

# Sem título, sem som, sem controle

Caroline Alciones de  
Oliveira Leite

DOI: <https://doi.org/10.22409/gambiarra.0607.59-73>

**Resumo:** A partir da *performance Untitled*, 2003, da artista Andrea Fraser, esta pesquisa investiga o quanto as questões da arte e da sociologia da arte podem se entrelaçar na composição de um trabalho de arte de crítica institucional. Para tanto, investigamos as condições nas quais o trabalho se deu, buscando sublinhar não somente aquilo que o consenso ou o dissenso do mundo da arte teria a afiançar a respeito do trabalho, mas levando em consideração como atores institucionais externos ao mundo da arte podem responder quando confrontados com um trabalho como *Untitled*.

**Palavras-chave:** crítica institucional, mundo da arte, performance, Andrea Fraser

**Abstract:** From the performance *Untitled*, 2003, by the artist Andrea Fraser, this research investigates how the issues of art and sociology of art can be interwoven in the composition of a work of art of institutional critique. For both, we investigated the conditions under which the work was made, seeking to highlight not only what the consensus or the dissent of the art world would have to assure in respect of the work, but considering how institutional actors external to the art world can respond when confronted with a work such as *Untitled*.

**Keywords:** institutional critique, the art world, performance, Andrea Fraser

Imagens:

Página 50:  
Andrea Fraser  
*Untitled*, 2003. (frames do vídeo)  
(Fonte: <http://www.artnet.com/Magazine/>)

Página 55:  
Andrea Fraser  
*Untitled*, 2003.  
instalação do vídeo na Galeria Friedrich Petzel, Nova York  
(Fonte: <http://www.artnet.com/Magazine/>)

# Sem título, sem som, sem controle

## Introdução

A partir da *performance Untitled*, 2003, da artista norte-americana Andrea Fraser, buscamos uma reflexão crítica acerca da relação do artista com a instituição de arte tendo como contraponto estudos da sociologia da arte. No trabalho em questão, Andrea Fraser realizou, com a participação direta de um colecionador, uma *performance* que envolvia uma relação sexual com esse mesmo colecionador, no caso o comprador e proprietário da *performance*. O projeto se desenvolveu com a intermediação da Friedrich Petzel Gallery e consistiu em um encontro que foi gravado em vídeo em um quarto de hotel, sem qualquer edição, exceto pela eliminação do áudio. O vídeo tem duração de 60 minutos e foram feitas cinco cópias em DVD, cabendo a primeira cópia ao colecionador comprador da *performance*, cujo nome não foi revelado; as demais cópias foram destinadas à venda. Sendo o trabalho de Andrea Fraser conhecido por sua tônica de crítica institucional, pretendemos observá-lo em uma espécie de contraponto com alguns estudos da sociologia da arte.

Segundo Nathalie Heinich, a arte contemporânea estaria fundamentada essencialmente em um processo de experimentação a partir das possibilidades de ruptura com o passado, em se tratando das instituições de arte. (2012, p. 186) Por outro lado, Terry Smith entende haver um movimento de arte política, levado a cabo por artistas conceituais e pós-estúdio, que promove gradativamente a substituição de uma tradicional

hostilidade contra os museus por um processo de negociação, lastreado em especial pela flexibilidade demonstrada por curadores na busca de redefinição do papel do museu. (SMITH, 2012, p. 157) Neste sentido, *Untitled*, 2003 parece se inserir nesse movimento que busca manter um processo de crítica às instituições atuando dentro do sistema, questionando-o de forma contundente.

Neste contexto, o trabalho de Andrea Fraser é dirigido às instituições de arte e àqueles que nelas transitam em um processo que explora os limites das instituições e do próprio trabalho de arte. A artista tem consciência que, em determinado momento, o trabalho foge de seu controle. Podemos compreender que esta perda de controle se dê uma vez que a audiência típica de seus trabalhos, de caráter *site-specific*, no caso de *Untitled* foi substituída por uma câmera de vídeo cuja lente não permite antecipar aqueles que terão acesso ao vídeo da *performance* nem tampouco acompanhar sua reverberação.

### Um trabalho de arte no mundo

A obra de Andrea Fraser é reconhecidamente uma obra de crítica institucional. Em trabalhos como *Museum Highlights: A Gallery Talk*, 1989; *Welcome to the Wadsworth*, 1991; *Inaugural Speech*, 1997; *Official Welcome*, 2001, os quais se dão em espaços institucionais ou institucionalizados como Philadelphia Museum of Art, Wadsworth Atheneum, inSITE, Maryland Institute College of Art (MICA Foundation), respectivamente, e nos quais a artista critica diretamente essas mesmas instituições de arte, instaurando questionamentos acerca das relações estabelecidas por esses espaços institucionais, o que inclui o papel da audiência. O inserir-se nesses espaços institucionais para criticá-los revela-se um denominador extremamente presente no trabalho da artista, norteando-o – a consciência dos limites e dos processos institucionais.

Segundo o sociólogo da arte Howard Saul Becker,

Os artistas visuais criam seus próprios espaços ou, de forma mais abrangente, elaboram trabalhos que não podem ser expostos em museus e galerias – *land art* ou arte conceitual – escapando assim o que sentem ser a tirania dos diretores de museus, curadores e daqueles que lhes dão suporte financeiro. (BECKER, 1997, p. 235, tradução da autora)

Contudo, Andrea Fraser parece subverter a lógica descrita por Becker ao levar para o interior da instituição um trabalho que parece não caber nesse espaço, tecendo contundente crítica através de estratégias capazes de capturar a *performance* que se deu em um espaço físico diverso daquele da exposição e de reatualizá-lo a cada momento que se faz presente no cotidiano institucional. *Untitled*, 2003 lida com questões que perpassam a relação com a galeria agenciadora do trabalho do artista,



com os colecionadores particulares, com as instituições expositivas, com o artista e com o público, reafirmando que ao “longo do século XX, a galeria comercial se transformou no veículo fundamental do mercado de arte”. (SMITH, 2012, p. 154, tradução da autora) Neste sentido, Andrea Fraser recorreu à Friedrich Petzel Gallery para que a galeria procedesse a intermediação com um colecionador particular, que atendessem aos requisitos estipulados pela artista, demandando também que a galeria participasse do processo de venda das cópias da *performance* e da exibição do vídeo.

Segundo o historiador e crítico de arte australiano Terry Smith, até o início dos anos 1990, o mercado de arte, através das casas de leilões de todo o mundo, se pautava em uma lógica que dividia a arte em impressionista, moderna, do pós-guerra e contemporânea. (SMITH, 2012, p. 161) O investimento de grandes somas de dinheiro realizado pelos colecionadores em obras de arte teria se dado, dentre outros fatores, devido à crise do petróleo de 1973 e à crise econômica na década de 1990. Assim, se podia e se pode verificar um panorama no qual pessoas com elevado poder aquisitivo compram qualquer tipo de arte. (SMITH, 2012, p. 163-164) Smith afirma que o mercado se globalizou e novos estilos de colecionadores surgiram. (2012, p. 169)

Neste contexto, as relações entre artistas e mercado de arte se dão. As galerias de arte angariam para si poder sobre o artista e sua obra, negociando-o com os colecionadores, definindo um valor para a arte. Por sua vez, os colecionadores compram aquilo que galerias e casas de leilões estabelecem como valoroso. As instituições de arte, galerias e museus, se encarregam de legitimar artistas e obras que consideram pertinentes a partir de uma lógica de valores, de contratos, negociações e interesses cujo poder é concentrado pelas instituições de arte. É este cenário que Andrea Fraser ataca de forma clara, contundente e consciente em suas *performances*.

As instituições de arte, no entanto, diante de cada novo fazer da arte se adaptam em movimentos de modificação de sua estrutura mais superficial para conservar sua estrutura central e hierárquica de poder. Este movimento de adaptação, observado por Daniel Buren sobre as tradições da arte (apud CRIMP, 2005, p. 139), teria se deparado com um movimento de artistas políticos, conceituais e pós-estúdio de substituição gradual da hostilidade contra os museus por um processo de negociações, principalmente no que diz respeito à flexibilidade demonstrada por curadores que buscam redefinir o papel do museu. (SMITH, 2012, p. 157) Essa realidade se coaduna com a afirmação do sociólogo Norbert Elias, segundo a qual “à medida que vai mudando a relação entre os que produzem arte e os que precisam dela e a compram, muda a estrutura da arte, mas não o seu valor”. (ELIAS, 2013, p. 46) No caso de Fraser, a Friedrich Petzel Gallery foi a intermediária da venda do trabalho *Untitled*, 2003 a um colecionador particular, cujo nome é mantido em sigilo. Este processo de negociação já contém o trabalho da artista .

Em entrevista ao *The Brooklyn Rail*, Fraser afirmou ser necessário que se estabelecesse uma relação de confiança entre ambos – artista e colecionador – para que o trabalho

pudesse ocorrer, não tendo sido assinado, portanto, nenhum contrato com o colecionador anônimo. (FRASER, 2004, publicação *on-line*) Para a artista, tratava-se de transformar uma relação econômica de compra e venda em uma troca mais pessoal, em uma troca mais humana. Neste ponto, cabe indagar em que medida o colecionador se mantém tão somente como colecionador e em que medida ele já não é um *performer*, ou mesmo um artista, uma vez que é parte incontestada da *performance*?

Howard Becker, ao observar as inúmeras discussões sobre o mundo da arte, sobre o que seria arte ou não, sobre o que seria arte e o que seria artesanato, dentre tantas outras questões, afirma que “os mundos da arte são compostos por todas as pessoas que são necessariamente envolvidas na produção de trabalhos característicos que esse mundo, e talvez outros também, definam como arte.” (BECKER, 1997, p. 34, tradução da autora) Em diálogo com este contexto, podemos compreender que o trabalho de Andrea Fraser versa a respeito dos mundos, ou do mundo da arte, ao tangenciar a teoria de Becker, nos permitindo observar a importância de se considerar os agentes envolvidos e envolvidos nas relações do mundo da arte, uma vez que Fraser se vale destes agentes e das relações sociais que se estabelecem no mundo da arte como material para a elaboração de seu trabalho.

Neste sentido, interessante faceta de *Untitled* se revela na composição da crítica institucional – as relações sociais estabelecidas na realização do trabalho são consideradas por Andrea Fraser parte preponderante do trabalho:

Para mim, um dos legados mais importantes do minimalismo e da arte conceitual é a ideia de que o que constitui uma obra de arte não é apenas a coisa, mas todas as condições de produção, de apresentação e de distribuição da coisa. Porque, em sentido amplo, é onde o sentido, o significado social, de uma obra de arte é feito. Assim, mesmo que *Untitled* não seja um trabalho *site-specific*, eu ainda considero todos os aspectos como parte da obra. (FRASER, 2004, publicação *on-line*, tradução da autora)

Não somente a relação que a artista estabelece com a Friedrich Petzel Gallery e com o colecionador são partes constituintes da obra, como também a relação de negociação das cópias do DVD com outros colecionadores particulares fazem parte da obra. A própria escolha dos jornais com os quais Andrea Fraser estabeleceu (ou não) diálogo constitui parte do trabalho. Contudo, a relação com a audiência é modificada. À medida que o público das *performances* é substituído pelo público encoberto pela lente da câmera de vídeo, o trabalho de Andrea Fraser tem seu caráter *site-specific* modificado. Não se trata mais de uma plateia constituída na fugacidade do tempo presente da *performance*, conforme Miwon Kwon destacou ao observar o caráter *site specific* das *performances* de arte, compreendendo que a experiência com o objeto de arte se dava

no âmbito do presente e da relação corporal com cada espectador (KWON, 2008, p. 167): o público, outrora tão próximo da artista, é substituído por um público coberto pelas lentes da câmera de vídeo.

Perde-se então, o controle da interação e da reverberação da obra, apesar de todos os critérios estabelecidos com o comprador, tais como as restrições para fazer cópias ou distribuir reproduções do DVD e, em caso de produção de qualquer material gráfico, o mesmo deve ser submetido à apreciação da artista. Neste momento, o contrato se apresentou como caminho para o trabalho de Fraser: se, em momento anterior, havia sido estabelecida uma relação de confiança entre Andrea Fraser e o colecionador, a artista passa a expressar certo desconforto com a possibilidade de o colecionador ser exposto ou afetado pelas consequências que o próximo momento de seu trabalho – a venda das demais cópias dos DVDs – pudesse propiciar.

Neste ponto, o crítico de arte do jornal *The New York Times*, Guy Trebay, afirmou que o abalo de Fraser ao se preocupar com o colecionador seria um típico caso de uma “prostituta com o coração de ouro”. (TREBAY, 2004, publicação *on-line*, tradução da autora) Torna-se patente outra vez que o controle da artista sobre seu trabalho se dissipa nas relações sociais que se dão. Se para Andrea Fraser, a decisão sobre com quem falar, como falar ou não falar a respeito de *Untitled* é também parte do trabalho (FRASER, 2004), fica evidente, contudo, que não se pode controlar aqueles que falam e como falam de um trabalho de arte. O artigo do *The New York Times* nos confronta com uma forma de crítica de arte distinta daquela na qual o crítico é parceiro do artista na realização do trabalho, como observou a autora Lucy R. Lippard ao refletir sobre a arte conceitual nos anos 1960 para 1970:

Eu nunca gostei do termo crítica. Tendo aprendido tudo o que sabia sobre a arte nos estúdios, me identifiquei com artistas e nunca me vi como sua adversária. [...] Houve um período em que eu me via como um escritor-colaborador com os artistas, e agora e em seguida, fui convidada pelos artistas a tomar esse papel. [...] Quando fui acusada de me tornar uma artista, eu respondi que eu estava apenas fazendo críticas, mesmo que isso tivesse tomado formas inesperadas. (LIPPARD, 1997, p. x, tradução da autora)

Assim, Andrea Fraser parece buscar ao máximo o controle das reverberações de seu trabalho. O *The Brooklyn Rail* parece em harmonia com esse propósito, como podemos verificar no início da entrevista quando a artista afirma sempre ter buscado se envolver nos processos de edição de suas entrevistas, editando-as juntamente com os entrevistadores, buscando garantir que o mesmo se daria com aquela entrevista. (FRASER, 2004)

Por outro lado, o *The New York Times* (2004), ao expor o trabalho da artista a partir de conotações compatíveis com uma ideia de prostituição, caminha na contramão das críticas de arte em geral. A artista é comparada com a personagem interpretada por Demi Moore no filme *Proposta Indecente*, além da menção à atriz italiana de filmes pornográficos Cicciolina. Por mais que Fraser zele pela circulação de seu trabalho mesmo no nível da crítica, ainda assim seu trabalho parece construir para si um cenário de relações sociais no qual as questões de arte extrapolam os debates da crítica de arte.

O debate que se estabelece entre a percepção de Andrea Fraser sobre o próprio trabalho e a de um jornal de repercussão internacional parece constituir evidência de que o trabalho da artista não se dá somente no âmbito da performance gravada em vídeo, mas também no âmbito das relações sociais que o trabalho super-expõe e, ao fazê-lo, problematiza a lógica institucional. Não se trata, no entanto, de um trabalho que ao se relacionar com as instituições, inclusive de forma financeira, teria se rendido à lógica institucional. Antes, ao lidar também com essas questões, o trabalho de Fraser permite observar como se dão as relações sociais que envolvem as artes mesmo diante de um trabalho que expõe a intimidade de uma relação sexual vendida sob a chancela de *performance* de arte:

*Untitled* é sobre o mundo da arte, é sobre as relações entre artistas e colecionadores, é sobre o que significa ser um artista e vender o seu trabalho – vender o que poderia ser, o que deveria ser, uma parte muito íntima de si mesmo, de seu desejo, de suas fantasias e permitir a outros usá-lo como uma tela para suas fantasias. Na verdade, não se trata de um trabalho sexual, não se trata de prostituição, e não é sobre ter meus quinze minutos. (FRASER, 2004, publicação *on-line*, tradução da autora)

### O artista no mundo institucional

Ao contrário do que o artigo do *The New York Times* afirma, Andrea Fraser parece estar léguas de distância de uma postura ingênua por se preocupar com eventual quebra de um acordo verbal diante da fragilidade de contratos, apesar das restrições impostas. Fraser afirma ainda que a ideia da *performance* e sua condução estavam sob seu controle e que “nunca [se sentiu] usada pelo colecionador”. Na verdade, ela “estava muito mais ocupada em usá-lo. E expor isso tem sido empoderador – incrivelmente empoderador.” (FRASER, 2004, publicação *on-line*, tradução da autora) A artista construiu para si um cenário no qual se subverte a lógica de um mercado que estabelece as regras e que lucra com o artista, revertendo sua lógica e utilizando o mercado de arte como material de arte.

A venda e a compra da relação sexual, assim como a venda e compra dos DVDs da

*performance*, constituem o trabalho *Untitled*. Para além da relação sexual, os momentos de compra e de venda são momentos que deflagram a crítica institucional de Andrea Fraser. Se “o que é raro não são os objetos, mas a propensão em consumi-los, ou seja, a ‘necessidade cultural’ que, diferentemente das ‘necessidades básicas’, é produto da educação” (BOURDIEU; DARBEL, 2007, p. 69), cabe considerar a indagação proposta por Fraser se *Untitled* teria conotação de prostituição pelo fato de ela ter tido relação sexual com o colecionador mais do que teria se ela tivesse vendido uma obra de arte qualquer. (FRASER, 2004, publicação *on-line*, tradução da autora)

*Untitled*, na condição de um trabalho de crítica institucional, problematiza a própria prática do artista, bem como daqueles que, com maior ou menor frequência, visitam as instituições de arte, consumindo o que o circuito lhes endereça. É neste sentido que o trabalho de Andrea Fraser parece ter considerável dose de consciência acerca das relações institucionais:

Se a crítica institucional é um reflexo de como obras de arte circulam pelas instituições – não somente pelos museus, mas a instituição da arte como um todo, o mercado, a galeria, a imprensa, e assim por diante – a crítica institucional nunca foi apenas uma reflexão sobre essas instituições, mas também sobre a prática artística e a forma como os artistas alimentam essas instituições. (FRASER, 2004, publicação *on-line*, tradução da autora)

Neste tocante, acrescente-se ainda um processo de consciência no que diz respeito ao próprio público de arte. Se nas demais *performances* de Andrea Fraser, a artista conhecia o perfil de seu público, em *Untitled* a câmera de vídeo retira da artista este controle. A performance do aqui e agora, o caráter *site-specific*, dá lugar a uma *performance* exibida no suporte de um vídeo cujo controle, no momento de sua exibição, já não pertence à artista, apesar de todas as restrições expressas no contrato de venda. O trabalho passa a ser uma mercadoria. Contudo “[*Untitled*] também existe como uma representação, sendo ainda mais difícil de controlar a circulação de representações do que a de mercadorias.” (FRASER, 2004, publicação *on-line*, tradução da autora)

Outro ponto é que o trabalho, enquanto mercadoria, atinge aqueles não treinados para o usufruto dos museus, principalmente no que diz respeito à *performance*. Norbert Elias, ao analisar as relações sociais em torno da obra de Wolfgang Amadeus Mozart e como o trabalho do compositor se relacionava com a sociedade da época, afirmou que

Tornou-se corriqueira a ideia de que os artistas têm uma tendência a apresentar um comportamento “selvagem”, ou ao menos incomum, que inventam novas formas que o público inicialmente não consegue perceber e, portanto, não entende; isso é quase um componente do trabalho do artista. (ELIAS, 2013, p. 51)

A constatação de Elias se aplica também ao âmbito das artes visuais, o que, por extensão, nos permite observar que a dificuldade inicial do público, em se tratando de artes visuais, ao se relacionar com a obra parece agravada quando se trata de performances. Segundo Arthur Danto, o público de performances de arte é um público extremamente específico, a ponto de afirmar que

Talvez o que constitua a diferença entre trabalhos de arte e, particularmente trabalhos de *performances* de arte, [...] seja somente a especificidade da audiência. Por outro lado, o que se poderia pensar como qualificações estéticas ou críticas [?] trabalho direcionado com grande especificidade talvez seja superior a um cujo público-alvo é variável e indiferente. (DANTO, 1992, p. 68, tradução da autora)

Contudo, *Untitled* parece ser capaz de causar estranhamento não somente no público não treinado pela história do modernismo e da vanguarda da arte. Para Fraser, “um dos sinais mais claros de que *Untitled*, 2003 é um trabalho bem sucedido é que ele perturba não somente as pessoas de fora do mundo da arte, mas também muitas pessoas que estão dentro do mundo da arte.” (FRASER, 2004, publicação *on-line*, tradução da autora) Assim, a percepção desta obra tanto pelo público que, em certa medida, possa ter algum estranhamento, quanto por aqueles afinados com a lógica institucional, evidencia a afirmação de Bourdieu e Darbel quando, ao refletirem sobre o fato de os instrumentos de avaliação da percepção da obra ser complemento indispensável da história dos instrumentos de produção da obra, compreendem que “toda obra é, de alguma forma, elaborada duas vezes: pelo criador e pelo espectador, ou melhor ainda, pela sociedade a que pertence o espectador.” (BOURDIEU; DARBEL, 2007, p. 76)

Neste sentido, o estabelecimento de relações com a instituição de arte para realizar trabalhos de crítica institucional, mais do que incorrer no perigo de se deixar absorver pelos anseios e pelas ideologias institucionais, parece exercer sentido e acontecer de forma eficaz ao se embrenhar no espaço institucional como forma de criticá-lo. A consciência de Andrea Fraser acerca deste espaço, das relações institucionais, das relações de compra e venda do sistema de arte a faz perceber que

recusar-se a estabelecer e a aplicar critérios específicos e articulados, frequentemente tem menos a ver com a manutenção da neutralidade ou da defesa da área livre de experimentação artística do que com a proteção do capital social, econômico e simbólico que geralmente é a verdadeira base, nestes casos, para a legitimidade artística. (FRASER, 2005, p. 42-43, tradução da autora)

Neste tocante, parece saltar da composição do trabalho de Fraser sua habilidade em

coadunar em sua *performance* aspectos que dizem respeito tanto a proposições da ordem da estética em se tratando de *performance*, quanto a questões da ordem das relações sociais do mundo da arte. Ambos os aspectos parecem compor de forma inseparável *Untitled*, como evidenciado em outra reflexão de Elias a respeito de Mozart:

Diferentes das ideias dos sonhos, as ideias do artista sempre estão ligadas ao material e à sociedade. São uma forma específica de comunicação, que pretende arrancar aplausos, acolhida positiva ou negativa, despertar alegria ou raiva, palmas ou vaias, amor ou ódio. (ELIAS, 2013, p. 64)

### (Sem) limites

A *performance Untitled*, através de sua crítica institucional, parece se valer de diferentes aspectos do mundo da arte em sua composição. As razões estéticas para chamar *Untitled* de *performance* somente parecem fazer sentido uma vez que se considere as relações sociais estabelecidas no mundo da arte que abriga a *performance* em questão. Não se trata de um trabalho que se apropria de materiais evidentes no que concerne ao mundo da arte. Antes, a *performance* de Andrea Fraser toma para si o corpo, o outro, o desconhecido, a relação social no mundo da arte, a representação, a projeção de significados, a noção e a circulação de mercadorias e de representações. Apesar de serem frentes distintas, de serem materiais de diferentes composições, Andrea Fraser os articula em um único e mesmo trabalho, sem título, sem som, sem controle de sua própria reverberação.

O elemento de coesão para constituintes de fisionomias tão distintas parece ser parte crucial de *Untitled*. A conjugação de uma linguagem estética com questões do plano das relações sociais nas quais trabalhos de arte circulam constitui *Untitled* e sua inserção no campo da crítica institucional. A consciência do limite de cada instância, a percepção das fronteiras e das porosidades entre arte, sistema de arte, relações sociais do mundo da arte, artista e sociedade constituem os elementos sem os quais *Untitled* não teria sido possível enquanto obra de arte e como crítica institucional que, ao adentrar o espaço da instituição, além de se manter coerente, se faz contundente e potencializado para alcançar seus padrões críticos.

Artigo recebido em outubro de 2014 e  
aprovado em novembro de 2014.



---

Caroline Alciones de Oliveira Leite  
é mestranda do Programa de Pós-  
Graduação em Estudos Contemporâneos  
das Artes da Universidade Federal  
Fluminense (UFF). É bacharel e licenciada  
em Letras pela Universidade Federal  
do Rio de Janeiro (UFRJ) e bacharel em  
Produção Cultural pela UFF.  
E-mail: alcionesdol@gmail.com

## Referências

- BECKER, Howard. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: Zouk, 2003.
- CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DANTO, Arthur C. *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*. Nova York: Farrar Straus Giroux, 1992.
- ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2013.
- FRASER, Andrea. *Museum Highlights: the Writings of Andrea Fraser*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2005.
- FRASER, Andrea; BAJO, Delia; CAREY, Brainard. Conversation: Andrea Fraser. *The Brooklyn Rail: Critical Perspectives on Arts, Politics, and Culture*. Nova York, 1 out. 2004. Disponível em: < [www.brooklynrail.org/2004/10/art/andrea-fraser](http://www.brooklynrail.org/2004/10/art/andrea-fraser) > Acesso em: 28 jul. 2014.

HEINICH, Nathalie. Para acabar com a discussão sobre arte contemporânea. In: BUENO, Maria Lúcia; CAMARGO, Luiz Octávio de Lima (org.). *Cultura e consumo: estilos de vida na contemporaneidade*. São Paulo: Senac, 2012.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. *Arte & Ensaios*, ano 15, n. 17, p.167-187, 2008 [1997].

SMITH, Terry. *?Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2012.

TREBAY, Guy. Sex, Art and Videotape. *The New York Times*. Nova York, 13 jun. 2004. Disponível em: [www.nytimes.com/2004/06/13/magazine/13ENCOUNTER.html](http://www.nytimes.com/2004/06/13/magazine/13ENCOUNTER.html). Acesso em: 28 jul. 2014.