

Apropriação, Citação, Profanação: A (Des)sacralização da Imagem no Contemporâneo

Maryella Sobrinho, Viviane Baschiroto, Universidade do Estado de Santa Catarina

O objetivo do texto é abordar o procedimento de *profanação* em práticas artísticas contemporâneas. Tal modo operativo, aqui compreendido como um desdobramento da *apropriação* e *citação*, é identificado como parte das pesquisas desenvolvidas por Luiz Henrique Schwanke (Joinville, SC, 1951-1992) e Albano Afonso (São Paulo, SP, 1964). Para fundamentar esta abordagem, nos apoiamos principalmente em Giorgio Agamben, articulando-o com outras referências pontuais. Embora o sentido corriqueiro atribuído ao ato de profanar esteja relacionado à ofender e desrespeitar, ao tratar das imagens apropriadas na contemporaneidade, o texto questiona se este ato não reforçaria a sua sacralidade ou criaria obras a serem sacralizadas novamente pela História da Arte.

Palavras-Chave: Apropriação. Citação. Profanação. Arte Contemporânea.

*

The purpose of the text is to address the profanation procedure in contemporary artistic practices. This operational mode, understood here as an unfolding of appropriation and citation, is identified as part of the research developed by Luiz Henrique Schwanke (Joinville, SC, 1951-1992) and Albano Afonso (São Paulo, SP, 1964). To support this approach, we rely mainly on Giorgio Agamben, articulating it with other specific references. Although the common sense attributed to the act of profaning is related to offending and disrespecting, when dealing with appropriate images in contemporary times, the text questions whether this act would not strengthen its sacredness or create works to be sacralized again through the History of Art.

Key-Words: Appropriation. Citation. Profanation. Contemporary Art.

A História da Arte está repleta de obras que consideradas icônicas pela relevância de sua contribuição. O reconhecimento de sua importância por parte das instituições da arte vem acompanhado da atribuição de um caráter sagrado às imagens. A sacralidade da obra de arte foi, e ainda é problematizada no campo da arte, pois envolve noções de autoria, autenticidade, hierarquia e legitimação.

Tais questões são evidentes se tomarmos como objeto de reflexão alguns procedimentos utilizados por artistas contemporâneos, como a *apropriação* e *citação*. Até o início do século XX, a apropriação era tratada como uma “apreensão culta e consciente de uma arte ou tradição anterior”, não devendo ser confundida com influência (PEQUENO, 2011, p. 323). Esta, desconsideraria a autonomia do artista em buscar a assimilação de determinados modos de fazer ou conjunto de valores, e também a capacidade de um público em reconhecer aquilo que foi apropriado¹. A apropriação deixa de ser apenas uma assimilação de uma tradição e se instala como modo operativo no início do século XX, com as colagens e *assemblages* cubistas e os *ready-mades* de Marcel Duchamp (PEQUENO, 2011, p. 323).

“As coisas tomadas oportunamente para o nosso uso”, é um dos procedimentos em arte contemporânea que Michael Archer (2011, p.164) considera recorrente, especialmente com a proliferação de imagens pelos meios de comunicação de massa. Em *Apropriando-se da apropriação*, texto escrito em 1982, Douglas Crimp (2005) distingue dois tipos de apropriação: a modernista e a pós-moderna. A primeira, é caracterizada pela apropriação de um estilo, mantendo ou recuperando uma tradição, não diferindo muito daquela há pouco mencionada, presente no século XX. Já a pós-moderna², refere-se à apropriação da matéria e da imagem, método que abrange todas as áreas da cultura contemporânea.

A citação, embora relacionada à atividade descrita anteriormente, dela se diferencia ao apresentar elementos imagéticos de obras consagradas pela História da Arte, sem necessariamente a presença de uma única referência direta, mas múltiplas referências. Tadeu Chiarelli em *Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea* afirma que o citacionismo é uma característica marcante da contemporaneidade e que “não se adaptaria ao cunho evolucionista que caracterizou o período moderno, baseado na busca do novo e do original” (CHIARELLI, 2001, p.257). O citacionismo estaria ligado ao encontro de imagens e procedimentos existentes, onde o retorno ao museu, às imagens de obras de arte e a procedimentos de outros artistas se deu pela “sensação de impossibilidade de prosseguir trilhando os caminhos da arte moderna” (CHIARELLI, 2001, p.264), ligada à questão da originalidade. Ainda

¹ Esta distinção é feita por Fernanda Pequeno (2011) a partir da abordagem de Richard Wollheim, em *Pintura, textualidade, apropriações* (2002).

² Crimp (2005) traz esta definição após análise de fotografias de Robert Mapplethorpe (que apropriaria o estilo de Edward Weston) e de Sherrie Levine (que faz a apropriação material dos retratos reais de Edward Weston “simplesmente fotografando-os novamente”). Enquanto Mapplethorpe preserva o estilo da fotografia de estúdio do pré-guerra, Levine apenas fotografa as fotografias já reveladas.

segundo Chiarelli (2001), após a 2ª Guerra Mundial, os artistas vivenciaram uma expansão das tecnologias e meios de comunicação, como a televisão, revistas e cinemas, onde receberam, sem resistência, informações cada vez mais fragmentadas.

Cientes, na contemporaneidade, da inexistência de originalidade no campo artístico, a utilização de uma imagem pré-existente, que poderíamos chamar de segunda mão (salvo seu cunho pejorativo), para compor um novo trabalho dentro do contexto contemporâneo, poderia ser entendido como um gesto de *profanação*, que vai além da apropriação e da citação. Giorgio Agamben (2007) lembra que o ato de profanar está ligado à restituição ao uso e a usar de outra forma, como o gato que substitui o rato pelo novelo. Ele mantém a atividade de caça, mas se liberta da atividade de captura e morte. Este sentido se contrapõe à definição original do ato de profanar: tratar com irreverência, desrespeitar a santidade, tratar desrespeitosamente e usar de maneira inadequada.

A profanação em Luiz Henrique Schwanke

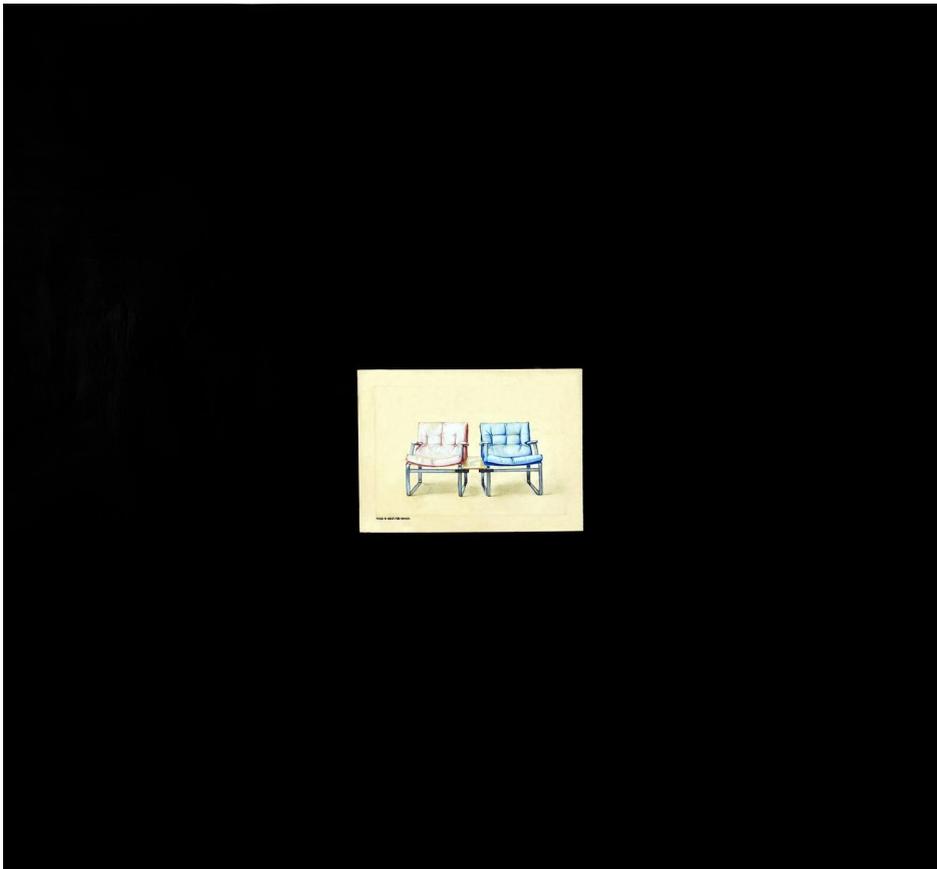


Figura 1. Luiz Henrique Schwanke. Rosa e Azul, de Renoir. Lápis de cor s/ papel, s/ data. Acervo: Família Schwanke.

Luiz Henrique Schwanke (Joinville, SC, 1951-1992) mais conhecido na esfera nacional por seus trabalhos com a série sem título identificada como *Linguardos*

ou *Carrancas*, participou da 21ª Bienal de São Paulo no ano de 1991 com a obra *Cubo de Luz – Antinomia*, ganhando certa notabilidade para sua produção artística em âmbito nacional. Este trabalho, ocupava os jardins do Parque Ibirapuera e chamava atenção por ser um cubo onde ficavam refletores de luz muito potentes, que causavam interferência até mesmo no espaço aéreo da cidade.



arte, como em *Rosa e Azul*, de Renoir (figura 1)

Figura 2. Pierre-Auguste Renoir. Rosa e azul - As meninas Cahen d'Anvers, 1881, Óleo sobre tela, 119x75,5 cm, Créditos da fotografia: João Musa, Acervo MASP (Museu de Arte de São Paulo).

onde o artista substituiu as duas meninas do pintor francês (figura 2) por duas poltronas com as cores análogas aos seus vestidos. Nesta imagem, as poltronas tem base metálica, apoio para os braços e estofamento aparentemente muito confortável. Com frequência, Schwanke substituiu personagens de pinturas icônicas da História da Arte ora por poltronas e *chaise longue*, ora por maçãs e dedos.

Com formação em Comunicação Social pela Universidade Federal do Paraná, produziu ao longo da carreira mais de 5 mil obras entre desenhos, pinturas e objetos. Em uma época onde as informações chegavam sem a velocidade da internet, o estudo por meio de livros e revistas e a visita a exposições eram suas principais fontes de pesquisa. Schwanke foi um artista que premeditava, projetava suas obras e refletia sobre seu processo de criação e a arte. Em um documento onde entrevista a si mesmo, escreve: “Arte é qualquer coisa, dependendo apenas dos mecanismos do processo mental em processar ‘qualquer coisa’ no aspecto da sensação. ” (SCHWANKE, 2010, p.42).

Uma das persistências e recorrências em sua produção foi a citação de outras obras de

A reflexão sobre o que seria a profanação é desenvolvida por Giorgio Agamben (2009), que coloca que o direito romano afirmava serem sagradas às coisas que pertenciam aos deuses e que era um sacrilégio qualquer ato que transgredisse essa indisponibilidade das coisas, não podendo ser vendidas e usufruídas. “E se consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar significava, ao contrário, restituir ao livre uso dos homens.” (AGAMBEN, 2009, p.45, grifo do autor). Ao citar Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Schwanke profana a obra do pintor, que se vê ressignificada um século depois pelo artista. O artista comete, em princípio, o sacrilégio, pois toma o nome do artista francês e sua obra para construir algo novo, transgredindo sua indisponibilidade, tornando a pintura desimpedida de nova utilização.

Nadja de Carvalho Lamas cunha o termo “revisitamento” com uma junção de visitar + deslocamento, “[...] entendido como esse momento de ir ao encontro, do olhar reflexivo sobre a obra objeto de atenção, sobre uma ideia ou conceito. A esse gesto está associado o conceito de profanação [...]” (LAMAS, 2005, p.25). A autora se debruça sobre conceitos como autoria, apropriação, polifonia, paródia e curadoria mas, a despeito da citação acima, não se detém em esclarecer em como esse movimento do artista que chama de “revisitamento” pode ser entendido como um ato de profanar.

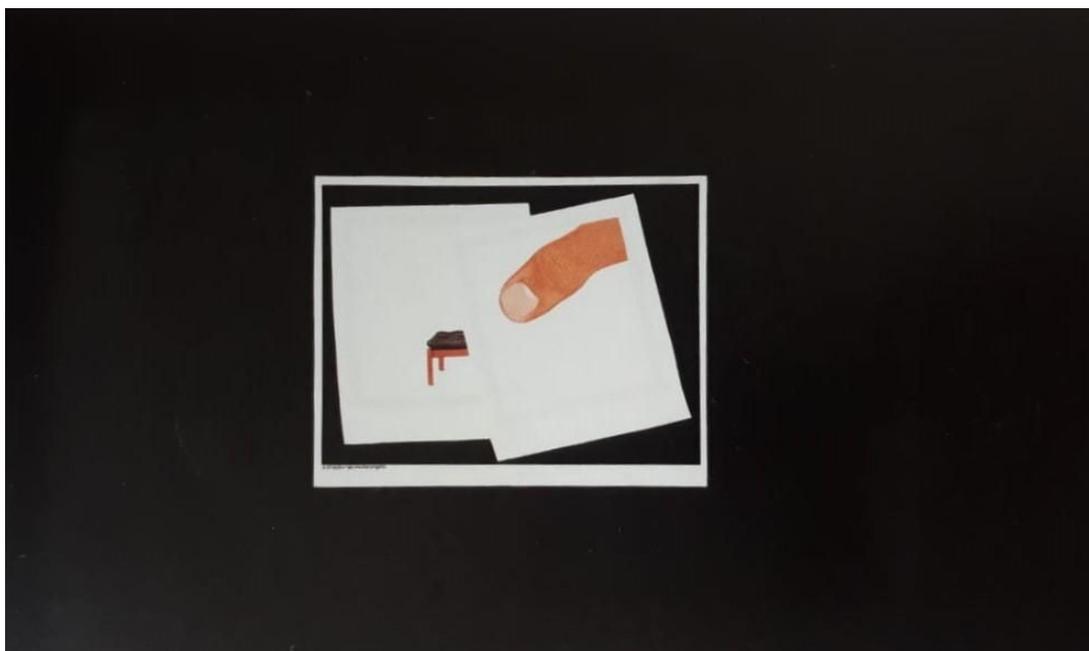


Figura 3. Luiz Henrique Schwanke. A Criação, de Michelangelo. Ecoline, lápis de cor e letraset s/ papel encerado, 1978/80. Acervo: Bruno Musatti. Fonte: GUERREIRO, 2011, p.23.

Na figura 3, em *A Criação, de Michelangelo*, Schwanke retorna ainda mais longe na História da Arte quando profana *A Criação do Homem* (figura 4) de Michelangelo Buonarroti (1475-1564). O detalhe do conjunto faz parte da Capela Sistina no Vaticano (Roma), onde a figura divina do Deus-criador, dá a vida à humanidade por meio da figura de Adão. Ao citar a obra do italiano, Schwanke

limita toda a cena repleta de dramaticidade em um dedo que aponta para um fragmento de cadeira. Como se fossem duas fotografias instantâneas jogadas uma sobre a outra, o desenho realista nada tem de improvisado. A cadeira, novamente presente, substitui a figura de Adão, enquanto o dedo é a redução do Deus-criador, evidenciando o maior momento de tensão na obra de Michelangelo, o momento primeiro da criação. Se Michelangelo sacraliza e evidencia esse momento divino da criação, Schwanke o profana, transformando a criação divina em criação humana, onde coloca o homem como o criador de objetos. Como afirma Agamben, o que foi separado pela esfera divina pode ser restituído ao uso dos homens por meio da profanação, “que é o contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício tinha separado e dividido” (AGAMBEN, 2009, p.45), movimento que Schwanke utiliza em suas obras.

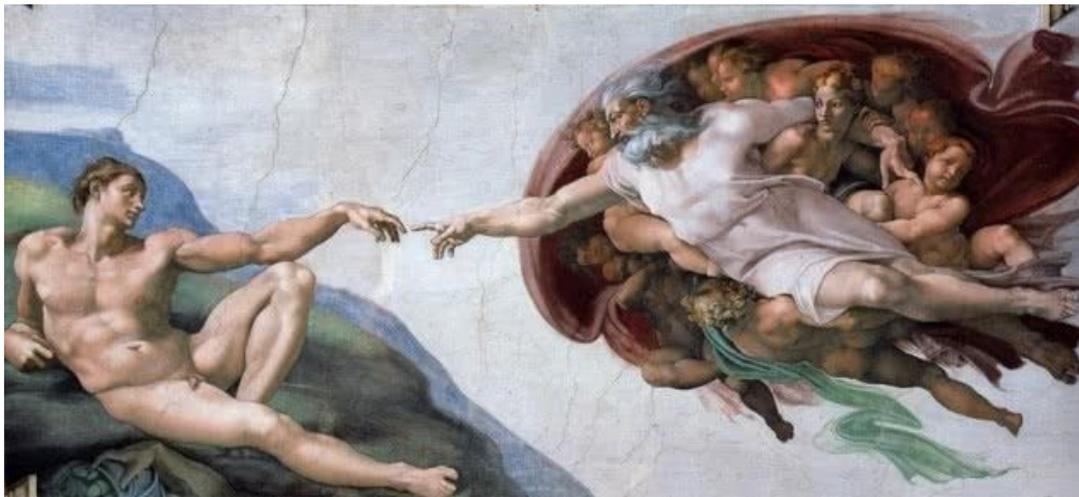


Figura 4. Michelangelo Buonarroti. A Criação do Homem, detalhe do teto da Capela Sistina, 1508-12. Afresco, 13,7x39m, Vaticano. Fonte: GOMBRICH, 2008, p.312.

Outras relações sobre este trabalho são feitas por Walter de Queiroz Guerreiro em *Schwanke: Rastros* de 2011, onde reflete sobre como a substituição de pessoas por cadeiras e poltronas poderia ser uma referência ao artista Joseph Kosuth (1945-) com sua obra *Uma e Três Cadeiras*, de 1965. As possibilidades de leituras sobre esta relação também foram exploradas no livro *Interloquções Possíveis Kosuth e Schwanke*³ (2017). Neste livro, Rosângela Miranda Cherem em *(Con-)Siderações em torno de Kosuth e Schwanke* afirma que:

[...] suas cadeiras estariam nesse lugar paradoxal, entre a reapresentação e a criação de mundos, a história da arte e o design, a pintura e o desenho. Recorrendo ao desenho como cópia, agrega-lhes o título de obras de arte renascentistas e barrocas, engendrando no aparente gesto da repetição sutis diferenças. Sem negar a representação figurativa da realidade, busca subvertê-la, até encontrar um avesso para além da superfície. (CHEREM, 2017, p.16).

³ O livro é um desdobramento de evento do ano de 2013 realizado na cidade de Joinville (SC) com organização do Instituto Luiz Henrique Schwanke, que contou com a presença do artista Joseph Kosuth, cujo texto também faz parte da publicação.

A substituição da figura humana por objetos da esfera do design como as cadeiras e poltronas, seriam um gesto de profanação, assim como a utilização de obras de arte *consagradas*. A profanação, portanto, não estaria ligada a uma questão evolutiva e cronológica da arte, não se preocupando com uma *descoberta original*, mas ao entendimento de que a História da Arte é feita de rastros e sobrevivências. Agamben (2009) se pergunta o que é ser contemporâneo e de quem somos contemporâneos, ao que em determinado momento de seu texto afirma:

pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatural; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p.58-59)

A arte poderia ser entendida como a escapatória desse tempo cronológico e linear, e a arte contemporânea, a partir dos movimentos de vanguarda, como essa questão inatural, produzindo profanações da história da arte para poder pertencer à contemporaneidade.

Albano Afonso e a imagem maculada

Podemos identificar os procedimentos de apropriação e seus desdobramentos também na obra de Albano Fernandes Afonso (São Paulo, SP, 1964). Ao desenvolver uma pesquisa que enfatiza a relação entre as imagens e as superfícies que as recebem/abrigam, Afonso traz à tona a questão da profanação, de maneira diversa àquela identificada em Schwanke. O artista se apropria diretamente de imagens da História da Arte, em vez de sugerir e indicar a referência.

Afonso, cuja prática pode ser associada à “apropriação pós-moderna” definida por Crimp (2005), não necessariamente se apropria da materialidade da obra, mas rouba a sua alma (não seria essa uma das funções da fotografia?), para posteriormente infringi-la. Primeiro, elege as imagens com as quais irá trabalhar, para sua posterior reprodução, e faz uma extensa pesquisa antes de produzir suas obras, não havendo espaço para o impensado. O procedimento de colagem também está no trabalho de Afonso, quando usa imagens de obras de arte as quais poderíamos chamar de imagens *ready-made*, como pensou Chiarelli (2001), conforme mencionado no início deste texto. Neste sentido, mais que problematizar a relações construídas entre o espaço plástico e a realidade, estabelece uma relação crítica com a História da Arte.

As imagens materializadas, já consagradas, são perfuradas com o uso de um cortador circular. À primeira vista, parecem queimadas ou corroídas, sugerindo

um desgaste pela ação do tempo. De qualquer maneira, o aspecto é de que a obra foi corrompida. Na figura 5, em um trabalho de sua *Série Paraíso*, o artista se apropria da obra *Almoço sobre a relva* (figura 6) de Edouard Manet (1832-1883). O pintor, por sua vez, também tem seu processo de produção associado à apropriação, mas no sentido de retomada ou continuidade da tradição anterior. Especificamente a respeito de *Almoço sobre a relva*, consta em Giulio Carlo Argan (1992, p.95):

O tema da ‘conversa’ de figuras nuas e vestidas numa paisagem se encontra num quadro vêneto do século XVI (...). A composição retoma, a partir de uma gravura de Marcantonio Raimondi, um grupo de divindades fluviais num *Julgamento de Páris*, de Rafael; e não é uma referência casual (...). Manet, portanto, não se preocupa com o objeto enquanto ação ou episódio (isto é, no sentido romântico), mas elabora um material compositivo e temático que pertence à história da pintura.



Figura 5. Albano Fernandes Afonso. Série Paraíso, 2001, perfurador sobre fotografia, 3/3, 180,1 x 226 cm.

A história da pintura é abordada por Afonso de outra maneira. Filho de imigrantes portugueses, afirma que uma das constatações feitas a respeito do próprio trabalho é como sua produção é permeada pela arte europeia, resultado de sua formação artística no Brasil (PRIMEIRA PESSOA, 2009). Isto, segundo o próprio artista, se reflete no repertório eleito a ser profanado: a escolha por “grandes obras” de “grandes mestres”. O que difere essencialmente os atos

praticados por Manet e por Afonso é que o último toma para si as imagens da História da Arte para profaná-las de duas maneiras. Por um lado, como se percebe na abordagem de Agamben (2009), restitui novos usos à imagem. Por outro, a profanação ocorre no sentido corriqueiro atribuído ao termo: destruição do que é sagrado por uma instituição, ato que remete ao movimento iconoclasta dos séculos VIII ao IX.



Figura 6. Edouard Manet. Almoço sobre a relva. 1863, óleo sobre tela. Musée d'Orsay.

Na série de retratos⁴ (figura 7) iniciada em 2000, a profanação é mais incisiva nos trabalhos de Albano Afonso. Após escolher autorretratos de pintores, se coloca na mesma posição e se fotografa. Afonso não apenas elege autorretratos de Peter Paul Rubens (1577-1640), Tintoretto (c.1518-1594), El Greco (1541-1614), Diego Velázquez (1599-1660), Albrecht Dürer (1471-1528), Francisco de Goya (1746-1828), Rembrandt van Rijn (1606-1669), Titian Vecellio (c.1488-1576) e os perfura, mas também anexa em seu verso sua própria imagem reproduzida⁵. A composição cria então, uma terceira imagem. As feridas da superfície anterior deixam entrever o retrato do artista, cuja imagem se funde com a dos pintores

⁴ Sobre esta série, em entrevista a Fabiana Queirolo, Afonso afirma: “Este trabalho é muito mais escultórico do que fotográfico. Para fazê-lo eu uso martelo e vazadores, um processo completamente físico, eu ponho no chão e aí eu vou tirando. Eu fico imaginando que eu sou um escultor batendo numa pedra. (...)” (QUEIROLO, 2006, p.93).

⁵ Afonso comenta seu processo de produção em vídeo de divulgação de sua exposição no evento *Primeira Pessoa*, realizada pelo Itaú Cultural em 2009. O vídeo está disponível no perfil da instituição no Youtube. (PRIMEIRA PESSOA, 2009).

mencionados, não deixando claras nenhuma das duas partes, formando um autorretrato híbrido, onde é preciso olhar com cuidado para perceber um e outro. Sobre o trabalho, o artista afirma:

Quando eu separo as imagens dos artistas de que eu gosto, parece uma forma de descobrir a essência da minha formação artística. [...] Eu chamo de auto-retrato porque é o que o pintor faz, mas é quase uma performance quando eu fico tentando imaginar o que é essa pessoa, o que aquela expressão daquela cultura está me dizendo. (AFONSO, 2006, p.96).

A profanação em seus trabalhos, não apenas da imagem e da materialidade da fotografia, mas da própria memória dos artistas. Não seria uma influência, mas a construção de outros autorretratos tendo como base os já existentes. Obras que foram *sacralizadas* pela História da Arte, agora são restituídas ao livre uso pelo artista. Retomando o pensamento de Agamben (2007), o autor afirma que as esferas do sagrado e do jogo estão vinculadas, pois “a maioria dos jogos que conhecemos deriva de antigas cerimônias sacras, de rituais e de práticas divinatórias que outrora pertenciam à esfera religiosa em sentido amplo” (AGAMBEN, 2007, p.66).



Figura 7: Albano Fernandes Afonso. *Autorretrato com Rubens, Tintoretto, El Greco, Velázquez, Dürer, Goya, Rembrandt, Titian*, 2001. Fotografias perfuradas sobre fotografias 100 x 80,5 x 3 cm cada. Casa Triângulo.

Sobre a relação entre jogo e rito, o autor afirma que o jogo faz desaparecer o mito ao mesmo tempo em que conserva o rito. Nesse sentido podemos pensar os trabalhos de Afonso, que ao mesmo tempo em que profanam as obras de arte, as mantém nos novos trabalhos, conservando-as. O artista faz o movimento de

criação de um trabalho, assim como o fizeram Manet, Velázquez e Rembrandt, apresentando o mesmo comportamento, mas desobrigado da originalidade, parte de obras existentes, em um jogo de ressignificação.

Agamben (2007) lembra que as crianças, por meio de sua imaginação, transformam em brinquedo qualquer coisa que estejam em suas mãos, coisas que consideramos sérias, como um contrato jurídico. Profanar então estaria na esfera de novos usos, em usar de outra forma, como o artista que substitui as tintas e os pincéis por imagens de obras existentes. A profanação ignora a separação que se faz de algo divino, neste caso, obras de arte *consagradas*, negligencia essa disjunção e faz um uso particular daquilo que era considerado sacro.

Nos autorretratos, Afonso afirma que ponto comum são os seus olhos, que são sempre colocados sobre os olhos da figura da pintura que está utilizando, como se uma interseção direta fosse necessária e possível através do olhar. Ao fazer essa conjunção, o artista coloca num mesmo patamar passado e presente, maculando os autorretratos de pintores conhecidos, ao mesmo tempo que cria novamente.

Considerações finais

Observamos a profanação como gesto artístico nas obras de Luiz Henrique Schwanke e de Albano Afonso, mas por vias distintas. O primeiro, cita obras conhecidas profanando ao desrespeitar seus personagens e formatos, substituindo o ser humano por uma poltrona, suprimindo um movimento por um dedo. O segundo, ao se apropriar de imagens reconhecidas na história da pintura, as profana por meio da degradação e violação de sua materialidade, maculando-as e fazendo justaposições de imagens.

Ambos vão ao encontro do que Agamben (2007) define como profanação, a restituição de algo ao livre uso dos homens, algo sagrado que é retirado desse patamar. Profanar, para o autor, também estaria ligado à esfera do consumo, pensando o capitalismo como uma forma de religião, que não visa sua transformação, mas sua destruição, tendo ele objetos passageiros e efêmeros. Agamben (2007, p.73) afirma ainda que “a impossibilidade de usar tem o seu lugar tópico no Museu”. As obras que Schwanke e Afonso utilizam estão na esfera da sacralidade dos museus, da eternidade, impossibilitadas para o uso e que, ao profanarem as obras, criam outros trabalhos, restituindo-os ao consumo. Todavia, o questionamento que fazemos é se ao profanar *A criação do Homem* ou *Almoço sobre a Relva*, torná-las disponíveis ao próprio uso, esse movimento não as devolveria sua sacralidade. O gesto de consumo de outros trabalhos pode ser entendido como um jogo que brinca com a sua sacralidade. Mas desvela um possível reforço da sacralidade das obras de “grandes mestres” que estaria justamente em sua profanação, quando as obras profanadas são novamente inseridas e consumidas na História da Arte.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. Elogio da profanação. In: _____. Profanações. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea, uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CASA TRIÂNGULO (SÃO PAULO, SP), TREVISAN, Ricardo (coord.). Amanhã, hoje : a Casa Triângulo de 1988 a 1995. Curadoria Maria Izabel Branco Ribeiro; texto Tadeu Chiarelli. São Paulo, 1995. 63 p. :il. p. b. color. Disponível em <https://www.casatriangulo.com> Acesso em: 08 jul 2018.

CHIARELLI, Tadeu. Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea. In: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções estratégicas*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

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

CHEREM, Rosângela Miranda. (Con-) Siderações em torno de Kosuth e Schwanke. In: SCHROEDER, Maria Regina Schwanke; PEDROSO, Néri; CHEREM, Rosângela Miranda. *Interlocuções Possíveis Kosuth e Schwanke*. Joinville: MAC Schwanke, Instituto Luiz Henrique Schwanke, 2017.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. Albano Afonso. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 08 jul 2018.

GUERREIRO, Walter de Queiroz. *Schwanke: Rastros*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2011.

LAMAS, Nadja de Carvalho. *Revisitamento “na” e “da” obra de Schwanke*. 2005. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

MASP. Acervo. Disponível em: <<https://masp.org.br>>. Acesso em: 08 jul 2018.

MUSEU de Arte Contemporânea Luiz Henrique Schwanke. Revisitamentos. Disponível em: <<http://www.schwanke.org.br>>. Acesso em: 08 jul 2018.

MUSÉE d’Orsay. Collections. Disponível em: <<http://www.musee-orsay.fr>>. Acesso em: 08 jul 2018.

PEQUENO, Fernanda. Apropriação. in CAMPOS, Marcelo; BERBARA, Maria; CONDURU, Roberto; SIQUEIRA, Vera Beatriz. (org) *História da Arte: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011

SCHWANKE, Luiz Henrique. Enquete/Arte Catarinense. In: KLOCK, Kátia; BRASIL, Ivi; SCHULTZ, Vanessa (org.). *Percurso do círculo Schwanke: séries, múltiplos e reflexões*. Florianópolis: Contraponto, 2010.

PRIMEIRA PESSOA. 27 abr 2009. Disponível em
<https://www.youtube.com/watch?v=6-GeeFiCgXI> Acesso em 05 jul 2018.

QUEIROLO, Fabiana. Entrevista com Albano Afonso - 09.06.06. **ARS (São Paulo)**, São Paulo, v. 4, n. 8, p. 94-103, 2006. Disponível em
<<https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2976/3666>>. Acesso em 08 jul 2018.