

Há uma esfera no meio do caminho: registro e apropriação como estratégia da reapresentação.

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira*
Universidade de Brasília

Resumo

O presente artigo busca compreender as transformações de uma obra de arte de Marcelo Silveira, pertencente ao acervo do Museu de Arte Moderna do Recife. Para tanto investigaremos os desdobramentos da obra em escultura, instalação, intervenção urbana, fotografia e evento artístico. Desdobramentos que possibilitaram a reapresentação da obra em novas conformações semânticas e simbólicas, produzidas na adequação em diferentes instituições museológicas. Para tanto enfatizaremos dois aspectos: a condição do espaço institucional ocupado e o estatuto da fotografia.

Palavras-chave

Marcelo Silveira; fotografia; acervos; reapresentação; arte contemporânea.

Abstrac

O presente artigo busca compreender as transformações de uma obra de arte de Marcelo Silveira, pertencente ao acervo do Museu de Arte Moderna do Recife. Para tanto investigaremos os desdobramentos da obra em escultura, instalação, intervenção urbana, fotografia e evento artístico. Desdobramentos que possibilitaram a reapresentação da obra em novas conformações semânticas e simbólicas, produzidas na adequação em diferentes instituições museológicas. Para tanto enfatizaremos dois aspectos: a condição do espaço institucional ocupado e o estatuto da fotografia.

Key-words

Marcelo Silveira; photography; collection; reexhibitin; contemporary art.

* Professor do Departamento de Artes Visuais da UnB. Pesquisador vinculado ao Programa de Pós-graduação em Arte e do Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação, na mesma universidade. Este artigo provém da pesquisa "Registro e reapresentação dos acervos de arte brasileiros: análise comparativa", financiada pelo CNPq.

Tornou-se lugar-comum enunciar que uma obra de arte muda diante dos olhos do espectador, que uma obra está submetida há recorrentes processos de (re) interpretação. Todavia, algumas dessas mudanças não são sutilezas operadas pelos apreciadores da arte, nem clichês previsíveis acionados por narrativas consensuais. O presente artigo busca apresentar como uma obra de arte pode ser transformada e reapresentada por um museu de arte. De antemão não se trata de apresentar uma perversão do sentido “primeiro” da obra (Bishop, 2014), aquela que geralmente indicamos como a intenção de seu criador. Tal premissa nos levaria a um previsível juízo de valor negativo, vinculado a uma hermenêutica romântica, preocupada em garantir uma certa “essência” radical e primitiva da obra¹. Antes, estamos preocupados em compreender a trajetória de uma *esfera*, trabalho do artista Marcelo Silveira, dentro do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, em Recife. E, a partir dessa trajetória compreender como alguns processos museológicos se apropriam de determinadas obras, oferecendo-lhes novas configurações de reexibição.



Fig. 1. *Esferas*. 2001, vista da exposição na Galeria Amparo 60 (Recife-PE), peça em madeira de "Jaqueira"; Fonte: (Anjos, 2005).

¹ Mesmo diante das ressalvas, nos filiamos à intencionalidade operada por M. Baxandall, cuja premissa exprime que as intenções de um artista ao compor uma obra nem sempre coincidem com as “intenções da obra”: “A hipótese de fundo é que todo ator histórico e, mais ainda, todo objeto histórico têm um propósito – ou um intento ou, por assim dizer, uma ‘qualidade intencional’. Nessa acepção, a intencionalidade caracteriza tanto o ator quanto o objeto (...). Mesmo quando o próprio autor descreve seu estado de espírito – lembro aqui o discurso de Baker sobre sua intenção estética e as observações que Picasso fez mais tarde a respeito de si próprio –, esses relatos têm pouca validade para uma explicação da intenção do objeto; é preciso compará-los com a relação entre o objeto e as condições em que foi produzido, retocá-los, ou ajustá-los, ou inclusive descartá-los se houver incoerência.” (Baxandall, 2006: 81)

Entre Esfera(s)

Em 2001, Marcelo Silveira realizou uma exposição individual, na Galeria Amparo 60, denominada "Entre a surpresa e o que se espera". Na mostra, encontramos dezenas de esferas irregulares feitas de madeira, troncos antigos, de diversos tamanhos (fig.1). São peças pesadas, mas cuja aparência, delineada pela simulada fragilidade "oca" da madeira empregada, parecem-nos à primeira vista leves e de fácil deslocamento. Para Moacir dos Anjos (2001) tais "bolas" apresentam uma "tensão entre mobilidade e fixidez", elas frustram as expectativas do espectador, diante da "surpresa do que já se espera".



Fig.2. *Uma dúzia*, 2002/2003, madeira (Jaqueira / Sucupira), 190x20x17 cm. Fonte: Site oficial do artista: <http://marcelosilveira.art.br>

Silveira é um artista que desde os anos de 1990 está preocupado com a utilização de materiais nativos em suas obras: madeira do sertão nordestino, couro, metal etc.. Sua poética expressa-se em trabalhos que exploram o fazer artesanal, articulam-se em séries, múltiplos ou na obsessão da repetição colecionadora. São trabalhos que tomam a forma de objetos, utensílios e ferramentas do cotidiano ou simplesmente se assemelham a eles, em proposições geométricas (Farias, 2000), como podemos ver na seriação das esferas de "Uma dúzia", obra de 2002 (fig.2).

Nas "esculturas-casas"² de 2001, o arranjo das esferas de diferentes cores, texturas, pesos e dimensões na galeria recifense mostra-nos que o artista é especialmente atento para a ocupação do espaço, o relacionamento do

² Expressão que tomo do texto "Correcaminhos" de Ligia Conongia, escrito para exposição na galeria Nara Roesler em São Paulo, em 2003. Nele podemos ler, ainda: "Silveira reatualiza questões recorrentes no conjunto de sua obra, como a exploração ou o 'desvio' de certas práticas artesanais brasileiras, infiltrando aspectos fantasmáticos ao que era originalmente apenas funcional; o embate frontal com a matéria, no sentido brancusiano, e que antes ele focava direto na madeira; o caráter lúdico e orgânico de suas formas, sempre apto a dar frescor e naturalidade ao que é de ordem prioritariamente mental" (Canongia, 2003).

conjunto de peças diante das exigências da arquitetura. A disposição entre as peças e sua relação com as paredes exige que o observador adentre no espaço calculado entre as obras, integrando-o aos elementos constitutivos da expografia (fig.3). De fato, essa percepção só é possível quando comparamos o mesmo conjunto de obras "instaladas" em outro espaço no mesmo ano. Na Pinacoteca da Universidade Federal de Alagoas, em Maceió, Silveira optou por uma cenarização das peças, alocados num espaço mais amplo que a galeria e com uma edição calculada da luz (fig.4).



Fig. 3. *Esferas*. 2001, vista da exposição na Galeria Amparo 60 (Recife-PE), peça em madeira de "Jaqueira"; Fonte: (Anjos, 2005).

Nos dois casos, seja pelo uso da arquitetura, pelo cálculo da iluminação, pela presença do corpo do observador ou pela distribuição das peças, o artista propôs intervenções espaciais *stricto senso* (Huchet, 2005: 69). Intervenção que ganha novas configurações quando o artista desloca outras esferas para as ruas do Recife no mesmo ano.

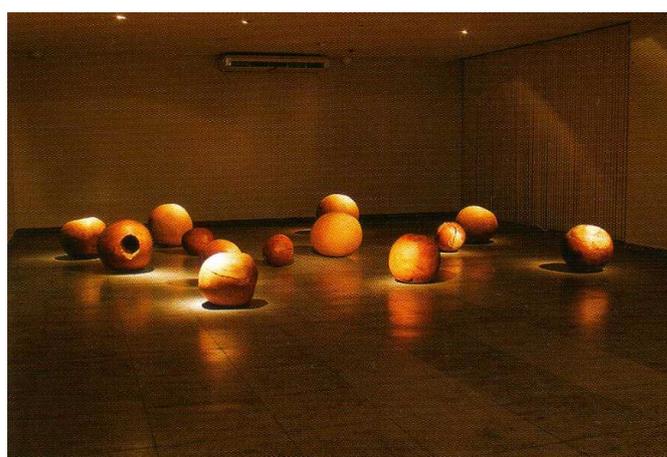


Fig. 4. *Esferas*. 2001, vista da exposição na Pinacoteca da UFAL, Maceió; fonte: (Anjos, 2005)

Nas ruas do centro e nos bairros do Recife surge uma nova obra. Embora tenham sido mais de uma, agora temos *Esfera*, no singular. O efeito buscado é o mesmo das esferas expostas na galeria Amparo 60: surpreender o “público”, o passante. As pesadas peças com mais de um metro de diâmetro foram deslocadas na madrugada para diferentes pontos da cidade. Novamente buscou-se a contradição entre a aparência da matéria e sua estrutura. A interação fora capitada pelas fotografias que traduziram a ação nas ruas em uma série de imagens selecionadas para garantir o efeito provocador, casuístico e transitório das esferas no urbano (fig.5). Da mesma forma, a surpresa torna-se o elemento motivador que constitui a série fotográfica resultante da intervenção.



Fig.5. Marcelo Silveira, *Esferas*, intervenção urbana. Fonte: (MAMAM, 2004)

As fotografias foram doadas pelo artista ao MAMAM anos depois³, enquanto uma série de registros que apresentam a intervenção urbana de 2001, sua estratégia parece residir numa antiestética, própria da fotografia conceitual; as imagens parecem retiradas por passantes, sem cuidados com enquadramentos ou outras estratégias. A presença da fotografia não foi casual no trabalho de Silveira, do mesmo modo como não tem sido na difusão de outros trabalhos do artista. De fato, a fotografia ocupou um papel

³ Silveira não soube precisar quando as fotos foram doadas ao museu. Ele acredita que fora entre 2002 e 2003 (depoimento ao autor em 05 agosto de 2015, na cidade do Recife-PE). Do mesmo modo, os registros da instituição não oferecem uma data precisa da transformação das fotografias em documentação museológica. Consulta realizada a documentação do museu em agosto e novembro de 2014.

fundamental para a consolidação da arte contemporânea e seu trânsito entre espaços museais e sítios não convencionais. Inúmeros pesquisadores, curadores, artistas têm nos arquivos fotográficos aliados importantes na produção de novas narrativas de obras do passado.

Entre registros: a questão fotográfica.

A emancipação da fotografia enquanto suporte, linguagem e mídia em arte deve em parte a sua utilização na prática conceitual de artistas desde os anos de 1960. Numa filiação indireta, as fotografias de Silveira vinculam-se ao uso operado pelos artistas conceitualistas. Uso que merece ser explicitado para compreendermos as tensões históricas existentes entre a produção, a circulação e o arquivamento da arte contemporânea desde então. Ao mesmo tempo, a fotografia desdobra-se como registro indicativo e extensivo de outras práticas artísticas, construindo relações consensuais, ambíguas, marginais ou polêmicas; nem sempre assumidas dentro das coleções autorizadas⁴.

Como bem lembra Thierry de Duve, desde os anos de 1960 não temos mais apenas pintores, escultores, gravadores, performers ou videomakers (1996) e sim artistas visuais, ou seja, técnicas, suportes e linguagens fundem-se em jogos que marcam simultaneamente especificidades e diluem as fronteiras entre sintaxes. A condição pós-mídia, na acepção radical ofertada por Peter Weibel (2006), conferiu à fotografia um papel importante no desenvolvimento da arte contemporânea desde então. É evidente que tal relevância não subtrai as dificuldades da fotografia ser assimilada pelo circuito museológico convencional, nem como operador poético, nem como registro estetizado refletindo sobre outras linguagens, como bem nos confirma o conhecido ensaio de Douglas Crimp (1979). Do mesmo modo, a fotografia não foi a única linguagem a ser transportada para a intersecção entre o documento e a ação poética⁵. O vídeo, a literatura e o cinema *stricto sensu* também produziram seus próprios problemas.

Para Camiel van Winkel, a fotografia *para* e *na* arte contemporânea fundou um lugar mais amplo, ele dirá mesmo neutro, para o registro e a produção de visualidades. Compreendida por muitos artistas conceituais desde os anos de 1960 como suporte que oferecia pouca resistência à comunicação de uma ideia e de conceitos poéticos, a fotografia é, simultaneamente, uma

⁴ Compreendemos como “coleções autorizadas” aquelas construídas a partir das narrativas aprovadas por um conjunto de sujeitos mais ou menos ligados ao circuito das artes (artistas, curadores, historiados da arte, educadores, gestores, patrocinadores, galeristas, editores, produtores culturais, jornalistas e críticos especializados etc.). São obras de arte eleitas para compor as narrativas dominantes de um determinado artista, de uma determinada época ou instituição. Desta forma, nem todo o acervo de uma instituição museológica pode ser considerada uma “coleção autorizada”. Para tal é preciso considerá-la nos três discursos dominantes na atualidade: curatorial, historiográfico e o mercadológico.

⁵ Raphael Samuel, em seu artigo *Teatros de memória* (1994), sinaliza um paralelo entre a incorporação da fotografia como arte pelo sistema museal e a descoberta da fotografia como documento da história, o que ocorreu entre meados dos anos de 1960 e o início dos anos de 1970 (Samuel, 1997).

linguagem mais aberta às ideologias dos anos de 1970: servia como uma linguagem sem rosto, anônima e acessível, uma forma “polida” de apresentar uma obra, sendo interior e exterior a mesma (2012, p.234).

Alguns importantes artistas utilizaram a fotografia como dispositivo acionador de suas questões poéticas, fundindo os predicados documentais e as qualidades estéticas. O elenco de artistas é grande e as abordagens distintas. Se para Judith Rodenbeck (2011) foi a obra de Allan Kaprow que introduziu a fotografia como elemento ímpar na produção artística, o eleito de Rosalind Krauss (2000) fora Hans Namuth, que realizou as famosas fotografias de Jackson Pollock pintando. Já Suzanne Paquet (2010) e Cristina Freire (1999) lembram-nos do impacto da fotografia nos trabalhos de Robert Smithson. Renato Rodrigues da Silva (2009), por sua vez, terá nos “livros de fotografia” de Edward Ruscha uma questão essencial para a institucionalização da fotografia⁶, enquanto Bertrand Clavez (2009) elegeu as fotografias do Fluxus como ponto de inflexão entre documento e obra. Para Claire Bishop (2012), nos anos de 1960, artistas menos citados como Milan Knížák, Oscar Masotta, Marta Minujín e Oscar Bony merecem destaque no uso da fotografia enquanto documento de uma prática artística.

Já Van Winkel (2012) selecionou John Baldessari, Jan Dibbets e Gilbert & George como artistas que apelaram para fotografia sem ater-se a problemas clássicos como linha, contraste e relação figura-fundo, mas cujo uso permitiu abordar questões conceituais. É peculiar notar que tais artistas optaram, num primeiro momento, por uma fotografia que negava aspectos artísticos convencionais. Geralmente, as imagens fotográficas não apresentavam um processo de composição que coordenam linha, claros e escuros, e o fundo parece-nos distraidamente captado.

Uma parte notável dos artistas conceituais estava muito pouco preocupada naqueles anos em sublinhar as potencialidades da fotografia. Usavam-na como artifício para expressar uma distância entre as propostas e as possíveis competências atribuídas aos artistas e/ou fotógrafos. Como na irônica série de fotografias “Arremessar três bolas no ar para obter uma linha reta (o melhor de trinta e seis tentativas)” de Baldessari, produzidas entre 1973-1975 (fig.6). De algum modo, há nesse momento, para estes artistas, uma fotografia capaz de negar valores artísticos consagrados. O trabalho de Michael Ascher evidencia essa condição, ao propor uma fotografia quase dependente das legendas que as acompanham. Em especial àquelas apropriadas do mercado publicitário e cujo valor artístico era negado.

⁶ “Outro incidente ocorreu em 1963, quando Ruscha enviou uma cópia de *Twentysix gasoline stations* à Biblioteca do Congresso Americano, localizada em Washington. De acordo com o artista, o livro foi recusado pela falta de conteúdo literário. Ele, contudo, explorou essa recusa como propaganda, publicando uma matéria paga na revista *Artforum*. Dramatizando o incidente, o anúncio intitulado “REJECTED” [Recusado] trazia a fotografia do livro, a data e o nome da instituição, além, obviamente, do endereço de venda” (Silva, 2009: 157)



Fig. 6. John Baldessari, Arremessar Três bolas no ar para obter uma linha reta (o melhor de trinta e seis tentativas), de 1973; fonte: Site Museum of Contemporary Photography: <http://www.mocp.org/index>

Nossos olhos certamente estão habituados a confirmar nessas fotografias valores que não eram evidentes para a audiência dos artistas conceituais. Muitas das fotografias foram arbitrariamente produzidas para se aproximar de instantâneos de um fotógrafo amador, no sentido conferido ao termo no século XIX. Muito embora saibamos, hoje, que a própria casualidade e despreensão já expressavam um artifício e uma estratégia. No passado recente, era importante negar traços poéticos e artesanais da fotografia. O ato criativo subversivo para um artista habilidoso era imitar uma pessoa com habilidades não familiares à arte, segundo Jeff Wall, que completa:

.... o gesto de passar à anti-arte, ou não-arte, [era] o ato de internalizar a indiferença da sociedade para a felicidade e seriedade da arte ... Esta mimesis expressa o desaparecimento das grandes tradições da arte ocidental nas novas estruturas culturais estabelecidas pelos meios de comunicação, o mercado financeiro, suburbanização, e a burocracia reflexiva. O ato de renúncia necessária para um artista hábil para aprovar esta mimesis, e construir obras a partir de seus resultados, é um escândalo típico do desejo de vanguarda, o desejo de ocupar o limiar da estética, do seu ponto-de fuga⁷. (Wall, 1995: 265)

⁷ "...the gesture of passing over into anti-art, or non-art, [was] the act of internalizing society's indifference to the happiness and seriousness of art...This mimesis expressed the vanishing of the great traditions of Western art into the new cultural structures established by the mass media, credit financing, suburbanization, and reflexive bureaucracy. The act of renunciation required for a skilled artist to enact this mimesis, and construct works as models of its consequences, is a scandal typical of avant-garde desire, the desire to occupy the threshold of the aesthetic, its vanishing-point." Wall retoma o argumento em outro texto: "Marks of indifference: aspects of photography in, or , as Conceptual Art" publicado The Last Picture Show, disponível: <http://www.art.ucla.edu/photography/downloads/Wall001.pdf>; acesso em junho de 2015.

A relativa deficiência técnica como qualidade na fotografia para os artistas conceituais nos leva as *Esferas* fotografadas de Silveira. A série de fotografias guarda parte das estratégias dos artistas conceituais dos anos de 1970. Desta forma, pode ter sido assimilada pelo MAMAM e transformada em registros-estéticos que exprimem a intervenção de 2001. Como dissemos antes, o trabalho visava a transformação do espaço da rua em espaço de estranhamento diante de suas estruturas de madeira. A surpresa foi um elemento suscitado e apresentado nas fotografias, que apresentam a reação dos passantes das ruas de Recife diante dos trabalhos. A estratégia antiestética ressurgue nas fotografias, que nos parecem retiradas por “amadores”, sem cuidados com enquadramentos ou outras estratégias.

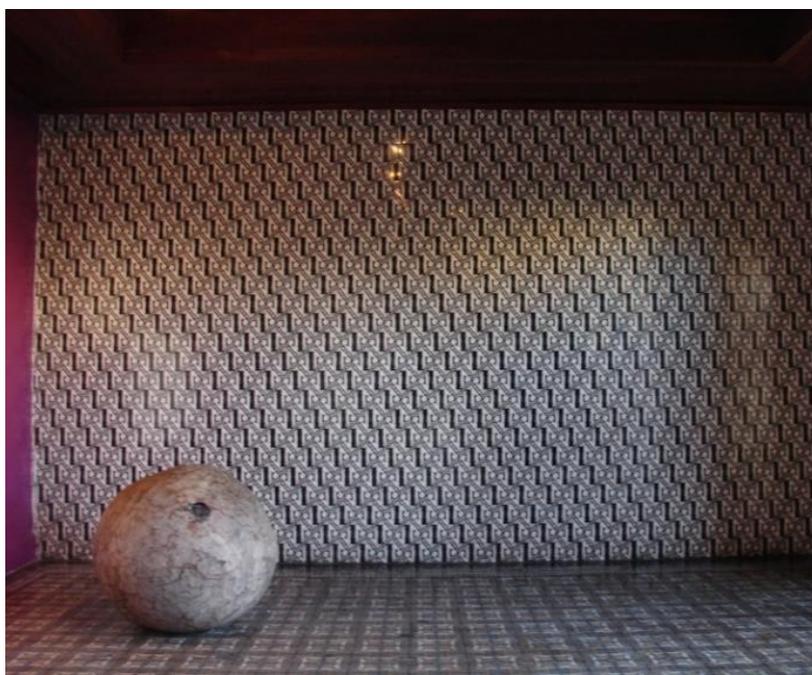


Fig.7. Marcelo Silveira, *Sem título*, 2001, jaqueira, 100cm diâmetro, acervo MAMAM; obra no hall de entrada do museu. Fonte: Blog MAMAM

Sem título

Além das fotografias, o museu possui uma das esferas similares aquelas utilizadas na intervenção urbana por Silveira. Independentemente da autenticidade da obra – questão que não é o problema deste artigo –, a presença da esfera isolada no espaço expositivo é incapaz de rememorar a intervenção, embora consiga restaurar parte da questão poética: leveza visual versus peso estrutural (fig.7). Nesse sentido, as fotografias qualificam o lugar do objeto numa exterioridade outra; suplementam sua existência, sem perder sua autonomia. As fotografias indicam “Esferas”, a intervenção de

2001, enquanto o objeto circular está catalogado como uma peça *Sem título*, de 100 cm de diâmetro, com aproximadamente 600 quilos, produzido em 2003, doada por Thomaz Lobo. Assim sendo, temos aqui uma conhecida estratégia das instituições – crítica especializada, história da arte, museus etc.: elas dissipam as fronteiras entre o poético e o documental. Assume-se a obra como aquilo que dar-a-ver-outra, bem indicado por Arthur Danto, uma vez que “... uma fotografia de uma obra de arte pode muito bem ser obra de arte por si só se apresenta o conteúdo de modo a propor uma ideia acerca do conteúdo apresentado.” (2005: 219).

A “escultura-casca” do MAMAM, todavia, não se transformou apenas num indício da intervenção. Sua existência está vinculada às exposições de 2001 e todas as demais mostras em que as esferas foram alocadas⁸. Sendo assim, a obra emancipa-se, estranhamente, da obra-base que era a intervenção nas ruas da capital pernambucana. De fato, essa emancipação fora percebida pelo educativo do museu em 2010.

“Use seu Museu” foi calculado como uma série de ações no dia 18 de maio de 2010. Além de oficinais, palestras, exposições o MAMAM convidou naquela ocasião dois comerciantes de rua para vender tapioca e coco dentro da instituição, provocando reflexões sobre os limites institucionais e o cotidiano que o cerca. Na mesma ocasião, o setor educativo do museu propôs “passear” com a esfera pelas ruas próximas do museu (Rua União e Rua Aurora). A esfera voltou a ser uma bola que solicitava a interação, sendo empurrada por dezenas de pessoas. Da mesma forma, que as fotografias que compõe a série sobre a intervenção de 2001, as fotografias em 2010 buscavam exprimir a surpresa e a inquietude dos “espectadores” da ação operada pelo museu.



Figs.8 e 9. Ação do projeto “Use seu museu”, equipe do educativo do MAMAM manipulando obras de Marcelo Silveira, *Sem título*, 2001, jaqueira, 100cm diâmetro, acervo MAMAM; Fonte: Blog MAMAM.

⁸ Nesse tocante destaca-se “Armazém de Tudo” no MAMAM, em 2005. As esferas foram espalhadas pelas salas do museu e compunham uma unidade museográfica com as demais obras e equipamengos espositivos.

De fato, o que a instituição propunha era reintroduzir a esfera no espaço urbano, ao mesmo tempo que acabou evocando outra importante escultura da história recente da arte contemporânea: a esfera de jornal criado por Michelangelo Pistoletto e empurrada pelo artista pelas ruas de diferentes cidades europeias (fig. 10). O paralelo entre as esferas só é possível graças ao uso operado pelo museu. Silveira, em entrevista ao autor, diz nunca ter concebido as esferas para serem deslocadas, seu funcionamento como “bola” não lhe pareceu adequado.



Fig.10. Michelangelo Pistoletto, Esfera de jornal pelas ruas Turin, Itália, em 1967, filme. *Bola de jornal*, 1966 (objeto).

A escultura transformou-se diante de um caráter de apropriação. Sua dimensão simbólica fora realinhada novamente quando a esfera do acervo foi exposta na exposição “Tatu: Futebol, Adversidade e Cultura da Caatinga”, no Museu de Arte do Rio de Janeiro, em 2014, em plena realização da Copa do Mundo de Futebol no Brasil. A curadoria da mostra buscava no cotidiano da caatinga a expressão própria do esporte homenageado. A presença da obra de Silveira justifica-se pelo uso material de árvores do sertão e da caatinga nordestina. Por si só a materialidade já estabelecia uma relação com o conceito operador da mostra. Claro, não podemos ignorar que uma esfera numa exposição sobre o futebol retoma sua dimensão de bola.

O que a escultura, as fotografias e as narrativas sobre a intervenção possibilitaram é a sobrevivência da “obra” no acervo da instituição. O museu operou transformações que permitiram a rerepresentação da obra num contexto ampliado, sem com isso se afastar do regime estético de seu criador. Nesse tocante, a questão do registro poético de obras *efêmeras* ou *endereçadas* tem ocupado no Brasil, há pelo menos duas décadas,

diferentes pesquisadores no campo das artes visuais. Assim é sintomático compreender as opções, as estratégias e os enquadramentos de sentidos ofertados pelo MAMAM frente à fotografia como objeto e medidora poética, operando uma transcodificação (Flusser, 2002). Ao mesmo tempo, a transformação da escultura em objeto-ação ligou a obra tanto à intervenção nas ruas do Recife quanto às estratégias de ocupação acionadas pelo artista no início dos anos 2000. Ou seja, a instituição valeu-se das diferentes frentes abertas pelo artista e pelas possibilidades ofertadas pelas obras para apropriar-se de fragmentos e recombina-los. Trata-se de um debate específico que pode ampliar a compreensão da percepção da arte colecionada e sua repercussão na constituição da história da arte contemporânea.

Referências

- ANJOS, Moacir dos. Brígida Baltar – A coleta da Maresia. Recife: MAMAM, 2003.
- BISHOP, C.. “Experiência estética, tempo e o efêmero na arte” In: ARANTES, Priscila; CARAMELLA, Elaine; RÉGIS, Sonia; (orgs.). *Arte: história, crítica e curadoria*. São Paulo: EDUC, 2014.
- BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção*. A explicação histórica dos quadros. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- BISHOP, C.. *Artificial Hells: Participatory Art and Politics of Spectatorship*. London; New York: Verso Books, 2012.
- CANONGIA, Ligia. “Correcaminhos”. Texto de exposição. Galeria Nara Roesler, São Paulo, 2003; disponível em: <http://marcelosilveira.art.br/>; acesso em junho de 2015.
- CERTEAU, Michael. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CRIMP, Douglas. “Pictures”. *October*, vol. 8, 1979, p. 75-88; disponível em: <http://www.jstor.org/stable/778227>; acesso em junho de 2015.
- DANTO, A.C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. Trad. de Vera Perreira. São Paulo: CosacNaify, 2005.
- DE DUVE, Thierry. *Kant after Duchamp*. Cambridge; London: MIT Press, 1996.
- FARIAS, Aguinaldo. “Marcelo Silveira, o forjador de formas”. Texto de exposição. Galeria Nara Roesler: São Paulo, 2000.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FREIRE, Cristina. *Poética do Processo*. Arte Conceitual no Museu. São Paulo : Iluminuras, MAC-USP, 1999.
- HUCHET, Stéphane. “A instalação em situação”. *Arte & Ensaios*, 2005, n°12.
- KRAUSS, R. La photographie comme texte: Le cas Namuth/Pollock. In. _____ . *Le photographique, pour une théorie des écarts*. Paris : Macula, 2000, p. 89-98.
- MUSEU DE ARTE MODERNA ALOISIO MAGALHÃES. *Coleção de Arte*. Doações 2001-2004. Catálogo de exposição. Recife: MAMAM, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. *Aesthetics and Its Discontents*. Cambridge: Polity Press, 2009.

RODENBECK, Judith. *Radical Prototypes: Allan Kaprow and invention of happenings*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2011.

SAMUEL, Raphael. "Teatros de memória". Projeto História, 14, São Paulo, PUC/SP, fev. 1997.

SILVA, Renato Rodrigues da. "Livros de fotografia de Edward Ruscha" In: COSTA, Luiz Cláudio da (org.) *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa/FAPERJ, 2009, p.151-163.

WALL, Jeff. "Marks of Indifference". *Reconsidering the Object of Art. 1965-1975*. Catalogo de exposição, Los Angeles: Museum of Contemporary Arte, 1995, p.247-267.

WEIBEL, Peter. *The Post-Media Condition*. AVVV. Condição Pós-Mídia, catálogo de exposição, Madrid, 2006.

WINKEL, Camiel van. *During the exhibition the gallery wil be closed*. Amsterdam: Valiz, 2012.

Artigo recebido em dezembro de 2015. Aprovado em maio de 2016