
Outra volta no parafuso conceitual: Comentário sobre *Located Work (Madrid)*, uma curadoria de Joseph Kosuth (2008)

*Eduardo Veras**

O presente artigo procura examinar como questões caras à arte conceitual dos anos 60 e 70 se desdobram na contemporaneidade. Temas como a indagação sobre a natureza geral da obra de arte e o problema da autoria são discutidos a partir da exposição *Located Work (Madrid)*, realizada na Espanha, em 2008, sob a curadoria de Joseph Kosuth. Ali, ele apresentava uma série de instruções para que seis jovens artistas trocassem instruções entre si na tentativa de materializar obras de arte.

arte por instruções, arte conceitual, Joseph Kosuth

Faça algo errado e diga que fui eu que mandei fazer.

– Jorge Menna Barreto¹

Um artista dá instruções para que um segundo artista dê instruções para que um terceiro artista dê corpo a uma obra de arte. O conjunto inicial de comandos ocupa toda uma parede da sala de exposições. Em letras graúdas, muito elegantes, logo à direita de quem entra, lê-se:

* Eduardo Veras é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e professor no Curso de Realização Audiovisual e no Curso de Comunicação Social da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos).

Instruções

Parte I. Descreve em um parágrafo uma obra tua para que outra pessoa a elabore. Essa descrição deve ser redigida de maneira que o parágrafo funcione como um conjunto de instruções para fabricar a obra. A descrição deve ter o maior nível possível de detalhes, mas os materiais e processos devem ser facilmente acessíveis, não muito especializados nem caros. A obra proposta nas instruções deve estar na linha de tua própria produção como artista.

Parte II. Agora, entrega isso ao curador. Ele te proporcionará um parágrafo similar ao teu, escrito por outro dos artistas participantes.

Parte III. Uma vez que disponhas das instruções para fabricar uma obra de arte, tua tarefa consiste em elaborar uma peça que se aproxime, tanto quanto possível, das instruções que recebeste. No caso de as instruções serem vagas ou contraditórias, debes interpretar as intenções do artista.

Parte IV. Escreve dois parágrafos. No primeiro, descreve o melhor que possas o significado da obra para a qual redigiste as instruções. No segundo parágrafo, escreve um texto com uma descrição do que, na tua opinião, significa a obra que fabricaste a partir das instruções que recebeste.

Na sequência, ao longo da galeria, o visitante se depara justamente com seis enunciados para a confecção de obras de arte. Diante de cada um, aparece materializado o trabalho correspondente, e, junto de cada uma dessas duplas de enunciado-e-obra, eis os dois parágrafos em que se discorre sobre seus supostos “significados”.

O conjunto inicial de instruções é criação do artista norte-americano Joseph Kosuth. Para acatar suas proposições, ele convidou seis jovens artistas, todos eles de língua espanhola, sendo apenas um deles nascido na Espanha. A exposição, intitulada *Located Work (Madrid)*, foi apresentada em La Casa Encendida, reputado centro cultural madrilenho, entre fevereiro e março de 2008.

O mexicano Hisae Ikenaga (n. 1977), atendendo ao pedido de Kosuth, pediu que um de seus colegas artistas construísse uma cama a partir de uma mesa e quatro cadeiras. Sua intenção – explicou ele – era criar um objeto a partir de outros sem que os originais perdessem seus atributos. O venezuelano Alexander Apóstol (n. 1969), designado para fabricar a cama sugerida por Ikenaga, deu instruções para a realização de um vídeo que deveria trazer frases feitas sobre pontos turísticos de Madri, sendo que tais frases teriam de aparecer nas vozes de imigrantes marroquinos, colombianos, equatorianos, romenos. Solicitou ainda que aquele que rodasse o vídeo tratasse de lhe dar um título. Ikenaga produziu (e batizou) *Spain is different*.

Busto Bocanegra, da comunidade autônoma da Cantábria, no norte da Espanha, o mais jovem

do grupo (n. 1984), preparou instruções bem abertas, prevendo a musicalização de um texto (a ser redigido ou já existente, e sobre qualquer assunto). No parágrafo destinado ao que seria o significado de suas pretensões, mencionou a ideia de que “a arte é uma disciplina alegre” e citou seu interesse em estimular a experimentação, “sem dominar o discurso do outro.” Como resposta, o mexicano Mario Aguirre (n. 1966) montou um karaokê em que, sob diferentes ritmos e arranjos, o público é convidado a cantar o *Hino da Internacional Comunista*.

Como proponente, Aguirre foi extremamente minucioso: definiu o título do trabalho, *La anomalía del Péndulo de Foucault en el Norte (observe como se mueve el mundo)*, especificou os materiais, indicou sites por meio dos quais se poderia encontrá-los e explicou passo a passo como deveria ser feita a montagem da instalação, com a reprodução de um mapa do Hemisfério Sul anterior a 1850, uma projeção em vídeo deste mesmo mapa e um saco de boxe, no qual se lê, em inglês, “Hit me” (bata-me), convidando os espectadores para que de fato soqueiem o saco, fazendo com que a projeção do mapa venha a rodopiar sobre o mapa.

Sandra Gamarra (n. 1972), de Lima, Peru, propôs que, a partir de um determinado catálogo de arte, um artista selecionasse todas as imagens em que aparecesse a figura de um círculo. Com uma folha semitransparente e o auxílio de um carbono usado, o “fabricante” deveria reproduzir as páginas e apresentar a reprodução ao lado do original. A mexicana Ximena Labra (n. 1972) foi a encarregada.

Por seu turno, Ximena propôs que, durante uma semana, uma pessoa registrasse todas as instruções que recebesse, instruções provenientes tanto de seres humanos quanto de máquinas ou “qualquer outra circunstância da vida cotidiana”, sem importar o meio de onde viessem: se escritas, faladas, simbólicas, auditivas, visuais, implícitas. Ximena encerrava suas instruções pedindo que o artista convidado escolhesse a melhor maneira de apresentar seu “manual de instruções semanais”. Designada para executar o trabalho, Sandra levou ao espaço expositivo grande quantidade de papezinhos em branco, como que sugerindo aos visitantes que pusessem em prática, eles próprios, o que era pedido por Ximena.

Nas partes e no todo, *Located Work (Madrid)* sugere estimulante série de questões. No cerne, aparentemente, estaria o debate sobre a natureza mesma da obra de arte – e nossas sempre vãs tentativas de tentar defini-la. A discussão, porém, talvez se estenda para além dos discursos filosófico-conceituais que já vinham quase que renunciados nas instruções



Joseph Kosuth

Foto: Stefan Römer, 2005.

Fonte: <http://www.terminartors.com/files/artists>

de Joseph Kosuth, aqui no duplo papel de artista e curador. Este artigo pretende justamente apontar temas – distintos, quiçá divergentes – que se insinuam a partir do projeto curatorial e, por outro lado, de certas respostas dos jovens artistas que foram chamados pelo curador. O contraponto talvez não só ilumine as possibilidades de leitura da mostra madrilenha, mas, com sorte, ajudará a pensar como certa arte de hoje retoma e atualiza temas em curso desde pelo menos os anos 1960, época em que Kosuth fixou-se como um dos marcos de referência da chamada arte conceitual e das querelas sobre a veia ontológica da arte.

Uma primeira questão que emerge do que se apresentou até aqui implica o que seria uma investigação de ordem, digamos, sintática:

– *Onde está a obra?*

A pergunta sobre o *lugar* da obra se faz presente desde o título da mostra erguida em La Casa Encendida: *Located Work* (trabalho localizado). O visitante mal circula pela sala e já se pergunta: onde exatamente se encontra o trabalho? O próprio Kosuth encarregou-se de estampar a questão em texto que precede a mostra, na parede da antessala de La Casa Encendida. Anotou ele: “A primeira pergunta deste projeto é ‘Onde está a obra?’”:

O trabalho, obviamente, não se resume às seis peças que são apresentadas como “obras de arte”, aquelas que têm uma presença material – sólida, objetiva, inegável – no espaço da exposição. Estaríamos reduzindo a potência do projeto como um todo e a potência das próprias criações tomadas individualmente se nos restringíssemos a nomear como *trabalho* apenas o que se configura como *objeto de arte*.

Também não seria o caso de tomar por trabalho apenas as instruções para que as obras viessem a se realizar. Igualmente não basta imaginar que tudo, desde a elaboração das primeiras instruções até os comentários finais de cada artista sobre os “significados”, constitua um *único* trabalho, cujo autor seria precisamente Joseph Kosuth.

Located Work (Madrid) é todas essas coisas ao mesmo tempo.

O trabalho está nas instruções iniciais de Kosuth e, ao mesmo tempo, nas instruções dos artistas por ele convidados. Também se encontra no processo de seguir as instruções e confeccionar as obras, assim como nos objetos resultantes dessa ação e na explicitação do que isso poderia significar. O trabalho está, pois, simultaneamente, em cada ponto e no conjunto reunido sob o título de *Located Work (Madrid)*.

O que parece limitador é querer localizar o trabalho em apenas uma dessas instâncias. Sua qualidade maior revela-se, sem dúvida, no jogo de ambiguidades que desafia a lógica consensual. É como se o trabalho se localizasse na constante ambivalência entre as partes e o todo, ora em um ponto, ora noutro. Ou ainda: em todos da mesma feita.

Mas há, quem sabe, uma questão anterior a esta sobre o lugar do trabalho. Ei-la: “O que estimula Kosuth a interrogar-se (e nós com ele) sobre o lugar do trabalho?”. Essa indagação requer uma contextualização, ainda que breve, no passado histórico.

Nascido em 1945, na cidade de Toledo, no estado norte-americano de Ohio, Kosuth lançou-se, ainda muito jovem, na década de 1960, a um exame filosófico do que seria a natureza da arte. Inspirado por Hegel, quis discutir filosoficamente a arte em si mesma. Na linha de Wittgenstein, investigou a noção de arte como proposição linguística. Isso ficou evidente, entre 1965 e 1969, em obras como *Uma e três cadeiras* e suas muitas variações (*Uma e três mesas*, *Um e três martelos*, *Um e cinco relógios*) e na série *Arte como ideia como ideia*, em que Kosuth expunha tão somente cópias xerográficas de definições pinçadas do dicionário para palavras como “água”, “branco” e outras um pouco mais abstratas, como “significado”, “nada” e, obviamente, “arte”.

À mesma época, em textos e entrevistas, sobretudo no artigo “Arte depois da filosofia”, que ficaria célebre, Kosuth pretendeu afirmar uma condição universalista da arte conceitual. Rejeitava a condição essencialista e única que os críticos formalistas tanto louvavam no expressionismo abstrato e propunha que a “ideia de arte” e o “trabalho de arte” seriam a mesma coisa. Não só isso: a “ideia de arte” e o “trabalho de arte” seriam a própria arte. Proclamava Kosuth: “(...) a arte só existe conceitualmente” ².

O artista de Ohio fez parte de uma geração que muito abertamente se insurgiu contra o que vinha consagrado pela geração anterior. Ao revisar o “breve século XX”, aquele que se inicia em 1914 (com a Primeira Guerra) e que finda em 1991 (com a Guerra Civil da Iugoslávia), o historiador britânico Eric Hobsbawm qualifica os anos 1960 como “radicais” e como uma época de “mudanças dramáticas”. Lembra que foi naquela década, inclusive, que se consolidou a noção de juventude como força autônoma e decisiva na sociedade – uma juventude que, segundo Hobsbawm, teria entre suas marcas tanto a ideia de triunfo do indivíduo sobre o coletivo quanto a rejeição aos padrões tidos como velhos e convencionais ³.

O que parecia velho à geração de Kosuth era o modernismo triunfante, representado menos pela pintura expressionista abstrata do que pelos discursos que tratavam de afirmá-la como o ponto máximo da produção artística do homem, discursos que tinham como emblema maior a voz do crítico norte-americano Clement Greenberg, intelectual que se impunha como avassaladora energia no sistema geral do campo da arte.

Claro que, desde pelo menos a segunda metade dos anos 1950, as teses de Greenberg já vinham sendo contestadas ⁴. Os diferentes artistas e grupos que se firmaram na década

seguinte – fossem eles ligados à chamada nova figuração, às vertentes minimalistas, cinéticas ou neoconcretas, ou ainda aqueles que pretenderam superar a própria condição da arte como objeto (arte *povera*, arte processual, *land art*, *body art*, arte conceitual) – rapidamente trataram de fossilizar a pintura até então vista como gloriosa. Até o final dos anos 60, o modernismo, pelo menos da forma como ele era concebido pela crítica formalista, entraria em uma crise que o historiador da arte Paul Wood chamou de “profunda” e “talvez terminal”⁵.

Kosuth, voluntariamente ou não, tornou-se um dos porta-vozes de uma certa tendência da arte que ganharia relevo nos idos de 1960 e 1970. Como artista e ao mesmo tempo como teórico, dedicou-se a embaralhar justamente a fronteira entre a arte e as teorias da arte, empreendendo uma análise filosófica da natureza geral da arte.

Seu pensamento teve grande repercussão no meio artístico, inclusive no Brasil, com a publicação do artigo “Arte depois da filosofia”, em 1975, no primeiro número da revista *Malasartes*, no Rio de Janeiro. Claro que também foi atacado. Um de seus primeiros comentadores, o filósofo britânico Peter Osborne, identificou uma inconsistência entre reivindicar o *status* de proposição analítica para uma obra de arte e, quase na mesma tacada, afirmar que um objeto só seria arte quando posto no contexto da arte⁶.

Porém, passadas quatro décadas, as teses kosuthianas alimentam ainda o imaginário da arte contemporânea. Dois breves exemplos: em sua tese sobre a “migração das palavras para a imagem”, Ricardo Basbaum elenca Kosuth (ao lado de Marcel Duchamp, On Kawara e Hélio Oiticica) como figura decisiva no agenciamento entre *ver* e *ler*. Segundo o artista e pesquisador brasileiro, foi graças a proposições tautológicas como as de Kosuth que os diferentes elementos que compõem as obras de arte deixaram de ser “puro texto” ou “pura imagem” para se tornarem “matéria em movimento entre os dois polos”⁷. Segundo exemplo: Arthur Danto, em sua teoria sobre “a arte após o fim da arte”, indica pontos de contato entre o que ele próprio está propondo e a autorreflexão filosófica que o criador de *Art as idea as idea* anunciou nos anos 60⁸.

Embora sem o mesmo protagonismo daquela época, Kosuth segue atuante no meio artístico contemporâneo. Em seus ensaios, anda discutindo as diferenças entre o texto produzido por um crítico, um teórico ou um curador e aquele que traz a assinatura de um artista. Observa o discurso do crítico como uma atividade paralela ao fazer artístico, enquanto o do artista seria parte de uma prática⁹.

Em *Located Work (Madrid)*, suas preocupações parecem mais voltadas a discutir o conceito de arte a partir do processo de criação e das conceituações que dele provêm. Em entrevista a Christian Dominguez, reproduzida no catálogo da exposição, Kosuth explicita seu desejo de separar dois aspectos da produção artística que “sempre se considerou que constituíam uma só coisa”¹⁰. Numa ponta, “a elaboração da obra”. Na outra, sua “concepção”. Em Madri, ele confiou a primeira parte (a elaboração) a um artista (aquele que dá as instruções) e a outra parte (a concepção) a outro artista (o que deve cumprir o que lhe foi instruído). Note-se que este segundo ele chama, em tom algo escarinho, de “fabricante”, embora não despreze o fato de que o “fabricante” terá de tomar decisões criativas, não previstas nas instruções do outro e próprias do fazer. Nessa empreitada, o artista fabricante estará assumindo, quem sabe, um exercício de elaboração de *ideias*. Neste caso, onde está o trabalho?

Daí a questão que se desdobra daquela primeira sobre onde está o trabalho: quem é o *autor* do trabalho? Aquele que teve a ideia ou aquele que se pôs a materializar a obra? O que define o autor de uma obra: a idealização ou a feitura?

A arte como ideia, certa vez anunciou o artista. Mas *apenas* como ideia?

Kosuth parece manter as possibilidades de indagação que ele ambicionava em seus trabalhos do primeiro conceitualismo, nos anos 1960, particularmente aqueles da série *Art as idea as idea*. Em *Located Work (Madrid)*, diferentes planos de ideia e ação têm de se articular no esforço de elaboração/concepção de uma obra de arte.

Ocorre ainda que entre *idealizar* e *fazer* há a intermediação feita pela linguagem. O primeiro artista terá de recorrer a um texto, ao idioma, para enunciar suas intenções. Ao segundo artista, caberá ler – e interpretar – o que lhe foi repassado. Entre o que se pretendia e o que se oferece à leitura, entre esse cruzamento e aquilo que será compreendido por quem lê tal enunciado, estende-se toda uma distância: o dilatado caminho das entrelinhas.

Era Marcel Duchamp a apontar, em seu célebre texto sobre o ato criador, as diferenças existentes entre (1) o que um artista pretende, (2) aquilo que ele não alcança embora tenha pretendido, (3) aquilo que ele faz chegar à obra à sua própria revelia e (4) o bordado que os intérpretes farão em torno do que o autor lhes apresentou¹¹.

Daí porque, para Kosuth, sublinhando as empreitadas individuais de cada artista convidado, é importante que cada um deles redija, a pedido dele, Kosuth, dois breves parágrafos (a serem

incluídos na exposição): aquele em que o artista precisa definir o “significado” de suas próprias intenções e aquele em que ele deve se arriscar a resumir o “significado” da obra que confeccionou a mando de outro. A execução da obra, parece sugerir Kosuth, mesmo que ela seja mera fabricação de uma obra, vai implicar uma interpretação e uma ou várias decisões.

Uma e outra existem, simultaneamente, como ação e como ideia. Há como separar ação e ideia? Parece que Kosuth as separa com o objetivo de colocar em evidência o quanto uma está constantemente interferindo na outra, embaralhando-se, sobrepondo-se.

Retomemos, agora, a pergunta: quem é o autor? Importa quem é o autor?

Essas questões convocam o célebre artigo de Michel Foucault sobre o que ele vai chamar de *função autor*¹². Naquela conferência para o Collège de France, o filósofo lembra que a autoria não corresponde a uma atribuição espontânea de um discurso àquele que o produz. Essa atribuição, ele aponta, não é feita senão a partir de uma série de operações específicas e complexas. A autoria, no caso de *Located Work (Madrid)*, parece oscilar – da mesma forma que a disposição de apontar *onde* está, de fato, a obra – entre o que seria o seu primeiro proponente (Kosuth), aquele que elabora uma ideia de obra (o jovem artista convidado) e aquele que fabrica o que lhe foi pedido (o mesmo jovem artista, desta feita em outro ponto do ato de criação). Curiosamente, é ainda Michel Foucault quem comenta: “[a definição sobre quem é o autor] não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários ‘eus’ em simultâneo”.

Em *Located Work (Madrid)*, a autoria move-se entre as partes e o todo. É como se fossem vários “eus” em simultâneo.

Chegamos, enfim, ao ponto em que urge contrapor todas essa rede de questões levantadas por Kosuth com as respostas formuladas pelos jovens artistas que ele convidou, como curador, para que participassem da exposição de La Casa Encendida.

Ximena Labra propôs que, durante uma semana, um outro artista registrasse todas as instruções que recebesse em sua vida cotidiana. No parágrafo em que deveria explicitar o significado do que tencionava, a artista mexicana anotou:

Definir uma instrução é um exercício de sobrevivência que oscila entre a necessidade de compreender o entorno para desenvolver-se nele e o controle sobre o sujeito. Documentar obsessivamente é observar essa diferença e uma enorme quantidade de instruções.

Em um exercício tautológico, tão ao gosto de Kosuth, leitor de Wittgenstein, Ximena dá instruções para que uma pessoa anote as instruções que porventura venha a receber.

Ocorre que, ao definir a forma de apresentação do trabalho, Sandra Gamarra, a artista escolhida para seguir as instruções de Ximena, repassou adiante – ao indeterminado – as indicações de Ximena. Na sala de exposições do centro cultural madrileno, o que Sandra oferece não são as instruções que ela teria registrado ao longo da semana. O que ela dá a ver é uma série de papezinhos em branco: quem quiser, entre os visitantes, que siga o que Ximena propôs.

Onde deveria comunicar sua visão sobre a mesma obra, Sandra escreve:

Utilizando o circuito de instruções em que se baseia este trabalho em colaboração, esta obra quer dar uma volta de parafuso a mais na proposta inicial. Anulando-se como obra e deixando-nos novamente diante da ideia inicial, que, poderíamos dizer, é a obra em si. Assim, a peça resultante é um pretexto para expor “as instruções” como peça, deixando de ser geradoras de um objeto adicional.

Assim, as duas únicas integrantes femininas do grupo tornaram mais complexo o já instigante jogo proposto pelo mestre conceitual.

Sublinhe-se que, em *Located Work (Madrid)*, as peças idealizadas por Aguirre e Bocanegra já incluíam o público no papel de participante, fosse golpeando o saco de boxe onde se pedia “Hit me”, ou cantando, no aparelho de karaokê, o hino da Internacional Socialista. Com Ximena e Sandra, porém, essa possibilidade de participação se abre ao infinito. O visitante tem a chance de assumir o posto do artista que era o terceiro – e último – na corrente concebida por Kosuth. O circuito, pois, se expande, se dilata. Não há propriamente um objeto sendo apresentado no espaço expositivo, nem mesmo uma ação em curso. Tudo está por fazer.

São as estratégias de elaboração (por parte de Ximena) e de apresentação (por Sandra) que mais evidenciam o que pode estar em xeque em meio a enunciados no modo verbal imperativo. Toda vez que alguém expõe instruções para que alguém entre em ação, algum tipo de relação com o outro está em marcha.

Em uma outra volta no parafuso da arte conceitual – ou melhor dizendo, da arte que herda e desdobra estratégias da arte conceitual e dos muitos conceitualismos –, quase nada se materializa. As duas jovens artistas latino-americanas, sobretudo Gamarra, projetam suas indagações para além das questões sintático-linguísticas que Kosuth saboreia há mais de 40 anos, como legítimo continuador da filosofia da linguagem. O espectador, a partir do que vai sugerido naquele gesto de oferecer/recolher/prender anotar em papezinhos em branco, assume também ele parte considerável da autoria do trabalho.

Notas

- 1 MENNA BARRETO, Jorge. "Faça algo errado". In: MELIM, Regina (org.). *PF*. Florianópolis: Nauembru, Bernúncia, 2006.
- 2 KOSUTH, Joseph. "A arte depois da filosofia". In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, p. 210-234.
- 3 HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos – O breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 15.
- 4 Para uma ampla revisão dessas questões, ver. FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília (org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- 5 WOOD, Paul. *Arte conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 10.
- 6 Apud WOOD, Paul. *Arte conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 43.
- 7 BASBAUM, Ricardo. *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007, p. 36.
- 8 DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da História*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006, p. 17.
- 9 KOSUTH, Joseph. *Art after philosophy and after – Collected writings (1966-1990)*. Cambridge: MIT Press, 1991.
- 10 KOSUTH, Joseph. *Located Work (Madrid)*. Madri: La Casa Encendida, 2008.
- 11 DUCHAMP, Marcel. "O ato criador". In: BATTOCK, Gregory (org.). *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- 12 FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens/Vega, 2002.

Referências

- BASBAUM, Ricardo. *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da História*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- DUCHAMP, Marcel. "O ato criador". In: BATTOCK, Gregory (org.). *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília (org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens/Vega, 2002.
- HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos – O breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- KOSUTH, Joseph. "A arte depois da filosofia". In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- _____. *Art After Philosophy and After – Collected Writings (1966-1990)*. Cambridge: MIT Press, 1991.
- _____. *Located Work (Madrid)*. Madri: La Casa Encendida, 2008.
- WOOD, Paul. *Arte conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.