



APONTAMENTOS SOBRE APROPRIAÇÃO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

OUTLINES ON APPROPRIATION ON CONTEMPORARY ART

Flávia Dalla Bernardina¹

RESUMO

No artigo trataremos da apropriação sob três perspectivas - a alegoria, o *site specific* e o arquivo e seus reflexos na produção artística contemporânea. Valeremo-nos essencialmente dos textos de Craig Owens e Benjamin Buchloh, e eventualmente outros teóricos que irão refletir sobre os procedimentos de apropriação na arte, e das obras de artistas como Sherrie Levine, Fred Wilson, Michael Asher, Zoe Leonard e Adrian Piper.

PALAVRAS-CHAVE

Apropriação; Arte contemporânea; Alegoria; *Site specific*; Arquivo.

ABSTRACT

In this article we will approach appropriation under three perspectives – allegory, site specific and archive and its derivations on contemporary artistic practices. We will approach through the texts of Craig Owens and Benjamin Buchloh, eventually with other theoretic references that will reflect on appropriation practices in the works of art from artists such as Sherrie Levine, Fred Wilson, Michael Asher, Zoe Leonard, and Adrian Piper.

KEYWORDS

Appropriation; Contemporary art; Allegory; Site specific; Archive.

Historicamente a apropriação, nas práticas artísticas, questionaria a noção de representação na arte, enquanto um espaço neutro, isento de influências e discursos. Muito embora as práticas de apropriação tenham se dado ao longo da história da arte, é a partir do século XX que teríamos a instauração da prática como problema, sobretudo com as vanguardas modernistas, que empreenderiam estratégias de montagem e colagem, reconhecendo seu caráter alegórico de confiscação, superposição e fragmentação.

¹ Flávia Dalla Bernardina, advogada especialista em Propriedade Intelectual, com extensão pela FGV/Direito Rio (2007). Pós graduada em História da Arte e Cultura pela Universidade Cândido Mendes (2013), Mestranda em Artes pela UFES (em curso). Bailarina profissional e escritora, membro do Coletivo Moverdor, onde atua como dramaturga e performer. Contato: flaviadallabernardina@gmail.com.



Em resposta às restrições da liberdade de expressão, os artistas “falavam nas entrelinhas”, como recorda George Grosz:

Em 1916, quando nós, John Hartfield e eu, inventamos a fotomontagem, não poderíamos prever as imensas possibilidades nem a controversa, porém promissora carreira que aguardava aquela nova invenção. Sobre um pedaço de cartão, colávamos uma confusão de anúncios publicitários de cintas para hernias, de cadernos de música para estudantes, de comida para cachorro, de rótulos de Schnaps e de garrafas de vinho, de fotos recortadas de uma revista ilustrada, para dizer, em imagens, o que seria descartado pelos censores se nós o disséssemos com palavras (GROZ *apud* BUCHLOH, 2000, p.179).

As operações alegóricas surgiram, então, no início do século XX, momento de mudança na percepção dos objetos materiais com sua transformação em mercadoria, sobretudo a partir da mecanização do modos de produção, introduzida pelo capitalismo. Essa transformação afetaria sobremaneira a experiência dos indivíduos, através da desvalorização dos objetos e sua divisão em valor de uso e valor de troca, sendo este último, o valor que ganharia força e que derradeiramente transformaria os objetos em mercadoria (BUCHLOH, 2000, p. 181).

É nesse contexto social e econômico que a produção artística da época já percebia as mercadorias como emblemas, a exemplo dos *readymades* de Duchamp e das colagens de Schwitters, e se valiam de procedimentos alegóricos, na montagem, justaposição e fragmentação, para desvalorizar os significantes da linguagem e imagem a serviço da publicidade:

A mente alegórica se põe à parte do objeto e protesta contra sua redução ao estado de mercadoria, desvalorizado-o uma segunda vez por uma prática alegórica. Na separação do significante e do significado, o alegorista submete o signo à mesma divisão de funções à que foi submetida o objeto durante sua transformação em mercadoria. Repetir o ato original de depreciação e atribuir ao objeto um sentido novo o redimem (BUCHLOH, 2000, p. 180).

Embora cite os *readymades* de Duchamp como procedimentos notadamente alegóricos, Buchloh considera que tais empreendimentos – assim como as obras da Pop Art americana – teriam falhado ao expor suas condições de enquadramento e reificação como arte no interior dos museus, da ideia preconcebida de modernismo e de mercadoria (BUCHLOH, 2000, p. 182).



De toda sorte, a alegoria funcionaria tendo o palimpsesto como paradigma, onde um texto é lido através de outro, e suas relações seriam estabelecidas de forma fragmentada e intermitente. Ao transpor para obras de artes visuais, a imagem alegórica seria a própria imagem apropriada:

O alegorista não inventa imagens, mas as confisca. Sobre um significante cultural, ele opera como um intérprete e em suas mãos a imagem se torna outra coisa (OWENS, 1992, p.54).

O significado da palavra alegoria – *allos* (outro) e *agorei* (falar) - remete ao caráter suplementar que configura, adicionando significado não para resgatar um sentido original que supostamente teria sido perdido, mas para adicionar e substituir o que já existe, suplantando o antecedente (OWENS, 1992, p. 54).

Nesse sentido, Owens nos aponta para o que chama de primeiro *link* que pode ser feito entre alegoria e arte contemporânea, que se daria através da apropriação de imagens. Cita as práticas de artistas como Troy Brauntuch, Sherrie Levine e Robert Longo, que gerariam imagens através da reprodução de outras imagens (OWENS, 1992, p. 54).

Considerando a crítica de Buchloh aos *readymades* e à Pop Art, outros artistas como Jenny Holzer, Louise Lawler, Martha Rosler, Michael Asher e Hans Haacke, para citar alguns, passariam a endereçar suas práticas artísticas levando em consideração o lugar e a função das instituições modernas, voltando-as para o exterior da moldura institucional, através da linguagem da televisão, da publicidade e da fotografia, operando no que Roland Barthes, citado por Buchloh, teria chamado de mitificação secundária:

A estratégia de Barthes da mitificação secundária repete a desvalorização semiótica e linguística da linguagem primária pelo mito e segue estruturalmente as ideias de Benjamin sobre o procedimento alegórico, que reitera a desvalorização do objeto transformado em mercadoria (BUCHLOH, 2000, p. 186).

Como exemplo, trazemos a artista Sherrie Levine que marca sua reputação como apropriadora de imagens. Em trabalhos como *After Walker Evans* (1979), ela esgota a condição de mercadoria de fotografias de artistas como Walker Evans, e repete o mesmo procedimento nas fotografias de Edward Weston, Andreas Feininger e Eliot Porter. Ao



refotografá-las pela segunda vez, Levine reiteraria o estatuto fundamental das fotografias como imagens reproduzidas técnica e mecanicamente (BUCHLOH, 2000, p. 190).



Figura 1 - Walker Evans, *Alabama Tenant Farmer Wife* (1936) e Sherrie Levine, *After Walker Evans*, (1979).

Sherrie Levine foi diretamente criticada por Benjamin Buchloh, que consideraria seu trabalho “melancólico e autocomplacente com o fracasso” (BUCHLOH, 2000, p.188), bem como que sua obra “apresenta risco de estabelecer, em última instância, uma secreta aliança com as condições estáticas da vida social, como aquelas que refletem em uma prática artística que só se interessa pela condição de mercadoria da obra e pela inovação de sua linguagem de produto” (BUCHLOH, 2000, p. 186).

A despeito das críticas, Buchloh reconhece que ao se valer de procedimentos alegóricos, Levine priva objetos históricos de sua autenticidade, sua função e seu significado pela segunda vez, questionando, assim, a verdade social de seus objetos de apropriação (BUCHLOH, 2000, p. 190).

Já Craig Owens entende que tal caracterização da atividade da artista – essencialmente como apropriadora de imagens, determinam a sua importância, ao mesmo tempo que sua redução a uma simples crítica duchampiana do impulso criativo é insuficiente, negligente, visto que a artista opera na variedade de suas estratégias estéticas e na persistência de suas preocupações temáticas (OWENS, 1992, p. 114). A própria artista citada por Buchloh ilustra o caráter ambivalente de suas obras:

No lugar de fazer fotografias de árvores ou nus, faço fotografias de fotografias. Escolho as imagens que manifestam o desejo de que natureza



e cultura nos proporcionem um sentido de ordem e de significado. Eu me aproprio dessas imagens para exprimir a nostalgia que sinto, ao mesmo tempo, da paixão do compromisso e da sublimidade da indiferença. Espero que entre a atração que sinto pelos ideais que essas fotografias representam e o desejo de não ter ideais ou amarras, quaisquer que sejam, se produza uma paz inquietante que fique refletida nas fotografias que ofereço. É a aspiração de que minhas fotografias, que contém sua própria contradição, representem o melhor de ambos os mundos (BUCHLOH, 2000, p. 190).

Buchloh admite que Levine incorpora a ambivalência do artista e do intelectual sem identidade de classe e sem perspectiva política, que exerce fascínio entre os críticos de arte contemporâneos, inclusive ele próprio, igualmente ambíguos com os poderes e privilégios que possuem (BUCHLOH, 2000, p. 190).

Owens, por sua vez, nos diz que a potência do trabalho de Levine está no fato de que não representaria mulheres, os pobres, ou paisagens, mas Mulher, Pobreza, Natureza. Não lhe interessaria tais temas, senão por suas imagens:

Esse é o motivo primordial por trás da sua estratégia de apropriação: ela não fotografa mulheres ou paisagens, mas fotografias delas, onde a artista acredita que podemos nos aproximar de tais temas, através de sua apropriação cultural (OWENS, 1992, p. 115).

Já a artista Adrian Piper conduz tais questões em suas obras, incluindo temas como a negritude, valendo-se igualmente da estratégia da apropriação em procedimentos alegóricos.

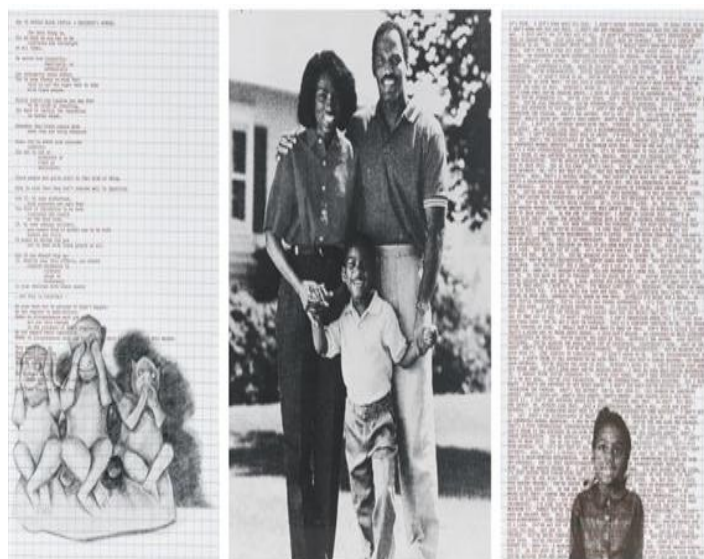


Figura 2 - Adrian Piper, *Decide who you are #25: How to handle black people: a beginners manual*, 1991.



Na série *Decide who you are*, cada trabalho consiste em fotografias de revistas e jornais emoldurados entre dois painéis de imagens, que se repetem ao longo da série – à direita, a imagem de Anita Hill, uma jovem advogada afrodescendente que testemunhou ter sido abusada sexualmente pelo também afrodescendente Clarence Thomas, nomeado para a Suprema Corte norte Americana.

A alegoria, como nos exemplos acima citados, seria constantemente atraída pelo fragmento, pelo imperfeito, pelo incompleto, um progressivo distanciamento da origem. Uma espécie de operação que se dá na ruína, que geraria o que Owens trata como o segundo *link* entre alegoria e arte contemporânea: o *site specificity*, onde o trabalho se funde fisicamente com o lugar em que o encontramos (OWENS, 1992, p. 55).

Nesse sentido, a relação da apropriação com o *site specific* teria início, em resposta aos paradigmas impostos pela arte moderna, num momento em que a análise da moldura institucional tornou-se possível, sendo eles: (i) a ubiquidade – que a obra teria um significado uníssono independente de onde se encontre; (ii) a transparência² – que a obra esgotaria seu significado nela mesma; e a (iii) permanência – que a obra possuiria uma espécie de fixidez histórica, independente do contexto em que se encontre. Tais ilusões culminariam na autonomia da obra de arte, que possibilitariam e facilitariam a sua circulação enquanto mercadoria, preceitos caros à história e à arte moderna.

Em oposição, tanto a apropriação quanto as práticas em *site specific* seguem com suas particularidades, o que Douglas Crimp chama de projeto arqueológico de Foucault, aquilo que pressupõe a substituição do pensamento historicista de continuidade, tradição, influência, desenvolvimento e origem, por conceitos como descontinuidade, ruptura, limiar, limite, transformação (CRIMP, 2005, p.44).

O *site specific*, em seu tempo, seria, um movimento que visava o extravasamento do cubo branco, uma libertação da moldura, dos suportes e dos materiais que prescreviam o que era e o que não era arte.

² Novamente, não se trata aqui da transparência já citada por Owens neste capítulo, como aquela que opera como um deslocamento, uma transparência da representação para criar um paradoxo crítico, mas sim, a transparência no sentido greenberguiano, que sustenta os cânones do que é Arte, sobretudo no modernismo.



Spiral Jetty seria o exemplo emblemático do que James Meyer trata como *site* literal, em que a intervenção do artista é concebida, determinada e inseparável da fisicalidade do local onde é realizada, tornando-o único, assim como a obra (MEYER, 1997, p. 24).

Em contraste, Meyer identifica o *functional site*, que, segundo o autor, pode ou não incorporar um lugar físico. O *functional site* ou *mobile site*, como trata o próprio autor, recusa a intransigência do *site* literal e propõe a sua provisoriedade num campo mais expandido, que alcança o próprio sistema da arte como um *site* em si. É concebida para ser ruína, e não para durar (MEYER, 1997, p. 25).

Em 1979, no Instituto de Arte de Chicago, Michael Asher removeu dos degraus da entrada da instituição, uma estátua de bronze de George Washington, de autoria de Jean-Antoine Houdon, do final do século XVIII, e a reinstalou dentro das galerias dedicadas à pintura e escultura europeias.

Neste ato de apropriação *site specific*, o artista proporcionou, talvez pela primeira vez, que os visitantes daquela instituição notassem – pela ausência – a existência daquele monumento.



Figura 3 - Michael Asher, The Art Institute of Chicago, Chicago, Illinois, U.S.A., 73rd American Exhibition, June 9—August 5, 1979.

Do mesmo modo, os visitantes da galeria 219, onde Asher instalou temporariamente a escultura, poderiam ver o trabalho de Houdon contextualizado com outras obras século XVIII. São palavras do próprio Asher: “O uso da escultura não foi um uso autoral, mas



aquele que pretende desvinculá-lo de sua apropriação anterior” (OWENS, 1992, p. 133, tradução nossa).

Nesta empreitada, Michael Asher propõe um confronto com o próprio museu, tornando palpável a percepção e a crítica da obra de Houdon, não somente de forma isolada, suja, e removida do seu pedestal, como também frente às demais obras expostas na referida galeria.

A prática desconstrutiva do artista procede através do deslocamento, onde elementos são movidos ou removidos de seus contextos originais para que as contradições venham à tona e possam ser examinadas. (OWENS, 1992, p. 133) Citando Owens:

Asher trabalha somente com dados espaciais e temporais de uma situação, raramente adicionando algo a elas, frequentemente subtraindo algo delas; ele refere-se a esse procedimento como 'retirada material' (OWENS, 1992, p. 133).

Em outro degrau conceitual, Fred Wilson enfrenta o extravasamento da noção literal de *site specific*, mas que também não deixa de estar atrelada ao museu. Não um museu específico, mas a instituição museu, com suas paredes e obras devidamente dispostas para atender uma narrativa específica: a dos vencedores.



Figura 4 - Fred Wilson, *Mining the Museum*, 1992, Maryland Historical Society.

Em *Mining the Museum*, realizado no Maryland Historical Society, em Baltimore, o acervo da instituição foi submetido à camadas de “garimpo”. Num primeiro momento a exploração, seguido da seleção de representações pouco mostradas como históricas, para, por fim,



reapresentar outra narrativa que derrubou as representações existentes, funcionando como um território propício à visão descolonialista do artista.

Nos casos apontados, os dois artistas jogam com a instituição museu – que opera como *site specific* funcional – ao mesmo tempo dentro e fora, para deslocar, reenquadrar e expor os códigos institucionais da arte, desviando a narrativa para reconfigurar as posições dos atores em jogo – artistas, obras, instituição e espectador.

Nas práticas artísticas das últimas décadas, artistas contemporâneos tem revisado a noção de *site specific*, elevando a sua mobilidade para o não lugar (*non site*), em compasso com a subjetividade nômade, a exemplo de Mark Dion, Andrea Fraser e Rikrit Tiravanija, para citar alguns.

As obras *functional site* ou *mobile site*, nos dizeres de Meyer, são um espaço entre, um não lugar, uma ruína (MEYER, 1997, p.31). Descolando da necessidade de pertencimento, ou das especificidades de um determinado local, o *site specific* é operado como uma função.

Diz Meyer:

(...) Certamente não privilegia este lugar. Ao invés, é um processo, uma operação entre sites, um mapeamento institucional e textual de filiações e corpos que se movem entre si (sobretudo o do artista). É um *site* informacional, um palimpsesto de textos, fotografias e gravações de vídeos, espaços físicos e coisas (MEYER, 1994, p. 25).

Um exemplo é a obra *Analogue (1998-2009)* da artista Zoe Leonard – cuja produção faz parte do recorte desta pesquisa – exposta em sua recente retrospectiva *Survey*, realizada em junho de 2018, no Whitney Museum, em Nova York.

Nesta série, a artista exhibe 412 fotografias coloridas e preto e branco, feitas ao longo de 11 anos, gerando um arquivo da paisagem urbana do século XX.

A artista evidenciaria a alegoria da globalização e seus efeitos, como a gentrificação, a homogeneização de localidades geográficas diversas no século XXI, bem como o desaparecimento de tudo o que não é tecnológico. Para tanto, fotografa fachadas de lojas, camisetas usadas, colchões e sapatos, por exemplo.



Tais imagens são obtidas ao longo do projeto em locais como Nova York, Cuba, África, Oriente Médio, Leste Europeu e México. Nenhuma das imagens é datada ou possui sua localidade identificada.



Figura 5 - Zoe Leonard, *Analogue*, 1998-2009.

Uma lógica do não lugar é evidenciada na obra, além do processo de pasteurização da cultura. Uma latinha de coca-cola que poderia ser de Nova York também poderia ser de Cuba, um sapato preto que pode ser do Leste Europeu ou do México e colchões empilhados que podem ser de todos os lugares. Ou de nenhum.

Tais atuações no interior do museu como *site specific* – como vimos em Asher e Wilson – seriam necessárias, especialmente se sua atuação apresenta invisibilidades. Hal Foster traça um interessante comparativo das funções que operam na apropriação e no *site specific*:

Do mesmo modo que a arte da apropriação, para engajar o espetáculo da mídia, tinha que participar dele, as novas obras *site specific*, para remapear o museu ou reconfigurar sua audiência, tem operar dentro dele (FOSTER, 1996, p. 178).

Pareceria-nos que tanto Asher quanto Wilson, ao atuar com apropriações especificamente na instituição museu, embora contratados por este para executar as respectivas instalações, conseguiriam encontrar uma tensão interessante entre a distância e a aproximação, suficientes para realizar a desconstrução e o questionamento das narrativas do acervo das próprias instituições.



Neste sentido, vale atentar à produção de Zoe Leonard, que atuando na lógica do não lugar, também conseguiria captar o eixo histórico, que não funciona como âncora atrelado a um local, mas que transita horizontalmente, daqui para lá e logo para outro lugar.

O aprofundamento por essa via se daria na medida em que a repetição é a equação em uso, como se nela e só nela, torna-se possível reinventar um choque entre a horizontalidade dos deslocamentos e a profundidade das narrativas propostas.

Finalmente, como diz Foster, os reenquadramentos sozinhos não são suficientes para manter a distância ou a aproximação. Tais polarizações são impasses as quais tanto a direita quanto a esquerda insistem em se manter na política cultural. Mesmo diante de tais impasses, pior que a superidentificação redutora do outro – tendência da esquerda – é a desidentificação assassina do outro – tendência da direita (FOSTER, 1996, p. 186).

Alcançado o terceiro ponto que interessa na análise das práticas de apropriação, poderíamos conectar o terceiro *link* citado por Owens, entre a alegoria e a arte contemporânea: através das estratégias da acumulação, pela superposição de uma coisa após a outra (OWENS, 1992, p. 55).

Nesse sentido, as questões atinentes aos procedimentos de acumulação, convocam a relação da apropriação e do arquivo. Já citado no debate sobre apropriação como procedimento alegórico, Benjamin Buchloh também enfrenta o arquivo enquanto prática que supõe não somente reescrever a história descentrada a partir de um entrecruzamento de distintos marcos sociais, mas também para pavimentar a memória cultural que se desligaria da história como progressão linear e finalista, bem como superaria a noção de arquivo como a origem de registros do tempo contingente (BUCHLOH *apud* GUASCH, 2013, p. 46).

Segundo Anna Maria Guasch (2013), que realiza uma genealogia sobre arte e arquivo, de 1920 e 2010, para os artistas que trabalham a partir da estratégia do arquivo, o passado não é um modelo para ser citado de maneira fragmentada e oblíqua e projetar sobre ele significados alegóricos. O passado estaria aí em estado bruto para que o artista, o historiador,



o pesquisador se vá em seu encontro, de um modo direto e compulsivo (GUASCH, 2013, p.179).

A autora também estuda o arquivo e a arqueologia foucaultiana, que se refere ao arquivo não como um conjunto de documentos, registros e dados que uma cultura guarda como memória e testemunho de seu passado, muito menos a instituição encarregada de conservá-los: o arquivo seria o que permite estabelecer a lei do que pode ser dito, “o sistema que rege a aparição dos enunciados como acontecimentos singulares” (GUASCH, 2013, p. 47).

Os arquivos assumem, assim, tal conceito foucaultiano da arqueologia entendida como genealogia, concebida como processo, uma soma de descontinuidades, fissuras, disrupções, ausências, silêncios e rupturas em oposição ao discurso histórico que reafirma a noção de continuidade.

Hal Foster, citado por Guasch (2013) no texto *An Archival Impulse*, em clara remissão ao ensaio de Craig Owens (1992) no seu “Impulso Alegórico” – embora ambos carregariam divergências teóricas em certos pontos - assinala para um novo paradigma da arte contemporânea, “a febre do arquivo” (FOSTER *apud* GUASCH, 2013, p. 171). E cita Foster no seguinte sentido:

“(…) a orientação da arte do arquivo é mais ‘institutiva’ que ‘destrutiva’, mas ‘legislativa’ que ‘transgressiva’. E em todos os casos se poderia explicar este impulso como o outro rosto de uma certa ambição utópica e de um desejo de recobrar visões fracassadas na arte, na literatura, na filosofia e na vida cotidiana dentro das relações sociais alternativas que buscariam transformar o ‘não lugar’ do arquivo no ‘lugar’ da utopia. O impulso do arquivo, em sua aposta por ‘constituir’, mais que ‘escavar’, liberaria, ademais, o arquivo da cultura melancólica (ao contrário do impulso alegórico) que confunde o histórico com o traumático” (GUASCH, 2013, p. 171).

Nesse sentido, Anna Maria Guasch, trata de artistas da geração dos anos 90, onde se insere Zoe Leonard, que estabeleceria uma relação ambígua com o arquivo: o arquivo é simultaneamente adotado e rechaçado até o ponto que se poderia falar de um ‘anarchivo’ destinado a produzir campos de relação dinâmico e inéditos, onde as fontes iconográficas a



que aludem o arquivo, vão além de sua qualidade documental, buscam desestabilizar o significado original para recontextualizá-lo de novo (GUASCH, 2013, p. 227).

Um exemplo é o projeto *The Fae Richards Photo Archive* (1993-96), realizado em conjunto entre a artista Zoe Leonard e a cineasta Cheryl Dunye. Trata-se de um arquivo inventado e construído (entre os anos 1920 aos anos 19770), onde se conta a história da vida de Fae Richards, uma fictícia atriz negra e lésbica.

Ao inventar a trajetória de vida de uma mulher, lésbica, negra, atriz, Leonard iluminaria a representação feminina, que não teve lugar na história e nas instituições para tais narrativas. Douglas Crimp, no texto *Zoe's New York* do seu catálogo *Survey* (2018), fala da relação com as imagens de Leonard:

“ (...) através do seu trabalho eu comecei a ver que a oposição conceitual e o rigor crítico aos valores da fotografia tradicional é especial (...). Como ela as apresenta (sempre) sem moldura, sob um vidro) e as relações temáticas e espaciais que ela estabelece entre elas em uma exposição: tais fatores requerem uma negociação do espectador que envolve observar uma fotografia *como uma fotografia* e observá-la em relação de como, onde e com o que mais nós as observamos” (CRIMP, 2018, p. XX, tradução nossa).

Nessa esteira, estão igualmente os questionamentos dos conceitos de representação, autoria e subjetividade, que seriam objetivo das estratégias da apropriação, em ocasiões alegóricas e em outras da crítica, bem como da “febre do arquivo”, que Guasch denomina como uma terceira via que surge na prática artística contemporânea (GUASCH, 2013, p. 179).

Referências

BUCHLOH, Benjamin H. D. Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea. In: **Arte & Ensaios**. Ano 7, n. 7, 2000.

DANTO, Arthur C. **Andy warhol**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FERREIRA, Glória. Autoria e propriedade. Org. EAV – Parque Lage (orgs.). In: **Revista Viso**, n. 7, jul./dez. 2009.

FOSTER, Hal. **O retorno do real: A vanguarda no final do século XX**. São Paulo: Ubu Editora, 1996.



GONZAGA, Ricardo Maurício. Da superfície profunda à cadeia fantasmática de imagens: a arte na fronteira entre pintura e fotografia. In: **19º Encontro Nacional da ANPAP** – Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas – Entre Territórios, set. 2010.

GUASCH, Anna Maria. Arte y **Archivo, 1920-2010**, Genealogias, tipologias y discontinuidades. Madrid: Ediciones Akal, 2013.

LEONARD, Zoe. Survey. Bennet Simpson e Rebecca Matalon (org.). **The Museum of Contemporary Art**, Los Angeles. Delmonico Books, Prestel, 2018.

_____. **The Fae Richard Photo Archive**. Artspace Books, San Francisco, 1996

LEVINE, Sherrie. Statement. 1982. In: EVANS, David (org.). **Appropriation**. Cidade: Londres: Whitechapel Gallery, 2009.

MEYER, James. **The Functional Site**; or The Transformation of Site Specificity. October 80, spring 1997. © October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology.

OWENS, Craig. **Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture**. Berkeley/Los Angeles/Oxford: University of Califórnia Press, 1992.

RIBEIRO, Virgínia Cândida. Apropriação na arte contemporânea: colecionismo e memória. In: **17º Encontro Nacional da ANPAP** - Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - Panorama da Pesquisa em Artes Visuais, ago. 2008.

PIPER, Adrian. **A Synthesis of Intuitions 1965-2016**. The Museum of Modern Art New York, MOMA, 2018.