

## A Apropriação da Forma-caixa

### The Appropriation of Box-shaped

Sabrina Vieira Littig<sup>1</sup>

Resumo: O presente trabalho discute o deslocamento do objeto caixa para o campo da arte. Investiga os processos envolvidos nas discussões do “ready made”, da assemblage e do objet trouvé, que engendram nos espaços da arte a perspectiva da existência de uma linguagem dos objetos de uso comum, fabricados e produzidos em larga escala. A pesquisa se desenvolve na análise dos significados em torno da forma-caixa, e sua possível iconografia simbólica, como nas obras de Marcel Duchamp (1887-1968), as Boîte-en-valise, concebidas entre 1935 e 1940, e nas séries de caixas de Joseph Cornell (1903-1972) realizadas em profusão a partir da década de 1930, como Space Object Box: “Little Bear, etc.” motif, da série Winter Night Skie de meados dos anos 1950, início dos anos 1960. O estudo amplia a discussão por meio de reflexões e conexões com a História da Arte e as questões do espaço tridimensional delimitado como espaço narrativo, da caixa ou forma-caixa, com algumas reflexões direcionadas sobre objeto, espaço e imaginário.

Palavras-chave: forma caixa, história da arte, espaço e tridimensionalidade.

*Abstract: This paper discusses the displacement of the object box to the field of art. Investigates the processes involved in the discussions of "readymade", the assemblage and the objet trouvé, that engender in the art spaces the prospect of the existence of a language of everyday objects, manufactured and produced in large scale use. The research develops the analysis of meanings around the box-shaped, and its possible symbolic iconography, as in the works of Marcel Duchamp (1887-1968), the Boîte-en-valise, designed between the years 1935s and 1940s, and the boxes of Joseph Cornell (1903-1972) made in profusion from the 1930s, as Space Object Box: "Little Bear, etc.." motif, Winter Night Series Skie mid 1950s, early 1960s. The study extends the discussion by reflections and connections with art history and the issues of bounded three-dimensional space as a narrative space, box or box-shaped with some reflections on targeted object, and imaginary space*

*Keywords: box form, art history, space, tridimensionality.*

---

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.

## **A Apropriação da Forma-caixa**

### Os Objetos e a Vanguarda Artística

As vanguardas europeias das primeiras décadas do século XX recusam a representação ilusionista da natureza, a perspectiva, a figuração, as técnicas de modelagem e a composição de sombra e luz. A pintura retiniana dá lugar à simplificação da forma e figura. Pierre Restany conclui que o abandono à pintura de cavalete, leva a obra a sua dimensão espacial. Os procedimentos artísticos atingem assim, a lógica de um percurso orientado propenso a estimular a “(...) participação psicossensorial do usuário, que se torna assim espectador-ator.” (RESTANY. 1979; p. 119). Como explica David Batchelor, inúmeros movimentos emergentes nos meios de circulação da arte aderem à abstração e a propostas revolucionárias de produção artística não acadêmica. Paralelamente, as vertentes cubistas, dadaístas e surrealistas vão se propagar. Na segunda década do século XX, os movimentos de mudança e ruptura tornam-se bandeira dos jovens artistas que já vinham se inspirando no cubismo de Picasso (1881-1973), que derrubara paradigmas com admirável pureza do traço. Em 1916, Tristan Tzara (1896-1963), um poeta francês, engaja-se no surgimento do movimento Dada em Zurich, difundido por toda a Europa e que se encarrega de personificar o descontentamento dos artistas e intelectuais diante as exigências da racionalidade e do trágico colapso da história. Esta recusa à história restitui ao artista o traço autoral. Livres para empregar sua energia, exploraram a linguagem em todas as potencialidades implícitas nas desestruturações e nas fragmentações da lógica, da sintaxe e das coordenadas harmônicas.

O Dadaísmo foi um fenômeno internacional e multidisciplinar, significando tanto um estado mental como um movimento. Voltado não somente “(...) contra as instituições

políticas e sociais, mas também contra o *establishment* da arte, que, numa sociedade burguesa, se alinhava ao desacreditado *status quo* sociopolítico. (...)” (DEMPSEY; p.115).

Logo após a Primeira Guerra, em 1919, as forças criativas convergiram para Paris. André Breton (1896 -1966), escritor francês e principal teórico do Surrealismo, é recebido por Sigmund Freud (1856-1939) em 1921, se afinando as perspectivas da psicanálise e das teorias freudianas, enquanto Tzara trabalhava as questões Dadaístas ao lado de Jean Arp (1886-1966) e Max Ernst (1891-1976). O Surrealismo nasceu de dissidências que levaram a ruptura entre Tzara e Breton em 1922. O resultado era uma expressão artística livre de tal forma do controle da razão que escapava das noções de beleza e verdade, intensificando o senso do maravilhoso e do fantástico gerado pela mistura entre sonho e realidade. Ou seja, se abrirá uma atmosfera de questionamento dos padrões e conceitos formais da arte, conforme explica Thierry de Duve em texto de 1993, onde discute o julgamento estético clássico, balizado por fórmulas de apreciação “do belo”, “do sublime” em contraposição aos questionamentos do presente universo da arte, em que o “isto é belo” é substituído pelo “isto é arte”. Ele questiona se é possível apreciar um objeto retirado da produção em massa, com os mesmos julgamentos da estética clássica. Neste contexto histórico, os artistas de vanguarda experimentam a inserção de objetos, oriundos de experiências com técnicas de *colage* e *assemblagem*. Aos objetos que iam sendo absorvidos pelos procedimentos artísticos da segunda década do século XX, ampliavam as experiências para sedimentar a sua presença nos museus de arte.

Os primeiros objetos funcionais que interessam a esta pesquisa, são os *readymades*. Por definição o nome *readymade* “[...] foi dado por Duchamp a um tipo de obra que inventou, consistindo em um artigo produzido em massa selecionado ao acaso e exposto como obra de arte. [...]” (CIPOLLA. 2001: p.438). Logo, objetos começaram a ser apropriados e uma recontextualização da própria história do objeto instigando o artista a não construir, mas a eleger através de uma atitude nominalista o status de obra de arte. Objetos surgem como simulacros de realidade, com forte simbolismo, eróticos e evocativos de esquemas compositivos formais à lógica das *assemblages*. Há um fascínio pelo *objet trouvé*, aquele

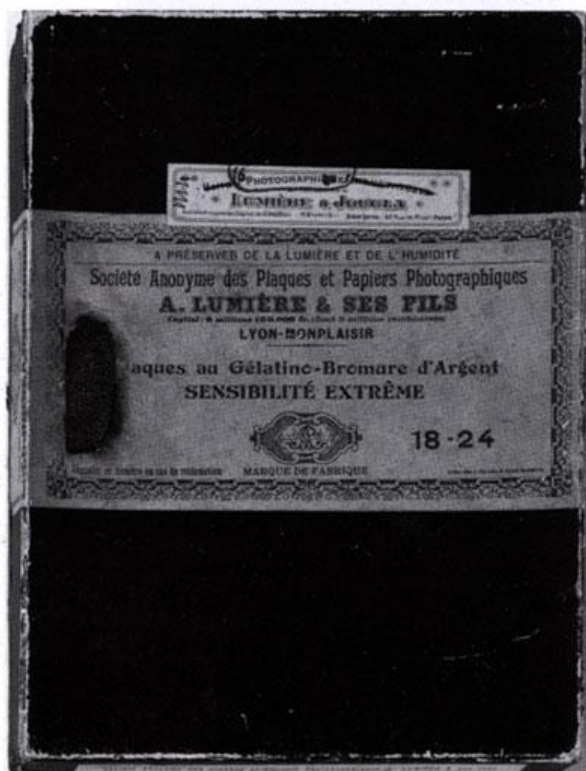
objeto encontrado, apresentado por um artista, sem alterações substanciais<sup>2</sup>. Neste contexto, certos objetos surgem constantemente nos procedimentos dos artistas, chamando nossa atenção, a reincidência de certas formas como a da caixa. A forma-caixa nos meios artísticos insere-se numa perspectiva simbólico-construtiva dos objetos. Em *Elementos de Semiologia* Barthes afirma que em muitos sistemas semiológicos, o signo semiológico cujo ser não está na significação, faz parte de um sistema onde os objetos, gestos e imagens que têm substancia proveniente dos objetos de uso funcionais, necessariamente serão derivados pela sociedade para os fins de significação. Seriam então estes signos semiológicos originários de uma funcionalidade utilitária, chamados por Barthes de *funções-signos*. Neste contexto a função do objeto penetra-se de sentido. Uma capa de chuva, além da função de proteger contra as intempéries, também se torna um referente de situação atmosférica. A casa, a disposição de seus móveis e objetos de uso cotidiano, passa a ser designada em relação ao mundo, um espaço íntimo que reflete o universo dos seres humanos que ali habitam, dando aos homens razão ou ilusão de estabilidade. “(...) tal semantização é fatal: desde que haja sociedade, qualquer uso se converte em signo desse uso (...)”. (BARTHES. 1993; p.44). Para Barthes, a hipótese de um utensílio insignificante (não signo) na nossa sociedade é impraticável, pelo fato de existir uma semantização universal de usos, onde se traduz o real através do inteligível. Um objeto sem sentido, completamente improvisado, ainda pode buscar sentido, ser “refuncionalizável”, falar dele próprio como um objeto de uso. Esta seria uma segunda semantização, a da ordem da conotação, em que se enquadram os objetos de arte.

Bachelard a partir de conceitos fenomenológicos do espaço refere-se aos objetos como delimitadores deste espaço e das relações que se processam ali. Em *Poética do Espaço*, ele admite a possibilidade de uma antologia do *cofre*, uma caixa que guarda, como forma que protege. Ele identifica uma homologia entre a geometria do cofre e a psicologia do

---

<sup>2</sup> “Object Trouvé – (Fr. <<objecto encontrado>>) Qualquer objecto encontrado por um artista, e apresentado, sem qualquer alteração ou somente com modificações mínimas, como uma obra de arte por si só ou como parte de uma obra de arte. Ver também COLAGEM, READY-MADE”. CIPOLLA, Marcelo Brandão. Op Cit: p.139.

segredo<sup>3</sup>. Este esconderijo, que guarda segredos, é explorado como espaço de refúgio e de mistério.



lid of box no. 1

**Figura 1.** Marcel Duchamp, *The Box of 1914* (*Boîte de 1914*), 1913-14. Kodak photographic box containing sixteen photos of manuscript pages and one of the design *To Have the Apprentice in the Sun*, 9 7/8 x 7 1/4 in. Galleria Schwarz, Milan, Courtesy of Arturo Schwarz.

---

<sup>3</sup> Bachelard aplica suas teorias sobre o cofre como “caixas que guardam segredos”, e como a literatura se utiliza dessas metáforas para ressignificação de contextos psicológicos das personagens. “Quando o cofre se fecha, é devolvido à comunidade dos objetos; toma seu lugar no espaço exterior.(...)” Como objetos que se abrem e fecham, ocasionam uma dialética do interior e do exterior. (247-255). Bachelard, Gaston, *A filosofia do não ; O novo espírito científico ; A poética do espaço / Gaston Bachelard ; seleção de textos de José Américo Motta Pessanha ; traduções de Joaquim José Moura Ramos. . . (et al.).* — São Paulo : Abril Cultural, 1978. (Os pensadores)



Detalhe figura 1



**Figura 2.** Marcel Duchamp The Box of 1914 1914 - Photographic facsimiles of 16 manuscript notes and the drawing To Have the Apprentice in the Sun, 1914, mounted on matboards, each c.24 x 18cm, contained in a commercial photographic supply box. Edition of 5. Philadelphia Museum of Art. The Louise and Walter Arensberg Collection © Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paris and DACS, London (photo courtesy of: <http://www.tate.org.uk>)

Um dos primeiros artistas que consideraram a utilização da caixa em suas obras foi Marcel Duchamp. Em 1914, produzirá sua primeira caixa. Calvin Tonkins a descreve em *Duchamp: uma biografia*;

“A fotografia também desempenhou um papel na Caixa de 1914, a primeira coleção de notas manuscritas. Duchamp selecionou

dezesseis notas e o desenho *Avoir l'apprenti dans le soleil* [Ter o aprendiz do sol] – a figura de um homem de bicicleta subindo um plano inclinado -, que montou sobre cartolinas; pelo menos quatro fotografias foram tiradas de cada item, e os conjuntos foram depois colocados em caixas de papelão que, antes, haviam guardado chapas fotográficas Kodak. As razões que o levaram a ‘publicar’ essa edição extremamente limitada [Três] e a escolher essas notas entre muitas outras disponíveis são inteiramente obscuras. (...)” (2004: p.159)

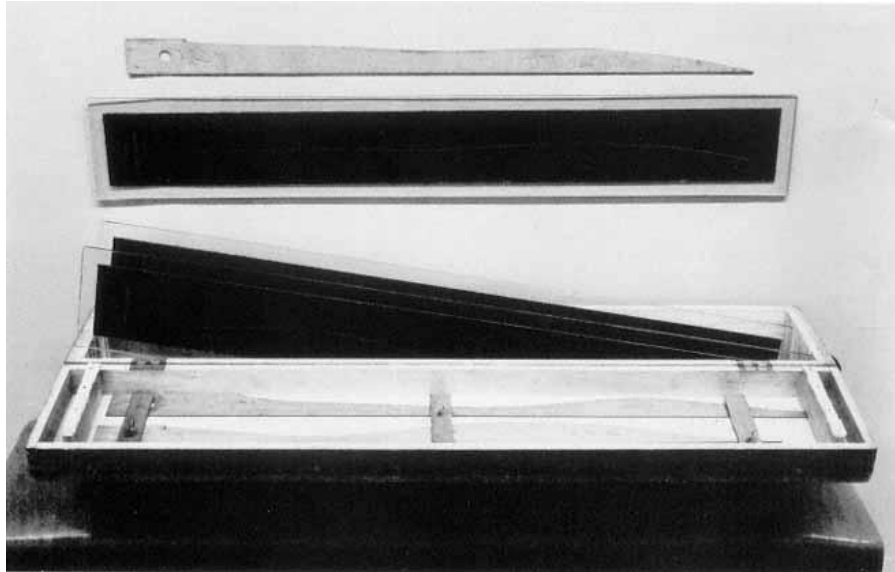
Numa inserção de sentidos, esta obra nos apresenta características que Duchamp explora seguidamente, como reunir e armazenar. Conforme relata, sua intenção inicial era a de guardar suas notas, cálculos e reflexões, como num catálogo, e que este acompanhasse seu “*Grande Vidro*”<sup>4</sup> (CABANNE; 2001: p. 63-64).

Outra caixa intrigante dentre as primeiras produzidas por Duchamp é *Três Paradas Padrão* (*Trois Stoppages-Étalon*, 1913-1914). As instruções para execução desta obra estavam entre as notas da Caixa 1914. Este trabalho consiste de uma *Assemblage* com três placas de vidro finas e longas, sobre as quais estão dispostos pedaços de tela que servem de fundo a três linhas de costura, fechadas em uma caixa de madeira de “*croquet*”. Para executá-la, Duchamp soltou três fios de linha medindo um metro cada da altura de um metro, deixando-os deformar livremente. Prendeu-os em tiras de lona, ligadas a placas de vidro. Estas placas serviram como marcas para a preparação de três moldes de madeira. Ele diz que este trabalho está ligado as ideias de acaso disseminadas pelas discussões artísticas na época (CABANNE; 2001 p.68-69).

---

<sup>4</sup> Entrevista feita a Pierre Cabenne, publicada em CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 2001. (Debates)





**Figura 3.** Marcel Duchamp, 3 Stoppages Étalon (3 Standard Stoppages) 1913-1914. Três tiras tecido (47 1/4 x 5 1/4 in.), colados em três painéis de vidro (49 3/8 x 7 1/4 polegadas)) Três tiras planas de madeira (47 x 2 3/8 em., 42 7/8 x 2 1/2, e 43 1/2 x 2 1/2 cm) cortadas para repetir as curvas dos fios. O conjunto está fechado em uma caixa de madeira (50 7/8 x 11 x 9 1/8 in.) Cortesia do Museu de Arte Moderna de Nova York, Katherine S. Dreier Legado. Disponível em: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft3w1005ft/> Acessado em: 28/11/2013 as 23:00h.

Salvador Dali, quando apresenta o objeto nas experiências surrealistas, dirá em texto de 1931 "(...) Todo objeto era considerado um 'ser perturbador' e arbitrário e era creditado como tendo uma existência totalmente independente da atividade do experimentador. (...)". (1931; p.422). A impessoalidade dos objetos que Duchamp convoca para tornar obras se reflete igualmente nestas caixas. Seu significado se encontra naquilo que transporta, tanto quanto no transporte. Francis M. Naumann conclui que "(...) o objetivo central deste trabalho foi fazer 'piada sobre o metro', deixando claro que seu objetivo era jogar em questão a autoridade aceita do metro, (...)"<sup>5</sup> (NAUMANN. 1996; p.30) como uma unidade de medida padrão.

---

<sup>5</sup> "(...) Duchamp later explained that his central aim was made as "joke about the meter", making it clear that his central aim was to throw into question the accepted authority of the meter, the standard unit of measurement adopted by Europeans and officially established to be precisely the distance between two scratches on a platinum-iridium bar housed in a temperature-controlled chamber in the Academy of Science located just outside Paris.(...)" NAUMANN, Francis M.; *Marcel Duchamp: A Reconciliation of Opposites*. In: Marcel



*Três Paradas Padrão*, segundo Dália Judovitz, representa um ponto de virada radical na sua obra, marcando o abandono não só da pintura, mas também das noções convencionais de arte. Pressupõe-se que as edições de caixas produzidas por Duchamp, sejam abordagens irônicas da fotografia em sua habilidade de gerar valor documental, e seus processos de reprodutibilidade. Tanto as cópias das notas e projetos, quanto à apropriação da caixa de filmes “Kodak”, da *Caixa 1914*, remeteriam a esta interpretação. Também Rosalind Krauss percebe e discute as relações de Duchamp com a fotografia, numa perspectiva vinculada ao referente, quando analisa as notas para o *Grande Vidro* também encontradas em sua “Caixa Verde” (1934). Para Krauss, o que Duchamp sugere:

“(...) é que esta mudança da forma das imagens que se constituem progressivamente no nosso entorno arrasta consigo uma mudança na estrutura dominante da representação – o que, por sua vez, talvez traga consequências sobre os próprios processos simbólicos e imaginários. (...)” (2002; p. 92)

Com essas caixas Duchamp se apropria de seus próprios trabalhos, presta anotações e organiza sua obra então fotografada ou refeita materialmente em miniaturas, apresentando os três procedimentos mais básicos da poética do arquivo na contemporaneidade: o registro ou apropriação, o deslocamento e a recontextualização.

Seus museus portáteis, como ele os sugere posteriormente, refletem a propriedade de transportar seus conjuntos de obras. As *Boîte-en-valise*, concebidas entre 1935 e 1941, são assemblages, compostas de reproduções, montadas com os princípios dos “gabinetes de curiosidade” do século XIX. Também chamadas de “múltiplos”, Duchamp montou trezentas Caixa-valise, onde apresenta sessenta e nove itens, entre miniaturas de suas obras progressas, reproduções fotográficas coloridas de notas e dos seus readymades. O

---

Duchamp: artist of the century. Printed and bound in the United States of America. First MIT Press, Library of Congress. 1996. p. 30.

resultado pelo aspecto seletivo de um acervo portátil de reproduções originais remete a um possível “museu portátil”.

O espaço tridimensional delimitado como espaço narrativo nas séries de caixas de Joseph Cornell (1903-1972) realizadas em profusão a partir da década de 1930, é tratado de maneira íntima. Diferentemente de Duchamp, Joseph Cornell era um artista a parte aos grandes movimentos que se processavam nas vanguardas europeias. Kynaston McShine, um dos primeiros críticos responsáveis por fazer uma abordagem da vida e obra do artista para uma exposição retrospectiva realizada em 1980<sup>6</sup>, refere-se a sua obra como poética e sombria. Seus objetos inspirados nas obras surrealistas, o fizeram ser identificado com esta vertente da arte das décadas de 1930 e 1940. Suas “caixas de sombra”, como são apelidadas pelo galerista Leon Castelli – que o descobriu ainda nos anos 1930 – são *assemblages*, que reúnem objetos, em sua maioria, encontrados em lojas “*bric-a-brac*”, antiquários e livrarias antigas. Estes objetos formam pequenas histórias incompreensíveis. Ele santificava pequenos objetos tratando-os como tesouros, fundindo-os a sua nostalgia por parafernália dos salões vitorianos - pássaros empalhados e conchas incrustadas composições com sinos e frascos. Algumas vezes a caixa lhe serve como moldura, outras, é apropriada como suporte. Ao contrario de Duchamp, as intenções de Cornell são pessoais, intimistas.

---

<sup>6</sup> Exposição *Joseph Cornell*, realizada entre novembro de 1980 e janeiro de 1981, no Museu de Arte Moderna de Nova York, sob curadoria de Kynaston McShine, diretor do Departamento de Pintura e Escultura do museu na época.



**Figura 4.** Box objeto espacial: "Little Bear, etc" motivo, meados dos anos 1950 e início dos anos 1960. Construção de caixa, 11 x 17 1/2 x 5 1/4 polegadas (28 x 44,5 x 13,3 centímetros). Solomon R. Guggenheim Museum, de Nova York, 68,1878. Art © O Joseph e Robert Fundação Cornell Memorial / Licenciado pela VAGA, New York, NY. Foto: David Heald

Apesar das semelhanças, Cornell manteve certa constância em seu trabalho. A ironia em sua obra não está, como nas caixas de Duchamp, em reproduzir o próprio processo de trabalho incontáveis vezes, mas em criar metáforas obscuras delimitadas em um espaço miniatura, capaz de incorporar elementos aprisionados num tempo totalmente diferente. Segundo Ingrid Schaffner, as caixas de Cornell parecem querer reter o tempo. Cornell raramente reproduz o próprio trabalho, como Duchamp nas Boite-em-valise, além é claro, de trabalhar com associações visuais, símbolos e signos para subverter a lógica, em um processo identificado com a obra surrealista.

O artista produziu séries de caixas, onde perfazia um tema com que se identificasse. *Space Object Box: "Little Bear, etc."* motif, é parte da série *Winter Night Skie*, (1950, início dos anos 1960). É uma caixa-objeto de madeira envelhecida, que inclui fragmentos de mapas celestes do céu do norte. O foco do fragmento de mapa na caixa de objetos do espaço é a constelação da Ursa Menor - o "Little Bear" do título. O "etc" refere-se às outras personificações de estrelas, incluindo as constelações *Camelo pardalis*, ou a girafa, e *Draco*, ou dragão. A bola de cortiça azul e o anel sugerem a lua e sua órbita, o seu

movimento ao longo das duas hastes de metal fazem alusão ao ciclo interminável de mudança celestial. O bloco de brinquedo com um cavalo em sua face é provavelmente referente à *Pégasus*, o cavalo alado, uma constelação do mesmo quadrante celestial. Nesta obra, assim como em outras da mesma série, os elementos simbólicos remetem ao universo, onde os trocadilhos e truques comuns à obra de Cornell são referentes de seu trabalho com assemblage e colagem (SCHAFFNER. 2003; p.99). O poder evocativo das caixas deve muito a capacidade de Cornell para transformar o mundano e, de fato, o fetichismo em cenários de graça sobrenatural.

Cornell elaborou tal como Duchamp, séries de caixas. A diferença crucial advém do fato de que cada item destas séries era distinto do outro. Segundo Diane Waldman,<sup>7</sup> em um texto para o catálogo de exposição no Guggenheim Museum de Nova York, seu método de trabalho apresenta uma explicação para a utilização da repetição: uma ideia inicial é complementada por "documentos", e notas, que tomam forma visual após um longo período de gestação. A duplicação ou a elaboração de um tema torna-se uma forma de trabalhar uma obsessão, uma consequência natural da crença surrealista em explorar a imaginação, em vez de o mundo exterior como um ponto de partida e à multiplicidade de possibilidades que este sugere. Uma vez trazida à existência, as caixas parecem agir uma sobre a outra estabelecendo uma relação familiar, através da reiteração de certos objetos (troncos, conchas, copos cordiais, pregos, selos, blocos do brinquedo, tubos de espuma, etc). Na obra de Cornell, as fotografias surgem, estabelecem um deslocamento físico no tempo. Considerando a trajetória dos objetos apropriados, ou, se preferirmos, "do objeto como obra de arte", a partir dos *readymades* de Duchamp, pelas apropriações dos surrealistas e finalmente através das singulares *assemblages* de Cornell, temos uma forma de arte cujo físico é tão flexível como o seu impacto é fugaz.

---

<sup>7</sup> *Joseph Cornell* – Texto para catálogo de exposição selecionado e apresentado por Diane Waldman na R. Museu Solomon Guggenheim, em Nova York, 4 de maio-25 de junho de 1967 "Exposição 67/2." - Considerações finais Bibliografia: p. 52-53 Exposição 194 Disponível em: <<https://archive.org/details/josephcornell00corn>> Acessado em: 28/11/2013 as 23:00h

## Referencias Bibliográficas

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. In: Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Editora Cultrix, 1993.

BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. Trad. ALCIDES, Sergio. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 2001. (Debates)

CIPOLLA, Marcelo Brandão. *Dicionário Oxford de Arte*. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DALI, Salvador. *O objeto revelado na experiência surrealista*. In: SHIPP, B. *Teorias da arte moderna*. 1996: p. 422-429.

DUVE, T. de. Cinco reflexões sobre o julgamento estético. *Revista Porto Arte*, Porto Alegre, v. 16, n. 27, nov. 2009.

KRAUSS, Rosalind. *Marcel Duchamp ou o campo imaginário*. In: *O fotográfico*. 2002 p. 73-93.

KUENZILI, Rudolf E.; NAUMMAN, Francis M.; *Marcel Duchamp: artist of the century*. Printed and bound in the United States of America. First MIT Press, Library of Congress. 1996.

MCSHINE, Kynaston. *Joseph Cornell*. New York: The Museum of Modern Art; Munich: Prestel, 1990. 295p.

RESTANY, Pierre. *Os Novos realistas*. Tradução Mary Amazonas Leite de Barros; prefácio Michel Ragon. São Paulo: Perspectiva, 1979. 320 p., il. p&b. (Debates, 137).

SCHAFFNER, Ingrid. *The Essential: Joseph Cornell*. Harry N. Abrams. 2003: 40

TONKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. Trad. COSTA, Maria Teresa de Resende. São Paulo: Cosac Naify. 2004.

## Fontes em canais eletrônicos

Catalog of an exhibition selected and presented by Diane Waldman at the Solomon R. Guggenheim Museum, New York, May 4-June 25, 1967 "Exhibition 67/2." Disponível em: <https://archive.org/details/josephcornelloocorn/> Acessado em: 28/11/2013 as 23:00h.

COSTA, Luiz Claudia da. As operações fotográficas nas poéticas do arquivo. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/31/4.html>. Acessado em 27/10/2013. 23h26minh.

JUDOVITZ, Dalia. *Unpacking Duchamp: Art in Transit*. Berkeley: University of California Press, c1995 1995. Disponível em: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft3w1005ft/> Acessado em: 28/11/2013 as 23:00h.

SHEARER, Rhonda R. *Marcel Duchamp's impossible bed and others "not" readymade objects: A possible route of influence from art to science/ Part II*. Art & Academe (ISSN:1040-7812), Vol. 10, nº 02 1998: pág 76-95. Compyright 1997 Visual Arts Press Ltd. Disponível em: <http://www.marcel Duchamp.net/marcel Duchamp-Impossible-Bed-2.php> - Acessado em 01/10/2013. Acessado em: às 18:50h.

Arquivos Dada. Disponível em: <http://archives-dada.tumblr.com/tagged/marcel-duchamp> Acessado em: 18:50h.

DUCHAMP points... .lignes, plans, gaz. Disponível em: <http://textessurlesartsplastiques2.wordpress.com/2013/06/17/duchamp-points-lignes-plans-gaz/> Acessado em: às 18:50h.