

# O OBSOLETO COMO MATÉRIA SIGNIFICATIVA PARA AS PRÁTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS<sup>1,2</sup>

## THE OBSOLETE AS SIGNIFICANT MATTER FOR CONTEMPORARY ARTISTIC PRACTICES

Margarida de Lopes Grilo

Mestre em Arte, Património e Teoria do Restauro (FLUL)  
margarida.lg@gmail.com

### RESUMO

Ainda que em contracorrente, podemos identificar alguns artistas contemporâneos que partilham uma preocupação para com a problematização da categoria de obsolescência, que passa pela actualização significativa dessas matérias no presente, através de uma anamnese aos diversos significados históricos dessas formas. Pretendemos nesta nota de investigação examinar os procedimentos teóricos de que esta actualização significativa do obsoleto é herdeira, a saber, o pensamento de Walter Benjamin (método de imagens dialécticas) e sua conceptualização dos procedimentos surrealistas. Finalmente, tentaremos esclarecer como a obsolescência se traduz numa categoria fundamental para o que Rosalind Krauss define como a reinvenção da "especificidade" do *medium* na contemporaneidade, como uma forma de posicionamento crítico das práticas artísticas face aos ditames cada vez mais hegemónicos do capitalismo e dos seus efeitos no campo artístico, tratando-se assim de uma reinvenção fundamental para o assentimento de um campo de liberdade artística e política.

### PALAVRAS-CHAVE

Obsolescência | "Imagens Dialécticas" | Surrealismo | Medium | "Especificidade auto-diferencial"

### ABSTRACT

Although in countercurrent, we can identify some contemporaneous artists who share a concern for the problematization of the category of obsolescence, which goes through the significant updating of these matters in the present, throughout an anamnesis to the various historical meanings of these forms. We intend in this research note to examine the theoretical procedures that this significant updating of the obsolete is connected, namely the thought of Walter Benjamin (method of dialectical images) and his conceptualization of the surrealistic practices. Finally, we will try to clarify how obsolescence translates into a fundamental category for what Rosalind Krauss defines as the reinvention of medium "specificity" in contemporaneity, as a way for the critical positioning of artistic practices in light of the increasingly prevailing dictates of capitalism and its effects on the artistic domain, thus being a fundamental reinvention for the assent of a sphere of artistic and political freedom.

### KEYWORDS

Obsolescence | "Dialectical Images" | Surrealistic object | Medium | "Self-differential specificity"

## A OBSOLESCÊNCIA NAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS

Desde a década de 90 do século XX que podemos encontrar uma tendência maioritária de predilecção nas práticas artísticas para a mediação da experiência artística de modo cada vez mais elaborado tecnologicamente (p. ex. através de câmaras digitais ou *software* de edição de imagens), deixando patente alguma mitificação ou deslumbramento tecnológico por esses novos “*mediums*”, cujo resultado é por vezes o consentimento não examinado da confluência “evidente” do formato digital como suporte para as práticas artísticas (Foster et al., 2011: 699,778). Também a partir desse período conseguimos identificar um privilégio institucional internacional por obras de arte que renunciam a alguma ideia de *medium* estético, pautadas por uma posição marcadamente *intermedium* (aliando diversos materiais como a palavra, o vídeo, *readymades* ou imagens) mais declaradamente nas práticas de instalação ou crítica institucional. Uma situação descrita por Rosalind Krauss (n. 1941) como a condição *post-medium* (Krauss, 1999: 20), onde impera a indiscernibilidade e multiplicidade dispersa entre diferentes manifestações artísticas, onde o artista se vê cortado da tradição e onde “qualquer coisa vale”, ao mesmo tempo que se assiste a uma equivalência qualitativa entre as obras de arte como resultado da sua assimilação pelas leis universais do capitalismo (Krauss, 2000: 15).

Como resultado destas duas situações, Krauss defende que os objectos artísticos perdem operatividade de qualquer actividade crítica, quer através da impossibilidade de desenvolverem critérios que permitam avaliar se um empreendimento artístico é bem sucedido ou não (Krauss, 2011a: 50), quer pelo não estabelecimento de ferramentas adequadas à sua avaliação a partir de critérios disciplinares e metodológicos próprios capazes

de distinguir o seu campo do da esfera mercantil.

Por contraste, também encontramos desde o final da década de 80 do século XX algumas práticas artísticas interessadas na recuperação de tecnologias, técnicas ou modos de representação obsoletos, empenhados de alguma maneira numa “arqueologia” ou numa actualização crítica desses suportes — contrariando portanto o deslumbramento tecnológico que referimos anteriormente.<sup>3</sup> Por um lado, esta tendência pode descrever-se como associada à exploração das potencialidades materialistas de técnicas e tecnologias do passado, cuja complexidade e potencial para a contemporaneidade não consideram esgotados — por exemplo, através da problematização na categoria do *medium* modernista, todavia de um modo diferenciado, enquanto um modo de ancorar as suas propostas artísticas a propósitos aferíveis (dentro das categorias próprias da arte). Ainda, por outro lado, esta tendência por inerência está associada à tentativa de reactivação mnemónica das possibilidades latentes nessas técnicas e tecnologias obsoletas, que assim se arrogam como arquivos de socialidades e subjectividades históricas do passado que lhes importa relembrar criticamente. (Foster et al., 2011: 777)

Em suma, são práticas que alicerçam à tangibilidade dos suportes técnicos que utilizam potencialidade significativa (materialismo), em concreto às matérias pretensamente obsoletas, sem que para isso recorram à progressiva e teleológica especificação da arte aos seus meios enquanto critério qualitativo defendido por algum modernismo e que, por isto, podem configurar uma oposição verdadeiramente crítica à sucessiva reificação das obras de arte.

1. A presente nota de investigação não está redigida ao abrigo no Novo Acordo Ortográfico de 1990.

2. Este texto resulta de uma parte do trabalho de investigação para a dissertação de Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro, intitulada *Tecnologia e Obsolescência nas Práticas Artísticas Contemporâneas* (Universidade de Lisboa, 2018).

3. Por exemplo, as instalações de filme em 16mm *Der Sandmann* (1995) e *Overture* (1986) de Stan Douglas (n. 1960), *Rheinmetall/Victoria 8* (2003) de Rodney Graham (n. 1949), ou o filme *The Green Ray* (2001) de Tacita Dean (n. 1965).

## IMAGEM DIALÉCTICA EM WALTER BENJAMIN

Determo-nos num pensamento acerca da obsolescência e principalmente em práticas artísticas que se propõe a entendê-la como material significativo inscreve-se numa atitude que recuperamos de Walter Benjamin (1892-1940) em que "(...) nada do que uma vez aconteceu pode ser dado como perdido para a história." (Benjamin, 2008: 10) Isto é, supõe a adopção de uma atitude materialista histórica, descrita no seu texto *Sobre o Conceito da História* (1940), que anui a possibilidade de que essas matérias "falhadas" contenham um potencial significativo a ser (re)descoberto no presente, por se tratarem de sinais, ou vestígios históricos com um significado diferente a que o código de significação tradicionalmente os relegou — desperdício obsoleto. Deste modo, Benjamin insiste na importância do estudo dos objectos descartados, ou do "lixo" da história, como um modo de reverter o discurso histórico progressista e positivista, a partir da apologia de um olhar retrospectivo fundador de uma crítica radical da história a "contrapelo" — a partir do ponto de vista dos oprimidos e em sintonia com as suas reivindicações e longa tradição.<sup>4</sup> (Buck-Morss, 1991: 93)

Ainda, e recuperando a opinião do historiador de arte Georges Didi-Huberman (n. 1953), Benjamin terá colocado no cerne da "vida histórica" o problema da imagem, em concreto, no cruzamento de temporalidades que esta produz. Isto é, Benjamin entenderia a imagem não como um documento histórico exclusivamente localizado num ponto temporal determinado ou como uma massa inerte e intocada pelo devir histórico, mas antes como produtoras de uma "temporalidade de dupla face" compreendidas em termos de

"imagem dialéctica". (Didi-Huberman, 2017: 115) O seu interesse então passa por procurar uma nova percepção da temporalidade e, portanto, de uma nova concepção da história, que emerge do interesse pelos "restos" imagéticos da história inobservados e desprezados, atribuindo-lhe complexidade interpretativa enquanto indicadores de um sintoma ou mal-estar que contraria as versões "oficiais" da história. Segundo o mesmo autor, Benjamin revelava "(...) interesse não positivista pelos 'restos da história', na sua busca não evolucionista dos 'tempos perdidos' que abalam a memória humana na sua longa duração cultural" (Didi-Huberman, 2017: 155). Assim, Benjamin, através do método das imagens dialécticas, insiste na necessidade de trazer à consciência os elementos representativos (imagens) do passado (barbarismos realizados e sonhos não cumpridos) capazes de informar acerca das suas origens e das condições para o seu descarte ou omissão histórica, ao mesmo tempo que, através de uma anamnese crítica e dialéctica, é possibilitado no presente reinterpretar essas mesmas origens e condições de modo redentor ou revolucionário (Buck-Morss, 1991: 339).<sup>5</sup> Nas suas palavras: "A apresentação materialista da história conduz o passado para levar o presente a um estado crítico" em que o "*status quo* ameaça ser preservado" (Benjamin et al., 2003: 471,474).

Em suma, falamos então de imagens — neste caso, na força visual significativa das imagens que se retiram da superfície das matérias e formas tornadas obsoletas — e acerca do tipo de conhecimento a que podem dar origem, se tivermos por princípio determo-nos sobre elas e considerarmos as condições que

4. Ressalvamos que Benjamin não distingue entre a natureza técnica (tecnologia) e a natureza orgânica, insistindo que ambas têm reivindicações próprias, participando na feitura da história por arremessar coisas à obsolescência (Buck-Morss, 1991: 68), rumo àquilo que poderíamos descrever como uma fraca teleologia. No caso dos produtos da natureza técnica (inovações tecnológicas surgidas nas primeiras décadas do séc. XX) esse *telos* está associado a uma tendência para o desenvolvimento de uma relação adequada entre a tecnologia e a humanidade em harmonia com as reivindicações do proletariado que é, por sua vez, bloqueada pelos modos de fabricação capitalista orientados para ao lucro e optimização (Leslie, 2000: 92). Então, enquanto uma fraca teleologia, Benjamin acredita que o triunfo dos oprimidos, através do desenvolvimento de uma relação adequada entre eles e a tecnologia rumo ao triunfo das suas aspirações é uma necessidade social e um objectivo político prioritário, mas cuja realização é incerta (Leslie, 2000: 4).
5. Benjamin, ainda que escolha utilizar conceitos que retira da teoria Marxista e de uma versão laica da Cabala, está interessado em contrariar ideologias dominantes que considera perigosas à sobrevivência da humanidade como um todo, ideologias encaradas por isto na sua forma dogmática. Daí que defenda a metodologia das imagens dialécticas para que do estudo das imagens remanescentes do desperdício tecnológico e histórico se consiga provocar uma tomada de consciência acerca das fracturas que acompanham as histórias de desenvolvimento sociais, históricas ou artísticas. Benjamin contraria e denuncia a formação de mitos convencionalizados a partir de uma ideologia dominante, que insistem que o estado de coisas resulta "naturalmente" de uma ordem histórica linear e teleológica, mitos que neste caso confirmam as versões oficiais da história e dos seus vencedores, omitindo desse modo os oprimidos e as barbáries cometidas em nome de alguma forma "naturalizada" de "progresso" (Lowy, 2016: 49).

levaram a que as pudéssemos observar *hit et nunc*. Encarando essas imagens, portanto, como um repositório de vestígios do passado que dão conta da sua história, mas também da possibilidade de fazer a sua

arqueologia crítica e dialéctica através das relações particulares que estabelecem com um momento do presente (sob uma forma redimida) (Didi-Huberman, 2015: 297-298).

## O ENTENDIMENTO BENJAMINIANO DAS PRÁTICAS E OBJECTOS SURREALISTAS

Para compreender a conceptualização da valorização significativa da matéria obsoleta nas práticas artísticas contemporâneas, teremos também de lembrar o conjunto de entendimentos a que o objecto surrealista, articulado amiúde a partir de objectos descartados ou obsoletos, tem sido sujeito e de que essa valorização é herdeira. Recuperando a opinião do historiador de arte Hal Foster (n. 1955), falamos de entendimentos que se traduzem não apenas numa preocupação pelo estranhamento trazido pelo retorno de pulsões internas reprimidas e inconscientes do sujeito, derivados das teorias freudianas, mas principalmente no entendimento desse estranhamento promovido pelo retorno de imagens familiares tornadas estranhas, neste caso, por repressão histórica (Foster, 1997: 126-127).

Será este o entendimento de Walter Benjamin, que terá defendido o Movimento Surrealista como o primeiro a valorizar a matéria obsoleta, ou as ruínas da produção industrial, como significativa para o entendimento do passado e do presente a partir de uma dialéctica de redenção e de empatia para com os momentos do passado histórico, rumo à sua reinterpretação histórica e política (Foster et al., 2011: 268). Concisamente, Benjamin entende que as práticas surrealistas podem gerar uma nova forma de consciência histórica que opera através de técnicas associativas, promovendo desse modo uma extensão das zonas de experiência política significativa analisável, que se articulam amiúde mediante o interesse no obsoleto ou no ineficiente (Leslie, 2000: 21).

Passando a explicar, não é de somenos lembrar que o momento histórico associado ao Surrealismo está marcado por um fascínio pela produção de mercadorias com o auxílio das novas capacidades tecnológicas, tal como a uma mundividência marcada pelas projecções utópicas associadas ao pretenso e irrefreável progresso da

sociedade por via do modelo económico capitalista e dos seus recursos tecnológicos. Nesta conjuntura, os modos de recuperação do sub-produto resultante desta nova capacidade produtiva ou de formas que a precederam — o obsoleto, como imagem dos fragmentos de natureza técnica falhada — pode reinvesti-los com um significado simbólico distinto da significação que toma na tradição dominante nessa conjuntura — desperdício sem valor — dando conta das suas fracturas e contradições. Contradições que irão permitir a admissão de um potencial ou latência significativa não esgotada de uma imagem do passado, distinta daquela a que é submetida pela cultura dominante do presente.

Assim, por um lado, a recuperação simbólica de objectos do passado arcaico pelo surrealismo — objectos externos à cultura capitalista dominante, cuja produção está associada, por exemplo, à manufactura directa, à simples permuta comercial ou ao uso pessoal — pode aludir à relação pré-capitalista de produção que o mercado de trocas terá deslocado ou ocultado, provocando um estranhamento face ao retorno de momentos históricos reprimidos associados a modos de produção, formas sociais ou estruturas de sentimento que lhe são anteriores (Foster, 1997: 161). Por outro lado, a invocação de formas obsoletas no surrealismo resultantes dos modos de produção capitalistas comporta uma crítica à cultura burguesa da época, relativizando-a e negando a sua pretensão ao “natural” e ao eterno, abrindo a possibilidade de pensar a sua própria historicidade pelo estranho retorno de momentos de descontinuidade e de contradições próprias do capitalismo. Contradições que se efectivam pela tomada de consciência da incoerência dos seus pressupostos utópicos, como os valores de emancipação políticos que na verdade se mostram comprometidos com uma visão determinística da história, ou ainda a ideia de um progressivo e decisivo avanço tecnológico contrariado pela imensa

“pilha de lixo” resultante desse modo de produção mercantil (Foster, 1997: 161-162).

Ainda, por outro lado, e de modo contraintuitivo, o estranhamento produzido pelas estratégias surrealistas de reanimação do obsoleto capitalista podem explorar o potencial utópico inscrito no surgimento dessas formas históricas, neste caso associado às promessas do industrialismo e das suas capacidades tecnológicas como meios para colmatar as necessidades materiais humanas. Promessas utópicas transformadas agora em detrito, pela passagem dos seus produtos (mercadoria) a matéria obsoleta por esses mesmos modos de produção capitalista, que assim podem ser exploradas com outros propósitos políticos no presente (Foster, 1997: 162).

Este tipo de exploração do potencial utópico associado ao nascimento de determinadas tecnologias é aquele que Benjamin espera tornar como potencialmente realizável, por se traduzirem em imagens do desejo utópico do passado redimíveis politicamente no presente. Nas suas palavras: “Estas imagens são imagens de desejo; nelas o colectivo procura tanto superar como transfigurar a imaturidade do produto social e as inadaptações na organização social de produção (...). No sonho em que cada época entretém imagens dos seus sucessores, estas últimas aparecem ligadas a elementos (...) de uma sociedade sem classes. E as experiências dessa sociedade (...) engendram, através da interpenetração com o que é novo, a utopia que deixou o seu vestígio em mil configurações da vida (...)” (Benjamin et al., 2003: 4-5). Noutras palavras, será esse desejo utópico, que surge como uma

recorrência história sob as mais variadas formas, que Benjamin espera poder recuperar através da redenção do desejo por essa utopia do passado, à luz do potencial utópico do “agora” (intuito político revolucionário), e não através simplesmente da recuperação dessas formas do passado (intuito político reacionário) (Buck-Morss, 1991: 145-146).

Portanto, o entendimento benjaminiano do obsoleto no surrealismo não estará associado a uma consideração nostálgica que se realiza sobre o passado simplesmente para o fazer retornar no presente *per se*, mas antes a uma (re)consideração crítica desse passado empenhada num questionamento acerca do *status quo* do presente. Nas palavras de Foster, “(...) o obsoleto surrealista colocava os detritos culturais dos momentos passados residuais do capitalismo contra a complacência socioeconómica do seu momento presente (...)” (Foster, 1997: 159).

Resumindo, podemos defender que os surrealistas terão demonstrado um interesse na cultura tecnológica, não simplesmente para dar conta das novas possibilidades produtivas da tecnologia, mas também para revelar as energias históricas ressonantes dos detritos ultrapassados excedentes trazidos pelas mudanças tecnológicas. Será neste contexto que os surrealistas irão desenvolver novas estratégias para a imagem e para a imaginação da experiência, assentes numa filosofia materialista, que retira da tangibilidade visual dos fragmentos do mundo quotidiano potencialidade interpretativa, mediante a adopção de uma postura crítica (Leslie, 2000: 11-13).

## O OBSOLETO PARA A REINVENÇÃO DA “ESPECIFICIDADE” DO MEDIUM ARTÍSTICO

À luz do entendimento que Benjamin realiza das práticas surrealistas, podemos afirmar que o estudo de imagens que se retiram de técnicas, tecnologias ou formas obsoletas do passado torna-se relevante se partirmos do princípio que da sua interpretação pode significar o assentimento na existência de uma promessa histórica redimível associada ao seu surgimento, isto é, a partir de uma consideração crítica que se faz sobre esse passado a partir de um ponto

particular do presente. Deste modo, as interpretações possíveis de se articularem a partir desses fragmentos do passado manter-se-ão constantemente numa posição oscilante, oferecendo um vasto campo de possibilidades interpretativas nunca teleologicamente determinadas, mas ancoradas em parte na força da sua materialidade e tradição.

É a partir desta consideração benjaminiana que Krauss



Fig. 01 - Antique filming equipment, fot. por Mario Calvo, 2014, © Unsplash.

irá insistir que será no momento da passagem de uma tecnologia para obsolescência que essa tecnologia pode finalmente ser compreendida como constitutiva de um potencial redentor em relação à ideia de *medium* artístico na contemporaneidade (Krauss, 1999: 296). Noutras palavras, Krauss defende que será através do redescobrimto crítico do momento associado ao aparecimento dessas tecnologias que se pode redimir a complexidade e potencialidade dos *mediums* que essas tecnologias possivelmente admitam (Krauss, 2000: 53). No entanto, esta redenção da ideia de *medium* não recupera os entendimentos reducionistas ou tautológicos associados à tradição modernista mais disseminada, mas actualiza essa ideia a partir das condições sempre oscilantes do presente — portanto, nunca de modo categoricamente determinado.

Neste sentido a recuperação da ideia do *medium*, que traz com ela a afirmação da sua necessidade no contexto artístico contemporâneo, traduz-se em concreto pela necessidade de reinvenção de uma especificidade auto-diferencial, que se encontra criativamente a partir do ancoramento à força da tangibilidade dos “suportes técnicos” de uma determinada prática

artística, a partir do esquecimento dos *mediums* do passado (pintura, escultura, etc.), mas lembrando simultaneamente o conjunto de convenções, ou tradições, associadas a eles (Krauss, 2011b: 128), em particular as associadas aos estágios primordiais de determinadas tecnologias antes do seu desenvolvimento e utilização serem absorvidos pelas leis do capitalismo (Krauss, 2000: 46). Nas suas palavras: “A fim de sustentar a prática artística, um *medium* deve ser uma estrutura de suporte, geradora de um conjunto de convenções, algumas das quais, assumindo o próprio *medium* como seu fundamento, serão inteiramente ‘específicas’, produzindo assim uma experiência da sua própria necessidade” (Krauss, 2000: 26).

Assim, a garantia desta “especificidade” diferencial do *medium* consegue não apenas atribuir um propósito aferível aos objectos artísticos em sentido próprio, interpelando ao artista que os encontre de forma inventiva e criativa, mas também consegue destacar os objectos artísticos da lógica mercantilista, pelo estabelecimento de um critério para a sua avaliação em sentido próprio que resiste à avaliação pautada pelo mero valor de troca que atingem nos mercados.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluindo, o olhar retrospectivo benjaminiano, quando aplicado às práticas artísticas, pode garantir um modo de, através da exploração da complexidade potencial associada ao nascimento de tecnologias obsoletas, restabelecer a ideia de um *medium* auto-diferencial para as práticas artísticas, que se articula reflexivamente a partir do conjunto de convenções derivadas (mas não exclusivamente) das propriedades físicas de um determinado suporte tecnológico, convenções a partir das quais se pode desenvolver uma forma de expressividade tanto projectiva (da sua forma) como mnemónica (da sua história) (Krauss, 1999: 296). Isto é, este olhar consegue delinear um campo de liberdade artística pela possibilidade do destacamento da esfera do mercantilizado das obras de arte, que segue pela substituição dos critérios da sua avaliação em sentido próprio no moderno (progressiva e teleológica especialização) para os da crítica (na afirmação da necessidade do encontro da “especificidade” do *medium* de forma auto-reflexiva, auto-diferenciada e sem pressupostos determinados).

Complementarmente, este olhar retrospectivo torna-se relevante para a história porque, do confronto com o

obsoleto como objecto histórico “falhado” que segue rumo a um determinado fim, resulta o embaraço do vazio das sucessivas promessas a que as histórias de desenvolvimento económico, social ou cultural, foram sendo sujeitas na sua transmissão. Embaraço que, por um lado, permite potencialmente limitar a convivência com a interpretação da realidade contemporânea como teleologicamente determinada no campo económico e social, contrariando as circunstâncias do sujeito como “naturais” e necessárias que, por outro lado, instiga a adopção de um posicionamento crítico do sujeito em relação não só à interpretação passado histórico, mas também quanto às condições a que está sujeito no presente — o que significa a abertura de um espaço de liberdade política. Em suma, falamos de uma interpretação histórica assente numa rememoração crítica ancorada à força imagética tangível que se retira de suportes pretensamente obsoletos, que pode, por analogia, influenciar o diálogo acerca de algumas práticas artísticas contemporâneas, que se estabelece pela potencial reabilitação operativa da actividade crítica dessas práticas interessadas na actualização significativa de técnicas, tecnologias ou modos de representação obsoletos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter — *O Anjo da História*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.

BENJAMIN, Walter. EILAND, Howard. MCLAUGHLIN, Kevin — *Arcades Project*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2003.

BUCK-MORSS, Susan — *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. London: MIT Press, 1991.

DUVE, Thierry — *Kant after Duchamp*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges — *Diante do Tempo: História da Arte e Anacronismo das Imagens*. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.

\_\_\_\_\_ — *Falenas*. Lisboa: KKYM, 2015.

FOSTER, Hal — *Compulsive Beauty*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2008.

FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin — *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson, 2011.

GRILO, Margarida de Lopes — *Tecnologia e Obsolescência nas Práticas Artísticas Contemporâneas*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2018. (Dissertação de Mestrado).

JOSELIT, David — *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson, 2011.

KRAUSS, Rosalind — *Perpetual Inventory*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2011a.

\_\_\_\_\_ — *Under Blue Cup*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2011b.

\_\_\_\_\_ — “A Voyage on the North Sea”: *Art in The Age of The Post-Medium Condition*. London: Thames and Hudson, 2000.

\_\_\_\_\_ — “Reinventing the medium”. *Critical Inquiry*, 25 (1999), 289-305.

LESLIE, Ester — *Walter Benjamin: Overpowering Conformism*. London: Pluto Press, 2000.

LÖWY, Michael — *Fire Alarm: Reading Walter Benjamin's 'On the Concept of History'*. London: Verso, 2016.