



O ato poético como experiência estética no readymade de Marcel Duchamp

Renata Reinhoefer França

O artigo pretende problematizar a questão recorrente de que o readymade de Marcel Duchamp define os limites de uma nova arte, agora antiestética, a partir da consideração de que sua operação conta com o desnoiteamento do espectador, já que nada está onde se espera, e que essa subtração de 'algo da arte' – no caso, do conceito de arte – causa um estranhamento que, ao mesmo tempo, aponta os limites do "juízo de gosto" kantiano e propõe outro tipo de experiência estética a partir do estranho-familiar, conforme definido por Freud.

Readymade, conceito de arte, juízo de gosto, estranho-familiar.

Ao analisar um readymade de Marcel Duchamp, *A fonte*, Danto¹ defende a seguinte tese: se apresentamos respostas estéticas distintas para dois objetos iguais em aparência cuja única diferença seja um ser considerado "objeto de arte" e outro não, então "fica extremamente difícil sustentar que uma reação estética é uma forma de percepção sensorial".² E, ainda que sendo assim, não é possível "recorrer a considerações estéticas para uma definição de arte, pois precisamos de uma definição prévia para identificar as reações estéticas apropriadas a obras de arte em contraste com meras coisas reais".³ Essa afirmativa nos interessa porque pretendemos desenvolver a tese de que ainda que os readymade de Duchamp acusem os limites do "juízo de gosto" kantiano, há uma irrevogável experiência estética a eles associada.

Inicialmente, detalhemos o percurso de Danto para chegar a tal conclusão. Constata que *A fonte*, de Duchamp, tem características materiais idênticas às de qualquer outro urinol; mas, observa, nem todo urinol é arte. Conclui então que *A fonte*, de Duchamp, passa de mera coisa a obra de arte porque

assim é declarada pelo mundo da arte, ou seja, sua legitimação como "objeto de arte" não se dá por questões estéticas, mas por nomeação. Portanto, avalia, é o enquadramento prévio que determina a reação estética, já que um objeto dito "de arte" requer resposta diferenciada daquela dada a um objeto banal de uso.

Começamos questionando a assertiva de que o que mais importa aqui é a reflexão decorrente da comparação entre dois objetos idênticos. Será que, ao fazê-lo, Danto não está restringindo toda a reação estética em arte ao "juízo de gosto" kantiano com foco no objeto, cujos limites estão sendo apresentados pelo readymade?⁴ Será que a experiência estética do próprio readymade não se dá em outra ordem justamente por isso, porque quer colocar em xeque a definição original, kantiana, de "juízo de gosto" sem a abandonar, mas atualizando-a com um componente histórico imprevisível a Kant? Não seria necessário pensar a historicidade do conceito de "Ideia de Arte", de Benjamin,⁵ na determinação de que ele é paradoxalmente 'formador das' e 'formado pelas' obras

Duchamp com Fountain.
Instituto Kestner-
Gesellschaft,
Hannover, 1965.
Fonte das imagens: Marcel
Duchamp. *Uma obra que no es una
obra "de arte"*, Fundación Proa,
Buenos Aires, Argentina, 2008.

de arte, a fim de tentar dar ao ready-made outra leitura?

Rebatendo teóricos que tomam a categoria obra de arte como definitivamente obsoleta a partir dos movimentos históricos de vanguarda,⁶ Peter Bürger enfatiza: “trata-se de muito mais do que a liquidação da categoria de obra”; defende que os ready-made “produzem sentido apenas em relação à categoria de obra de arte”; conclui que a ideia da arte como “criação individual de obras únicas, é questionada em tom de provocação; o próprio ato da provocação assume o lugar da obra”.⁷

Na opinião de Bürger, portanto, esse ato “provocativo” de Duchamp, ao se posicionar contra a instituição social da arte como tal acaba atingindo o conceito de obra de arte, visto que ele faz parte da instituição, mas ‘não é essa’, no entanto, sua questão fundamental. O mais importante é que o ato do artista ‘só pode produzir sentido’ em relação à categoria obra de arte. O que justamente nos interessa aqui é a ênfase do autor na relevância da existência prévia de um conceito de obra contra o qual o ato de Duchamp possa entrar em tensão. Parece-nos que é justamente nesse choque de forças entre o que se espera e o que se vê que se constitui a cesura na obra de Duchamp. É a cesura que uma obra de arte instaura é necessariamente o oposto de uma confirmação do que já é esperado.⁸ A cesura implica a vertigem do conhecido, o espanto, pois é a continuidade que o espectador carrega nos olhos que será colocada em movimento no embate com a obra, e não pode haver espanto se não há o esperado. É a frustração de uma expectativa preconcebida em relação à arte que anima nosso esforço de compreendê-la.

É o que faz o efeito surpresa do encontro estranho-familiar com o ready-made de

Duchamp: em face da estranheza inquietante daquilo que é sem lugar, sem possibilidade de categorização prévia pelo conhecimento, o embate rasga-se em abismo. O tropeço inesperado faz o imaginário falhar em sua função de barrar algo que não se pode ver, demandando a re percepção daquilo que não podemos compreender apenas com o que portamos *a priori*.

Pressupomos que o ready-made suscite uma experiência *unheimliche*, na qual o enigma da semelhança aparece como avesso da diferença, “o que inclui uma duplicação: o igual e o familiar aliado a um equívoco, cuja estranheza implica a promessa infinita do idêntico aliada a uma sinistra ameaça”.⁹ Como princípio estético para a psicanálise, o *Unheimliche* apresenta a face oculta que nos habita, impressa sob a forma afetiva de inquietação e estranhamento.

Já mencionamos a ideia de o ready-made apresentar o *unheimliche*.¹⁰ Ampliemos um pouco mais esse pensamento. A experiência do estranho-familiar é aquela do paradoxo, do equilíbrio instável. Paradoxo é lugar tenso, presença de situação insustentável na iminência de mover-se – reação ao abismo que se rasga em ato. À experiência abissal corresponde uma zona de ‘manchamento’ intolerável que nos ameaça de destruição, pois rouba o chão firme das convicções arraigadas. É a insuportabilidade dessa angústia que nos coloca em movimento numa tentativa de elaborar significação nova ao inédito. Arriscaríamos dizer que a insustentabilidade experimentada no estranho-familiar equivale ao tal ‘terrível equilíbrio’ na obra de arte do qual fala Hölderlin.¹¹ contraste entre o excesso e a falta que confere ao conjunto ritmo sem precedentes. No ponto do ‘terrível equilíbrio’, o contraste entre excesso e falta dá lugar ao equilíbrio de dois excessos. Esse equilíbrio instável, porém, é de tal intensidade, que se configu-

ra insuportável, rompendo limites e instalando a cesura: uma interrupção antirrítmica a partir da qual nada é o mesmo. Com a cesura, antes e depois não mais rimam, não mais se ligam em continuidade.

Presumimos que o ready-made duchampiano, objeto visualmente indiferente, cause no espectador o inverso da indiferença, suscitando o estranhamento e a vertigem pela redução, pela subtração de algo entranhado em seus olhos. Nossa hipótese é ainda a de que, ao fazê-lo, o artista não está abrindo mão da experiência estética nem declarando sua falência, mas antes enfatizando que a arte é esse ato poético, essa força do ato criador do artista. Queremos dizer com isso que o estranhamento fundamenta uma experiência estética calcada naquilo que Freud define como o estranho-familiar, o *unheimliche*, que não é de forma alguma desencarnada, mas, ao contrário, intrinsecamente ligada à experiência sensível, uma vez que é ela que vai desencadear sua demanda de elaboração em pensamento – é ela que faz pensar o novo, o sem precedentes.

Alfred Stieglitz,
Fountain, photograph of
sculpture by Marcel
Duchamp, 1917



Não nos esqueçamos também de que, já no “ato criador”,¹² Duchamp defende a ideia de que não existe arte fora do espectador, da reconstrução do espectador. A operação do ready-made conta com o desnorreamento do espectador, já que nada está onde se espera. Inebriado em vertigem, ele cai num abismo sem sustentação no conhecido, numa zona de ‘manchamento’. A vertigem deriva da ‘subtração de algo da arte’ – no caso, o conceito de arte. Avaliamos que, como obra em ato, o ready-made causa estranhamento porque há nos olhos do espectador a expectativa do objeto de arte belo (ou não), mas a indiferença visual é sem lugar.

Para compreendermos a suposição de que Duchamp aponta os limites do “juízo de gosto” kantiano e, ao mesmo tempo, propõe outro tipo de experiência estética a partir do estranho-familiar, conforme apresentado, é fundamental pensarmos a importância histórica da questão do “juízo de gosto” para a arte moderna, calcada na autonomia da estética.

Segundo Duchamp,

O grande problema era o ato de escolher. Tinha que eleger um objeto sem que este me impressionasse e sem a menor intervenção, dentro do possível, de qualquer ideia ou propósito de deleite estético. Era necessário reduzir o meu gosto pessoal a zero. É difícil escolher um objeto que não nos interessa absolutamente, e não só no dia em que o elegemos, mas para sempre e que, por fim, não tenha a possibilidade de tornar-se algo belo, agradável ou feio.¹³

Recapitulando: os ready-made expõem aquilo a que somos visualmente indiferentes. Essa apresentação, no entanto, causa estranhamento, algo na ordem inversa à indiferença

que nos faz pensar uma operação vertiginosa do olho pensante, do corpo pensante, uma vez que faz uso da antecipação do espectador, da expectativa que ele deposita no encontro com uma obra de arte – de seu conceito introjetado de arte. O ready-made parte do que está instituído e efetua uma operação diabolicamente vertiginosa. Retomamos o já exposto para adicionar que isso tudo só pode fazer sentido em determinado contexto histórico de forças. Nesse sentido, talvez não seja possível pensar Duchamp fora do mundo da norma, já que ela é peça fundamental de sua equação vertiginosa, que não funciona no vazio, que precisa de grande força entranhada com a qual se possa chocar: a potência transformadora da arte moderna em sua prática milenar de artesanaria. É sobre isso que discorreremos a seguir.

Rodrigo Naves observa que, hoje, “antiarte é praticamente um nome agressivo para arte moderna”,¹⁴ mas que, no entanto, para Duchamp, “aparecia como a fratura possível (e necessária) entre o gesto criador e o objeto artístico, o momento em que essas duas posições adquirem seu significado máximo, para tão logo extinguir-se em duas mônadas incomunicáveis.”¹⁵ Tal como Bürger, Naves destaca a importância do rompimento que o ready-made duchampiano inaugura entre o gesto criador (ato provocativo, nas palavras de Bürger) e o objeto artístico, que se dá (e só poderia se dar) justamente “no momento em que essas duas posições adquirem reciprocamente seu significado máximo”, ou seja, no momento em que a arte moderna encarna mais ferozmente sua proposta moderna. Isso significa ser a própria modernidade a geradora tanto da afirmação da potência plena – não mimética – da arte, quanto de seu contrário: a descrença na potência transformadora da arte moderna em face de sua progressiva institucionalização, a antiarte. Para tal, reiteramos, é preciso com-

preender cada uma dessas grandes vagas em choque. Antes de fazê-lo, para melhor cadência de pensamento, resumiremos nossa visão acerca do que seja a operação do ready-made.

Pensamos então que a antiarte seja, em sua origem, parte e decorrência da modernidade, inexistindo fora desse contexto justamente pela relevância da existência de conceito enraizado de arte. Assim, acreditamos ser necessário ao longo dessa pesquisa embasar o argumento de que o ready-made tanto encarna a compreensão da predominância de uma “arte retiniana”¹⁶ no contexto da autonomia da arte quanto constata que não há diferença entre o objeto belo e o feio, já que o “juízo de gosto” tem papel muito aquém do esperado num mundo que tudo institucionaliza. Ou seja, Duchamp contesta a autonomia da estética por compreender que não é o “juízo de gosto”, nos termos kantianos, que determina o valor da obra de arte, mas alguma outra coisa da ordem da razão burocrática, teleológica, que não diz respeito ao sujeito e que funciona fora dele, extrínseca a qualquer relação estética com as obras. Ora, se o destino do objeto de arte é ser processado por uma instituição sem jamais atingir a verdade poética da arte, como restituí-la? Assentamos que o susto do ready-made tenta restaurar o ato poético da arte não porque seja essa a intenção de seu criador, mas pelo estranhamento que efetivamente causa e que faz buscar significação. Talvez, naquele momento histórico, dar a ver o mundo fosse dar a ver como o processo de institucionalização do objeto de arte por critérios a ela externos minava sua autonomia, que fugia ao poder do “juízo estético”. Talvez só uma experiência estética poderosa pudesse restaurar a importância e a vitalidade do que é próprio ao “juízo estético”. No entanto, para isso, faz-se necessária uma torção no esperado para provocar o choque do despertar.

A constatação dos limites do “juízo de gosto” derruba o objeto científico da pintura, aquele que garante autonomia à pesquisa científica da arte, como centro de interesse, tal como fora para os impressionistas. É preciso agora subverter o conceito de arte instituído (divorciado da recepção) através de gesto poético sem precedentes que se dê a compreender através do curto-circuito da máquina motora¹⁷ da arte moderna, a autonomia da estética. Esse ato poético é bem-sucedido se nada mais depois dele se mantiver igual; se, após sua instauração, antes e depois nunca mais rimarem. Essas especulações estão na contramão da corrente dominante de pensamento que toma Duchamp como aquele que simplesmente abre as portas para o antiestético na arte. O que gostaríamos de problematizar sobre esse tema é: será que a antiarte, por questionar a autonomia da estética, propõe necessariamente uma arte antiestética?

Parece-nos que não. Thierry de Duve observa que “o julgamento que atribuiu ao ready-made o ‘status de arte’ é estético, embora não de gosto”,¹⁸ ou seja, ao introduzir a ideia estética¹⁹ como determinante, quebra a ‘imediatez’ kantiana do “juízo de gosto”. Consideramos que rejeitar a positividade dominante da arte moderna num mundo moderno essencialmente utilitário não significa, de modo algum, ter que renegar toda e qualquer experiência estética da arte. Ao contrário, esse pode ser o ponto de partida de uma reflexão crítica, fundamentalmente moderna, acerca de sua própria condição. O fato de as coisas não se terem dado tal como previsto pelo conceito moderno de autonomia da estética não implica abandono de toda e qualquer experiência estética em arte, mas sim pensá-la criticamente para poder, eventualmente, reinstaurá-la com meios e modos próprios à arte. Suspeitamos que Duchamp faça isso,

mas agora sob a chave do desencanto em face do fracasso do progresso humano que se revela com a guerra. Não nos referimos aqui ao que Duchamp ‘quis’ fazer, mas ao modo como nos parece possível interpretar sua obra, o ready-made, a partir dela mesma, como singularidade que cria seu passado e cujo futuro, às vezes, parece estar dissonante, dada a recorrente institucionalização do gesto duchampiano.

Assim, ainda que inevitavelmente as várias operações dos ready-made findem por evidenciar um questionamento sobre o estatuto da obra de arte como tal, suspeitamos que isso decorra de sua questão primordial – repor o ato poético na operação artística, ou seja, enfatizar a vida e a pulsação da experiência estética da arte, que necessariamente propõe uma ampliação da ideia de arte, mantendo-se igual, mas acoplando-lhe outras formas.

Segundo a leitura que Walter Benjamin faz dos primeiros românticos alemães,²⁰ cada obra pertence à ideia ou absoluto da arte, mas não como simples caso particular de um conceito geral. Para o autor, cada obra, ao mesmo tempo, constitui e transforma a ideia da arte. Sendo assim, há, na ideia de arte em Benjamin, historicidade própria que desloca a questão da forma, pois a forma da obra passa a dizer respeito ao modo pelo qual ela entra na ideia da arte e como se relaciona. É nesse sentido que polemizamos o ser possível falar sobre o ato poético de Duchamp que, no caso do ready-made, está no gesto e não no objeto, como alargador da ideia da arte, já que a forma ali se apresenta de modo muito distinto do habitual. Ela aparece frágil, sujeita a todo tipo de ataques, impassível ao “juízo de gosto”. Isso, porém, só em um primeiro momento, sob o olhar preconcebido que a coloca como objeto desde sempre já feito (ready-made),

incompatível com a ideia da arte estanque e congelada. É pela demanda paradoxal de deslocar-se sem descartar a tradição que se torna, no que diz respeito à ideia, fortíssima. O questionamento do conceito de arte, portanto, faz parte da atualização e ampliação constantes, inerentes à ideia da arte tal como definida por Benjamin, ou seja, não há nisso contradição nem negação da arte anterior. Pois, sem criar um novo objeto para o pensamento, Duchamp cria um novo pensamento para o objeto. Leva, em certo sentido, a ironia às últimas consequências (no sentido, parece-nos, que Benjamin a vê nos românticos): destrói a forma específica da obra para chegar à forma da ideia da arte.

Passemos agora a uma breve explanação sobre a chamada 'afirmação da potência plena, não mimética, da arte moderna' a fim de apresentar o contexto em que se encaixa o ato poético de Duchamp.

O crítico de arte Clement Greenberg, no artigo *Pintura modernista*,²¹ identifica a arte moderna com a intensificação da tendência autocrítica que teve início com Kant. "Por ter sido o primeiro a criticar os próprios meios da crítica, considero Kant o primeiro verdadeiro modernista." Segundo Greenberg, a essência da arte moderna "reside no uso de métodos característicos de uma disciplina para criticar essa mesma disciplina (...) para entrincheirá-la mais firmemente em sua área de competência".²² Esse novo tipo de crítica se executa por dentro, é uma "crítica do interior". No âmbito da arte, estamos falando de uma demonstração de que ela, e apenas ela, pode promover determinado tipo de experiência sensível, incapaz de ser obtida a partir de qualquer outro tipo de atividade. A sensibilidade pura passa agora a ser valorizada como algo não empírico e sim transcendental, já que a percepção humana

é considerada igual para todos os homens, tornando-se fundamento da autonomia moderna da experiência estética e da emancipação da produção das artes visuais.

Nesse sentido, o chamado acontecimento "retiniano" impressionista faz parte do processo moderno de circunscrição do objeto científico da pesquisa artística. O cientificismo impressionista supõe que a impressão visual no nervo óptico seja esse objeto do pintor moderno. Inserida em uma preocupação com a autonomia da arte, no sentido kantiano ao qual se refere Greenberg, é essa restrição a garantidora de um lugar autônomo para a pintura como saber visual. Com a limitação de seu objeto, que agora independe de qualquer outra disciplina, garante-se sua área de competência, que se autorregula sem influências externas, nos moldes da ciência moderna. A arte visual deve ater-se "exclusivamente ao que é dado na experiência visual, não fazendo referência a coisa alguma dada em qualquer outra ordem de experiência".²³ É nessa ideia que se justifica esse recorte do objeto científico da pintura. Em desdobramento, assevera que "o que precisava ser afirmado era o que havia de único e irredutível não somente na arte em geral, mas também em cada arte em particular".²⁴ Advém a definição da área de competência de cada arte, a valorização da especificidade do meio, denominada pesquisa pela "pureza" nas artes. Por "pureza" leia-se busca de autodefinição – a nova missão autocrítica das artes.

A pintura ocidental moderna e autônoma afasta-se então de valores extravisuais, deixando sua tradição mimética em direção à emancipação do signo plástico. A partir de Manet²⁵ inicia-se longo processo de conquista da autonomia da arte como "experiência puramente óptica contra a experiência óptica revista ou modificada por associações tá-

teis²⁶ que sempre permeara a pintura ocidental. É, contudo, a própria franqueza com que as telas de Manet declaram as superfícies planas em que estão pintadas que instala o divórcio entre o público e a arte moderna. Paradoxalmente, a autonomia da arte traz consigo o rompimento com o público, uma vez que não mais pinta o que o espectador reconhece. Em outras palavras, a arte moderna, principalmente a partir de Manet, faz parte do mundo da pesquisa livre, da autonomia da estética, sem princípio de autoridade. Esse mundo, no entanto, revela alta incompatibilidade entre o exercício da imaginação livre do sujeito moderno, que exerce gosto estético livre, e as demais exigências do mundo utilitarista, a ponto de a arte moderna não ser a arte reconhecida como tal pelo mundo moderno. Instaure-se um sinal de oposição entre arte moderna e o mundo moderno.

Em *Art since 1900*²⁷ os críticos Foster, Krauss, Bois e Buchloch observam que as práticas antiestéticas surgem a partir de 1913²⁸ como uma contestação à autonomia da estética. O antiestético dismantela a estética da autonomia em todos os seus níveis: substitui a originalidade pela reprodutibilidade técnica, destrói a aura do trabalho e os modos contemplativos da experiência estética e os substitui por ações comunicativas e aspirações em direção a uma percepção coletiva simultânea. De acordo com os autores, a arte antiestética define suas práticas artísticas como temporárias e geopoliticamente específicas (em vez de trans-históricas), como participativas (em vez de única emanção de uma forma excepcional de conhecimento). Além disso, opera como uma estética utilitária situando a obra de arte em contexto social em que ela assume uma variedade de funções produtivas, tais como informação e educação ou esclarecimento político, servin-

do às necessidades de autoconstituição cultural para os novos públicos emergentes do proletariado industrial antes excluídos da representação cultural nos níveis tanto de produção quanto de recepção. Ainda que a leitura futura tenha sido essa, será esse o cerne dos questionamentos desencerrados pelas operações de contestação à autonomia da estética na obra de Duchamp?

Em palestra sobre o processo criativo²⁹ Duchamp define o “coeficiente de arte” como aquilo que o artista tenta colocar no objeto e não consegue, e aquilo que está no objeto de arte de modo não intencionado, não pensado *a priori* pelo artista. Não existe arte fora da reconstrução do espectador, que participa como coautor. Essa ideia nos remete ao primeiro romantismo alemão, em sua concepção da arte como educação estética – a *bildung* romântica.

Para os primeiros românticos alemães, a relação com o espectador não é calculada pelo artista para produzir determinado efeito sobre ele, aquele intencionado, mas pretende entrar com ele numa ‘sagrada relação’, a poética. Por isso considera o ato crítico aquele do espectador vivo na relação com a obra, como formador do espectador/leitor. O ato poético romântico é sempre incompleto, mas não desiste, nas idas e vindas de sua relação com o espectador, de buscar incessantemente sua completude impossível. É por isso que pede ao leitor (e ao crítico) que se convertam em poetas,³⁰ porque o leitor ‘co-nasce’ do encontro com a obra, bem como sua crítica, que é dada pela obra. O espectador participa do ato poético tanto quanto o artista. Não existe obra *a priori*, ela se constitui no processo de interação com o outro da obra, o espectador. Para Hölderlin é a relação viva com a obra que dispara o nascimento simultâneo das partes. Ao

experimentá-la somos transformados pela obra e a transformamos, mais ainda, em si mesma; um paradoxo – outro conceito extremamente importante para a poética romântica. Por isso Benjamin diz que a obra já traz sua criticabilidade.

A ironia, o paradoxo e a ambiguidade são muito usados nas poéticas dos primeiros românticos alemães. Constituem lugares sem síntese dialética e, na operação artística, implicam a manutenção do mundo em suspenso, sob tensão. A busca incessante de significação decorre da insustentabilidade de uma situação altamente tensa por tempo demasiado; é uma tentativa de dominar a vertigem e suportar as angústias que existem, por exemplo, na paradoxal experiência do estranho-familiar. Os primeiros românticos alemães prezam a tensão e o dinamismo da obra em ato já que ela comporta o paradoxo da busca de unificação e a compreensão da impossibilidade da unidade. Talvez possamos tecer um paralelo com o que ocorre nas operações de Duchamp, em que há o paradoxo da busca de solução para o incômodo, e estranhamento e sua efetivação como destruição do ato poético-estético.

Por outro lado, nossa reflexão demanda pensarmos que, como previra o próprio Duchamp, depois de certo número de repetições esvazia-se a potência poética do readymade. É preciso refletir se ainda faz sentido hoje alguém pegar um objeto do mundo utilitário, inseri-lo no sistema de arte 'como arte', e justificar tal ato como derivado do alargamento da ideia da arte benjaminiana engendrado por Duchamp. Será que essa repetição não seria, de fato, um ato sem impacto algum, ao contrário do ato de Duchamp, posto que o impacto poético original deste último depende não apenas de sua inserção histórica no contex-

to da arte moderna, mas também de ser, ele mesmo, um ato único, sem possibilidade de repetição? A repetição do ato duchampiano de deslocar um objeto utilitário de seu contexto original e apresentá-lo no sistema de arte, nessa visada, aniquila o ato poético, pois com nada entra em tensão; não há atrito, mas total assimilação.

Renata Reinhoefer França é professora do Instituto de Artes da Uerj e doutoranda pela PUC-Rio em "História Social da Cultura" na linha de pesquisa "História da Arte e da Arquitetura".

Notas

- 1 Danto, Arthur. *A transfiguração do lugar comum*. São Paulo: CosacNaify, 2005:146.
- 2 Idem.
- 3 Danto, op. cit.:151.
- 4 O "juízo estético" pressupõe reação estética desinteressada ao objeto de arte, que por sua vez não pode ser um objeto útil pois seu valor depende de autonomia calculada na "finalidade sem fim".
- 5 Benjamin, Walter. *O conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- 6 Cita, como exemplo, as manifestações dadaístas que faziam da provocação do público seu objetivo declarado.
- 7 Bürger, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: CosacNaify, 2008:119.
- 8 Hölderlin, Friedrich. *Observações sobre Édipo; observações sobre Antígona*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- 9 Conceito de "lapso de imagem". França, Maria Inês. *Psicanálise, estética e ética do desejo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1997.
- 10 Princípio estético para psicanálise. França, op. cit.
- 11 Hölderlin, op. cit..
- 12 Ballcock, Gregory (org.). O ato criador. In Duchamp, Marcel. *A nova arte*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.
- 13 Duchamp apud Paz, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007: 27-28.
- 14 Naves, Rodrigo. *O vento e o moinho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007:437.
- 15 Idem.

- 16 Cabanne, Pierre. *Marcel Duchamp: o engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002:73.
- 17 Procedimentos assim sempre o interessaram. Paz, op. cit.
- 18 De Duve, Thierry. "Kant depois de Duchamp". Revista *Arte & Ensaios*, 5, Rio de Janeiro, 1998: 147.
- 19 Id., *ibid.*:142.
- 20 Benjamin, op. cit.:92-111.
- 21 Greenberg, Clement. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997:101.
- 22 Idem.
- 23 Greenberg, op. cit.:107.
- 24 Greenberg, op. cit.:102.
- 25 Idem.
- 26 Greenberg, op.cit.:104.
- 27 Foster, Hal; Krauss, Rosalind; Bois, Yves-Alain & Buchloch, Benjamin. *Art since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism*. London: Thames & Hudson, 2004:23.
- 28 Segundo os autores o projeto "antiestético" estaria, para Peter Burger, no centro de poéticas como as do dadaísmo, do construtivismo russo e do surrealismo francês. In Foster et al., op. cit.: 24.
- 29 Battcock, op. cit.
- 30 Fragmento 117 de *Lyceum*. In: Schlegel, Friedrich. *O diálogo dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.