição ativa, de modo que passa a atuar como participante e, futuramente, a assumir o papel de coautor em proposições coletivas, de crítica social. Tal contextualização passará então, além dos movimentos das vanguardas históricas, pelos percalços enfrentados pelo coletivismo no pós-guerra e no período da Guerra Fria, e no qual irão se destacar movimentos como a Internacional Letrista (IL), o grupo CoBrA Internationale des Artistes Experimentaux (CoBrA IAE), o Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste (MIBI) e a Internacional Situacionista (IS), culminando nos eventos de Maio de 1968 e a criação dos espaços de arte alternativos, principalmente na Nova Iorque do final dos anos sessenta. Chegaremos então à formas de organização do coletivismo atual, mediante a apresentação, como exemplos, dos coletivos Park Fiction and the Right to the City Network Hamburg e REPO History. Em seguida, chegar-se-á ao crescente interesse, a

partir dos anos noventa, por projetos de arte socialmente engajada por parte das instituições de arte, de modo que iremos problematizar acerca dos possíveis conflitos gerados como resultado de tal interação, tal qual a possibilidade de a instituição exercer qualquer tipo de controle ou limitação sobre os projetos de atuação extra- institucional. Por outro lado, levantaremos a questão das instituições de crítica, a partir do caso do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA), para que possamos refletir também a respeito da possibilidade de conciliação entre projetos que têm sua atuação fora do âmbito das instituições, e os programas institucionais.

### **Breve contextualização histórica acerca do surgimento de práticas coletivas e colaborativas**

Claire Bishop (2012) observa o surgimento de interesse artístico em direção a um campo expandido de práticas pós-estúdio, que atualmente recebem uma variedade de nomes, como arte socialmente engajada, arte baseada em comunidades, comunidades experimentais, arte dialógica, arte “litoral”, arte intervencionista, arte participativa, arte colaborativa, arte contextual e, mais recentemente, prática social. Desse modo, vemos que existe uma variedade de nomenclaturas para se referir à atividades que, basicamente, consistem em práticas coletivas voltadas para um processo de trabalho politizado, em detrimento da produção de obras a serem absorvidas pelo mercado de arte. Com base no referencial teórico adotado para o presente artigo, vemos que Claire Bishop (2012) se utiliza do termo *arte participativa* para referir-se a esse tipo de prática, enquanto Gregory Sholette e Blake Stimson falam em *coletivismo*. Apesar do emprego de diferentes nomenclaturas, para o efeito desse artigo, deve-se ressaltar que intentamos atentar-nos, acima de tudo, para práticas artísticas que visem um engajamento com a vida social de maneira direta, por meio de projetos colaborativos, nos quais a noção de autoria se dilui em face do coletivo, e que não objetivam a produção de objetos de arte, mas sim a realização de processos, seja junto à movimentos sociais ou por meio de inserções simbólicas na realidade, e que ocorrem, em sua maioria, a princípio, fora dos meios institucionalizados. Nesse sentido, vale destacar, também, de acordo com Mesquita (2008), a possibilidade de convergência entre arte e ativismo a partir do emprego de ações coletivas, de modo que “é no coletivo que o ativismo encontra a sua realização criativa, onde o indivíduo busca afinar sua própria singularidade [...]” (MESQUITA,

2008, p. 10).

Assim, Bishop (2012) se refere à arte participativa como parte de uma *volta para o social*, já que, como veremos a seguir, esta remonta a dois momentos históricos anteriores, ambos sinônimos de levante político e movimentos de mudança social: a histórica *avant-garde* na Europa circa 1917, e a então chamada *neo avant-garde*, em 1968. Mais à frente, seu ressurgimento nos anos noventa leva a autora a postular a queda do comunismo, em 1989, como um terceiro ponto de transformação.

Para dar início à retomada acerca dos precursores de práticas coletivas colaborativas em questão, faremos uso da contextualização realizada por Blake Stimson e Gregory Sholette (2007) quanto ao surgimento do coletivismo, no livro *Collectivism after Modernism*. Desse modo, para esses autores, assim como para Bishop, os primeiros esforços nessa direção datam do Modernismo, de modo que alguns artistas entendiam a coletivização de papéis profissionais, funções e identidades como uma expressão e realização das promessas de progresso social, político e tecnológico. Os referidos autores citam artistas como Malevich, que acreditava que o “individual” deveria ser aniquilado, pensamento o qual era consistente com o objetivo de Mondrian de lutar “contra tudo que era individual no homem” e que, por sua vez, condizia com as ideias de Magritte e também de Modigliani (STIMSON; SHOLETTE, 2007).

Ainda, de acordo com Stimson e Sholette (2007) a aproximação do modernismo com o coletivismo dizia respeito aos objetivos de nublar os limites entre sujeitos e subjetividades e desmerecer a noção de autoria, a fim de propor uma sinergia maior que a soma de suas partes constituintes. Essa sinergia, por sua vez, atuaria como agente da modernidade.

Já Claire Bishop (2012) refere-se à influência do Futurismo e do Dadaísmo no que diz respeito à emergência de movimentos voltados para a participação e colaboração. Sendo assim, o primeiro movimento, de acordo com a autora, foi responsável por feitos notáveis como: a ruptura com os modos convencionais por meio dos quais se concebia a relação com os espectadores; a inauguração da performance como um modo artístico, dirigindo-se à uma audiência de massa para a arte e o uso de gestos provocativos, tanto nos palcos como nas ruas, para fins políticos explícitos. Assim, para Bishop (2012), a partir da observação das *seratas* futuristas como uma nova forma de apresentação da exposição, pode-se perceber quão abrupto e inovador era o engajamento Futurista com os espectadores. Isso porque, até então, a

arte moderna havia sido, em sua maioria, restrita à exibição de obras bi e tridimensionais entre quatro paredes, em salões, galerias comerciais e, a partir de 1895, por meio das bienais. Assim, de maneira oposta, a performance Futurista incitava uma relação mais ativa e dinâmica com os espectadores, de forma que o modelo ideal da *serata* consistia em um teatro de variedades, que envolvia, de maneira não-sequencial, uma gama de atividades como o pastelão, cantorias, ginástica, entre outros, o que, por sua vez, sublinha o comprometimento Futurista com a cultura popular. Nesse contexto, deve-se ressaltar o papel ocupado pela audiência no centro dessas experiências (BISHOP, 2012).

Sendo assim, no Futurismo, a performance tornou-se o paradigma privilegiado para operações artísticas e políticas na esfera pública. Mais que a pintura, escultura ou literatura, a performance constituiu um espaço de presença coletiva e auto-representação compartilhadas (BISHOP, 2012).

Quanto ao Dadaísmo, Bishop (2012) nota como suas performances, iniciadas dentro de espaços como o famoso Cabaret Voltaire (1915-1917), em Zurique, bem como salões de concerto, passam a ganhar o espaço público extra-institucional, a partir de 1921. Assim, Bishop (2012) nota como, para André Breton, um dos proponentes do movimento, era crucial que o Dadá passasse ao âmbito público, rompendo com as convenções do *cabaret* e do teatro para criar situações nas quais o público fosse confrontado com um novo tipo de ação artística e uma nova relação entre artistas e espectadores. Trata-se de um desejo, por parte dos dadaístas, pela atenção de audiência, de modo que Breton sugeria que os espectadores deveriam encontrar uma continuidade entre a obra de arte e suas vidas, de modo que levar as experiências para a rua seria uma forma de estabelecer uma conexão mais próxima entre arte e vida, em meio à formas significativas de experiência participativa (BISHOP, 2012).

Vale ressaltar, de acordo com Mesquita (2008), que os dadaístas não se constituíram como “um grupo organizado e com um programa estético definido” (p. 71), de modo que abandonaram a ideia de movimento. Ainda assim, sua importância se deve à consideração de que

o Dadaísmo inventou um estado coletivo comum aos indivíduos que a ele se juntaram, revoltando-se contra a ordem burguesa e usando todos os meios disponíveis (colagens, manifestos, poemas, música, filmes, esculturas e fotografias) para expressar uma repulsa ao “barbarismo civilizado europeu” durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918)

(MESQUITA, 2008, p. 71).

Mesquita (2008) também resume os pontos chave das vanguardas históricas anti-artísticas, tanto no que diz respeito ao Futurismo e o Dadaísmo, como quanto ao Surrealismo e o Construtivismo, de modo que, de acordo com o autor, essas enfatizaram os “movimentos e uma negação da individualidade da criação artística e da recepção pelo público” (p. 69), de modo que

tentaram revigorar a relação entre engajamento político e inovação estética, rejeitando a produção cultural do seu tempo na sua totalidade e organizando, a partir da arte, uma nova práxis vital. Contra o aparelho de submissão às convenções da arte burguesa, o projeto utópico das vanguardas apoiou-se na crítica da autonomia de campo da prática artística e de sua independência relativa em relação ao contexto social e dos sistemas econômicos e políticos (MESQUITA, 2008, p. 69).

De maneira geral, Stimson e Sholette (2007) aproximam as proposições formuladas pelos artistas envolvidos no coletivismo modernista com os ideais do comunismo e revelam sua admiração acerca da ideia de indistinguibilidade da marcha geral do proletariado. Os autores, no entanto, fazem uma ressalva, deixando claro que isso não significava que o que caracterizam como práticas “rarefeitas” desses artistas burgueses modernos se igualava ao que era feito nas fabricas, *soviets*, ou em fazendas coletivizadas. A questão, de acordo com Stimson e Sholette (2007), é que esses artistas tinham um objetivo, mesmo que este fosse raramente ou nunca atingido, de afirmar sua natureza, a comunidade humana e o “ser social”.

### **O coletivismo posterior ao Modernismo**

Mesquita (2008) destaca, a partir de 1944, a formulação de rearticulações sociais e políticas, provenientes dos “acordos de Bretton Woods”<sup>1</sup> pelos países industrializados e a criação de organizações econômicas transnacionais (Fundo Monetário Internacional e Banco Mundial), junto da implementação do Plano

---

<sup>1</sup> Em julho de 1944, com a Segunda Guerra Mundial ainda em curso, líderes de 44 países se reuniram em Bretton Woods, nos Estados Unidos, a fim de estabelecer as diretrizes de “uma nova ordem econômica global” (VILLELA, 2016). O acordo firmado como resultado desta reunião, para Baer et. al, (1995, p. 80), atuou “como procedimento de institucionalização da hegemonia dos EUA no campo monetário internacional, e o aspecto-chave neste sentido foi a definição do ouro como ativo de reserva. A partir da aceitação do dólar como referencial internacional, a gestão monetário-financeira mundial, de fato, passa a estar sujeita aos ditames da política norte-americana”.

Marshall em 1948<sup>2</sup>”. Como resultado, temos a ascensão da hegemonia econômica estadunidense, ao mesmo tempo em que, de acordo com Mesquita (2008, p. 76-77) “o combate psicológico entre capitalismo e comunismo é espalhado estrategicamente pelos meios de comunicação de massa, que colonizam cada aspecto da experiência da vida cotidiana”.

Nesse contexto, as práticas coletivas imediatamente declinam: nos Estados Unidos e seus pares da Europa Ocidental, o coletivismo passa a ser representado como a perda da vontade individual e os sindicatos são extirpados pela política conservadora e anticomunista da administração Truman. As poucas organizações culturais remanescentes, como a The Artists League of America e Artists Equity passaram a ser vítimas da campanha anticomunista, e, nesse contexto, as artes passam a ganhar novos propósitos e significados: servir como antídoto contra o coletivismo (STIMSON; SHOLETTE, 2007).

Desse modo, observa-se uma repressão direta à resistência da classe trabalhadora, junto à ataques contra políticas coletivistas internacionais, dando origem a um inventivo e reificado modo de coletivismo capitalista. Nesse sentido, o oferecimento de benefícios aos trabalhadores por parte das companhias ajudou a evitar as agitações ainda existentes, mesmo diante da radical desconstrução e reorganização hierárquica das várias disciplinas de produção. Com efeito, divisões tradicionais de trabalho foram intensificadas, levando à emergência de uma nova forma de controle do trabalhador (STIMSON; SHOLETTE, 2007). Isso, por sua vez, ocasionou a criação de legiões de “homens corporativos”: vestidos de terno e gravata, desprovidos de qualquer consciência de classe, e organizados em direção à benevolência patriarcal do aparato corporativo, estes pareciam satisfeitos em trocar o controle sobre as habilidades de produção por uma modesta parcela da riqueza capitalista (STIMSON; SHOLETTE, 2007).

Nesse contexto, ainda de acordo com Stimson e Sholette (2007), apesar de o

---

<sup>2</sup> O Plano Marshall foi oficializado em 3 de abril de 1948, com o objetivo de unificar os projetos de recuperação da Europa. De acordo com Alice Werner e Flávio Combat (2007, p. 187), o Plano “significou o rompimento definitivo da configuração internacional centrada na Europa e a consolidação de uma nova ordem internacional centrada na hegemonia norte-americana. Uma configuração sustentada pela ideologia da liberdade de ação das forças de mercado e pela defesa dos valores do “american way of life”, que contribuiu, em grande medida, com a disseminação do modelo capitalista norte-americano centrado na produção e no consumo em massa”.

coletivismo, especialmente nos Estados Unidos, ter sido forçosamente banido do mundo da produção e da atividade política organizada, ele retornou, não surpreendentemente, de maneira transformada e contraditória dentro do espectro cultural: um novo coletivismo dinâmico, aquele da cultura do consumo de massa (STIMSON; SHOLETTE, 2007). Para os autores, uma mudança como essa não era surpreendente, já que, uma vez que o velho coletivismo modernista estava intrinsicamente ligado a um ideal maior que falhou, o comunismo, aquele teve pouca escolha além de distanciar-se. Assim, o coletivismo teve que redefinir seus significados e propósitos com relação ao passado (STIMSON; SHOLETTE, 2007). Desse modo, verificou-se uma mudança dentro das práticas dos artistas visuais, que, de uma ênfase sobre a arte como dada estrutura institucional e linguística, viraram-se para uma ativa intervenção no mundo da cultura de massa (STIMSON; SHOLETTE, 2007). Nesse sentido, de acordo com Mesquita (2008),

como um todo, a saída encontrada pelo coletivismo artístico que se estabeleceu a partir do pós-guerra foi a de negação do discurso dominante através de táticas que transformaram o experimentalismo e a intervenção artística em um espectro ativista que politiza o espaço urbano e modifica a passividade existencial pela construção dos momentos da vida, assim como a substituição da dúvida pela afirmação lúdica (MESQUITA, 2008, p. 79).

Ainda, de acordo com Stimson e Sholette (2017), a política cultural do pós-guerra foi mais claramente percebida dentro de comunidades de artistas informalmente articulados e ativistas políticos independentes que abraçaram a plasticidade das identidades políticas do período, enquanto voltavam-se ao espetáculo da comoditização de massa, a princípio com incerteza, e posteriormente com crescente entusiasmo, à medida que aprendiam a fazer uso de sua rede bem-distribuída de amplificação e distribuição.

Desse modo, Jelena Stojanović (2007) destaca a atuação de quatro importantes grupos que rearticularam princípios discursivos do Modernismo, como o coletivismo e o internacionalismo, na prática de vanguarda durante a Guerra Fria. A autora ainda destaca, nesse contexto, o início da globalização e o uso do termo “internacional” pelos coletivos de arte. Entre essas principais formações, denominadas *internationaleries*, a autora destaca os coletivos CobBrA Internationale des Artistes (CoBrA IAE), ativo entre 1948 e 1951, a Internationale Lettriste (Internacional Lettrista, ou IL), entre 1952 e 1957, Mouvement International pour un Bauhaus

Imaginiste (MIBI), de 1953 a 1957, e a Internationale Situationniste (Internacional Situacionista ou IS), entre 1957 e 1972.

Entre os principais objetivos desses grupos estavam: negar a retórica de que havia duas vanguardas, uma política e outra estética, bem como desafiar a doutrina Marxista e a vanguarda artística institucionalmente estabelecida. Ainda, esses acreditavam que os coletivos internacionais eram capazes de fornecer a sustentação para ambas as vanguardas, política e estética, e que a própria existência do coletivismo desafiava qualquer forma de especialização, espacialização ou demarcação. Stojanović (2007) faz questão de destacar a ambiguidade das *internationaleries*, a qual era, por si só, uma forma de negação e crítica de modo a subverter o discurso dominante e seu pensamento inserido na Guerra Fria.

Ao longo dos anos, esses grupos foram se transformando, à medida que alguns de seus membros se realocavam a outros grupos, junto a novos membros, como é o caso de Guy Debord, que primeiro integrou a IL, bem como o MIBI, junto à artistas que também integraram o CoBrA, como Christian Dotermont, Asger Jorn e Constant, para depois integrar a IS (STOJANOVIC, 2007).

Vale notar também a importância do legado desses grupos para a organização dos eventos de Maio de 1968, sendo que, à época, apenas a IS ainda estava em atividade. Stojanović (2007) comenta, por exemplo, a criação de assembleias de trabalhadores pela IS, junto à ocupação de fábricas parisienses por trabalhadores em greve: tratavam-se de coletivos descentralizados baseados na auto gerência e na democracia direta. Nesse sentido, ao citar Michel de Certeau, Stojanović (2007) ressalta que uma das conquistas mais significativas de Maio de 1968, e que Certeau caracteriza como uma “revolução” simbólica foi a criação de um novo espaço e a oportunidade de dar a todos o direito de se pronunciar.

Ademais, para Stojanović (2007), além de um instância em que o coletivismo, a ação política direta e a crítica do internacionalismo formalista convergiram, Maio de 1968 foi também um memorável momento de reconstituição que presenciou o renascimento do fraternalismo entre estudantes e trabalhadores, cidadãos franceses e estrangeiros.

No que diz respeito à formação de espaços autônomos e de auto gerência, podemos nos referir também ao movimento de espaços independentes e de arte baseada em comunidades dos anos setenta, principalmente nos Estados Unidos. Esses tipos de organização, por sua vez, de acordo com Mesquita (2008), são tributárias do

ativismo pelos direitos civis e antiguerra dos anos sessenta e da crítica feminista.

A abertura desses espaços foi possibilitada, em sua maioria, pelo fornecimento de assistência governamental, na figura do National Endowment for the Arts (NEA) (LITTLE, 2007). Mesquita (2008) atenta para como esse apoio, por parte do NEA, não diz respeito à uma vontade “filantrópica”, mas sim à oportunidade que essas iniciativas ofereceriam em termos econômicos para a cidade de Nova Iorque, no que tange ao turismo, à expansão do mercado imobiliário, intercâmbios comerciais e ao “crescimento ativo no interesse sobre a arte contemporânea e pós-moderna” (GOLDBARD *apud* MESQUITA, 2008, p. 197).

Por outro lado, Mesquita (2008) nota como, ao mesmo tempo, “outros espaços na cidade sustentaram sua autonomia artística e política resistindo às forças do Mercado” (p. 120). De acordo com David E. Little (2007), em casos como esses, os espaços foram inicialmente financiados e gerenciados por artistas num espírito “faça-você-mesmo”. Primariamente em oposição à galerias comerciais, tratavam-se de espaços de baixo custo com programações ativas e que apresentavam trabalhos experimentais, como arte conceitual não voltada para a venda e performance (LITTLE, 2007). Entretanto, Little (2007) destaca a exposição feita pelo New Museum de Arte Contemporânea, em 1981, *Alternatives in Retrospect: An Historical Overview 1969-1975*, que contou com a participação de vários espaços de arte alternativos, como um sinal da adaptabilidade desses ao mercado de arte e à indústria da História da Arte.

Aqui, podemos notar, de acordo com Bishop (2011), analogias entre a prática social contemporânea, como veremos, no que diz respeito ao coletivismo atual, e a ascensão do movimento de arte comunitária após 1968, especialmente quanto à ênfase, em suas atividades, sobre o processo, em detrimento de um resultado final quantificável, bem como uma preocupação ética com relação a como e com quem o trabalho é realizado.

### **O coletivismo atual**

Como pudemos observar, o coletivismo passou por inúmeras transformações, de modo que o antigo campo de batalha cultural travado sobre modos de representação, manifestações de identidade e escolhas de estilo de vida, verificado durante o período da Guerra Fria, mudou abruptamente para um confronto direto, por

meio da coletivização descentralizada que se propaga pelos mais variados meios: a comunicação entre grupos políticos, rumores, encontros de movimentos sociais, transmissões por mídias especializadas e de massa, e sobretudo, pela internet, conforme assinala Brian Holmes, citado por Stimson e Sholette (2007).

Kester (2011) nota então como o período atual é definido por uma complexa e contraditória mistura de forças culturais e geopolíticas, e como as últimas décadas testemunharam a ascensão de uma poderosa ordem econômica neoliberal, dedicada a eliminar todas as formas de resistência pública à primazia do capital (seja institucional, ideológica ou organizacional). Nesse contexto, de acordo com Smith (2013), as percepções globalizadas da arte contemporânea passaram a ser promovidas pelos principais museus em busca de uma vantagem competitiva como centros de atração em meio à cultura do espetáculo (SMITH, 2013). Tal configuração ainda é verificada atualmente, de acordo com Voorhies (2017), à medida que as principais instituições de arte são, cada vez mais, consideradas motores econômicos, de modo que são incumbidas de oferecer experiências para os visitantes, que são consumidores no que emergiu como uma indústria cultural globalizada (VOORHIES, 2017).

Intimamente relacionado à edificação desse cenário está o intenso envolvimento das corporações no campo da arte e da cultura, a partir dos anos 80, como indica o título do livro *Privatização da cultura – a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*, da pesquisadora Chin-Tao Wu (2006). De acordo com Wu (2006), o interesse do mundo dos negócios nas atividades culturais

[...] em particular quando são publicamente endossadas pelo governo, deve ser visto como parte de uma estratégia global para reunir o poder econômico privado e a autoridade cultural pública. Isso é feito com a expectativa de que o capital cultural assim criado possa, no devido tempo e na conjuntura adequada, transformar-se em poder político para atender, abertamente ou não, aos interesses econômicos específicos dessas corporações (WU, 2006, p. 39).

Nesse sentido, Mark Rectanus (2002) argumenta que as corporações institucionalizaram suas próprias políticas culturais, de modo que, apesar de sua contribuição relativamente pequena para o financiamento cultural, as corporações têm definido as agendas públicas e privadas da programação cultural. Isso se deu à medida que modelos corporativos de operação e gerenciamento institucional foram sendo cada vez mais legitimados por instituições governamentais, sem fins lucrativos e educacionais (RECTANUS, 2002). Instaura-se então, ainda de acordo com Rectanus

(2002), uma relação em que as corporações e entidades comerciais desenvolvem suas próprias formas e estratégias de políticas culturais, por exemplo, por meio de patrocínios, a fim de manter e expandir sua esfera de influência política, ao passo que instituições públicas e sem fins lucrativos passam a adotar e modificar estratégias corporativas a fim de garantir reconhecimento público e estabilidade financeira.

Diante desse contexto, de acordo com Stimson e Sholette, deu-se o fim da outrora combativa cultura política, porém, em um mundo subjugado pela comoditização e o espetáculo por ela gerado, o campo de ação remanescente passou a consistir no engajamento direto com as forças de produção (STIMSON; SHOLETTE, 2007). Desse modo, ainda de acordo com Stimson e Sholette (2007), o coletivismo atual não consiste na visão estratégica de um futuro ideal, num modernismo revisado, ou na contra-hegemonia do coletivismo posterior ao modernismo, como vimos, mas, ao invés disso, passa a voltar-se para o engajamento com a vida social como modo de produção e como meio de expressão (STIMSON; SHOLETTE, 2007).

Nessa esteira, o novo coletivismo e a preocupação com a participação e a colaboração marcam uma mudança de sentido da prática artística, que não pode mais revolver em torno da construção de objetos a serem consumidos por um observador passivo: ao invés disso, deve haver uma arte de ação, interagindo com a realidade, de modo a reparar o vínculo social (BISHOP, 2012).

Ademais, Ricardo Rosas (2005, *online*), ao tratar das práticas dos coletivos brasileiros, refere-se à uma atuação “fora dos meios culturais institucionalizados”, e que se dá em diversos cenários possíveis, seja junto às comunidades, nas ruas, ou por meio de mídia independente, de modo que tais ações “se diluem em atos efêmeros, inefáveis, ou pontuais e marcantes”, e “fora da curadoria e do olhar controlador das instituições”. Nesse contexto, a arte e o estético não mais seriam tidos como fim, mas como meio, de modo que se nota uma renúncia, “ao próprio ‘status’ de arte” (ROSAS, 2005, *online*).

Para exemplificar algumas dessas práticas, atentamos novamente para as Notas de Ricardo Rosas, (2005) nas quais este ressalta dois aspectos importantes na atuação dos coletivos de arte: a ação em comunidades e o conflito. Assim, algumas práticas se traduzem em trabalhos coletivos em torno de movimentos sociais, organizados ou não, e territórios mais desfavorecidos, de modo que dialogam com os espaços em que são realizados. O segundo aspecto ressaltado pelo autor, conflito, se dá por meio de “inserções simbólicas na ‘realidade’”, que “são produções que, embora

não efetuem um conflito simbólico direto a céu aberto, carregam em si indícios questionadores que se propagam na vida real” (ROSAS, 2005, p.1). De uma maneira ou de outra, verifica-se que os coletivos de arte propõem ações de intervenção direta seja no cotidiano dessas comunidades, seja no espaço público, seja como forma de chamar atenção para questões latentes na esfera social, como é o caso dessas inserções simbólicas, seja como uma maneira de atuar diretamente com movimentos sociais e projetos nas comunidades.

Entre inúmeros exemplos de modelos colaborativos e de participação coletiva, podemos citar os grupos Park Fiction and the Right to the City Network Hamburg e o grupo REPO History. Se adotarmos a classificação de Rosas (2005), a atuação do Park Fiction diz respeito à ação em comunidades. De acordo com seu site oficial ([park-fiction.net](http://park-fiction.net), *online*), o projeto surgiu da articulação da comunidade do bairro St. Pauli, no distrito da Luz Vermelha de Hamburgo, a partir de 1995, contra a venda, pelo governo, a investidores privados de uma das áreas do bairro para a construção de um oneroso prédio e pela construção de um parque no local. Em 1997, a comunidade conseguiu impedir o desenvolvimento do prédio e em 2005, após anos de luta, finalmente o parque foi inaugurado. Ao invés de apenas protestar contra os planos governamentais, os envolvidos organizaram uma verdadeira rede de planejamento dentro da comunidade, junto à plataformas de troca entre pessoas de diferentes campos culturais, como músicos, padres, uma diretora de escola, um cozinheiro, donos de cafeterias, um psicólogo, crianças, *squatters* e artistas. Ainda, foram organizadas palestras, conversas, discussões, exposições e exibições de filmes, eventos nos quais foram empregados conhecimentos locais, potencializando as trocas entre esses atores. A construção do parque, em 2005, foi ainda posterior à participação do coletivo na Documenta 11, que aconteceu em 2002. Entre 2000 e 2010, os aluguéis em St. Pauli aumentaram dramaticamente, o que motiva a formação de uma rede de ação contra a gentrificação, The Action-Network against Gentrification It’s Raining Caviar. Outros eventos, como a realização da parada anual The Euromayday dentro parque atualiza seu sentido político, além de articulações contra a abertura de clubes de praia à beira do rio. No verão de 2009, após a exibição do documentário *Empire St. Pauli – On Pearl Chains and Banning Orders*, que reuniu 1300 pessoas, observa-se o surgimento espontâneo de protestos contra a gentrificação no bairro, evento que marca o início do movimento Hamburg’s Right to the City. Atualmente, trata-se de uma rede que conecta mais de quarenta lutas por

espaço. Desde Junho de 2013, Park Fiction adotou o nome Gezi Park Fiction St. Paul, em solidariedade às manifestações antigovernamentais em Istambul, Turquia, que tiveram seu início no Parque Taksim Gezi (PARK FICTION, 2013).

Já para trazer o exemplo de um coletivo de arte cuja ações se dão por meio da intervenção direta no cotidiano e no espaço público, que Rosas (2005) caracteriza como *conflito*, podemos citar o coletivo REPOhistory, que atuou em cidades estadunidenses como Nova Iorque e Atlanta, entre os anos 1989 e 2000. A missão do grupo, de acordo com Gregory Sholette (s.d), um de seus participantes, era desenvolver trabalhos informacionais e *site-specific* sobre histórias desconhecidas ou esquecidas a respeito de mulheres e homens da classe trabalhadora, minorias e crianças. Seus participantes se utilizavam de placas de rua, mapas gratuitos e a mídia de massa para distribuir sua informação contra-histórica.

### **Interesse institucional pelas prática coletivas e colaborativas**

Gregory Sholette (2015) observa como atualmente a arte engajada parece estar pronta para deixar a periferia do mundo da arte, onde por muito tempo residiu, de modo a ser envolvida por um grau de legitimidade institucional. Também nesse sentido, Mesquita (2008) ressalta que

o resultado da inserção institucional dos coletivos pode ser confirmado na multiplicação em escala transnacional de grupos participando de exposições em museus e galerias, subsidiando seus projetos através de iniciativas públicas ou privadas e recebendo convites para mostras em outros países (MESQUITA, 2008, p. 250).

Ainda de acordo com Mesquita (2008), tal inserção pode significar a “legitimação oficial” (p. 250) das práticas dos coletivos no sistema, “rotuladas queiram ou não como obras de arte” p. 250), além da “casual transformação dos grupos em marcas glamourosas” (p. 250), em meio à espetacularização e comoditização que, como vimos, tomou conta do campo cultural.

Mesquita (2008) nota ainda que nem mesmo a estética anticorporativa escapa ao circuito, dando como exemplo a exposição *The Interventionists* (2004), realizada no MASS MoCA e curada por Nato Thompson, da qual participaram coletivos como “Surveillance Camera Players, Yomango, Yes Men, Critical Art Ensemble, Biotic Baking Brigade, subRosa, God Bless Graffiti Coalition e N55” (p. 249).

Diante desse cenário, vale questionarmos se a entrada de coletivos de arte no âmbito institucional não poderia, de alguma forma, reduzir ou limitar suas ações, seja pela dificuldade dos participantes em visualizar suas propostas apenas por meio de documentações instaladas no espaço expositivo, seja por possíveis conflitos de interesses entre artistas e patrocinadores, uma vez que, como vimos, a presença do financiamento corporativo nas instituições é atualmente constante.

A respeito desses questionamentos, é oportuno destacarmos para uma conversa entre os ativistas e artistas Doug Ashford e Wendy Ewald, a curadora Nina Felshin e Patricia C. Phillips, realizado na Cooper Union, em Nova Iorque, no verão de 2005. O encontro foi concebido de modo a tornar-se um capítulo de um livro sobre artistas e colaboração social editado por Tom Finkelpearl, diretor do Queens Museum of Art. Nesse contexto, Felshin (2005) atenta então para a possibilidade de conflitos de interesses entre os projetos artísticos e as instituições que os recebem. Desse modo, Felshin (2005) conta como, quando da proposta de uma exposição política na Wesleyan, universidade em que atuou como curadora, na galeria Zhilka, aquela era analisada cuidadosamente de antemão, o que, para Felshin, mostra como as universidades têm sido muito cuidadosas nos últimos tempos, e o que, por sua vez, teria a ver com a influência exercida pelo financiamento corporativo. Ainda nesse sentido, para a artista Wendy Ewald (2005), as instituições têm medo de perder seus patrocinadores, o que leva à auto-censura por parte de artistas e curadores. Felshin (2005) então lamenta que, atualmente, há poucas alternativas ao financiamento corporativo, ao passo que relembra como, nos anos 90, instituições, museus e universidades recebiam, nos Estados Unidos, financiamento para projetos que tendiam a ser mais baseados em comunidades. A discussão envereda, então, pela maneira como as prioridades e iniciativas de financiamento determinam a prática e a crítica. Para Doug Ashford (2005), um dos idealizadores do Group Material, esse é o lado obscuro das práticas baseadas em comunidades: a reorganização de práticas de arte colaborativa em torno de uma economia de serviço mensurável, baseada em efeito social e desenvolvimento urbano. Desse modo, para o artista, a ideia de comunidade se tornou instrumentalizada, utilizada pelas corporações para melhorar sua imagem. Ainda de acordo com Ashford (2005), a troca entre diferentes grupos culturais, possibilitada pelos projetos colaborativos, é prejudicada devido ao *branding* e outras formas de comercialização que passam a ser envolvidas no âmbito cultural.

Por outro lado, para Andrea Fraser (2005), não faz sentido tratarmos da

possibilidade de algum projeto de arte existir exteriormente às instituições. A autora escreve a respeito da impossibilidade de, atualmente, se falar em crítica institucional tal como nos anos setenta<sup>3</sup> e final dos anos oitenta<sup>4</sup>, no atual contexto dos megamuseus e do mercado global incessante, os quais deram origem a um aparato de reificação cultural que tudo engloba. A autora atenta também para o deslocamento da concepção de instituição como lugares específicos, organizações e indivíduos, para outra que a vê como um campo social, diante do que a questão a respeito dos âmbitos de “dentro” e “fora” da instituição se torna muito mais complexa (FRASER, 2005). Tomamos, então, tal entendimento de Fraser para pensarmos também a respeito das práticas de arte socialmente engajada que discutimos ao longo do artigo, de modo que o fato de seus proponentes atuarem com base na ação direta não significa que tais práticas estejam alheias ao âmbito institucional, uma vez, que, de acordo com Fraser (2005), este não se resume ou se encerra em um espaço físico delimitado.

Ademais, entendemos que não se trata de vilanizar a figura das instituições de arte, mas sim buscar meios de cooperação entre projetos realizados junto à comunidades e movimentos sociais, por exemplo, e a programação das instituições. A esse respeito, referimo-nos mais uma vez à Andrea Fraser (2005) quando ela diz que não se trata, no que diz respeito aos agentes culturais, de ser contra a instituição, mas sim de definir a qual tipo de instituição se aspira ser, que tipo de valores institucionalizar e quais formas de práticas recompensar. Tal reflexão é característica, pois, do que Fraser (2005) denomina “instituições de crítica”.

A fim de exemplificar a respeito do que se considera aqui como uma instituição de crítica, vale notarmos o caso do MACBA, precisamente durante o período em que a instituição foi dirigida por Manuel Borja-Villel, que atuou de 1998 a 2007.

---

<sup>3</sup> De acordo com Brian Holmes (2008, p. 9): “O que tem sido retrospectivamente estabelecido como a ‘primeira geração’ de crítica institucional inclui pessoas como Michael Asher, Robert Smithson, Daniel Buren, Hans Haacke e Marcel Broodthaers. Eles investigaram os condicionamentos de suas próprias atividades, através das restrições ideológicas e econômicas do museu, com o objetivo de se libertar delas.”

<sup>4</sup> Quanto à segunda geração de crítica institucional: “Entre os nomes mais citados encontramos os de Renee Green, Christian Philipp Müller, Fred Wilson ou Andrea Fraser, que perseguiram a exploração sistemática da representação museológica, examinando suas ligações com o poder econômico e suas raízes epistemológicas, em uma ciência colonial que trata o outro como objeto a ser exibido em vitrina. A isso acrescentaram, porém uma reviravolta subjetivante, inimaginável sem a influência do feminismo e da historiografia pós-colonial, que lhes permitiu rearranjar hierarquias de poder externo como ambivalências do eu, abrindo uma sensibilidade em conflito à coexistência de múltiplos modos e vetores de representação” (HOLMES, 2008, p. 10-11).

## O caso MACBA

Assim, o principal projeto a ser mencionado diz respeito a um ciclo de atividades organizado no MACBA, entre 2000 e 2008, sob a direção de programas públicos de Jorge Ribalta e direção geral de Manuel Borja-Villel, ao qual esses referiram-se como “experimentos para uma Nova Institucionalidade”, de modo que pretendemos explicitar algumas das atividades realizadas dentro do projeto.

A primeira atividade que diz respeito às novas experimentações dentro do Museu foi a oficina *La acción directa*, que aconteceu no outono de 2000, e caracterizou-se como uma primeira tentativa, partindo da instituição, de unir coletivos de artistas e movimentos sociais em um mesmo projeto. Nesse contexto, Ribalta (2010) ressalta a singularidade da situação dos movimentos sociais em Barcelona nesse momento e como, desde então, o ciclo de experimentação institucional do MACBA transcorreu em paralelo e de maneira indissociável ao ciclo de experimentação social desses mesmos anos na cidade. O diretor de programas públicos do museu ainda conta como esse momento coincide com a emergência do movimento por uma sociedade civil e justiça global que eclode em Seattle em 1999, e que desencadeou a série de mobilizações que, dois ou três anos depois, deram lugar ao movimento de resistência global e antiglobalização, um movimento amplo e heterogêneo que, nesse momento, condensava o debate sobre os efeitos negativos do neoliberalismo e sobre o estado de caos sistêmico em que o capitalismo entrara ao longo dos anos noventa (RIBALTA, 2010).

A oficina em questão se organizava em torno de cinco áreas de trabalho, de modo que, de acordo com Ribalta (2010), a primeira delas disse respeito às novas formas de subemprego e trabalho precário, que contou com a participação de grupos como o coletivo parisiense *Ne Pas Plier*; a segunda área de trabalho tratou de fronteiras e migrações, e contou com a participação de membros da rede *Kein Mensch is Illegal* (Nada é ilegal), promovida por Florian Schneider em trabalho conjunto com organizações pelos direitos dos imigrantes ilegais; a terceira área tratou dos temas especulação urbanística e gentrificação, e contou com a participação do grupo *Fiambrrera Obrera*, de Madrid e Sevilla, junto ao coletivo *Reclaim the Streets*, conhecidos por suas estratégias imaginativas em protestos ecologistas e intervenções em espaços públicos da Inglaterra (RIBALTA, 2010); a quarta área de trabalho teve

como ideia central pensar maneiras de contribuir para gerar novas redes comunicativas autônomas, debate que teve origem a partir da rede Indymedia em Barcelona, que surgiu com os protestos de Seattle e converteu-se, em pouco tempo, em uma rede global do movimento. Nesse contexto, houve a intervenção do grupo RTMark, e que levou suas experiências de apropriação tática e tergiversação de estratégias comunicativas corporativas (RIBALTA, 2010). Por fim, a última área de trabalho tratou da questão relativa às políticas de ação direta e a questão da agência ou do empoderamento como métodos de reinventar as políticas emancipatórias ou revolucionárias (RIBALTA, 2010).

Ainda de acordo com Jorge Ribalta (2010), o objetivo da oficina era iniciar certos processos de articulação das lutas políticas locais com métodos artísticos de modo a manter uma continuidade e constituir uma plataforma de convergência institucional com os movimentos (RIBALTA, 2010).

Como desdobramento da oficina *La acción directa*, desenvolve-se o projeto *Las Agencias*, na primeira metade de 2001, um projeto mais complexo, com relação ao qual *La acción directa* atuou como ponto de partida. De acordo com Jorge Ribalta (2010), o conceito de agência já era usado de maneira recorrente no museu nesses primeiros anos, entendido em dois sentidos: um deles tinha a ver com a ideia de empoderamento, ou seja, a outorga de poder e autonomia aos públicos, de acordo com uma ideia de pluralidade das formas produtivas de apropriação do museu por parte de tais públicos. O outro sentido era o de microinstituição, um organismo de mediação entre o museu e os públicos. Desse modo, a estrutura de agências tentava articular uma organização molecular do museu orientada para a multiplicação de espaços públicos e de processos de autoformação junto à diferentes coletivos que nessas agências participavam (RIBALTA, 2010).

O projeto foi organizado com base em cinco agências: uma agência gráfica, que produzia cartazes e material impresso que satirizavam as campanhas municipais por meio da apropriação de seus materiais, como é o caso das campanhas Dinero Gratis, e cartazes contra o Banco Mundial; uma agência fotográfica, que produzia imagens e um arquivo para as diferentes campanhas; uma agência de meios, que foi crucial para o desenvolvimento da já citada rede Indymedia Barcelona, assim como da revista *Està Tot Fatal*, um instrumento de comunicação e opinião dos movimentos contra as altas cúpulas econômicas; uma agência incumbida de desenhar e produzir instrumentos para intervir nos espaços públicos em situações de protesto. Ainda, os

envolvidos nessa agência inspiraram-se nos desenhos do Ne Pas Plier e Krzysztof Wodiczko para desenvolver projetos como *Prêt à révolter*, que consistia na produção de uma linha de moda para proporcionar visibilidade e segurança para os manifestantes nas ruas, ou *Art Mani*, uma espécie de escudo fotográfico para proteção contra as cargas policiais e pensados para ter um efeito de fotomontagem nas páginas ilustradas dos jornais quando os manifestantes fossem fotografados. Ainda, houve o *Show Bus*, um ônibus adaptado para usos derivados das situações de protesto nos espaços públicos e equipados com um sistema de som e telas de proteção de vídeo, que podia ser utilizado como espaço móvel para exposições e que permitia uma pluralidade de usos em ações públicas. Ribalta (2010) explica como esses aparatos estiveram visíveis e foram utilizados durante os acontecimentos de junho de 2001<sup>5</sup> nas ruas de Barcelona. A quinta agência se encarregou de gerenciar o bar do museu, que por sua vez se converteu em um “espaço relacional”: não apenas um lugar para comer e beber, mas também um espaço social no qual se poderia celebrar atos com diferentes grupos e coletivos, e que contava com um programa de vídeo e acesso à internet (RIBALTA, 2010).

Ribalta (2010) conta também como o *Las Agencias* foi definido como um elemento de intermediação entre o Museu e a cidade, bem como um projeto ativista cujos métodos envolveram: a ação vinculada a certos movimentos sociais, formalizada em diversos tipos de acontecimento, como festas, programação de atividades ou ação direta, com o objetivo de gerar espaço público democrático e de recuperar a esfera pública; as oficinas e o debate como meios de produzir formas de resistência cultural; a dimensão de produção frente a do consumo.

Ribalta (2010) reflete então sobre os resultados atingidos a partir de todas essas experiências. Para o diretor de projetos, além de esses terem contribuído para gerar uma percepção pública do MACBA como espaço de debate e de crítica, ainda contribuíram para a construção de um novo imaginário político do campo institucional, até então de difícil articulação (RIBALTA, 2010). Desse modo, foi possível começar a pensar um novo espaço institucional, que rompia com as geometrias tradicionais do contrato social pro meio das formas de aliança e

---

<sup>5</sup> Em 2001, milhares de manifestantes de movimentos antiglobalização foram às ruas de Barcelona contra a realização, por parte do Banco Mundial, da Conferência sobre Economia do Desenvolvimento, que estava prevista para acontecer na cidade entre 25 e 27 de junho, e que acabou por ser cancelada (EL PAÍS, 2001).

colaboração assimétrica entre os movimentos anti-institucionais e o Museu (RIBALTA, 2010). É importante destacar, ainda de acordo com o diretor de projetos, que isso ocorreu sem que os processos sociais fossem estetizados ou desativados, mas sim gerando um espaço colaborativo de novo cunho, em que o Museu passava, de certo modo, a formar parte das próprias lutas sociais. Assim, para ele, a crítica institucional alcançava uma nova dimensão (RIBALTA, 2010).

### **Algumas considerações**

Por meio da observação dos experimentos realizados no MACBA em direção à uma Nova Institucionalidade, podemos considerar tal Museu como uma instituição de crítica, de acordo com o entendimento de Fraser (2005). Isso porque foi possível notar a preocupação por parte da equipe do Museu em propor atividades que envolvessem tanto o público frequentador como coletivos de arte atuando em meio à questões sociais latentes tanto no âmbito local como global, de modo que o MACBA pudesse se integrar à luta social e, contudo, sem estetizar ou desativar as atividades desses grupos. Como resultado, ao fim do programa, vimos como os diretores destacaram a ampliação da percepção do MACBA como um espaço crítico de debate e reflexão. É claro que, aqui, devemos ser realistas e ressaltar a dificuldade enfrentadas por alguns proponentes de atividades como essas dentro das instituições de arte, de modo que conflitos de interesses, sejam políticos, econômicos ou ideológicos podem sim vir a agir sobre os programas das instituições, influenciá-los e até mesmo modificá-los. No entanto, o intuito, nesse artigo, foi desmistificar a noção vilanizada que rodeia a figura da instituição, entendendo que, se por um lado não se pode a ela escapar, por outro, existem alternativas que permitam que esta atue como espaço crítico e socialmente engajado.

### **REFERÊNCIAS**

ASHFORD, Doug *et al.* *A conversation on social collaboration.* Art Journal, Vol. 65, No. 2 (Summer, 2006), pp. 58-82.

BAER, Mônica *et al.* *Os desafios à reorganização de um padrão monetário internacional.* Economia e Sociedade, Campinas, n.4, p.79-126, jun.1995.

BISHOP, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship.* New York:Verso, 2012.

BISHOP, Claire. *Participation and Spectacle: Where Are We Now?* Palestra para o evento Living as Form, Cooper Union, Nova Iorque, Maio de 2011.

EL PAIS. *El Banco Mundial cancela su reunión de Barcelona para evitar las protestas.* Disponível em: [http://elpais.com/diario/2001/05/20/economia/990309604\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2001/05/20/economia/990309604_850215.html) Acesso em: 27/05/17

FRASER, Andrea. *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique.* Artforum. New York: Sep 2005. Vol. 44, Iss. 1; pg. 100-106.

HOLMES, Brian. *Investigações extradisciplinares –Para uma nova crítica das instituições.* Traduzido por Jason Campelo. In: Concinnitas, v. 1, n. 12, 2011, pp. 7-13.

LITTLE, D. E. *Collab takes a piece: Collectivity and New York Alternative Spaces.* Art Journal, Vol. 66, N. 1 , 2007), pp. 60-74.

MESQUITA, André. *Insurgências poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva (1990-2000).* Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2008.

MONTMANN, Nina. *The Rise and Fall of New Institutionalism: Perspectives on a Possible Future.* Institut Européen pour des Politiques Culturelles en devenir, agosto de 2007.

PARK-FICTION. NET. *Park Fiction – Introduction in English,* 10, dez. 2013. Disponível em: <http://park-fiction.net/park-fiction-introduction-in-english/> Acesso em: 29/05/17.

RECTANUS. M. W. *Culture Incorporated: Museums, Artists and Corporate Sponsorships.* University of Minnesota Press, 2002.

RECTANUS, M. W. *Globalization: Incorporating the Museum.* In: MACDONALD, Sharon (Org). *A Companion to Museum Studies.* Blackwell Publishing, 2006.

RIBALTA, Jorge. *Experimentos para una nueva institucionalidad.* In: BORJA VILLEL, M. J., M. CABAÑAS, K; RIBALTA, J. , *Objetos relacionales. Colección MACBA 2002-2007,* Barcelona: MACBA, 2009, p. 241

ROSAS, Ricardo. *Notas sobre o coletivismo artístico no Brasil.* Trópico. São Paulo, n.4, 2005. Disponível em <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2578,1.shl> Acesso em: 28/05/2017.

SHOLETTE, Gregory. *Delirium and resistance after the social turn.* FIELD. Spring, 2015, 1ª ed.

SHOLETTE, Gregory. *News from Nowhere – Activist Art and After, a Report from New York City.* Third Text: Spring, 1999.

SHOLETTE, Gregory. REPOHistory. Disponível em:  
<[http://www.gregorysholette.com/?page\\_id=71](http://www.gregorysholette.com/?page_id=71)> Acesso em: 28/05/17.

SMITH, Terry. *Contemporary art: world currents in transition beyond globalization*. In: BELTING, H.; BUDDENSIEG, A.; WEIBEL, P. *The Global Contemporary: The Rise of New Art Worlds after 1989*, Cambridge, Mass.: MIT Press for ZKM, Karlsruhe, 2013.

STIMSON, B; SHOLETTE, G. *Collectivism after modernism: the art of social imagination after 1945*. University of Minnesota Press, 2007.

VILLELA, Gustavo. *Conferência de Bretton Woods decidiu rumos do pós-guerra e criou FMI*. Acervo O Globo, 18 jul. 2014. Disponível em:  
<<http://acervo.oglobo.globo.com/fatos-historicos/conferencia-de-bretton-woods-decidiu-rumos-do-pos-guerra-criou-fmi-13310362>> Acesso em: 28/05/17.

VOORHIES, James. *Beyond Objecthood: the exhibition as a critical form since 1968*. MIT Press, 2017.

WERNER, A. H; COMBAT, F. A. *História “viva” e História “objetivada”: George F. Kennan e o Plano Marshall*. *História Social*, 13ª ed., 2007, pp. 173-191.

WU, Chin-Tao. *Privatização da cultura – a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*. São Paulo: Boitempo, 2006.