



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB**  
**INSTITUTO DE ARTES - IDA**  
**DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS - VIS**  
**GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

# **VESTÍGIOS**

**UMA REFLEXÃO SOBRE AUTORIA**

Maria Fernanda Escallón



# VESTÍGIOS

UMA REFLEXÃO SOBRE AUTORIA

Trabalho de conclusão de curso apresentado como parte dos requisitos para o curso de graduação em Artes Visuais do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.


Orientadora:

Prof<sup>a</sup>. Dra. Ruth Moreira de Sousa Regiani.

Brasília, 2018





*Para meu*   
*E minhas amigas*



Este trabalho foi defendido no Departamento de Artes Visuais na Universidade de  
Brasília no dia \_\_\_\_\_

Membros da banca:

---

Dra. Andrea Campos de Sá

---

Me. Elder Rocha Lima

---

Dra. Ruth Moreira de Sousa  
( Orientadora )



**Apropriação:** o ato de pegar algo para a sua própria utilização, geralmente sem permissão.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Tradução nossa: “**Appropriation:** The act of taking something for your own use, usually without permission” ( Cambridge Dictionary, 2018 ).



## **A G R A D E C I M E N T O S**

Agradeço a todos os alunos, professores e instituições públicas de ensino superior que têm contribuído a minha formação artística em diferentes países:

Paraguai: ISA, Instituto Superior de Arte, Dra. Olga Blinder,  
UNA, Universidade Nacional de Assunção.

Argentina: UNA, Universidade Nacional de Arte,  
Prilidiano Pueyrredón em Buenos Aires.

Equador: FAUCE, Faculdade de Arte,  
Universidade Central do Equador em Quito.

Brasil: IDA - VIS, Instituto de Artes Visuais  
UnB, Universidade de Brasília.





## LISTA DE FIGURAS

|   | Página  |
|---|---------|
| Acervo da autora, Cavaletes, 2018 .....   | 23 - 38 |
| Elaine Sturtevant no Museu de Arte Moderna de Frankfurt, 2004 .....                             | 40      |
| Sturtevant “Double Trouble” capa do catálogo, MoMa NY, 2014 .....                               | 41      |
| Sturtevant “Drawing Double Reversal”, capa do catálogo,<br>Museu Albertina de Viena, 2015 ..... | 41      |
| Claes Oldenburg, Glass case with pies, 1962 .....   | 41      |
| Cindy Sherman, Untitled film still # 58, 1980 .....   | 50      |
| Robert Longo, Men in the cities, 1979 .....   | 51      |
| John Baldessari, Blasted allegories, 1978 .....   | 51      |
| Sherrie Levine, After Walker Evans, 1981 .....  | 52      |
| Richard Prince, Untitled ( cowboy ), 1989 .....   | 52      |
| Barbara Kruger, Untitled ( I shop therefore I am ), 1983 .....                                  | 53      |
| Sherrie Levine, Fountain ( Madonna ), 1991 .....  | 63      |
| Masaccio, Trindade, 1428 .....  | 66      |
| Piero della Francesca, Anunciação, 1466 .....   | 67      |
| Leonardo da Vinci, Estudos anatómicos, 1506 .....   | 68      |
| Andrea Vesalius, De humani corporis fabrica, 1543 .....   | 68      |
| Jan van Eyck me fez, Homem com turbante, 1433 .....   | 69      |
| David Hockney, A Grande Parede, 2001 .....  | 70      |
| Norman Rockwell, Autorretrato triple, 1960 .....  | 74      |

## SUMÁRIO DE NOMES

### ARTISTAS

---

|                       |                    |               |                    |
|-----------------------|--------------------|---------------|--------------------|
| John Baldessari       | Estados Unidos     | (1931 - )     | Arte Conceitual    |
| Constantin Brâncuși   | Romanha            | (1876 - 1957) | Arte / Escultura   |
| Marcel Duchamp        | França             | (1887 - 1968) | Arte Dada          |
| Walker Evans          | Estados Unidos     | (1903 - 1975) | Fotografia         |
| Jan van Eyck          | Flandres (Bélgica) | (1390 - 1441) | Renascimento       |
| Piero della Francesca | Itália             | (1415 - 1492) | Renascimento       |
| Paul Gauguin          | França             | (1848 - 1903) | Pós-impressionismo |
| Vincent van Gogh      | Holanda            | (1853 - 1890) | Pós-impressionismo |
| Jack Goldstein        | Canadá             | (1945 - 2003) | Arte Conceitual    |
| David Hockney         | Grã-Bretanha       | (1937 - )     | Contemporâneo      |
| Jasper Johns          | Estados Unidos     | (1930 - )     | Arte Pop           |
| Barbara Kruger        | Estados Unidos     | (1945 - )     | Arte Conceitual    |
| Sherrie Levine        | Estados Unidos     | (1947 - )     | Arte Conceitual    |
| Robert Longo          | Estados Unidos     | (1953 - )     | Arte Conceitual    |
| Masaccio              | Itália             | (1401 - 1428) | Renascimento       |
| Ralph Mayer           | Estados Unidos     | (1895 - 1979) | Arte / Química     |
| Claude Monet          | França             | (1840 - 1926) | Impressionismo     |
| Richard Prince        | EUA (Panamá)       | (1949 - )     | Arte Conceitual    |
| John G. Rand          | Estados Unidos     | (1801 - 1873) | Arte / invenção    |
| Norman Rockwell       | Estados Unidos     | (1894 - 1978) | Arte / Ilustração  |
| Cindy Sherman         | Estados Unidos     | (1954 - )     | Arte Conceitual    |
| Elaine Sturtevant     | Estados Unidos     | (1924 - 2014) | Arte Conceitual    |
| Andreas Vesalius      | Flandres (Bélgica) | (1514 - 1546) | Anatomia           |
| Leonardo da Vinci     | Itália             | (1452 - 1519) | Renascimento       |
| Andy Warhol           | Estados Unidos     | (1928 - 1987) | Arte Pop           |

## CRÍTICOS DE ARTE E TEÓRICOS

---

|                           |                |               |                      |
|---------------------------|----------------|---------------|----------------------|
| Roland Barthes            | França         | (1915 - 1980) | Filosofia            |
| Walter Benjamin           | Alemanha       | (1892 - 1940) | Filosofia            |
| Jorge Luis Borges         | Argentina      | (1889 - 1986) | Literatura           |
| Bertolt Brecht            | Alemanha       | (1898 - 1956) | Dramaturgia          |
| Francisco Calvo Serraller | Espanha        | (1948 - )     | História / Crítica   |
| Douglas Crimp             | Estados Unidos | (1944 - )     | Crítica de Arte      |
| Arthur Danto              | Estados Unidos | (1924 - 2013) | Crítica de Arte      |
| Jacques Derrida           | Argélia        | (1930 - 2004) | Filosofia            |
| George Dickie             | Estados Unidos | (1926 - )     | Filosofia            |
| Umberto Eco               | Itália         | (1932 - 2016) | Filosofia            |
| Ticio Escobar             | Paraguai       | (1947 - )     | Crítica de Arte      |
| André Félibien            | França         | (1619 - 1695) | Crítica de Arte      |
| Michel Foucault           | França         | (1926 - 1984) | Filosofia            |
| Ernst Gombrich            | Alemanha       | (1909 - 2001) | História de Arte     |
| Clement Greenberg         | Estados Unidos | (1909 - 1994) | Crítica de Arte      |
| Martin Heidegger          | Alemanha       | (1889 - 1976) | Filosofia            |
| Jean François Lyotard     | França         | (1924 - 1998) | Filosofia            |
| Elena Oliveras            | Argentina      | (1942 - )     | Filosofia / Docência |
| Craig Owens               | Estados Unidos | (1950 - 1990) | Crítica de Arte      |
| Ferdinand de Saussure     | França         | (1857 - 1913) | Lingüística          |
| Peter Schjeldahl          | Estados Unidos | (1942 - )     | Crítica de Arte      |
| Eugenio Trías             | Espanha        | (1942 - 2013) | Filosofia            |
| Paul Valéry               | França         | (1871 - 1945) | Filosofia            |
| Giorgio Vasari            | Itália         | (1511 - 1574) | História da Arte     |
| Gianni Vattimo            | Itália         | (1936 - )     | Filosofia            |



## SUMÁRIO

### INTRODUÇÃO

CAPÍTULO I DESCRIÇÃO DA OBRA

O B R A

CAPÍTULO II APROPRIAÇÃO: DEFINIÇÃO E CONTEXTO HISTÓRICO

CAPÍTULO III PÓS-MODERNISMO,  
A MORTE DA ARTE E A MORTE DO AUTOR

CAPÍTULO IV PICTURES: SEUS CRÍTICOS E ARTISTAS

CAPÍTULO V TEORIA CRÍTICA DA APROPRIAÇÃO:  
CRAIG OWENS, A ALEGORIA

CAPÍTULO VI CONTEXTO TEÓRICO, BASES DA APROPRIAÇÃO:  
BENJAMIN, DANTO ( BORGES ), DICKIE

CAPÍTULO VII A RESPEITO DOS PAINÉIS DE CAVALETE

### CONCLUSÃO

### REFERÊNCIAS



## INTRODUÇÃO

A obra eleita para este Trabalho de Conclusão de Curso não é feita por mim, é uma apropriação, palavra que não me atraia, porém contém uma grande riqueza teórica que permite uma reflexão sobre a arte contemporânea.

Sempre gostei dos cavaletes da aula de pintura na Universidade, os vestígios que neles ficam são testemunhas da trajetória da instituição, dos muitos alunos e professores que trabalham sobre eles, das cambiantes teorias em que se fundam a pintura e seu ensino e das obras que não estão mais lá, contudo deixaram seu rastro. Como são obras sem autor, decidi que, conceitualmente, a autora sou eu, ao atribuir um status de obra de arte a estas peças utilitárias.

A apropriação, acho que existe desde que o homem pré histórico pintou animais nas cavernas. Ele estava se apropriando deles, poderia se dizer o mesmo da mimese e da grande tradição da arte ocidental. Como movimento artístico, a apropriação faz sua entrada triunfal com Elaine Sturtevant na década dos 60 quando ela decide “repetir” as obras dos artistas do Pop americano, notoriamente Andy Warhol e Jasper Johns, entre outros. Não se tratava de falsificação, porque a intenção de Sturtevant era criticar a superficialidade do Pop com suas apropriações.

Para compreender o que estava acontecendo nos anos 60, é necessário entender a diferença entre modernismo e pós modernismo, assim como as teorias sobre o fim da arte e a morte do autor, que esclarecem como mudou a concepção da arte. Segundo explica Arthur Danto: “ “contemporâneo” [...] não designa um período senão o que acontece depois de terminado um relato legitimador da arte e menos ainda um estilo artístico, do que uma maneira de utilizar estilos.” ( DANTO, 2010, p. 32 ).

A galeria *Artists Space* de Nova Iorque inaugura a exposição *Pictures* (1977), organizada pelo curador Douglas Crimp, cujo escrito sobre a mostra converte-se no texto paradigmático da apropriação. Desde a revista *October*, Crimp exerce uma forte influência sobre a Geração *Pictures* e contribuiu para solidificar a tendência. Os escritos

de Craig Owens sobre a alegoria também contribuem para explicar os mecanismos da apropriação e suas conexões psicológicas.

Finalmente, e talvez um pouco em reversa, revisamos o contexto teórico com Elena Oliveras, em *Estética: a questão da arte*, que tem sido uma linha de Ariadne, para conservar o rumo nos labirintos filosóficos da teoria da arte<sup>2</sup> e tentar decifrar o panorama estético do século XX: os conceitos de aura, *ready-made*, autoria, originalidade e obra de arte no contexto contemporâneo.

Para concluir será feita uma retomada histórica da pintura de cavalete e uma análise da obra que escolhemos para este trabalho assim como outras considerações relacionadas com sua poética, à luz dos conceitos de “limites” ( Eugenio Trías ), obra aberta ( Umberto Eco ) e *Parergon* ( Jacques Derrida ).

---

<sup>2</sup> Fui aluna de sua cátedra em Buenos Aires, 2009, UNA, Estética I, Cátedra Oliveras, professora Cecília Fiel.



## CAPÍTULO I

### DESCRIÇÃO DA OBRA

A aula de pintura, com sua boa luz, o cheiro dos materiais, as obras inacabadas dos estudantes, suas infinitas possibilidades, sempre tiveram um caráter mítico para mim, em especial os cavaletes com os múltiplos rastros dos trabalhos que já lá não estão, os que escolhi como obra para ser a base das seguintes reflexões teóricas sobre autoria, apropriação e aura.

Não deixa de ser irônico que o cavalete, símbolo da pintura acadêmica, clássica e mimética... seja a base para analisar a controvertida prática pós moderna da apropriação.

A apropriação dos painéis dos cavaletes da aula de pintura no IDA ( Instituto de Artes ) da UNB suscita várias reflexões sobre a arte pós moderna. Poderíamos dizer, como afirma Ticio Escobar, em *A arte fora de si* (2004), que diante a excessiva estetização da vida contemporânea, a arte procura resquícios para se resguardar:

[...]Tal vez seja mais frutífero assumir que, exilada de si mesma, a arte deambula procurando pistas de um lugar que já não tem assento asegurado nem alicerce firme, que já não ocupa um âmbito exclusivo: que, na verdade, é um não-lugar, um des-lugar sem fronteiras, tal vez sem chão. Porém desenganada e desprivilegiada a arte não se resigna a perder seu antigo ofício e tenta fazer de cada terreno baldio um novo assentamento.<sup>3</sup>

A pintura desses painéis tem se formando em sucessivas camadas aplicadas pelos estudantes quando ultrapassam o limite de seu suporte. A escolha das cores é aleatória, residual. Os painéis de cavalete, até agora são considerados apenas por sua

---

<sup>3</sup>Tradução nossa: “[...] Quizá resulte más fructífero asumir que, exilado de sí, el arte deambula buscando las pistas de un lugar que ya no tiene asiento asegurado ni cimiento firme, que ya no ocupa un coto exclusivo: que, en verdad, es un no-lugar, un deslugar sin umbrales, tal vez sin suelo. Pero aún desahuciado y falto de fueros, el arte no se resigna a perder su oficio viejo e intenta hacer de cada descampado un nuevo puesto de emplazamiento.” ( ESCOBAR, 2004 p.152 ).

utilidade como objeto cotidiano e banal. Minha intenção é liberá-los de seu uso para que passem a cumprir a função essencial — alegórica — de toda obra de arte: *fala de outra coisa* ( Oliveras, 2004. p. 344 ). Parafraseando a Heidegger, será a obra de arte a que comunique o que é na verdade um cavalete.<sup>4</sup>

Quando os painéis são assumidos como obra de arte, graças ao status que este exercício lhes confere ( DICKEY, 1997 ), pode-se observar que a combinação aleatória de cores e tamanhos eleitos pelos múltiplos autores inadvertidos produzem quadros abstratos, intrigantes e belos, com uma perspectiva insinuada pelos diferentes tamanhos de suportes e com uma especial conotação de temporalidade. Quantos futuros artistas estiveram na frente destes painéis? Em que consistiam as obras que deixaram o rastro? Com certeza, seria possível fazer uma arqueologia dos materiais usados... Quanto tempo de uso têm os painéis em função? Se os painéis foram mudados por algum motivo ( suponho que excessiva acumulação de material ), onde estão os velhos? o mais provável é que tenham sido jogados no lixo...

A intenção artística de seus múltiplos autores estava centrada na obra que já não está presente a não ser pelo rastro que fica sobre o painel, testemunho mudo e incidental de que ali existiu um objetivo artístico... sabemos também não sobre o êxito ou fracasso das obras que deixaram o seu rastro... talvez já não existam, talvez no contexto certo poderiam ter sido famosas, mas o mais possível é que estejam dentro de alguma gaveta ou no lixo.

A apropriação destes painéis apresentava vários problemas de logística, que foram resolvidos graças à amabilidade do Professor Elder Rocha que me autorizou a trocá-los por novos que teriam a mesma função. Na troca de painéis pudemos melhorar alguns usando partes de outros irremediavelmente deteriorados: os cavaletes convertíveis, cujo painel gira mudando de ângulo até se tornar mesa, o que é bom para a execução de algumas técnicas, como a aquarela, pois antes eram fixos e recuperaram sua função original.

---

<sup>4</sup> Tradução nossa: Heidegger em *A Origem da Obra de Arte*, 1935/36, refere-se aos sapatos de Van Gogh "Foi a obra de arte a que nos fez ver o que na verdade é um sapato". ( HEIDEGGER, 1958. P.50 ).

## OBRA



*Painel de cavalete L1, 109 x 79 cm. Acervo da autora.*





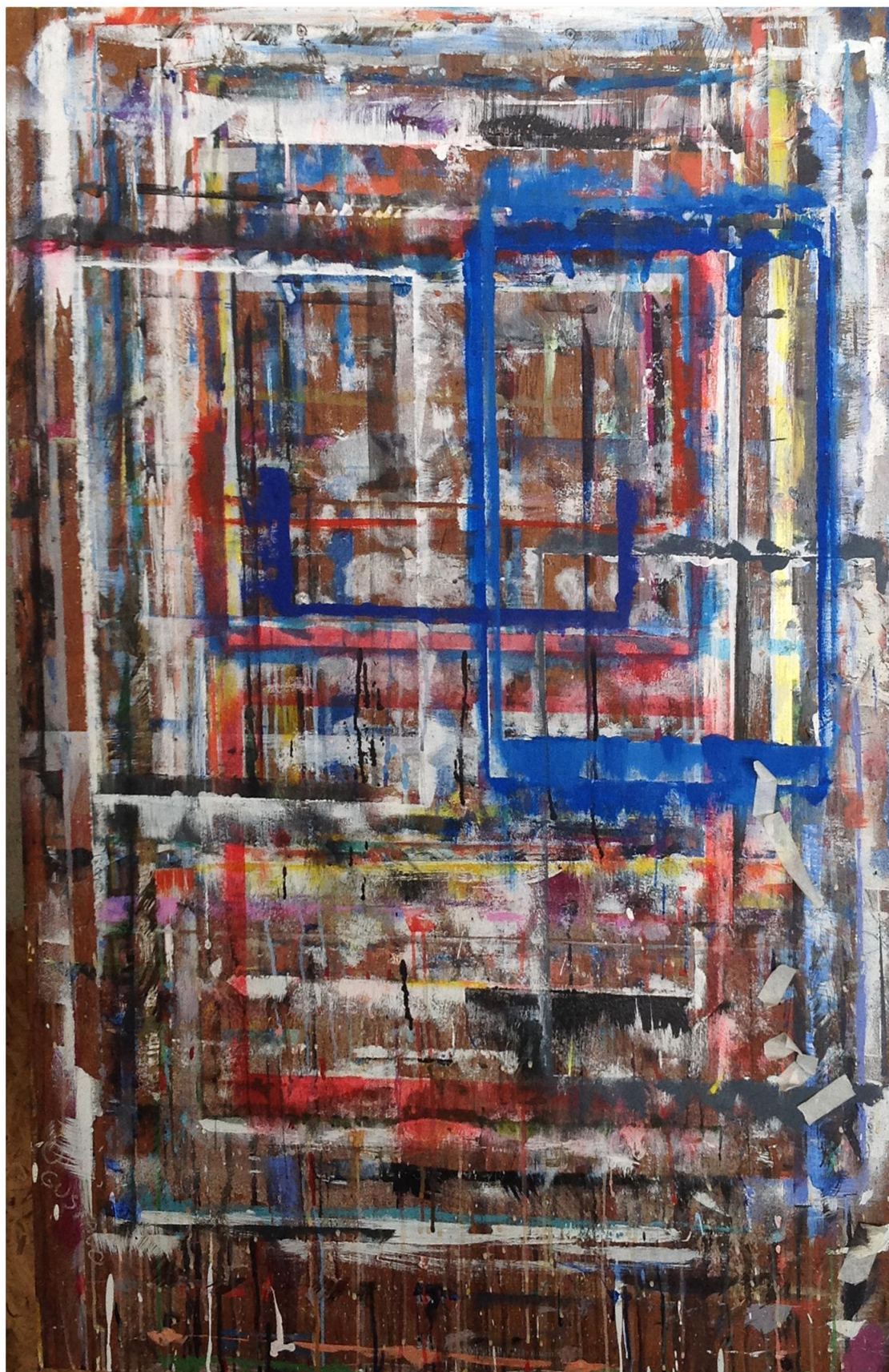
*Painel de cavalete L2, 109 x 79 cm. Acervo da autora.*





*Painel de cavalete L3, 109 x 79 cm. Acervo da autora.*





*Painel de cavalete L4, 109 x 79 cm. Acervo da autora.*





*Painel de cavalete S1, 79 x 73 cm. Acervo da autora.*





*Painel de cavalete S2, 79 x 73 cm. Acervo da autora.*





*Painel de cavalete L5, 109 x 79 cm. Acervo da autora.*





*Painel de cavalete L6, 109 x 79 cm. Acervo da autora.*





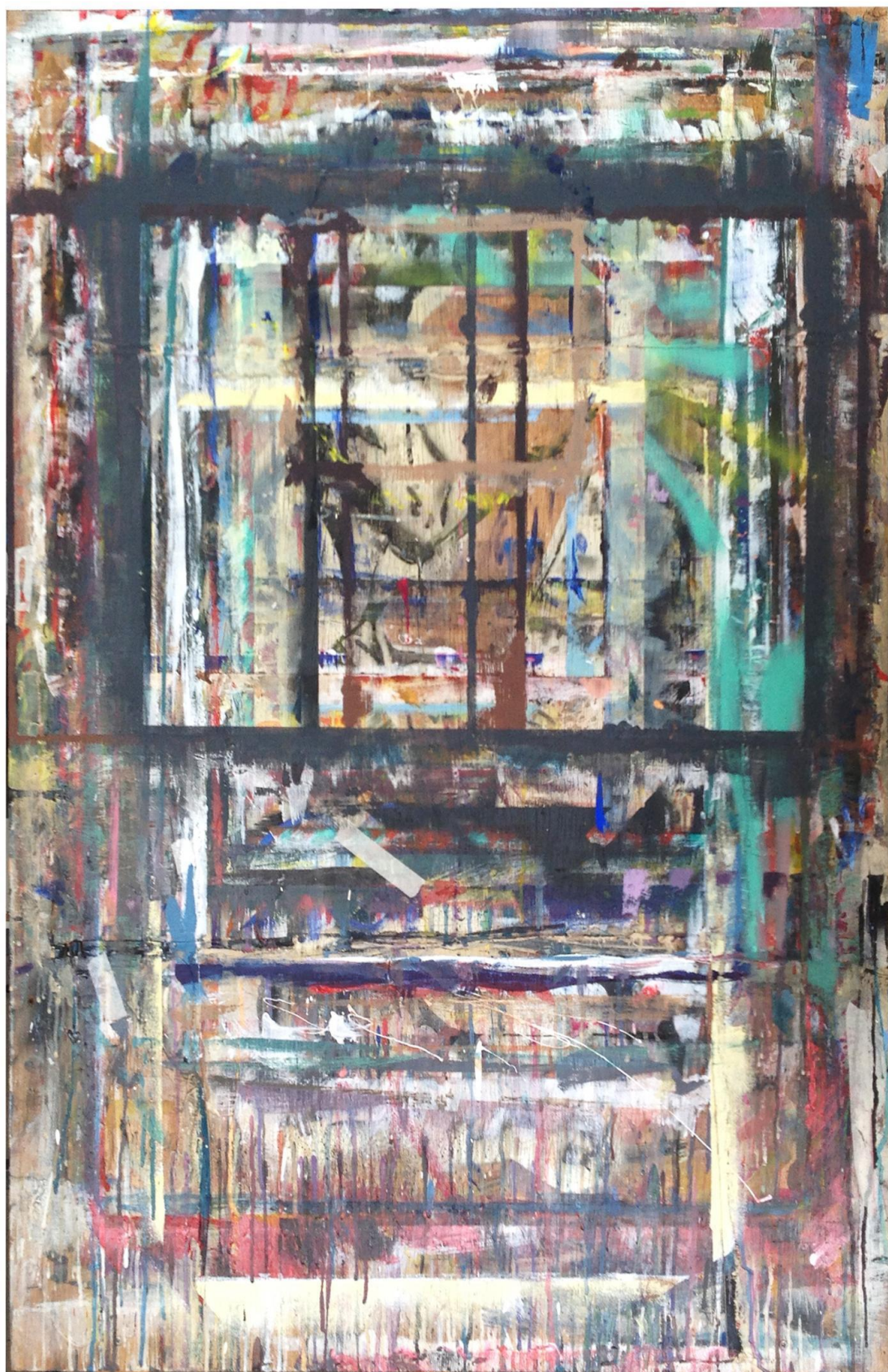
*Painel de cavalete S3, 79 x 73 cm. Acervo da autora.*





*Painel de cavalete L7, 109 x 79 cm. Acervo da autora.*





*Painel de cavalete L8, 109 x 79 cm. Acervo da autora.*





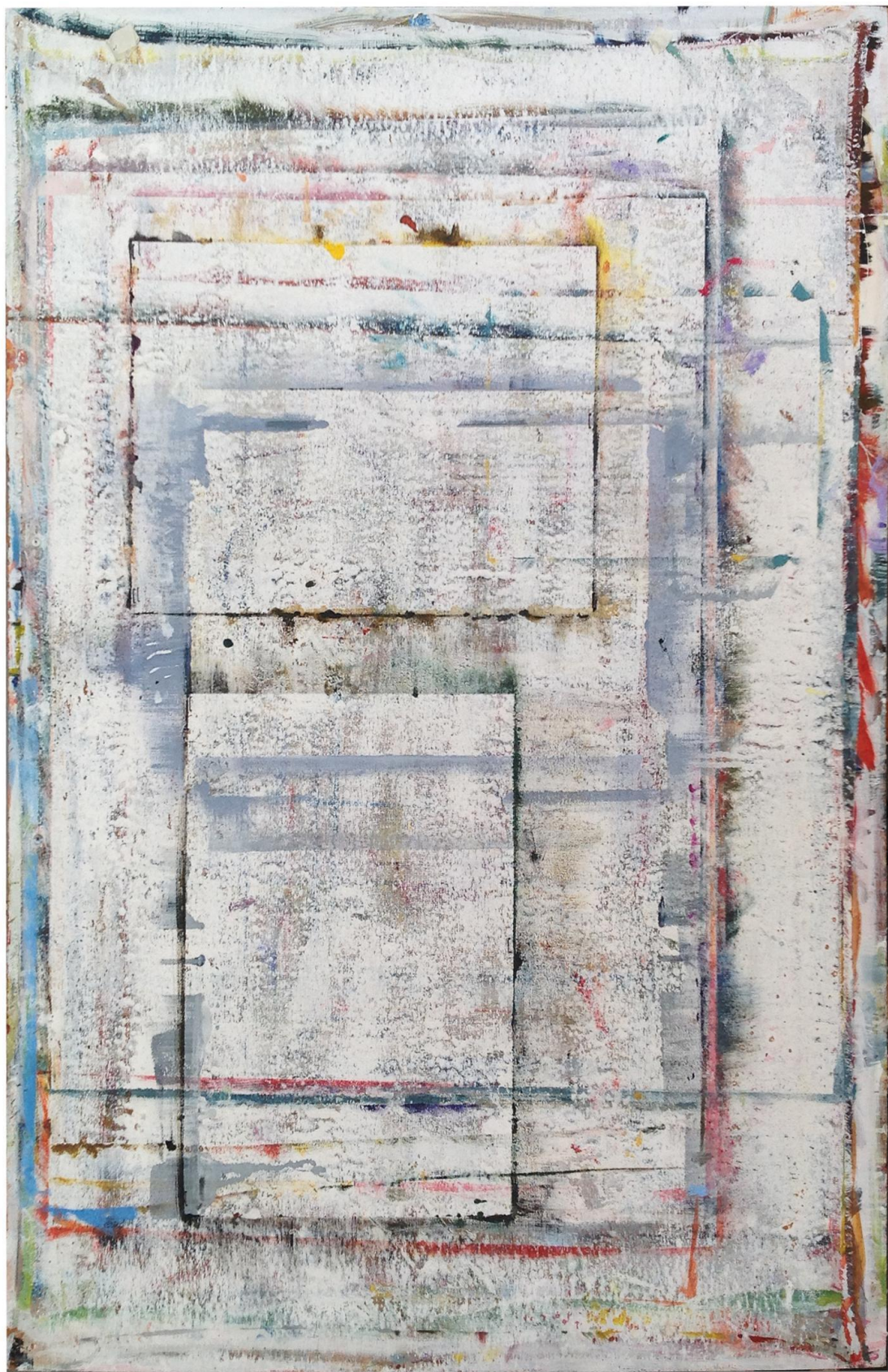
*Painel de cavalete S4, 79 x 73 cm. Acervo da autora.*





*Painel de cavalete S5, 79 x 73 cm. Acervo da autora.*





*Painel de cavalete L8, 109 x 79 cm. Acervo da autora.*





*Painel de cavalete S6, 79 x 73 cm. Acervo da autora.*





*Painel de cavalete L9, 109 x 79 cm. Acervo da autora.*

## CAPÍTULO II

### APROPRIAÇÃO: DEFINIÇÃO E CONTEXTO HISTÓRICO

“Apropriação”, em termos gerais, refere-se, basicamente, ao ato de alguém se apossar de alguma coisa que não é sua como se assim o fosse. Na arte contemporânea, essa expressão pode indicar que o artista incorporou a sua obra materiais mistos e heterogêneos que, no passado, não faziam parte do campo da arte, tais como imagens, objetos do cotidiano, conceitos e textos. Pode indicar também que o artista se apropriou de partes ou da totalidade de obras de autores que ocupam lugar consagrado na história da arte. ( GOMES PEREZ, 2008 ).

A apropriação na cultura ocidental tem raízes profundas, posso dizer que é tão antiga quanto à pintura... quanto à representação. Acaso o pintor não se apropria de uma paisagem quando procura apresentá-la em sua tela? Será este um dos motivos da antipatia de Platão pela representação?

[...] Platão reúne o pintor, o poeta e o sofista numa mesma definição do *trompe-l'œil*, da aparência enganadora e dúplice. Todos eles são ilusionistas cuja pretensa competência universal é um fantasma tão irreal quanto o reflexo sobre o metal polido do espelho. ( LACOSTE, 1986, p.15 )

A imitação artesanal não chega à Idéia verdadeira, mas obscurece seu brilho original, ( LACOSTE, 1986 ) e a *mimese*, portanto é duplamente falsa. Este conceito é também analisado por Heidegger ao afirmar que na tradição metafísica, as coisas apropriam-se de parte da *essência* da Idéia. ( BOON, 2007. p.3 ).

Ao longo da História da Arte, são muitas as citações, as alegorias, as reminiscências do passado, todos estes mecanismos têm sido utilizados com freqüência. Porém, as vanguardas históricas, em seu afastamento da *mimese*, iniciaram a mudança conceitual destes mecanismos, começando com o cubismo e o recurso da *collage*, pelo qual novos sentidos podem ser adicionados na obra, pegando uma parte da realidade e incorporando-a na mesma.

O dadaísmo aproveita já não fragmentos da realidade, mas o objeto mesmo, tirando-o do contexto, como fez o artista francês Marcel Duchamp com seus *assemblages* e *ready mades*, produzindo um choque no mundo da arte que foi forçado a questionar a própria validade das noções de obra de arte e de autor.

A arte Pop, segue a mesma trilha, fazendo referência direta e/ou reproduzindo objetos de consumo e elementos dos meios de comunicação e da cultura popular. Os artistas pop estavam copiando a realidade da publicidade e da mídia e com este mecanismo procuravam dissolver as fronteiras da arte.

A apropriação como movimento artístico, surge nesse contexto, com a obra de Elaine Sturtevant. Ela dedicou 50 anos da sua vida à apropriação de obras recentes de artistas famosos, ou pelo menos, com um maior reconhecimento no mundo da arte do que ela tinha. No início decidiu “virar a lógica visual do Pop contra si mesma” ( Museu De Arte Moderna, Frankfurt, 2004 ), reproduzindo fielmente as obras dos artistas mais representativos, ( Jasper Johns e Andy Warhol entre outros ), ela dizia: “se eles podem copiar, por que não eu?” ( GONZÁLEZ, 2015 ). Sturtevant teve uma relação muito próxima com os artistas que *repetia*, ao ponto de que Warhol ao ser interrogado sobre suas técnicas respondia: “Não sei, pergunte a Elaine”. Eram amigos e ensinavam-lhe suas técnicas para que pudesse fazer suas obras; as flores de Warhol, por exemplo, foram feitas com as mesmas matrizes serigráficas do artista. ( IRVIN, 2005 ) .

Sturtevant praticava um criticismo aplicado à repetição de obras ( SCHJELDAHL, 2014 ), todas suas obras repetidas converteram-se em ícones. Assinava só com o sobrenome, tal como os artistas homens de cujas obras se apropriava. Recebeu o Leão de ouro da Bienal de Veneza em 2011, pelos logros de sua vida artística. Em 2004 o Museu de Arte Moderna de Frankfurt, realizou a mostra *Sturtevant: The Brutal Truth*, ( *A verdade Brutal* ); destinando todo o museu a sua obra.



Em 2014, pouco depois da sua morte, o MoMa de Nova Iorque apresentou uma retrospectiva intitulada *Sturtevant: Double Trouble*, ( *Dupla complicação* ).



Simultaneamente, o Museu Albertina de Viena, organizou *Drawing Double Reversal*, ( *Desenho Duplo Reverso* )<sup>5</sup> A mostra permite uma visão do processo de pensamento da artista e seu status na história da arte como uma espécie de “Super Pop” ou “Pop Plus”.

( ALBERTINA, 2015 ).



Sturtevant disse, falando dos anos 60: “Esses dois movimentos [ Pop e Expressionismo abstrato ] eram muito da *superfície*, estando rodeada por esta tendência, pareceu-me evidente que a gente teria que pensar sobre a subestrutura da arte.”<sup>6</sup>

Dos artistas dos quais se *apropriou* ao começo da sua carreira, só Claes Oldenburg desgostou-se com a reprodução de sua “loja”<sup>7</sup>: intitulada *Glass Case with Pies (Vitrine de vidro com tartes)* (1962) na coleção da National Gallery of Art, Washington, DC. O desgosto, claro, trouxe mais publicidade para ambos.



Em Frankfurt a artista afirmou: “A brutal verdade deste trabalho é que não é cópia”. Como nenhum artista antes dela, Sturtevant insiste nas suas obras sobre a questão do verdadeiro valor da arte no negócio da arte, da autoria, do papel da criatividade genuína e põe em causa os conceitos de original e originalidade.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Imagens disponíveis em: <http://www.artbook.com/catalog--art--monographs--sturtevant--elaine.html>

<sup>6</sup>

Tradução nossa: “Both of those movements [ Pop and abstract expressionism ] are very much about *surface*, having been surrounded by it, it became clear that one had to think about the understructure of art, and that is how I came into it.” ( Vídeo: 3’42” - 3’54” ), ( STURTEVANT 2010 ).

<sup>7</sup> Imagem disponível em <https://crystalmoody.com/blog/deadartist-elaine-sturtevant-2>

<sup>8</sup> Tradução nossa: “The brutal truth of this work is that it is not copy.” Like no other artist before her, Sturtevant insists in her works on the question of the true value of art in the art business, of authorship, of the genuinely creative role, and puts up the terms original and originality for debate. ( Museu de Arte de Frankfurt, MMK, 2004 ).

Cabe perguntar-se: a que se deve a repercussão de Sturtevant no mundo da arte? Segundo o catálogo do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, ( MoMa, 2004), é mais fácil entender a Sturtevant como uma artista que adotou o estilo como seu meio de produção para ser reinterpretado e que tomou a arte de seu tempo como uma partitura flexível para ser re-atuada e reinterpretada. Mais do que meras cópias, suas versões das bandeiras de Jasper Johns, as flores de Andy Warhol e a cadeira coberta de gordura de Joseph Beuys, são estudos sobre a ação da arte que fazem evidentes aspectos da sua elaboração, recepção, circulação e consagração.

Com o tema da apropriação surge sempre a dúvida: qual é a diferença entre *apropriar* e falsificar? Certamente, parece haver aqui uma fronteira porosa. No entanto, a diferença crucial entre o artista e o falsificador consiste em que as obras de arte são interpretáveis, o artista sempre procura dizer algo com a sua obra, enquanto que o falsificador não quer dizer nada. Poderia um artista produzir falsificações como obra própria? Claro! “Se com esta ação procura comunicar algo... em quanto possa haver uma interpretação de seus atos.” ( IRVIN, 2005 ).

Sturtevant, abre o caminho para uma nova geração de artistas: *Pictures*.

### CAPÍTULO III PÓS-MODERNISMO, A MORTE DA ARTE E A MORTE DO AUTOR

Nos anos 80, foram publicadas, ou estavam recém publicadas as obras de Lyotard, Vattimo, Danto e Barthes<sup>9</sup> às que vamos nos referir agora, anteriores, Greenberg (1961) e Foucault (1969)<sup>10</sup>, serviram de antecedentes.

A explicação da conjuntura no meio de modernidade e pós-modernidade apresenta o tema do “fim” e da “morte” como algo recorrente. Com certeza, nesta conjuntura há algo que acaba e algo que começa, mas é tal a complexidade que os teóricos têm dificuldade para explicar o porquê. Talvez um dos mais claros nesta explicação do que é a pós modernidade seja François Lyotard: sua teoria fala do fim dos grandes relatos que prometem estados de plenitude no desenvolvimento da história, assim, o Cristianismo promete a vida eterna, o Marxismo promete a igualdade social, o Iluminismo promete que a razão e a lógica dominarão o mundo e o Capitalismo promete prosperidade para todos. ( LYOTARD, 2000 )<sup>11</sup>.

Vattimo acrescenta que a morte dos meta relatos da lugar a múltiplos relatos e respeito pela diferença, a heterotopia ou pensamento fraco:

---

<sup>9</sup> Jean-François Lyotard. *La condition postmoderne*, 1979.  
Gianni Vattimo. *La fine della modernità*, 1985.  
Arthur C. Danto. *The end of art*, 1984.  
Roland Barthes. *Le bruissement de la langue*, 1984.

<sup>10</sup> Clement Greenberg. *Art and culture*, 1961.  
Michel Foucault. *Qu'est-ce qu'un auteur?* 1969.

<sup>11</sup> “Na sociedade e na cultura contemporânea, sociedade pós-industrial, cultura pós-moderna, a questão da legitimação do saber coloca-se em outros termos. O grande relato [ Cristianismo, Marxismo, Iluminismo y Capitalismo. ( FEINMAN 2011 ) ] perdeu sua credibilidade.”(LYOTARD, 2000. p.69 ).

O pensamento fraco é aquele que situado no momento histórico pensa sobre todas as questões, mas não se fecha numa interpretação única e determinística. Ele é um pensamento aberto para as possibilidades, pois é passível de questionamento. É um repensamento.  
( DA SILVA GOMES, 2009 ).

Segundo Vattimo, o “pós” de pós-moderno indica uma despedida, um corte radical, um escape da lógica da modernidade, que se baseia numa “iluminação” progressiva, e desenvolve-se com a apropriação e reapropriação de seus fundamentos - origens, de modo que suas revoluções acabam sendo recuperações, renascimentos ou retornos.

Acrescenta ao final da Introdução: “pode-se dizer provavelmente que a experiência pós-moderna [...] da verdade é uma experiência estética e retórica.”  
( VATTIMO, 2002. p. XIX ).

Arthur Danto também trata o tema do “fim da arte” em seu ensaio *A morte da arte* (1984), e sua continuação: *Após o fim da arte* (1997), onde se refere à história da imagem, coincidente com os escritos de Belting<sup>12</sup> quem estabeleceu os seguintes períodos: “antes da era da arte”, “era da arte” e “o fim da arte”.

A “era da arte” esteve dominada pelos *grandes relatos*, como o da imitação, da qual Giorgio Vasari fez apologia em *Vidas dos mais grandes artistas*<sup>13</sup> italianos (1550), e caracterizou a história da arte como a história da mimese.

A abstração foi outro grande relato histórico cujo campeão foi Clement Greenberg que, “com base em Kant e a importância da forma por acima do conteúdo ( ou representação ), constrói uma narrativa da modernidade, destinada a substituir a antiga vasariana.”<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> BELTING, Hans. *¿O fim da história da arte?*, 1983.

<sup>13</sup> *arquitetos, pintores e escultores*.

<sup>14</sup>Tradução nossa: “partiendo de Kant y de la importancia de la forma por encima del contenido ( o representación ), construye una narrativa de la modernidad, destinada a reemplazar la antigua vasariana.” ( OLIVERAS, 2004, p. 338 ).



Nenhum [ dos impressionistas ] tentou algo tão radical em sua violação dos princípios tradicionais de composição quanto fez Monet [...]. Pois independente de quanto a pintura se torne rasa, na medida em que suas formas sejam suficientemente diferenciadas em termos de luz e sombra, e sejam mantidas em [des]equilíbrio dramático, ela permanecerá uma pintura de cavalete.” ( GREENBERG, 1996, p.165 ).

Em seu famoso ensaio de 1960, *Pintura Modernista*, Greenberg sustenta que a maior mudança da arte moderna foi o passo da pintura mimética à não mimética, os traços representacionais foram perdendo importância, até que a pintura atingiu seu ponto culminante com a abstração e com a exaltação da aparência plana da superfície pintada. ( OLIVERAS, 2004. P. 338 ).

Na percepção de Danto, o modernismo “[...] é marcado por uma ascensão a um novo nível de consciência, que se reflete na pintura como um tipo de descontinuidade, quase como se enfatizasse que a representação mimética se tornou menos importante do que algum tipo de reflexão sobre os meios e métodos de representação.” ( DANTO, 2010, p. 10 ). Considera não a Monet, mas a Van Gogh e Gauguin como iniciadores da modernidade.

Danto enfatiza a distinção entre moderno e contemporâneo:

Da mesma forma que o “moderno” veio denotar um estilo e mesmo um período, e não apenas arte *recente*, “contemporâneo” passou a designar algo mais do que simplesmente a arte do momento presente. Em meu ponto de vista, além do mais, designa menos um período do que o que acontece depois que não há mais períodos em alguma narrativa mestra da arte, e menos um estilo de fazer arte do que um estilo de usar estilos. ( DANTO, 2006, p.12).

Este mesmo enfoque pós-moderno subjaz às teorias dos franceses Roland Barthes e Michel Foucault sobre a morte e a definição do autor respectivamente. Ambos concordam em que a noção de autor surge com a individualização na história das ideias ( FOUCAULT, 2005 ), graças ao empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, descobre-se o prestígio do indivíduo. ( BARTHES, 1968 ).

Foucault entende o autor como alguém “a quem se pode legitimamente atribuir a produção” de uma obra. ( FOUCAULT, 2005. p. 57 ).

A função autor é característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade. Para poder entender a função do autor, é necessário apagá-lo:

O que é que esta regra do desaparecimento do escritor ou do autor permite descobrir? Permite descobrir o jogo da função autor. [...] Definir a maneira como se exerce essa função, em que condições, em que domínio, etc. não quer dizer, [...] que o autor não existe. ( FOUCAULT, 2000, p. 80 ).

O nome do autor tem uma singularidade paradoxal: um nome de autor não é simplesmente um elemento de um discurso, assegura uma função classificativa que permite reagrupar um certo número de textos e faz uma relação entre eles. O nome do autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso: o fato de ter um nome de autor indica que se trata de um discurso que deve ser recebido de certa maneira e que deve receber um certo estatuto no interior de uma sociedade. ( FOUCAULT, 2000. pp. 43-46 ).

A morte do autor segundo Barthes, tem antecedentes no surrealismo com a escritura automática e no distanciamento do teatro do dramaturgo alemão Bertolt Brecht. Afirma logo que: “é a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia, [...] atingir esse ponto onde só a linguagem age.” ( BARTHES, 1988. p.66 ), ou seja que para Barthes o autor dilui-se na linguagem e é no leitor onde mantêm-se reunidas num mesmo domínio todas as pegadas que constituem a escrita. ( BARTHES, 1968 ), mesmo que

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, [...], mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura. ( BARTHES, 1988, p.68 ).

Vemos então que a apropriação é um mecanismo essencialmente pós moderno onde a função do autor está diluída na heterogeneidade da obra de arte. O pós modernismo acaba com o sentido da obra determinado pelo autor e o espectador ganha importância na determinação do sentido, às vezes o espectador é incluído pelo artista na obra, como acontece com algumas performances.

“O ready-made Dada teve uma influência marcante no pós modernismo em seu questionamento da autenticidade e originalidade. Combinado com a noção de apropriação, o pós modernismo com frequência procura a corrosão da originalidade ao ponto de infringir os direitos autorais, mesmo no uso de fotografias com pouca ou nenhuma alteração do original.”<sup>15</sup>

Também é pós moderna a ideia de que toda a cultura visual é válida e pode-se apreciar e desfrutar sem ter treinamento estético; este conceito mina também as noções de valor e qualidade artística tanto quanto os ready-mades.

( JENKINS, 2018 ).

---

<sup>15</sup> Tradução nossa: “The Dada readymade had a marked influence on postmodernism in its questioning of authenticity and originality. Combined with the notion of appropriation, postmodernism often took the undermining of originality to the point of copyright infringement, even in the use of photographs with little or no alteration to the original.” ( JENKINS, 2018 ).



## CAPÍTULO IV

### PICTURES: SEUS CRÍTICOS E ARTISTAS

*Artists Space* abre sua temporada 1977-78 com uma exposição coletiva intitulada *Pictures* ( Setembro 24 – Outubro 29 ):

Organizada pelo crítico Douglas Crimp, *Pictures* inclui o trabalho de Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo, y Philip Smith. Seu trabalho representa a primeira olhada a novos desenvolvimentos de importância na arte [...] Os cinco artistas na exposição partilham o interesse comum nas manifestações psicológicas de uma identificável e altamente conotativa, porém não específica, imaginária. Crimp observa no seu texto que “a representação tem voltado no trabalho destes artistas não no aspecto familiar do realismo, que procura se assemelhar à existência anterior, mas como função autônoma... é a representação liberada da tirania do representado.”<sup>16</sup>

Parece-me que *Pictures* tratou-se mais sobre a obra do curador/crítico que escolhe alguns artistas para apoiar um conceito. O mesmo Crimp aceita que a repercussão de seu escrito com o tempo tem adquirido uma importância desmesurada, não obstante, no momento, “estava seguro de que com a suficiente intuição um crítico pode – e ainda deve – determinar o que é historicamente significativo num dado momento e explicar o porquê.”<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Tradução nossa: “Organized by critic Douglas Crimp, *Pictures* includes the work of Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo, and Philip Smith. Their work represents the first look at important new developments in art thoroughly discussed in the catalog essay written by Douglas Crimp. The five artists in the exhibition share a common interest in the psychological manifestations of identifiable and highly connotative, though non-specific, imagery. Crimp has remarked in his text that “representation has returned in their work not in the familiar guise of realism, which seeks to resemble a prior existence, but as an autonomous function...It is the representation freed from the tyranny of the represented.” ( *ARTISTS SPACE*, 1977 ).

<sup>17</sup> Tradução nossa: “I was convinced that with sufficient insight a critic could – even should – determine what was historically significant at a given moment and explain why.” ( *CRIMP*, 2016 p.278 ).

Era, sem dúvida, um momento de confusão no mundo da arte, característica essencial do pós modernismo... assim todos começaram a agarrar-se ao escrito de Crimp como a uma tábua de salvação... subitamente começou a ser citado profusamente e tornou-se num escrito paradigmático.

Tanto assim que vários dos artistas presentes na mostra, se afastaram ou foram afastados da tendência, enquanto que outros que não estiveram incluídos na ocasião, como Cindy Sherman e Richard Prince resultaram ser os mais significativos, talvez porque foram tocados pela varinha mágica do Crimp desde seus artigos na revista *October*.



*Cindy Sherman*  
*Untitled film still # 58, 1980 [ Impressão em gelatina de prata, 16 x 24 cm. ]<sup>18</sup>*

---

<sup>18</sup> Sem título, quadro do filme # 58. Imagem disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/57196>.



Robert Longo

Men in the Cities: 3 Erics, 1979 [ Desenho a carvão, 101.6 x 177.8 cm. ]<sup>19</sup>

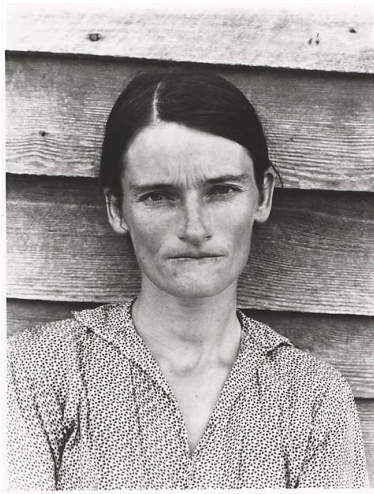


John Baldessari

*Blasted Allegories ( Colorful sentence )*: Surly Swoon, 1978 [ Fotografias coloridas com marcador e lápis sobre papelão, approx.24 x 40 in. ]<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Homens na cidade, imagem disponível em: <http://www.ess.menoinfo.fi/tampere/nayttelyt/robert-longo/758462>.

<sup>20</sup> Alegorias detonadas ( frase colorida ): arrebatado mal humorado. Imagens disponíveis em: [http://www.rfeigen.com/exhibitions/2014-11-07\\_ray-johnsonand39s-art-world/selected-works/#6](http://www.rfeigen.com/exhibitions/2014-11-07_ray-johnsonand39s-art-world/selected-works/#6).



*Sherrie Levine*

*After Walker Evans: 4 e 5, 1981 [ Impressão em gelatina de prata, 12.8 x 9.8 cm. ]<sup>21</sup>*

---



*Richard Prince*

*Untitled (cowboy), 1989 [ Impressão Chromogénica, 127 x 177.8 cm. ]<sup>22</sup>*

---

<sup>21</sup>Imagem disponível em:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/190019034?rpp=20&pg=1&ft=Sherman%2c+Cindy+%28American%2c+born+1954%29&pos=9>

<sup>22</sup>Sem título ( cowboy ). Imagem disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283742>





*Barbara Kruger*  
*Untitled ( I shop therefore I am ), 1983 [ Serigrafia sobre vinilo, 281.9 x 287 cm. ]<sup>23</sup>*

---

Tomando como referência o escrito de Douglas Crimp no número 8 da revista *October*, é interessante tentar descobrir a linha condutora não só da exposição *Pictures*, mas da geração de artistas que se formou ao redor da sua base conceitual.

Iniciando pelo título: *Pictures*, que pôde ter vários sentidos, a saber: fotografia, desenho, pintura, imagem, representação, imaginação, projeção... deduzimos que a mostra, se baseava no tratamento da imagem e seu ressurgimento, após um período de abstração na arte óptica, geométrica, etc.

Este retorno à imagem dá-se em termos de justaposição de linguagens: fotografia, vídeo e texto, todos com o poder de se replicar ao nosso redor. Em palavras do artista apropriadista Jack Goldstein "só é mediante a distância que podemos entender o

---

<sup>23</sup>Sem título ( Compro, logo existo ). Imagem disponível em:  
<https://www.interviewmagazine.com/art/barbara-kruger>

mundo. O que quer dizer que só experimentamos a realidade mediante as imagens que fazemos dela.”<sup>24</sup>

Em grande parte nossa experiência está mediada pelas imagens de diários, revistas, televisão e filme [ hoje em dia pela Internet ], esta proliferação de imagens faz que nossa experiência real seja minimizada: a imagem, cuja função era interpretar a realidade, a está usurpando agora, por isso é imperativo entender seus mecanismos para saber como a imagem se transforma em estrutura significativa ela mesma.

As imagens que nos rodeiam têm uma característica complexa: são extremamente difíceis de diferenciar ao nível de seu conteúdo, têm um altíssimo grau de opacidade de significação, isto é que a uma imagem podemos lhe atribuir múltiplos significados independentes do acontecimento original, ( CRIMP, 1979 ) e este mecanismo é do que se servem os artistas da geração *Pictures*.

Ao ser a imagem resistente a um significado específico, é capaz de interagir com outras imagens e texto para criar uma narrativa ( mecanismo similar ao fluxo de imagens do filme ), que depende em última instância do espectador: em nossa mente, o movimento de um significante para outro é a base da representação, que é uma função da imaginação e o caminho pelo qual captamos a realidade.

O trabalho destes artistas tem um forte conteúdo de psicologia da imagem que os liga com os temas do Simbolismo e as teorias de Freud. O assunto principal é, naturalmente, a estrutura da significação e a distância do mundo que satisfaz esse desejo que nos dá a imagem para nos aferrarmos a ela, para possuir um instante do tempo.

---

<sup>24</sup> Tradução nossa: “it is only through a distance that we can understand the world. Which is to say that we only experience reality through the pictures we make of it.” ( CRIMP, 1979.p. 17 ).

## CAPÍTULO V

### TEORIA CRÍTICA DA APROPRIAÇÃO: CRAIG OWENS, A ALEGORIA

“**Alegoria:** do grego αλλος, *allos*, "outro", e αγορευειν, *agoreuein*, "falar em público"<sup>25</sup> A alegoria é uma figura retórica metafórica para dar a entender uma coisa expressando outra diferente, é útil para explicar conceitos abstratos.

Em Literatura:

“Figura de retórica de pensamento que consiste no uso de metáforas consecutivas dentro de um discurso, criando um sentido real e outro figurado, para expressar um assunto abstrato ou ideal por meio do concreto.

*"La divina commedia" utiliza a alegoria de uma viagem para representar o além.*<sup>26</sup>

Antes de entrar nas digressões de Craig Owens, parece-me útil partir de uma definição de alegoria mais acessível, explicada por Elena Oliveras e baseada no pensamento de Hegel:

O 'simbolismo consciente' é aquele no que a forma pode ser pensada separadamente do conteúdo. O significado é *expressamente* posto. Corresponde à forma artística comparativa que inclui, entre outras, a fábula, a parábola, o provérbio, o enigma, a alegoria e a metáfora. O artista conhece perfeitamente tanto a natureza íntima dos conteúdos como os fenômenos exteriores que utiliza a título de comparação com o objeto de voltar concretos esses conteúdos. É como resultado da sua vontade consciente que surgem as analogias entre ambos.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Wikipedia, Verbete. Português, 2017.

<sup>26</sup> Tradução nossa: “Figura retórica de pensamiento que consiste en el uso de metáforas consecutivas dentro de un discurso, creando un sentido real y otro figurado, para expresar un asunto abstracto o ideal por medio de lo concreto.”

*"La divina comedia" utiliza la alegoría de un viaje para representar el más allá.* ( OXFORD, 2018 ).

<sup>27</sup> Tradução nossa: “El 'simbolismo consciente' es aquel en el que la forma puede ser pensada separadamente del contenido. El significado es *expresamente* puesto. Corresponde a la forma artística comparativa que incluye, entre otras, a la fábula, la parábola, el proverbio, el enigma, la alegoría y la metáfora. El artista conoce perfectamente tanto la naturaleza íntima de los contenidos como los fenómenos exteriores que utiliza a título de comparación con el objeto de volver concretos esos contenidos. Es como resultado de su voluntad consciente que surgen las analogías entre ambos.” (OLIVERAS, 2004, p.237 ).

Craig Owens inicia sua explicação estabelecendo que a alegoria é um tema proscrito ( fora de moda ), há quase dois séculos, não obstante é a chave para entender a arte pós moderna.

“O que é mais próprio da alegoria é a sua capacidade de resgatar do esquecimento da história aquilo que ameaça desaparecer. A certeza do afastado do passado e o desejo de o redimir para o presente, são os impulsos fundamentais da alegoria.”<sup>28</sup>

Para reconhecer a alegoria em suas manifestações contemporâneas devemos entender primeiro do que se trata, ou antes, o que representa, pois “a alegoria é tanto uma atitude quanto uma técnica, uma percepção quanto um procedimento”<sup>29</sup>. Acontece quando um texto é duplicado por outro, quando um texto é lido através do outro sem importar quão fragmentado, caótico ou intermitente seja. A alegoria funciona como um palimpsesto [ Manuscrito em pergaminho que os copistas na Idade Média apagaram, para nele escrever de novo. ]<sup>30</sup>

O sentido alegórico substitui o antecedente, é por isso que a alegoria é condenada. O alegorista não inventa imagens, as confisca e atua como intérprete para escolher o que é significativo e com isto juntar e substituir significados.

Craig Owens acha três elos que enlaçam o conceito de alegoria com diferentes manifestações da arte pós moderna:

*1º elo:* Os artistas da geração *Pictures* utilizam a apropriação de imagens para gerar outras submetendo as imagens a manipulações que as esvaziam de significado, e as voltam a apresentar ao espectador como enigmas incompletos que este tentará decifrar sem êxito. Walter Benjamin<sup>31</sup> considera as ruínas um emblema da alegoria, porque são testemunha da irreversível deterioração que a natureza impõe: as afasta da sua origem, até que acabam por apagar-se. Nas ruínas podemos ver o ‘rosto moribundo’ da história. Surge aqui outro elo.

---

<sup>28</sup>Tradução nossa: “[...] allegory what is most proper to it: its capacity to rescue from historical oblivion that which threatens to disappear. [...] A conviction of the remoteness of the past, and a desire to redeem it for the present – these are its two most fundamental impulses.” ( OWENS, 1980. p.68 ).

<sup>29</sup>Tradução nossa: “allegory is an attitude as well as a technique, a perception as well as a procedure.” ( OWENS, 1980a. p.68 ).

<sup>30</sup>PRIBERAM, "palimpsesto", em Dicionário Priberam da Língua Portuguesa.

<sup>31</sup> BENJAMIN, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*, 1928.

2º *elo*: a deterioração das obras *site-specific* que fundem-se com a natureza. Deterioração que procura-se deter com a fotografia, que tenta “preservar o que ameaça desaparecer”, não importa quanto fragmentado. “Como arte alegórica, então, a fotografia representa nosso desejo de fixar o transitório, o efêmero, numa imagem estável e estabilizadora.

3º *elo*: Uma prática da alegoria é a de juntar fragmentos indistintamente,<sup>32</sup> para obter novos sentidos por associação, sem objetivo aparente, como ocorre na fotomontagem e nas estratégias de acumulação, de pôr coisas uma ao lado da outra em progressões matemáticas sem limite.

Para concluir a primeira parte do seu argumento, o crítico norte americano estabelece a relação da alegoria com a arte pós moderna:

Apropriação, site-specific, impermanência, acumulação, discursividade, hibridização – estas diversas estratégias caracterizam a muito da arte do presente e diferenciam-lhe de seus predecessores modernistas. Formam também uma unidade quando são olhadas em relação à alegoria, sugerindo que, de fato, a arte pós moderna pode ser identificada por um único, impulso coerente, e que o criticismo permanecerá incapaz de dar conta de dito impulso enquanto continuar pensando na alegoria como um erro estético.<sup>33</sup>

Na segunda parte, Craig Owens escreve sobre o filme e sua relação com a alegoria, dizendo que a alegoria nunca desapareceu completamente da cultura, ao contrário, tem renovado sua ( antiga ) aliança com as formas da arte populares onde seu atrativo permanece intacto. Ao longo da sua história a alegoria tem demonstrado seu difundido atrativo popular, sugerindo que sua função é tanto social quanto estética, a isso se deve seu frequente uso didático e/o exortativo.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> Cita a Benjamin, *The Origins of German Tragic Drama*.

<sup>33</sup> Tradução nossa: “Appropriation, site specificity, impermanence, accumulation, discursivity, hybridization – these diverse strategies characterize much of the art of the present and distinguish it from its modernist predecessors. They also form a whole when seen in relation to allegory, suggesting that postmodernist art may in fact be identified by a single coherent impulse, and that criticism will remain incapable of accounting for that impulse as long as it continues to think of allegory as aesthetic error.” ( OWENS, 1980a. p.75 ).

<sup>34</sup> Tradução nossa: “Allegory has never completely disappeared from our culture. Quite the contrary: it has renewed its ( ancient ) alliance with popular art forms, where its appeal continues undiminished. Throughout its history allegory has demonstrated a capacity for widespread popular appeal suggesting that its function is social as well as aesthetic; this would account for its frequent appropriation for didactic and/or exhortative purposes.” ( OWENS, 1980b, p.72 ).



**CAPÍTULO VI**  
**CONTEXTO TEÓRICO, BASES DA APROPRIAÇÃO:**  
**BENJAMIN, DANTO ( BORGES ), DICKIE**

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte. É nessa existência única, irrepetível, e somente nela, que se desdobra a história e autenticidade da obra. ( BENJAMIN, 1955 ).

[...] o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. [...] a técnica da reprodução destaca o domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. ( BENJAMIN, 1955 ).

No paradigma tradicional, a obra de arte deve ser singular, autêntica e perdurável; o dadaísmo quebra estas categorias em favor do múltiplo, o efêmero e o fugaz que se baseiam na atrofia da aura. ( OLIVERAS, 2004. p. 297 ).

Na *Transfiguração do lugar comum* (1981), Arthur Danto explica porque um objeto cotidiano, como o escorredor de garrafas de Marcel Duchamp pode considerar-se arte, enquanto outro idêntico que tem uma dona de casa não o é. Sua explicação se baseia no conceito do indiscernível, enunciado por Jorge Luis Borges em seu conto, *Pierre Menard, autor do Quixote*:

Compor o Quixote em princípios do século dezessete era um empreendimento razoável, necessário, quem sabe fatal; em princípios do vinte, é quase impossível. Não transcorreram em vão trezentos anos, carregados de complexíssimos fatos. Entre eles, para mencionar um apenas: o próprio Quixote. ( BORGES, 2015 ). [ Nossa correção de pontuação para coincidir com o original em espanhol ].

Explica Danto que o fato é que os dois Quixotes, poderiam dar origem a duas classes de exemplares *indistinguíveis*, pertencem a obras distintas, não obstante sejam tão semelhantes entre si quanto duas cópias da mesma obra.

“seu objetivo [ o de Menard ] era exatamente recriar uma obra que já conhecia muito bem. Portanto, o que Menard produziu foi uma obra, a sua obra, não uma cópia, mesmo porque qualquer tolo poderia copiar o texto de Cervantes e o resultado não seria mais que uma cópia, cujo único valor literário seria o da obra original: para fazer uma cópia não é preciso ter outras habilidades além das exigidas para manejar uma máquina de reprografia: o copista seria a própria máquina, uma xérox por exemplo, que dispensa dotes literários. Mas o ato de Menard foi uma façanha literária, e mesmo das mais prodigiosas.” ( DANTO, 2010, pp. 77-78 ).

Se as obras em questão têm as mesmas propriedades, então deveriam ser idênticas, mas o argumento de Borges consiste em que só são idênticas as propriedades que a vista pode discernir, por isso Danto opina que a contribuição de Borges à ontologia da arte é extraordinária: porque demonstra que não é possível isolar fatores que, por assim dizer, permeiam a *essência* da obra. Apesar de suas congruências gráficas, as duas obras são profundamente diferentes. Este argumento pode-se aplicar da mesma forma às apropriações de Sherrie Levine e Richard Prince com as fotografias de Walker Evans e de Marlboro respectivamente.

Deste modo, para discernir entre obras perceptivamente indiscerníveis (como as acima citadas), ou entre obras de arte e seus símiles não artísticos ( como o garrafeira de Duchamp e aquele da dona de casa ), é fundamental considerar a *referência*, a condição alegórica – o dizer *outro* –, da obra. ( OLIVERAS, 2004. p. 344)<sup>35</sup>.

A arte conceitual obriga a pensar: “Pensar sobre qual é a declaração que faz ali o artista, o que faz e o que significa sua obra, [...] trabalhar para fazer a leitura artística, para que pouco a pouco a obra revele seus segredos.”<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Segundo Heidegger, a obra de arte fala de *outra coisa*, é alegórica.

<sup>36</sup> Tradução nossa: Comentário de Arthur Danto no Museu da Arte Contemporânea de Barcelona em entrevista com Consuelo Batista: “Pensar sobre cuál es la declaración que hace allí el artista, que hace y que significa su obra, [...] trabajar para hacer la lectura artística, para que poco a poco la obra revele sus secretos.” ( DANTO, em GARCÍA, 2009 ).



Para Danto, e para escândalo de muitos, Andy Warhol era um filósofo, porque soube plasmar o espírito da época em sua obra, “exteriorizar uma forma de ver o mundo”. ( GOODMAN, 1990 ).

Mas, qual é a diferença entre Duchamp e Warhol? para responder a esta pergunta, é necessário retornar à diferença entre arte moderna e pós moderna: enquanto Duchamp atua para dismantelar o paradigma da representação, Warhol e os apropriaacionistas usam os antecedentes como citação, “não sentem que o passado seja algo do qual seja necessário desapegar-se”<sup>37</sup>, pelo contrário, é um recurso que pode ser integrado alegoricamente.

Para terminar devemos responder à pergunta que se fez George Dickie: como transforma-se um artefato<sup>38</sup> em obra de arte? A primeira resposta corresponde à Teoria Institucional da Arte, na qual Dickie define o “mundo da arte” como aquele formado por artistas, público, críticos, curadores, galeristas, museus, etc. Este grupo socialmente reconhecido confere um *status* às obras como candidatas de apreciação no referido mundo da arte. ( OLIVERAS, 2004. p. 351 ).

O corredor de garrafas de Duchamp adquire o *status* de obra de arte, porque o mesmo Duchamp, como artista, confere-se-o ao incluí-lo numa exposição sob o pseudônimo de Richard Mutt, é dizer, que o muda de contexto e o introduz dentro do “mundo da arte”.

“[...] para dizer o que são os *ready-mades* é habitual repetir a fórmula que empregou André Breton em *Faro da Noiva* (1934): “objetos manufacturados promovidos à dignidade de objetos de arte pela eleição do artista”. ( Bretón, 1965. p.87 ), também incluída no Dicionário abreviado do surrealismo (1938).”<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup>Tradução nossa: “no sienten que el pasado sea algo de lo cuál sea necesario desprenderse” (OLIVERAS, 2004 ).

<sup>38</sup> Artefato: um objeto *feito pelo homem*, especificamente com vistas a sua subsequente utilização. Nota: em português tem um conotação diferente: de produto industrial.

<sup>39</sup>Tradução nossa: “[...] para decir qué son los ready-mades es habitual repetir la fórmula que empleó André Breton en *Faro de la Novia* (1934): “objetos manufacturados promovidos a la dignidad de objetos de arte por la elección del artista” ( Bretón, 1965, 87 ), recogida luego también en el Diccionario abreviado del surrealismo (1938).” ( JIMÉNEZ, 1979, p.16 ).

Esclarece Jiménez que para Duchamp, no entanto, o sentido era outro: “os ready-mades são, um índice da perda da hierarquia e exclusividade tradicional da arte.”<sup>40</sup> . “A *Fuente* (1917), foi exibida pela primeira vez no ano 1915 no Salão dos Independentes de Paris. [...] tudo começou como uma piada e desafio à intelectualidade e ao mundo da Arte.” (TURU, 2014 ).<sup>41</sup>

Em sua segunda Teoria Institucional, Dickie responde às críticas e reformula o postulado, privilegiando a intenção do artista ao criar a obra e o público que deve estar preparado, “ter consciência” de que aquilo que lhe é apresentado é arte, Dickie, então, formula de novo sua definição:

“Uma obra de arte é um artefato de uma classe criado para ser apresentado ante um público do mundo da arte.”<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> Tradução nossa: “los ready-mades son, un índice de la pérdida de la jerarquía y exclusividad tradicional del arte.” (JIMÉNEZ, 1979, p.17 ).

<sup>41</sup> Tradução nossa: “*La Fuente* (1917), se expuso por primera vez en el año 1915 en el Salón de los independientes de París. [...] todo empezó como un chiste y reto a la intelectualidad y al mundo del Arte.” (TURU, 2014 ).

<sup>42</sup>Tradução nossa: “Una obra de arte es un artefacto de una clase creado para ser presentado ante un público del mundo del arte.” (DICKIE, 1997 ).



*Sherrie Levine, Fountain ( Madonna ), 1991. Cast bronze, 38.1 x 39.4 x 63.5 cm..<sup>43</sup>*

---

As fontes de bronze polido de Sherrie Levine, fazem referência às esculturas de Constantin Brâncuși, contemporâneo de Marcel Duchamp e insistem sobre a beleza das formas do urinário numa estratégia desta artista da apropriação, para situar-se dentro da genealogia da arte: combina a técnica de Brancusi com o gesto de Duchamp. ( WHITNEY, 2018 ).

---

<sup>43</sup> Whitney Museum of American Art, New York. Private collection. © Sherrie Levine; image courtesy Simon Lee Gallery, London, and Paula Cooper Gallery, New York. Imagem disponível em: <https://www.whitney.org/WatchAndListen/760>.



## CAPÍTULO VII

### A RESPEITO DOS PAINÉIS DE CAVALETE

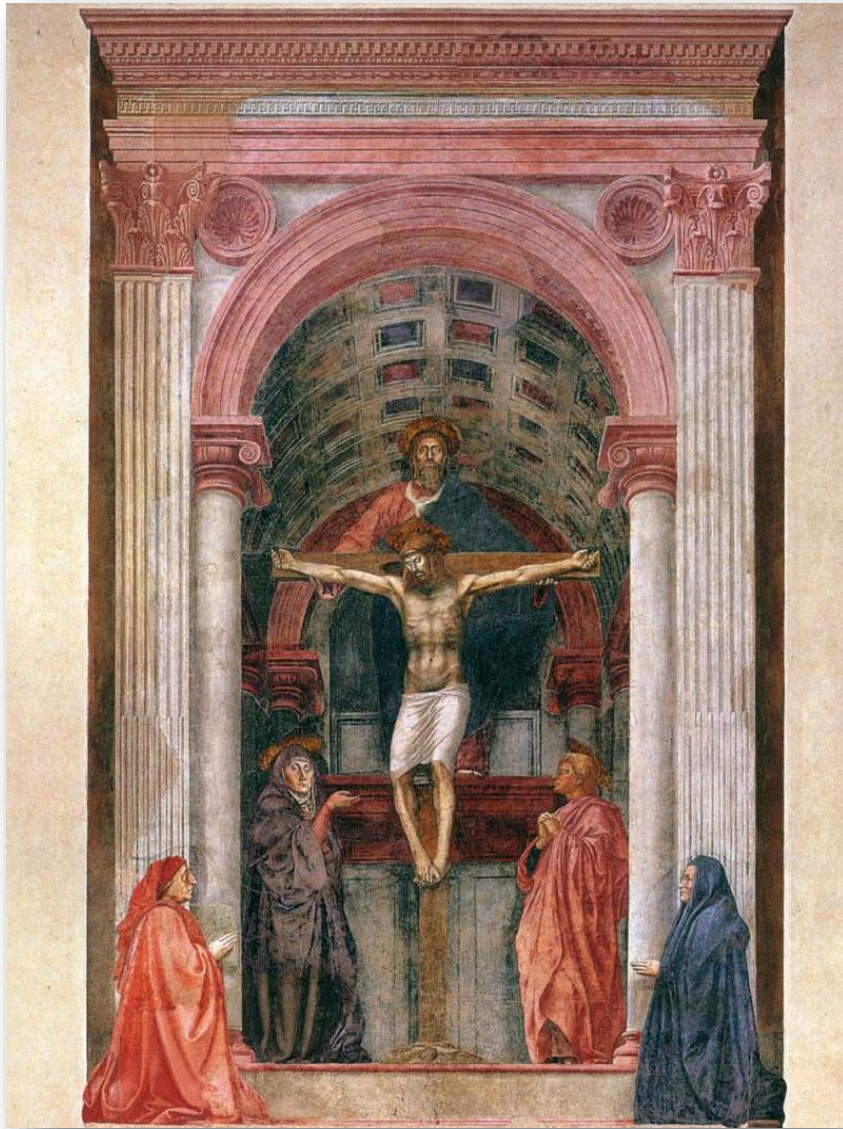
A expressão “arte de cavalete”, tem uma conotação específica no mundo da arte: refere-se àquela pintura da mimese, do quadro como janela ou espelho, que tenta apresentar a realidade no suporte de maneira fiel ao modelo.

Nesta reflexão seguiremos a argumentação de Ernst Gombrich em sua História da Arte, na qual descreve os avanços que conduziram à consolidação da pintura de cavalete na cultura ocidental:

As novas descobertas que os artistas da Itália e Flandres tinham feito no começo de século XV produziram um frêmito de emoção em toda a Europa. Pintores e mecenas estavam igualmente fascinados pela ideia de que a arte pudesse ser usada não só para contar a história sagrada de uma forma comovente, mas para refletir também um fragmento do mundo real. Talvez o resultado mais imediato dessa grande revolução na arte tenha sido os artistas começarem por toda parte a realizar experiências e a buscar novos e surpreendentes efeitos. Esse espírito de aventura que se apoderou da arte no século XV assinalou a verdadeira ruptura com a Idade Média.  
( GOMBRICH, 2012. p. 247 ).

Os novos descobrimentos mencionados por Gombrich são os seguintes:

1. A ciência da **perspectiva**, descobrimento atribuído<sup>44</sup> a Filippo Brunelleschi, é aplicado em pintura pela primeira vez por Masaccio no fresco da Trindade. Seus contemporâneos devem ter se surpreendido muito quando o fresco foi destapado e vieram esse “furo na parede da sua igreja.” ( GOMBRICH, 2012 ).



*Masaccio, Trindade, 1425-28. Fresco, 640 x 317 cm.  
Santa Maria Novella, Florença<sup>45</sup>*

<sup>44</sup> Em realidade uma redescoberta, como várias das que citaremos, dado que tinham sido utilizadas na antiguidade pelos gregos e romanos.

<sup>45</sup> Imagem disponível na Web Gallery of Art: <https://www.wga.hu/index1.htm>.



2. As **sombras**, ou mesmo, o uso da luz para criar volumes, inovação que introduz Piero della Francesca. Este recurso pictórico chamado também de *chiaroscuro*, permite representar fielmente as texturas das coisas, já que as percebemos pela forma em que a luz incide sobre as mesmas. ( GOMBRICH, 1986. p. 228 ).



*Piero della Francesca, Anunciação 1452-66. Fresco, 329 x 193 cm.  
São Francesco, Arezzo<sup>46</sup>*

<sup>46</sup> Imagem disponível na Web Gallery of Art: <https://www.wga.hu/index1.htm>.

3. A ciência da **anatomia**, tinha sido proibida por séculos e era altamente perigosa de praticar mesmo em pleno Renascimento, devido ao controle da Inquisição. ( STONE, 2005 ). Mas poucos anos depois de Leonardo e Miguel Ángel, foi difundida no livro de Andrea Vesalius, 1543: *De humani corporis fabrica*. Vesalius representa a musculatura sem pele, ( esfolado ), o que em francês é denominado *écorché*, palavra que até hoje é utilizada para este tipo de desenho anatômico.

---



Leonardo da Vinci, *Estudos anatômicos*, 1504-06  
Tinta sobre papel, 253 x 197 mm, Biblioteca Real, Turín<sup>47</sup>



Andrea Vesalius, *De humani corporis fabrica*, 1543<sup>48</sup>

<sup>47</sup> Imagem disponível na Web Gallery of Art: <https://www.wga.hu/index1.htm>.

<sup>48</sup> Imagem disponível em: <https://www.facsimilefinder.com/facsimiles/andreas-vesalius-de-humani-corporis-fabrica-facsimile>.



4. A invenção, ou aperfeiçoamento (MAYER, 1985. p. 21), da **tinta a óleo** pelos irmãos Van Eyck, que permite a gradação de cores, o uso de veladuras e um tempo de secado bem mais longo do que a têmpera. O óleo permite ao artista a execução dos mais ínfimos detalhes, cores intensas e brilhos como nunca antes, e sua conservação, tem demonstrado com o tempo, ser excelente.

---



*"Jan van Eyck me fez", Homem com turbante, 1433  
Óleo sobre madeira, 25,5 x 19 cm. National Gallery, Londres.<sup>49</sup>*

---

<sup>49</sup> Imagem disponível na Web Gallery of Art: <https://www.wga.hu/index1.html>.

5. O uso de **lentes na câmara obscura** pelos pintores a partir do Renascimento, constitui o argumento central do livro de David Hockney, *O Conhecimento Secreto: uma redescoberta das técnicas perdidas dos grandes mestres* (2001). Afirma Hockney que o aspecto fotográfico das pinturas foi imediato, coerente e completo; não se apresentou paulatinamente como uma nova forma de ver, ou um desenvolvimento progressivo de destrezas de desenho. Pelo contrário, foi o resultado da aplicação de lentes e espelhos à câmara obscura a partir de 1430 em Flandres e uns 30 anos mais tarde na Itália. ( HOCKNEY, 2006 ).

Hockney chegou a esta conclusão criando *The Great Wall* [A Grande Parede], que foi exposta no museu De Young de São Francisco como parte da mostra “A Bigger Exhibition” (2013 - 2014), na qual colocou impressões a cor de alta qualidade de centos de pinturas que organizou cronológica e geograficamente, de forma em que lhe foi evidente o momento e o lugar em que os artistas começaram a usar ajudas ópticas. ( DE YOUNG, 2013 ).



*A Grande Parede do David Hockney. Foto Paul Harris, Getty Images 2001.*<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> Imagem disponível em: <https://www.gettyimages.com>.

Com estes avanços consolida-se a tradição pictórica do ocidente e a pintura diversifica-se em gêneros temáticos que segundo a Academia francesa ( André Félibien, 1667 ), hierarquizam-se em:

| Grande Gênero             | Gêneros Menores                   |
|---------------------------|-----------------------------------|
| História cristã           | Paisagem e marinas                |
| História antiga           | Natureza morta e vanitas          |
| Mitologia                 | Figura humana e de animais        |
| História recente          | Retrato e autorretrato            |
| Literatura                | Pintura de gênero ( de costumes ) |
| ( CALVO Serraller, 2005 ) |                                   |

Considerava-se “Grande Gênero” a pintura de história porque o artista que empreendera uma destas obras deveria ser uma pessoa culta, conhecedora de história, Sagradas Escrituras, literatura, mitologia, simbolismo, etc.; dominar a composição e os mecanismos poéticos ( como a apologia e a alegoria ); além de ser mestre nos gêneros menores.

Como já vimos, a pintura de cavalete entra em crise no século XIX com o impressionismo e o grande relato da mimese é substituído pelo da abstração, que, de todas maneiras e com algumas exceções como o *action painting*, segue fazendo uso do cavalete. Segundo Calvo Serraller, quando as vanguardas desafiam a tradição retiniana, a arte fica ante o abismo da liberdade, uma liberdade onde tudo é possível e onde a classificação da pintura em gêneros perde todo sentido.

É importante anotar que no século XIX, um avanço prático afeta seriamente a técnica da pintura: em 1841, John G. Rand, pintor americano, retratista, inventa o tubo de pintura ( HURT, 2013 ). Seus efeitos foram, tais como os de toda inovação, tanto positivos quanto negativos: por um lado, permitiram a pintura ao ar livre, o que conduz a um paisagismo mais livre e imediato; mas por outro lado, a técnica, esse contato direto dos artistas com seus materiais e a tradição herdada por séculos de mestres para aprendizes, foi-se perdendo, de modo que a técnica pictórica entrou numa espécie de idade obscura. Desde então tem sido muitas as tentativas de recuperar os chamados “segredos” dos grandes mestres da pintura, muitas vezes com resultados desastrosos. ( MAYER, 1985. p. 24 ).

Para o momento em que faz sua aparição a arte abstrata, a pintura *alla prima* domina a técnica pictórica. A preocupação do artista afasta-se da técnica e se concentra em sua própria expressão e na experimentação de novas técnicas que não poucas vezes tem-se convertido em pesadelos de conservação para os museus.

Clement Greenberg define a pintura de cavalete ocidental como aquela que “recorta a ilusão de uma cavidade em forma de caixa na parede atrás dela, e dentro desta, como uma unidade, ela organiza aparências tridimensionais” ( GREENBERG, 1996. p.45 ), à medida que o artista achata esta profundidade e organiza os elementos da superfície pictórica de maneira frontal e plana, atenta contra a essência da pintura de cavalete:

Independentemente de quanto a pintura se torne rasa, na medida em que suas formas sejam suficientemente diferenciadas em termos de luz e sombra, e sejam mantidas em [des]equilíbrio dramático, ela permanecerá uma pintura de cavalete. Era precisamente nesses pontos que a última prática de Monet ameaçava a convenção da pintura de cavalete, [...] sua prática se tornou o ponto de partida para uma nova tendência [...]:

A pintura *all-over*, “descentralizada”, “polifônica” que depende de uma superfície composta de elementos idênticos ou muito semelhantes que se repetem sem uma variação marcada de uma borda a outra da pintura. É um tipo de pintura que prescinde do começo, meio e fim. Embora a pintura “*all-over*” [...] permanece uma pintura de cavalete e ainda seja pendurada numa parede, [...] ela contamina a noção do gênero com uma ambigüidade fatal. (GREENBERG, 1996, p.165).

É neste sentido, que os painéis de cavalete poderiam ser considerados pinturas abstratas, não obstante, apresentam com relação a estas, várias diferenças importantes:

1. Não têm intenção artística, são fruto do acaso.
2. Não têm autor, ou não o tinham antes de que eu os designasse como obra, mas disso nos ocuparemos mais adiante.
3. Não procuram expressar nada.
4. A escolha de técnicas, materiais e cores é aleatória.
5. Não têm relação alguma com a realidade, nem com a expressão de sentimentos do artista, dado que este não existiu para sua execução.

Poderia se dizer então, que a carga interpretativa não está no autor ou na execução da obra, senão totalmente deslocada ao espectador, e segundo isto, seria uma obra totalmente aberta. ( ECO, 1992 ).

A obra é constituída por vestígios, rastros ou índices, ( SAUSSURE,1945 ) de obras que já não estão e que não podemos conhecer. Em outras palavras, são obras constituídas por “múltiplas ausências” que são “o que não é parte”<sup>51</sup> das obras que foram embora ( DERRIDA, 2001 ), evidenciam esse limite, esse âmbito fronteiriço entre o que aparece e o que resiste manifestar-se como fenómeno, mas que em certo modo o sustenta ( TRÍAS, 1985 ).

Outro assunto importante e surpreendente, tendo em conta a forma como estas obras foram pintadas, é a harmonia destas pinturas, sua qualidade estética; nelas, os elementos formais, vestígios de pintura que excederam o suporte, que o traspassaram, ou que escorreram do mesmo, conseguem apresentar uma unidade realmente misteriosa, e uma temporalidade igualmente indeterminada e inquietante.

Cabe a pergunta agora, que são estas obras? poderia se alegar que não são obras... mas para efeitos da argumentação, vamos às considerar como *ready-mades* ao estilo Duchamp, para ver se cabem dentro da mesma classificação: A primeira vista, há uma grande diferença, os painéis dos cavaletes não são um produto industrial, somente o suporte ( compensado ) o é, então já não têm o “*ready*” do *ready-made* e caem imediatamente fora desta classe de objetos.

Mas pode-se dizer que os painéis tinham uma função utilitária e que então eram um *útil*, no sentido que lhe dá Heidegger, “um *útil* que fala de outra coisa” ( HEIDEGGER, 1958 ) e que portanto, é uma obra de arte, mas para Heidegger, a intenção do artista é capital e aqui não existe... ou seja que os painéis não dizem nada? Porque não há um artista tentando organizar uma estrutura visual?

É aqui onde o conceito de apropriação começa a funcionar: os painéis começam a dizer muito sobre a história da arte, sobre os limites, sobre a ausência, sobre a pós modernidade, sobre a heterotopia da arte, sobre a abstração, sobre a obra aberta e sobre a aprendizagem, a tradição e o exercício da pintura, uma vez que passam a ser conceitualmente minha obra, os designo como tal e os introduzo *formalmente*<sup>52</sup> no mundo da arte ( quando os exponho na galeria “Espaço Piloto” da UnB ), dando-lhes uma

---

<sup>51</sup> *Páreigon*.

<sup>52</sup> Digo formalmente, porque já estavam no âmbito da arte quando formavam parte da aula, pero não estavam ali *como obra*, senão como *útil*.



função alegórica que os faz falar de todas estas coisas e outras muitas que passarão pela mente e sensibilidade dos espectadores.

---



*Norman Rockwell, Autorretrato triple, 1960. Óleo sobre tela, 113,5 cm x 87,5 cm. Norman Rockwell Museum Collections.* <sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> Imagem disponível em: Norman Rockwell Museum, <http://www.nrm.org/MT/text/TripleSelf.html>.



Para converter os painéis em minha obra, lembremos da definição de Pintura de Cavalete de Ralph Mayer:

*“Pintura de Cavalete:* Pintura criativa executada numa das técnicas clássicas, tais como óleo, aquarela, têmpera guache ou pastel; em geral tende a ser emoldurada e pendurada na parede. O termo distingue esta forma fundamental das belas artes de outros campos da pintura, como a pintura mural, a ilustração e as artes decorativas ou aplicadas. Também implica uma aderência aos padrões profissionais e técnicos de permanência, ou a capacidade de sobreviver indefinidamente quando preservada em ambientes internos sob as condições normalmente oferecidas às obras de arte.”  
( MAYER, 1996. pp.709, 710 )

De forma que, para concordar com esta definição, considero necessárias as seguintes operações artísticas:

1. Fixação e verniz, necessários para garantir a permanência destas obras.
2. Assinatura, como documento legal de apropriação.
3. Aplicação de folha de ouro nos cantos das tábuas como reminiscência da moldura ( marco ), que agora manifesta-se como novo limite para esta obra sobre os vestígios dos limites.
4. Fixação sobre soportes ( aproveitando os furos dos parafusos que os fixavam ao cavalete ), que os afastem da parede, para que destaquem-se na galeria mediante a projecção de uma sombra.
5. Em só um dos painéis ( Cavalete L1 ), recorrerei ao *trompe-l'œil* e a *collage*, ( utilizando uma técnica híbrida com veladuras ), a fim de preservar a lenda que achei nele: “Favor ã tocar”, que é efêmera demais para manter sua integridade por um tempo prolongado, que considero uma alusão importante ao uso anterior do painel, e que é além disso, reminiscente da longa tradição da já quase desaparecida “pintura de cavalete”.



## CONCLUSÃO

Fica no ar uma pergunta: São realmente estas painéis obras de arte? Como é possível que estando no meio de uma instituição dedicada à arte, ninguém os tenha considerado como tais?

Acho que podemos agora regressar a Heidegger para reflexionar sobre isso... em seus escritos sobre *Arte e Poesia* (1923)<sup>54</sup>, Heidegger reflexiona sobre a obra de arte e sua essência, começa pelo artista : “se o artista está na origem da obra, a obra está na origem do artista.” ( LACOSTE, 1986. p.82 ), se dá conta então de que encontra-se num círculo do que tenta sair afirmando que as obras de arte são coisas, tão coisas como um chapéu ou um fusil de caça pendurados na parede.

( HEIDEGGER, 1958. p.33 ).

Continua:

“Ou será inútil e confuso perguntar porque a obra de arte acima do cósmico é ainda algo outro? Este outro que há nela constitui o artístico. A obra de arte é na verdade uma coisa confeccionada, mas diz algo outro do que é mera coisa [...] A obra faz conhecer abertamente o outro: é alegoria. Com a coisa confeccionada se junta algo distinto na obra de arte. [...] A obra é símbolo. Alegoria e símbolo são o marco de representações dentro do qual se move há um largo tempo a obra de arte.”<sup>55</sup>

Esse “ser coisa” da arte, é o alicerce sobre o qual o artista executa seu ofício, mas há distintos tipos de coisas: a mera coisa, o útil e a obra de arte. Procedo então a definir o que é um útil: é algo confeccionado pelo homem, e

---

<sup>54</sup> Em 1935 Martin Heidegger pronunciou em Friburgo uma conferência que repetiu em janeiro do ano seguinte em Zurich. Meses depois ampliou-a em Fráncfort a três alocações. O texto destas três conferências de 1936 foi publicado em 1950 com o título de "A origem da obra de arte". ( SOBREVILA, 1984 ).

<sup>55</sup> Tradução nossa: “¿O será inútil y confuso preguntar por qué la obra de arte encima de lo cósmico es además algo otro? Esto otro que hay en ella constituye lo artístico. La obra de arte es en verdad una cosa confeccionada, pero dice algo otro de lo que es mera cosa [...]. La obra hace conocer abiertamente lo otro: es alegoría. Con la cosa confeccionada se junta algo distinto en la obra de arte. [...] La obra es símbolo. Alegoría y símbolo son el marco de representaciones dentro del cual se mueve hace largo tiempo la obra de arte.” ( HEIDEGGER, 1958. P.34 ).

deve servir para algo... em nosso caso, um cavalete é um útil confeccionado por um carpinteiro e serve para que os estudantes possam apoiar seus suportes sobre ele e pintar com comodidade.

Para Heidegger, o mais essencial do útil é “a fiabilidade”, é dizer que ao útil quando serve bem para o que tem sido criado, o ignoramos por completo, ninguém pensa no cavalete enquanto pinta, como não pensamos em nossos sapatos a não ser que nos apertem... ( OLIVERAS, 2013 ). É por este motivo, por sua condição de útil de fiabilidade, que ninguém tinha olhado para os cavaletes como obra de arte, mas sigamos com este autor.

Por que diz Heidegger que a obra de arte é a que lhe faz saber o que é na verdade um sapato?<sup>56</sup> Porque o que acontece na obra é um fazer patente os entes, o que são e como são, há nela um acontecer de verdade. ( HEIDEGGER, 1958. pp.50 e 51 ).

Para atingir à obra em si, afirma Heidegger, é necessário arrancá-la de todas as relações que tem com o que não é ela mesma, para deixá-la “abandonada a seu puro repousar em si mesma, [...] que o artista fique ante a obra como algo indiferente, quase como um conduto à produção que se destrói a si mesmo, uma vez criada a obra”. ( HEIDEGGER, 1958. p.55 ).

Isto é exatamente o que tem acontecido com os painéis de cavalete, o artista, ou melhor, os múltiplos artistas, em seu anonimato, estão totalmente separados da obra, que é obra, porque nos falou da essência da arte...

---

<sup>56</sup> Ver página 6 deste TCC, descrição da obra. Heidegger refere-se ao quadro dos sapatos de Van Gogh.

Paul Valéry:  
“Uma obra de arte  
deveria sempre nos ensinar  
que não tínhamos visto  
o que vemos.”<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> Une œuvre d'art devrait toujours nous apprendre que nous n'avions pas vue que nous voyons.  
( VALÉRY, 1998, pp.34, 35 ).





## REFERÊNCIAS

ALBERTINA Museum. *Sturtevant. Drawing Double Reversal*, 2015. Disponível em: YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=auio3QyOBlo>. Acesso 2 de junho de 2018.

ARGUIMBAU, Peter. *How tube paint changed art history*. WordPress.com. 2010. Disponível em: [https://philbrookdocentclass2014.files.wordpress.com/2013/12/tube\\_paint\\_2010\\_4p.pdf](https://philbrookdocentclass2014.files.wordpress.com/2013/12/tube_paint_2010_4p.pdf) . Acesso 20 de junho de 2018.

ARTISTS SPACE. *Pictures Exhibition*. New York. 1977. Disponível em: <http://artistspace.org/exhibitions/pictures>. Acesso 4 de junho de 2018.

BARTHES, Roland. *A morte do autor*, em O rumor da língua. Título original : Le bruissement de la langue, 1984. Trad. Mario Lorangeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/Ciencias.Linguagem/L3BarthesAutor.pdf>. Acesso 10 de junho de 2018.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, 1955. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1563569/mod\\_arte%na%2era%reprodutibilidacnica.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1563569/mod_arte%na%2era%reprodutibilidacnica.pdf). Acesso 11 de junho de 2018.

BOON, Marcus. *On appropriation*. The New Centennial Review Vol. 7, No. 1, spring, pp. 1-14. 2007. Disponível em: JSTOR: <http://www.jstor.org/stable/41942891>. Acesso 4 de junho de 2018.

BORGES, Jorge Luis. *Ficciones - Pierre Menard, autor del Quijote*, 1944. Madrid: Alianza, 2009.

BORGES, Jorge Luis. Ficcões. *Pierre Menard, o escritor de quixote*. Ficcões: A biblioteca de Borges, 2015. Disponível em: <https://ficcoesdotcom.wordpress.com/2015/11/16/235/>. Acesso 12 de junho de 2018.

BRETON, André. *La phare de la mariée*. Minotaure 2 No.6, Inverno 1934. Citado em MARCARRÉ, Bernard. *Marcel Duchamp, la vida a crédito*. Título original : Marcel Duchamp, la vie à crédit. Trad. Laura Fólica. Buenos Aires: Zorzal, p. 149. 2008.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Título original: Theorie der avantgarde. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CALVO Serraller, Francisco. *Los géneros en la pintura*. Madrid: Taurus, 2005.

CAMBRIDGE *Dictionary*. Cambridge University Press. 2018. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/>. Acesso 2 de junho de 2018.

CRIMP, Douglas. *Before Pictures*. Chicago: Dancing foxes, 2016.

CRIMP, Douglas. *Pictures*. October, Vol. 8 ( Spring ), pp. 75-88: MIT. 1979. Disponível em: [https://monoskop.org/images/7/72/Crimp\\_Douglas\\_1977\\_2005\\_Pictures.pdf](https://monoskop.org/images/7/72/Crimp_Douglas_1977_2005_Pictures.pdf). Acesso 4 de junho de 2018.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Título original: After the end of art: contemporary art and the pale of history, 1997. Trad: Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus, 2006.

DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. Título original: *The transfiguration of the commonplace - a philosophy of art*: 1981. Trad: Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DA SILVA GOMES, Tiago. *O "pensamento fraco" como característica emblemática da pós-modernidade*. Pensamento extemporâneo: 24 de outubro de 2009. Disponível em: <http://pensamentoextemporaneo.com.br/?p=611>. Acesso 11 de junho de 2018.

DE YOUNG Museum. David Hockney, a bigger exhibition. Fine Arts Museums Of San Francisco: FAMSF. 2013. Disponível em: <http://deyoung.famsf.org/archive/hockney/hockney-facts.html>. Acesso 22 de junho de 2018.

DE YOUNG Museum. Fine arts museums of San Francisco, FAMSA, 2013. Disponível em: <http://deyoung.famsf.org/archive/hockney/hockney-facts.htm>. Acesso 22 de junho de 2018.

DERRIDA, Jacques. *La verdad en pintura*. Título Original : *La vérité en peinture*, 1978. Trad. Maria Cecília González y Dardo Scavino. Barcelona : Paidós. 2001. Disponível em: <https://teoriaeseteticauba.files.wordpress.com/2017/03/u6-10-derrida-jacques-la-verdad-en-pintura.pdf>. Acesso 11 de junho de 2018.

DICKIE, George. *Defining art*. American philosophical quarterly, Vol.6, No.3. July, 1969. Disponível em: Jstor: <https://www.jstor.org/stable/20009315?readnow=1&loggedin=true&seq=1#page>. Acesso 10 de junho de 2018.

DICKIE, George. *The institutional theory of art*, in: *Introduction to aesthetics: an analytic approach*, 1997. New York: Oxford university press, 1997.

ECO, Umberto. *Obra abierta*. Título original: *Opera Aperta*, 1962. Trad. Roser Berdagué. Buenos Aires: Planeta 1992. Disponível em: [https://direccionmultiple.files.wordpress.com/2012/08/eco\\_umberto-opera\\_abierta.pdf](https://direccionmultiple.files.wordpress.com/2012/08/eco_umberto-opera_abierta.pdf). Acesso 15 de junho de 2018.

ESCOBAR, Ticio. *El arte fuera de sí*. Asunción: Fondec, 2004.

FEINMANN, José Pablo. *El Posmodernismo*. TvKronopio, 2013. Disponível em: YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=f3dq9eYztGk>. Acesso 12 de junho de 2018.

FERNÁNDEZ, Julia; GARCÍA, Andrea; RAMÍREZ, Brian. *Arte de apropiación*. WordPress. Disponível em: <https://b1mod.wordpress.com/>. Acesso 4 de junho de 2018.

FORSEY, Jane. *Philosophical Disenfranchisement in Danto's "The End of Art"*. The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 59, No. 4, 2001. Disponível em Jstor: <https://www.jstor.org/stable/432292>. Acesso 4 de julho de 2018.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Título original : *Qu'est-ce qu'un auteur ?* 1969. Trad. António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. 4ª edição. Alpiarça, Vega, 2000.

GADAMER, Hans-Georg. *A atualidade do belo: arte como jogo, símbolo e festa*, em: *Hermenêutica da obra de arte*. Título original: *Die aktualität des schönen*, 1974. Trad. Marco Antonio Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GOMES PEREZ, Karine. *Apontamentos sobre o conceito de apropriação e seus desdobramentos na arte contemporânea*. Art&, 2008. Disponível em: <http://www.revista.art.br/site-numero-10/trabalhos/42.htm>. Acesso 5 de junho de 2018.

GONZÁLEZ, José Ángel. *Elaine Sturtevant: la artista que se apropiaba de cuadros de otros y los copiaba mejor que nadie*. 20 minutos, 2015. Disponível em: <https://www.20minutos.es/noticia/2398883/0/elaine/sturtevant/cuadros-copia/#xtor=AD-15&xts=467>. Acesso 4 de junho de 2018.

GOODMAN, Nelson. *Maneras de hacer mundos*. Título original: *Ways of worldmaking*, 1978. Trad. Carlos Thiebaut. Madrid: Visor, 1990.

GRACIA, Jordi y RÓDENAS, Domingo. *Más es más: sociedad y cultura en la España democrática, 1986 - 2008*. Madrid: Iberoamericana, 2009. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=AtKjg07tapkC&pg=PA173&lpg=PA173&dq=El+Pa+is,+Danto,+el+arte+ahora+es+m%C3%A1s+intelectual+que+sensual&source=bl&ots=go2li1G7>. Acesso 10 de junho de 2018.

GREENBERG, Clement. *A crise da pintura de cavalete*, em *Arte e cultura: ensaios críticos*. Título original: *Art and culture*, 1961. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Palas atenea, 1996.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Título original: *Art and illusion: a study on the psychology of pictorial representation*, 1959. Trad. Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Tradição e inovação: I*, em: *A história da arte*. Título original: *The story of art*, 1950. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos, 2012.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Tradition and Innovation: I*, in: *The story of art*, 1950. Londres: Phaidon, 1995.

HATOUM, Milton. *O apaixonado plágio*. Entre livros: edição 21, Janeiro, 2007. Disponível em: [http://www2.uol.com.br/entrelivros/artigos/o\\_apaixonado\\_plagio\\_imprimir.html](http://www2.uol.com.br/entrelivros/artigos/o_apaixonado_plagio_imprimir.html). Acesso 5 de junho de 2018.

HEIDEGGER, Martin. *El origen de la obra de arte*, em *arte y poesía*. Título original: *Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1950. Trad. Samuel Ramos. México: Fondo de cultura económica, 1958.

HERNÁNDEZ, Noemí; VEGA, Amador. *Los marcos de la pintura: una lectura de la verdad en pintura de Jacques Derrida*. Facultad de Humanidades Universitat Pompeu Fabra, 2013. Disponível em: [https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/22042/Hernandez\\_13.pdf](https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/22042/Hernandez_13.pdf). Acesso 21 de junho de 2018.

HOCKNEY, David. *Lost knowledge*. Louisiana Channel: Louisiana Museum of Modern Art, 2016. 3'15"-3'55" y 4'25"- 5'00". Disponível em: YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=WnQEcs0UYyo>. Acesso 22 de junho de 2018.

HOCKNEY, David. *Secret Knowledge*. Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters, 2001. New York, Viking Studio, 2006.

HURT, Perry. *Never Underestimate the Power of a Paint Tube*. Smithsonian Magazine. May, 2013. Disponível em: <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/never-underestimate-the-power-of-a-paint-tube-36637764/>. Acesso 10 de junho de 2018.

IRVIN, Sherry. *Appropriation and authorship in contemporary art*, 2005. Disponível em: <http://www.ou.edu/content/dam/cas/philosophy/docs/faculty-staff/irvin/Appropriation.pdf>. Acesso 3 de junho de 2018.

JENKINS, Sarah. *Postmodern Art Definition Overview and Analysis*. TheArtStory.org: Modern Art Insight, 2018. Disponível em: <https://www.theartstory.org/definition-postmodernism.htm>. Acesso 12 de junho de 2018.

JIMÉNEZ, José, *Arte es todo lo que los hombres llaman arte*, en: Teoría del arte. Madrid: Alianza, 2004. Disponível em: [http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/lorena\\_pena/wpcontent/uploads/2016/02/JIMENEZ\\_teoria\\_del\\_arte.pdf](http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/lorena_pena/wpcontent/uploads/2016/02/JIMENEZ_teoria_del_arte.pdf). Acesso 15 de junho de 2018.

KREN, Emil; MARX, Daniel. Web Gallery of Art. Budapest: Wigner Research Centre for Physics, 2018. Disponível em: <https://www.wga.hu/index1.html>. Acesso 22 de junho de 2018.

LACOSTE, Jean. *A filosofia da arte*. Título original: La philosophie de L'Art.1981. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

LLEÓ, Vicente. Transitar por el arte: los géneros de la pintura de Francisco Calvo Serraller. Revista de libros, junio, 2007. Disponível em: [www.revistadelibros.com/articulos/los-generos-de-la-pintura-de-francisco-calvo-serraller](http://www.revistadelibros.com/articulos/los-generos-de-la-pintura-de-francisco-calvo-serraller). Acesso 21 de junho de 2018.

LYOTARD, Jean-François, *La condición posmoderna: informe sobre el saber*, 1979. Trad. Mariano Antolín Rato. Madrid: Cátedra, 2000. Disponível em: <http://cisav.mx/wp-content/uploads/2017/03/Lyotard-La-condicion-postmoderna.pdf>. Acesso 12 de junho de 2018.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Título original: La condition postmoderne, 1979. trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

MARQUES, Bruno. *Com José Gil*. Revista de história da arte nº5, 2008. Disponível em: [https://run.unl.pt/bitstream/10362/12598/1/ART\\_0\\_Entrevista.pdf](https://run.unl.pt/bitstream/10362/12598/1/ART_0_Entrevista.pdf). Acesso 21 de junho de 2018.

MAYER, Ralph. *The artist's handbook of materials and techniques*, 1940. New York: Viking Penguin, 1985.

MAYER, Ralph. *Manual do artista: de técnicas y materiais*. Título original: The artist's handbook of materials and techniques, 1940. Trad. Christine Nazareth. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MAZZAFERRO, Francesco. *Review of Secret Knowledge by David Hockney, part 1*. Letteratura artistica: Cross cultural studies in art history sources, junho 17, 2016. Disponível em: Blogspot: <http://letteraturaartistica.blogspot.com/2016/06/david-hockney17.html>. Acesso 23 de junho de 2018.

MoMa, Museum of Modern Art, New York. *Sturtevant: Double Trouble*. Nova Iorque, 2015. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1454?locale=en>. Acesso 2 de junho de 2018.

MOORE, Jordana, *The Pictures generation*. Khan Academy. Disponível em: <https://www.khanacademy.org/humanities/global-culture/identity-body/identity-body-united-states/a/the-pictures-generation>. Acesso 5 de junho de 2018.



MUSEU DE ARTE MODERNA, Frankfurt, ( Museum für Moderne Kunst ), MMK. *Sturtevant: the brutal truth*. Frankfurt, 2004. Disponível em: [http://mmk-frankfurt.de/en/exhibitions/review/2004/exhibition-details/article/the\\_brutal\\_truth/](http://mmk-frankfurt.de/en/exhibitions/review/2004/exhibition-details/article/the_brutal_truth/). Acesso 2 de junho de 2018.

OLIVERAS, Elena. Documentales ANBA. Buenos Aires: Cubo mágico, 2013. Disponível em: YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=8wv38yNk8Y>. Acesso 5 de junho de 2018.

OLIVERAS Elena. *Estética: la cuestión del arte*. Buenos Aires: Planeta, 2004.

OLIVERAS Elena. *La poshistoria de arte, Danto*, en: *Estética: la cuestión del arte*. Buenos Aires: Planeta, 2004. Disponível em: <http://www.historiamedios.com.ar/pdf/danto.pdf>. Acesso 10 de junho de 2018.

OWENS, Craig. *Representation, appropriation and power* en: *Beyond recognition: representation, power and culture*. Berkeley: University of California, 1992. Disponível em: <https://vdocuments.site/craig-owens-representation-appropriation-and-power.html>. Acesso 4 de junho de 2018.

OWENS, Craig. *The allegorical impulse: toward a theory of postmodernism part 1*. October, Vol. 12 (Spring, 1980), pp. 67-86. The MIT Press, 1980a. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/778575>. Acesso 6 de junho de 2018.

OWENS, Craig. *The allegorical impulse: toward a theory of postmodernism part 2*. October, Vol. 13 pp. 58-80. The MIT Press, 1980. Disponível em: <http://theoria.art-zoo.com/from-the-allegorical-impulse-towards-a-theory-of-postmodernism-craig-owens/>. Acesso 6 de junho de 2018.

OWENS, Craig. *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism Part 2*. October, Vol. 13 ( Summer, 1980 ), pp. 58-80. MIT press, 1980b. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3397702> OWENS, Craig .*Allegorical Impulse 2, October 12*. Acesso 6 de junho de 2018.

OXFORD *living* Dictionaries. Español. Oxford University Press, 2018. Disponível em: <https://es.oxforddictionaries.com/definicion/alegoria>. Acesso 10 de junho de 2018.

PALMER, Lauren. *Sturtevant gets into "Double Trouble" at MoMA: What's the line between art and reappropriation?* Eye on Design: AIGA 5 de febrero, 2014. Disponível em: <https://eyeondesign.aiga.org/sturtevant-gets-into-double-trouble-moma-art/>. Acesso 2 de junho de 2018.

PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Título Original: *Die perspektive als symbolische form*, 1927. Trad. Elisabete Nunes. Lisboa: Edições 70, 1993.

PLINIO, El Viejo, *Tratado de la pintura y el color*. Libro xxxv, en: *Historia natural*, año 79. Trad, Francisco Hernández. México: Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM, 1966. Disponível em: [http://www.historia-del-arte-erotico.com/Plinio\\_el\\_viejo/libro35.htm](http://www.historia-del-arte-erotico.com/Plinio_el_viejo/libro35.htm). Acesso 15 de junho de 2018.

PRADA, Martín. *La apropiación Posmoderna: arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid: Fundamentos, 2001. Parcialmente disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=ZvcjDipWcQMC&pg=PA39&lpg=PA39&dq=La+Apropiaci%C3%B3n+y+el+paradigma+est%C3%A9tico+postmoderno&source=bl&ots=Gg>. Acesso 11 de junho de 2018.

PRIBERAM, Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2013. Disponível em: <https://www.priberam.pt/dlpo/palimpsesto>. Acesso 12 de junho de 2018.

QUIGLEY, Timothy. *After the end of art, Arthur Danto, summary of the argument*. 2012. Disponível em: <https://scholar.google.com.br/> e <http://timothyquigley.net/ea/danto-ea.pdf>. Acesso 10 de junho de 2018.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Diccionario de la lengua española. Versión electrónica, 2017. Disponível em: <http://dle.rae.es/?w=diccionario>. Acesso 15 de junho de 2018.

SANTOS, Sandra. *Recensão Crítica à obra "O Conhecimento Secreto, redescobrimo as técnicas perdidas dos grandes mestres", de David Hockney*. Universidade de Lisboa, 2012. Disponível em: [Academia.edu](http://www.academia.edu), [http://www.academia.edu/2970720/Recens%C3%A3o\\_Cr%C3%ADtica\\_%C3%A0obra\\_O\\_Conhecimento\\_Secreto](http://www.academia.edu/2970720/Recens%C3%A3o_Cr%C3%ADtica_%C3%A0obra_O_Conhecimento_Secreto). Acesso 21 de junho de 2018.

SAUSSURE de, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Título original: Cours de linguistique générale, 1916. Trad. Amado Alonso. Buenos Aires: Losada, 1945. Disponível em: [http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wfb\\_dl=59](http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wfb_dl=59). Acesso 15 de junho de 2018.

SCHJELDAHL, Peter. *After Image*. The New Yorker, 24 Novembro 2014. Nova Iorque. Disponível em: [https://archive.org/stream/The\\_New\\_Yorker\\_24\\_November\\_2014/The\\_New\\_Yorker\\_24\\_November\\_2014\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/The_New_Yorker_24_November_2014/The_New_Yorker_24_November_2014_djvu.txt). Acesso 2 de junho de 2018.

SOBREVILLA, David. *La obra de arte según Heidegger*. Em: revista ideas y valores, No. 64 y 65. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1984. Disponível em <http://bdigital.unal.edu.co/30376/1/29181-104822-1-PB.pdf>. Acesso junho 29 de 2018.

STONE, Irving. *La huída*, Libro IV, capítulos IV y V en: *La agonía y el éxtasis: vida de Miguel Ángel*, 1961. Trad. de M.C. Buenos Aires: Emecé, 2005.

STURTEVANT, Elaine. *Appropriation art interview with Eve Jackson*. France 24. Aartmakers, 2010. Disponível em: YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=1D7cENXu5O0>. Acesso 2 de junho de 2018.

SUCASAS, Alberto. *Pensar la frontera: la filosofía del límite de Eugenio Trías*. Universidad de Coruña. Disponível em: <http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/11241/CC-74%20art%2012.pdf?sequence=1>. Acesso 27 de junho de 2018.

TRÍAS, Eugenio. *Los límites del mundo*. Buenos Aires: Ariel, 1985

TURU, Pilar. *La verdad detrás de La Fuente de Duchamp: la idea de una mujer*. Cultura colectiva, CC/arte, 2014. Disponível em : <https://culturacolectiva.com/arte/la-verdad-detras-de-la-fuente-de-duchamp-la-idea-de-una-mujer/>. Acesso 15 de junho de 2018.

VALÉRY, Paul. *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, 1894. Paris: Gallimard, 1957. Disponível em: <https://archive.org/stream/introductionlamt00valr#page/14/mode/2up/search/visible>. Acesso 29 de junho de 2018.

VALÉRY, Paul. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. Título original: Introduction à la méthode de Léonard de Vinci, 1894. Ed. bilíngüe. Trad. Geraldo Gérson de Souza. São Paulo: Editora 34, 1998.

VATTIMO, Gianni. *Morte ou ocaso da arte*, em O fim da modernidade: Nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. Título original: *La fine della modernità*, 1985. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes 2002.

WHITNEY Museum, *Dialog with Thomas Crow teacher of art history at the Institute of Fine Arts, New York University*, Nueva York, 2018. Disponível em: <https://www.whitney.org/WatchAndListen/760>. Aceso 12 de junho de 2018.

WIKIPÉDIA. Verbete: Alegoria, 2017. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Alegoria>. Aceso 5 de junho de 2018.