



16º

COLÓQUIO  
DE MODA

EDIÇÃO ONLINE  
DE 09/09 A 13/10 DE 2021

## **Prada Marfa: uma loja no meio do deserto para pensar arte**

*Prada Marfa, a shop in the middle of the desert to think about art*

Façanha Sampaio, Astrid; doutoranda; Universidade de São Paulo, astridfacanha@usp.br <sup>1</sup>

**Resumo:** Ensaio sobre *Prada Marfa*, instalação dos artistas escandinavos Michael Elmgreen e Ingar Dragset, nos arredores de Marfa, a cem quilômetros da fronteira com o México, como forma de reflexão sobre a cultura pop e o consumo de arte e moda.

**Palavras-chave:** arte; moda; cultura pop.

**Abstract:** *Essay about Prada Marfa, an installation by the Scandinavian artist duo Michael Elmgreen and Ingar Dragset, at the outskirts of Marfa, one hundred kilometers from the border with Mexico, as a form of reflection about pop culture and the consumption of art and fashion*

**Keywords:** art; fashion; pop culture.

---

<sup>1</sup> Jornalista, autora e professora, doutoranda na Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA/USP), na linha de pesquisa teoria e crítica de arte, orientada pela Professora Doutora Lisbeth Rebollo.

16º

COLÓQUIO  
DE MODAEDIÇÃO ONLINE  
DE 09/09 A 13/10 DE 2021

**Figura 1:** Prada Marfa. Michael Elmgreen e Ingar Dragset, 2015.



Fonte: <https://inspiredimperfection.com/adventures/prada-marfa/>. Acesso em: 05/05/2021.

## Introdução

A pacata Marfa, no meio do deserto do Texas, havia se tornado um sítio de arte, nos anos 1990, quando o artista Donald Judd construiu no local, um museu a céu aberto para abrigar suas obras de grandes dimensões. Nos arredores da cidade, em 2015, o duo de artistas contemporâneos, Elmgreen & Dragset montaram sua *Prada Marfa*, a réplica de uma loja de moda. A vitrine ocupa grande parte da fachada, de forma a deixar a mostra seu interior, abastecido com produtos da marca. Um singelo degrau, chama para dentro, até se perceber que a caixa é inteiramente blindada, como um bunker, um *huis clos*. A inversão do consumo em oferta para o consumo negado, faz parte de uma lógica perversa em que a escassez é sinal de exclusividade e o consumo é inacessível para a maioria. Com sua presença anacrônica e excesso de realismo, *Prada Marfa* é como uma miragem. A ilusão do sonho americano, na rota que bifurca entre os *sweatshops*, para onde as marcas terceirizam sua produção e os *outlets*, para onde vai parar o que sobrou. De linha reta, com vão livre, a estrutura insere-se na tradição modernista mas opera



16º

COLÓQUIO  
DE MODA

EDIÇÃO ONLINE  
DE 09/09 A 13/10 DE 2021

na dissolução do seu rigor, no rastros dos artistas minimalistas e intervencionistas dos anos 1960, tais como, Robert Morris, Richard Serra e o próprio Donald Judd, entre outros. Elmgreen e Dragset talvez tivessem em mente as lojas de marcas como lugares de circulação de mercadorias e exclusão de pessoas, porém, na elegia ideológica à genealogia modernista, *Prada Marfa* acaba se entregando como monumento ao pós-moderno e à cultura pop.

### **O que é e o que não é.**

O teórico e crítico de arte modernista Michael Fried, em seu artigo, *Objeto e objetividade*, publicado originalmente na revista *Artforum*, em 1967, chama atenção para algo suspeito a se impor no cenário dos anos 1960: era escultura mas invadia o campo da arquitetura e do paisagismo (FRIED, 2002, p.131). Rosalind Krauss usou o conceito de campo expandido (KRAUSS, 1998, ps. 46 e 47), para contextualizar as novas esculturas que podiam ser qualquer coisa tridimensional e mantinha com o monumento, uma lógica inseparável: o de ser uma celebração comemorativa, uma afirmação. O conceito de escultura havia ficado tão maleável, que não havia certeza, segundo Krauss, a não ser recorrendo para sua negatividade, ou seja, para o que não é (IDEM, 1998, p. 35). *Prada Marfa* não é uma loja de moda, mas também não é uma galeria de arte. Fried entende que as obras de grandes dimensões, dos anos 1960, eram simplesmente objetos de arte já que, não compartilhavam uma forma ou característica específica. Se a escultura ultrapassava seus limites e também era invadida por outras categorias, Krauss concluiu que qualquer categoria poderia ser colocada em relação de campo expandido com a arte, de forma a explorar seus limites e restrições.

É possível interpretar *Prada Marfa* na chave do simulacro de Jean Baudrillard (1991) e sua crítica ao esvaziamento simbólico do produto da cultura pop frente à hipervisibilidade das diversas telas ou, *Tela Total*. Neste sentido, posiciona-se como um *readymade*, referente que não remete à nada a não ser a si próprio, signo desencarnado, imagem enigma (FABRINNI, 2016). Mede 4.6 por 7.6 metros e tem a forma de uma caixa de sapatos e bolsas, os mesmos produtos que abriga no seu interior. Curiosamente a caixa é feita de adobe, argila aplicada nas construções de antigamente e até hoje comum no lado do México, o que possivelmente a legitima como *Land Art*. Para os ancestrais astecas, a região de Marfa sempre foi um lugar sagrado, conhecido como *Chihuahua*.



16º

COLÓQUIO  
DE MODA

EDIÇÃO ONLINE  
DE 09/09 A 13/10 DE 2021

## O deserto das luzes.

O nome é decorrente de um fenômeno noturno, que acontece no breu do deserto, quando uma série de focos de luz são emitidos do céu e se projetam nos objetos, como se os acendessem e os dessem vida. A cenografia ambiental contribui com a *aura* da obra de Elmgreen e Dragset, cujo valor de culto benjaminiano é garantido pelo fato de estar isolada no meio do nada. Na chave de Jameson (1998), *Prada Marfa* é um pastiche, templo que não opera milagres e apenas reproduz a fé depositada nos seus objetos e no ritual que os chancela: a grande loja como lugar de transcendência. Se o acesso ao real é blindado, a comunhão com o sonho de consumo se realiza simbolicamente na fruição. Assim como, na exposição de arte, pode-se visitar, ver sem tocar, ter um momento de contemplação e até mesmo tirar um selfie para viralizar nas redes sociais, como fizeram as *pop stars Britney Spears* e *Usha*. O ambiente interno reproduz tediosamente a exposição no cubo branco: peças alinhadas simetricamente, espaço vazio entre elas e luz com foco direcionado sobre cada uma.

Para Rebollo (2004), há uma proximidade morfológica entre a instalação e a exposição pois, a intenção de ambas é promover a vivência estética. Pintada com cal, a obra se desbota com o tempo aproximando-se da cartela cromático do deserto, como se estivesse viva, como se fosse *real*. Um segundo par de logomarcas impressas em branco sobre fundo preto, repete o par circunscrito nos toldos. Sobre um processo movido pelo Estado do Texas para retirar a obra do local, alegando tratar-se de uma ação de publicidade, Elmgreen alegou que não era uma obra comissionada. Os artistas haviam simplesmente se apropriado da logo da Prada e, com o aval da marca, estudaram cuidadosamente sua identidade visual. A suspeita do Estado do Texas faz sentido se associarmos a instalação de Elmgreen e Dragset às monumentais lojas *flagships* da Prada. A loja de Nova York, encomendada para Rem Koolhaas, no bairro do Soho, fica na antiga sede do *New Museum*; realocado para o outro lado da cidade, com projeto também de Koolhaas. Antes, o local havia sido usado como escritórios para o *Guggenheim*. Talvez inspirada pela vocação do lugar, Miuccia Prada, diretora criativa da marca e Phd em Ciências Políticas, na Universidade de Milão, imaginou um espaço disruptivo, onde o consumo estivesse em segundo plano e a visita fosse principalmente uma experiência. A Fundação Prada, em Milão, galeria que abriga a coleção de arte contemporânea da família, também é de Koolhaas, assim como, a loja de Beverly Hills, na Califórnia: uma imensa caixa

de metal.

**Figura 2:** Interior da loja Prada de Rem Koolhaas, na cidade de Nova York.



**Fonte:** cortesia Prada. Disponível em <https://www.prada.com>.

**Acesso em:** 05/05/2021.

Concebida como espaço de convivência e não apenas de circulação, a famosa *flagship* Prada, na cidade de Nova York, pode ser interpretada na chave da Arte Relacional, de Nicolas Bourriaud (1988) e sua proposta de retirar a arte dos seus espaços blindados e a reinserir em ambientes de sociabilidade. Inaugurada em 2001, como uma espécie de via pública, ocupa um quarteirão com mais de dois mil metros quadrados. Koolhaas e sua equipe criaram uma longa curva na entrada, que oculta o consumo e se transforma em um espaço de permanência, não tão distante das propostas desenvolvidas pelo artista tailandês Rirkrit Tiravanija, acerca dali. Em 1992, o artista apresentou *Untitled (Free)*, na *Gallery 303*. A "exposição" consistia em transformar a galeria de arte em uma cozinha onde preparou e serviu *curry* com arroz, gratuitamente para os visitantes. Uma década depois,



16º

COLÓQUIO  
DE MODA

EDIÇÃO ONLINE  
DE 09/09 A 13/10 DE 2021

a abertura da loja Prada teve toda a pompa de uma inauguração de monumento público e a chancela do prefeito de Nova York, Rudolph Giuliani.

Comparada às extravagantes *flagships*, *Prada Marfa* está mais próxima da loja hegemônica dos *outlets* norte-americanos, modelo tão universal quanto o cubo branco modernista, cujo único sinal de distinção é a marca. É possível se referir ao trabalho de Elmgreen e Dragset como, *Arte de Apropriação*, *Hiper Realismo* ou uma mistura de estilos, na chave do pós-modernismo, de Hal Foster (1996), sem que isso limite dizer apenas que é *eclética*. Uma associação à estética vernacular norte-americana, identificada pelos arquitetos Robert Venturi e Denise Scott Brown, na cidade de Las Vegas, (1972) abre um campo para se pensar nas restrições: Prada Marfa não é um lugar de apostas, Vegas não é um *site specific*, porém, ambas estão inseridas no deserto, espécie de não-lugar que potencializa o fenômeno da ilusão. Uma e outra invadem e são invadidas pelos campos da arquitetura, da escultura, da cultura pop e do meio ambiente e compartilham o campo expandido da arte. Qualquer conflito que possa haver entre a herança minimalista e o realismo pastiche desaparece quando se aplica a teoria de Hal Foster, de que nas artes ilusionistas é justamente o excesso de realismo e a repetição de convenções que denuncia o anteparo que ofusca o real (FOSTER, 1981, p.168 ). *Prada Marfa* e Las Vegas são exemplos do capitalismo no extremo, quando valor de uso e valor de troca colidem.

De um lado, uma loja onde não se pode comprar, do outro, uma cidade onde não se pode habitar, a característica comum de transitoriedade aproxima as duas dos *free shops* de aeroporto com sua cacofonia visual de logomarcas posicionados no trajeto do embarque. Na série, *Anatomy of Melancholy*, de 2001 a 2002, o artista argentino Guillermo Kuitca, batizou um quadro, com uma esteira de bagagem de aeroporto, sugestivamente de *Trauerspiel*. Andreas Huyssen (2014), intérprete da obra de Kuitca, se refere ao artista como um pintor do espaço e revelador de não lugares. Para ele há uma clara relação entre o estudo de Walter Benjamin sobre a tragédia barroca alemã e a esteira de malas como recurso técnico sintomático de mobilidade e transitoriedade,

### **Retorno ao objeto**

O artista e teórico Dan Graham, em 1970, publicou na mesma *Artforum*, um ensaio em que confirmava os prognósticos de Michael Fried, dos anos 1960, sobre a literalidade do objeto específico

16º

COLÓQUIO  
DE MODAEDIÇÃO ONLINE  
DE 09/09 A 13/10 DE 2021

que não podia mais ser definido com as características correntes. Donald Judd ao se referir às suas próprias obras, destacava justamente o que havia nelas de *objetividade*. A intenção não era transformar objetos em signos, de acordo com Graham, e, sim, chegar à um grau de neutralidade, quando tanto o contingente arquitetônico quanto o trabalho nele contido passassem a ser vistos como não-ilusionistas, neutros e objetivamente factuais; segundo Fried: "algo simplesmente material" (FRIED, 2002, p.132). Assim como, as Caixas Brillo, de Andy Warhol, impressionaram Arthur Danto por sua literalidade, *Prada Marfa*, incomoda justamente por não ocultar a farsa. Danto (2012) entendeu que por mais que fossem idênticas às originais, as Caixas Brillo reproduzidas por Warhol não passavam de uma estrutura oca de madeira com logomarca. Porém, o que as fazia especial era justamente o fato de serem iguais às originais sem de fato o ser. A partir desta percepção, é possível encontrar no interior da caixa eixos de tensão e restrições, tais como: autêntico e cópia, arte e mercadoria

Warhol havia começado a carreira como ilustrador de moda, na cidade de Nova York e nos anos 1960 se empregava criando vitrines para lojas de moda. Sua primeira "exposição" foi na vitrine da luxuosa *Bonwit Teller*, na rua 57, no ano de 1961. Havia cinco quadros ou painéis, entre estes, *Anúncio*, era uma montagem de recortes de anúncio de jornais, com promessas de felicidade na literalidade das tinturas de cabelo e próteses dentárias. *Antes e Depois*, reproduz as publicações de cirurgiões e apresenta uma justaposição do nariz dos sonhos com o nariz que envergonha. Segundo Danto, aquelas imagens eram como comentários filosóficos colocados entre roupas da moda para o verão, já que: "Atesta a universalidade dessas torturantes insatisfação e a inextinguível esperança humana" (DANTO, 2012, p. 41)

Interpretar *Prada Marfa*, a partir de Hal Foster, por sua vez, não significa ver a obra como um *fac-símile* ou *trompe-d'oeil*, mas confirmar a domesticação do olhar acostumado com a ilusão. Na ótica de Jameson (1998), o pastiche diferente da paródia não tem referencial, se limitando a representar abertamente o irreal. Graham alerta para o risco de se apropriar do real e tratá-lo como efeito. Ao refletir sobre as estruturas neutras minimalistas do cubo branco modernista, questiona se a obra de arte, quando exposta em uma estrutura arquitetônica equipada para exaltá-la, não tende a se literalizar, além de estabelecer vínculos comprometedores, entre o interior da galeria, o cenário e a estrutura formal da obra de arte, com o objeto de cena.:

Uma vez que o espaço da galeria deve parecer neutro é mantida imperceptível a iluminação que tanto quanto as paredes brancas, cria essa neutralidade ao mesmo tempo é usada para



16º

COLÓQUIO  
DE MODA

EDIÇÃO ONLINE  
DE 09/09 A 13/10 DE 2021

reatar o trabalho de arte, na parede ou no chão e centralizar a atenção” (GRAHAM, 1979, p. 436).

O artista se refere ao colega Dan Flavin e suas esculturas de luz, as quais dialogam com a questão da iluminação no interior da galeria. Segundo Graham, a intervenção de Flavin no aspecto arquitetônico formal, potencializa determinadas leituras específicas para a definição do espaço de exposição e de seus elementos. O empreendimento que começa a se estruturar nos anos 1960, conforme percebido por Michael Fried, acabou sendo chamado de diversos nomes: *Objetos Específicos*, *Arte Literalista*, este criado pelo próprio Fried, *ABC Art* e *Estruturas Primárias*, entre outros. *Art Minimal* acabou sobressaindo aos outros, apesar de Fried perceber que eram todos fundamentados e comprometidos conceitualmente.

A incorporação e rompimento do minimalismo com os cânones modernos, revelou que a arte poderia ser motivada por uma série de restrições específicas, que não fosse apenas o limite da tela de pintura, mas usasse a tridimensionalidade da escultura: “A arte literalista se posiciona contra a pintura nos seguintes casos: no caráter relacional de quase toda a pintura e na ubiquidade, de fato no que diz respeito a virtual inseparabilidade de ilusão pictórica” (FRIED, 2002, p.132). Liberar a arte da forma é levar o debate da arte de volta para o cerne da questão. No artigo, *Recentness on sculpture*, publicado inicialmente na revista *Partisan Review*, em junho de 1949, Clements Greenberg defende a experiência cada vez mais literal e mais relutante para admitir ilusão e ficção, no lugar daquilo que tem de mais palpável, sua concretude:

A sensibilidade moderna pede a exclusão de toda realidade externa ao meio da respectiva arte, exclusão, isto é, de material subjetivo, literal especial do meio, evitar o quanto possível referência explicada de seja qualquer forma de experiência. A não ser que passada imediatamente através de seus meios pode as artes comunicar o sentido de concretude à experiência irreduzível, na qual nossas sensibilidades encontram sua certeza fundamental (GREENBERG, 1955, p.313).

Fried observa que a condição formal extraída do paradigma de Greenberg, expunha certa teatralidade na arte minimalista, em sua qualidade de presença, de *mise-en-scène*, de ordem justamente literalista, de afirmação (*statement*). Se uma presença é capaz de atribuir ao real um efeito ou qualidade de representação, ou de palco, é possível dizer que há algo de teatral na obra literalista de Elmgreen e Dragset. A teatralidade, por sua vez, se constrói na pretensão de anti-teatralidade, tal como na ausência do consumidor no lugar onde deposita sua fé. Os artistas, intencionalmente ou não, acabaram confundindo a interpretação da obra que passou a ser chamada de tudo: *fake store*, escultura, *white*





16º

COLÓQUIO  
DE MODA

EDIÇÃO ONLINE  
DE 09/09 A 13/10 DE 2021

*cube*, maquete arquitetônica, instalação e *Land Art*, entre outros. Admitir a intencionalidade, para Fried seria tão fatal quando admitir sua teatralidade, correndo o risco de levar à própria negação da arte: “A presença pode ser conferida pela dimensão física ou pela presença de não-arte” (FRIED, 2002, p.134). O pressuposto de não-arte tem outros desdobramentos, conforme Greenberg:

A presença de não-arte não estava mais à disposição da pintura. Em vez disso a fronteira entre arte e não-arte teve que ser buscada no tridimensional, onde a escultura se encontrava e onde tudo aquilo que era material e que não era arte, igualmente se encontrava (GREENBERG, 1995, apud FRIED, 2002, p. 134).

Donald Judd se identificava na neutralidade minimalista e sua tridimensionalidade, além disso, defendia a autonomia dos objetos de arte e desejava garantir sua transcendência para que não fossem subordinados às especificidades de termos, lugares, estilos e correntes datadas, como se fossem monumentos. Nos anos 1970, Judd vivia em Nova York e ficou conhecido por ter sido o primeiro artista a ocupar uma grande fábrica abandonada no bairro do Soho e inventar o conceito de *loft*, espaços de vão livre convertidos em espaços de vivência. Quando Judd descobriu Marfa, em 1973, decidiu adquirir algumas terras, não apenas com a intenção de abrigar suas obras de grande dimensão e as dos seus amigos artistas - que ali estariam livres de qualquer associação à um local determinado - como para criar um espaço de reflexão sobre arte. Atualmente a *Judd Foundation*, com sede na cidade de Marfa, mantém vivo tanto o museu à céu aberto quanto o legado filosófico do artista. Sendo assim, o lugar onde *Prada Marfa* encontra-se não pode ser considerado neutro, imparcial e autônomo em relação à influência de Judd. Talvez o correto seria dizer que se trata de um *site específico*, monumento em celebração ao mestre do minimalismo. O diálogo de Elmgreen & Dragset e Judd, porém, consiste principalmente na apropriação e transformação de espaços.

Em 2001, os artistas revestiram as vitrines da tradicional galeria *Tanya Bonakdar*, no Soho, com um anúncio: *Em breve uma loja Prada (Opening Soon Prada)*. A intervenção pode ser lida tanto como uma crítica ao consumo conspícuo e à ubiquidade da moda globalizada, quanto à gentrificação do bairro, ao substituir galerias de arte contemporânea por lojas de marca. As galerias e os antigos *lofts* de artista, por sua vez, haviam ocupado o espaço das confecções e *sweatshops*, que foram empurradas para a periferia. Em 2005, os artistas instalaram uma estação de metrô no porão da Fundação Bohen, na zona do *Meatpacking*, no extremo oeste do centro de Manhattan. Os visitantes



16º

COLÓQUIO  
DE MODA

EDIÇÃO ONLINE  
DE 09/09 A 13/10 DE 2021

desciam pela escada, chegavam a uma plataforma e achavam que estavam em uma verdadeira estação abandonada, no ano de 1980, quando houve uma greve no serviço de transporte público da cidade. A *Meatpacking*, originalmente, um reduto de açougues, quando abandonada por estes, se tornou degradada e ganhou um aspecto boêmio. Com a especulação imobiliária foi invadida por lojas de moda com cara galerias de arte, a exemplo do projeto da arquiteta Zaha Hadid, para a loja do estilista brasileiro, Carlos Miele.

### Considerações Finais

Durante muito tempo, Marfa foi mantida como um dos segredos mais bem guardados do *art world*, mas acabou virando moda depois que *fashionistas e influencers* passaram a fazer peregrinação até o local para tirar uma *selfie*, dando um pulo diante da instalação de Elmgreen & Dragset. Enquanto a cidade de Marfa resistia à gentrificação, o bloqueio à fronteira mexicana era cada vez intensificado pelo governo Trump. Se havia algum potencial crítico em relação à cultura pop e à sociedade do consumo, quando *Prada Marfa* apareceu na série juvenil *Gossip Girls*, parecia ter caído na sua própria armadilha. Mas não seria essa a intenção dos artistas? Fazer a pessoa levantar da cadeira e dar um pulo?

**Figura 3:** Selfie de anônima, tirada em frente à instalação Prada Marfa.

16º COLÓQUIO  
DE MODA

EDIÇÃO ONLINE  
DE 09/09 A 13/10 DE 2021



Fonte: Daily Mail.

Disponível em: <https://www.dailymail.co.uk>

Acessado em: 02/07/2021

## Referências

BARTHES, Roland. **Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacro e simulação**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Origin of the german trauerspiel**. Cambridge: Harvard University Press, 2019.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fonte, 1998.

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



16º

COLÓQUIO  
DE MODA

EDIÇÃO ONLINE  
DE 09/09 A 13/10 DE 2021

FABBRINI, Ricardo. **Imagem enigma**. Rio de Janeiro: Viso cadernos de estética aplicada, no. 19, julho à dezembro de 2016.

FOSTER, Hal. **The return of the real (capítulo 5)**. In: FOSTER, HAL. **The return of the real**. Londres: MIT Press, 1996.

FRIED Michael. **Arte e objetividade**. Rio de Janeiro: Revista do Programa de pós-graduação em artes visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2002.

GRAHAM, Dan. **A arte em relação à arquitetura**. In: FERREIRA, GLÓRIA. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2006.

GREENBERG, Clement. **The new sculpture**. In: O'BRIAN, JOHN. **The collected essays and criticism, volume 2**. Chicago: The University of Chicago Press, 1955.

JAMESON, Frederic. **Postmodernism and consumer society**. In: FOSTER, HAL. **The anti-aesthetic: essays on postmodern culture**. Nova York: The New Press, 1998.

HUYSEN, Andreas. **Guilherme Kuitca: pintor do espaço**. In: HUYSEN, ANDREAS. **Culturas do passado-presente: modernismo, artes visuais, políticas das memórias**. Rio de Janeiro: Contraponto Editora e Museu de Arte do Rio, 2014.

KRAUSS, Rosalind. **Sculpture in the expanded field**. In: FOSTER, HAL. **The anti-aesthetic: essays on postmodern culture**. Nova York: The New Press, 1998.

REBOLLO G., Lisbeth. **Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX**. São Paulo: Edusp, 2004.

VENTURI, Robert; SCOTT-BROWN, Denise. **Learning from Las Vegas**. Massachusetts: The IMT press, 1972.



16º

COLÓQUIO  
DE MODA

EDIÇÃO ONLINE  
DE 09/09 A 13/10 DE 2021

## Webgrafia:

FLEMING, OLIVA, **The end of Prada in Marfa? A designer 'store' installation in the middle of Texan desert is branded 'illegal outdoor advertising.** Daily Mail, Sidney: 20 de setembro de 2013. Disponível em: [:https://www.dailymail.co.uk](https://www.dailymail.co.uk). Acesso em: 02 de julho de 2021.

JUDD, DONALD. **The Judd Foundation archives.** Disponível em: [juddfoundation.org](http://juddfoundation.org). Acesso em: 10/05/2021.

MARI, FRANCESCA. **So is it Art? Talking do Prada Marfa artist Michael Elmgreen.** Texas monthly. Texas: outubro de 2013. Disponível em <https://texasmonthly.com/articles/so-is-art-talking-toprada-marfa-artist-michal-elmgreen/>. Acesso em 07 de abril de 2021.

MENDELSON, Adam. **Stealing the show.** Artforum. Nova York: 8 de outubro de 2005. Disponível em: <https://artforum.com/diary/adam-e-mendelshn-on-prada-marfa-9631>. Acesso em: 10 de março de 2021.