

Gestos curatoriais de Duchamp e a emergência experimental do design de exposição

Duchamp's Curatorial Gestures and the Experimental Emergence of Exhibition Design

Rafaela Travassos Sarinho, UERJ
rafasarinho@gmail.com

Daniel B. Portugal, UERJ
dportugal@esdi.uerj.br

64

Resumo

Partindo de reflexões de Elena Filipovic e de Luiz Camillo Osorio, este artigo analisa como o trabalho de Marcel Duchamp ultrapassa a lida com o que tradicionalmente se entende como obra de arte, voltando-se à construção de espaços expositivos. Duchamp recusa a compreensão da obra como objeto isolado, colocando em questão as condições institucionais que regulam a visibilidade, a circulação e o valor da arte. Ao transformar o espaço expositivo em um lugar de experimentação, ele subverte os pressupostos do modelo museológico moderno por meio de montagens labirínticas e dispositivos de desorientação, adentrando, iconoclasticamente, aquele campo que hoje denominamos de design de exposição.

Palavras-chave: Gesto, Arte, Design, Curadoria, Espaço expositivo.

Abstract

Drawing on reflections by Elena Filipovic and Luiz Camillo Osorio, this article examines how Marcel Duchamp's work goes beyond what is traditionally understood as the work of art, turning instead toward the construction of exhibition spaces. Duchamp rejects the understanding of the artwork as an isolated object, calling into question the institutional conditions that regulate the visibility, circulation, and value of art. By transforming the exhibition space into a site of experimentation, he subverts the assumptions of the modern museological model through labyrinthine installations and devices of disorientation, iconoclastically entering the field that we now call exhibition design.

Keywords: Gesture, Art, Design, Curatorship, Exhibition space.



Introdução

Este artigo parte de dois livros dedicados a uma análise do trabalho de Marcel Duchamp: *The Apparently Marginal Activities of Marcel Duchamp*, de Elena Filipovic (2016), e *Gestos curatoriais: Duchamp e Malraux*, de Luiz Camillo Osorio (2025). Os dois percorrem uma série de experimentos realizados por Marcel Duchamp que extrapolam as famosas provocações dos *readymades*, estendendo-se a propostas de transformação do espaço expositivo.

65

Na visão de Filipovic (2016), os *readymades* podem ser entendidos como o fruto mais desenvolvido de um primeiro movimento orientador do trabalho de Duchamp, pautado na “questão franca e fundamental a respeito da natureza da arte” (Ibidem, p. 12, tradução nossa). Esse movimento conquistou amplo reconhecimento da crítica, e se tornou objeto de inúmeros comentários e análises. Por mais importante que ele seja, o fato é que a atenção dada a ele — na arte e talvez, indiretamente, no design (Silva; Moraes, 2019) — acabou por ofuscar um segundo movimento, igualmente importante, operado pela produção de Duchamp: aquele ligado ao que Osorio chama de “gesto curatorial”.

Esse segundo movimento pauta-se no envolvimento ativo de Duchamp com o campo expositivo, materializado em múltiplos espaços nos quais o artista “se recusou obstinadamente e programaticamente a reduzir a obra de arte a uma coisa discreta e aurática em si mesma” (Filipovic, 2016, p. 74, tradução nossa). Como formula Osorio (2025), trata-se de uma forma de mediação em que Duchamp buscou “criar outros regimes de percepção e nomeação” (Ibidem, p. 39). O jogo que Duchamp promove no espaço expositivo revela uma consciência aguda de que a obra de arte não se constitui como um dado autônomo, mas é continuamente produzida na relação entre os dispositivos que a organizam, a expõem e a fazem circular. A organização do espaço expositivo, nesse sentido, não apenas participa da construção de seu valor e de seu significado, como também atua nas formas pelas quais a obra pode ser reconhecida e legitimada.

Com esses gestos, é possível pensar que Duchamp atuava no campo do que hoje tendemos a denominar design de exposição, um terreno ainda pouco explorado academicamente, mas que diz respeito à operação de montagem em suas relações com a curadoria, o objeto de arte, o espaço tridimensional e o espectador. Com efeito, Philip Hughes (2010, p. 15) assinala a importância do artista para a formação do campo em seu consagrado livro sobre design de exposição: “artistas como Duchamp foram pioneiros de instalações de arte nas quais o espaço da galeria, antes tratado como um recipiente vazio na qual a exposição era colocado, foi ele mesmo transformado em um elemento da obra de arte”. O autor fica somente nesse apontamento, entretanto, deixando para outros a tarefa de analisar mais detidamente a importância da atuação de Duchamp para o campo: eis a lacuna que pretendemos suprir com este artigo.

Voltando a Filipovic e Osorio, notemos que eles insistem na relação singular de Duchamp com o espaço expositivo, a qual orienta seu papel de curador — e, como argumentamos aqui, também de designer de exposição. Atuando nesses papéis, Duchamp concebeu espaços expositivos que, em diferentes graus, obstruíam a visibilidade das obras: seja ao esticar fios e teias de barbante que interferiam diretamente no campo do olhar, seja ao comprimir objetos em ambientes estreitos, desprovidos de hierarquias explícitas. Em alguns casos, Duchamp forçava o visitante a observar as obras por meio de orifícios, exigindo que se curvasse para contemplá-las, ou a circular por

espaços quase inabitáveis, como aquele recoberto por pó de carvão na Exposition Internationale du Surréalisme (Paris, 1938).

Na Exposition, mencionada acima, sua função foi descrita como a de “gerador/árbitro” (Filipovic, 2016; Osorio, 2025). Nesse papel, Duchamp rompeu de modo decisivo com a prática racionalista que predominava nos museus e galerias de sua época, tradição reforçada pela recém-instituída disciplina da museologia. Para essa mentalidade racionalista, a exposição operava como um dispositivo de ordenação das obras segundo uma lógica linear e hierarquizada, fundada na crença em uma suposta “verdade empírica e objetiva” (Filipovic, 2016, p. 95, tradução nossa). O espectador, por sua vez, era concebido como um olhar desincorporado, convocado a restringir-se à contemplação das obras — dispostas aproximadamente à altura de seus olhos — a partir de uma distância previamente regulada. Duchamp subverteu radicalmente essas premissas ao transformar a experiência expositiva em um jogo que se afasta da reverencialidade passiva prescrita pelas normas museológicas. O espaço expositivo converteu-se, assim, em um território de debate e de desconforto. Ademais, suas exposições não se restringiam ao espaço da galeria: elas reverberavam em outros circuitos por meio de dispositivos gráficos como convites, catálogos e cartazes deliberadamente transgressivos, bem como pelas repercussões na imprensa — nem sempre entusiasmadas — suscitadas por suas provocações curatoriais.

Partindo dessa atuação de Duchamp, este artigo se propõe então a refletir sobre a montagem do espaço expositivo. Ao considerar o deslocamento funcional e a reconfiguração do olhar que o gesto de Duchamp opera, podemos oferecer uma chave crítica para pensar o design de exposição não como um mero campo auxiliar ou de suporte para a arte, mas também como um operador criativo. Também a curadoria é aqui pensada em uma dimensão ampliada, ultrapassando a função restrita de selecionar o que deve ou não ser exposto. Foi na conjugação da curadoria e do design de exposição que os gestos de Duchamp puderam produzir efeitos muito além das paredes dos museus.

Iniciaremos com considerações gerais sobre o percurso e a produção de Duchamp até meados da década de 1910, época em que se dedicou à produção de duas obras bastante importantes: A caixa verde e de O grande vidro. Em seguida, atentaremos para a participação de Duchamp na elaboração de exposições, começando com sua atuação como presidente do comitê de exposição do 1º Salão dos Artistas Independentes de Nova York, em 1917, que evidencia a dimensão curatorial dos próprios readymades, e seguindo com seu trabalho junto aos surrealistas a partir de 1937, quando suas intervenções no espaço expositivo se tornam mais radicais. Encerramos com uma breve discussão sobre como o trabalho de Duchamp faz o espaço expositivo emergir como um dispositivo cujo design precisa ser levado em conta, dado que capaz de reconfigurar simultaneamente a obra, o espaço e o espectador.

Notas, caixas e arquivos

Pouco antes da produção de uma de suas obras mais famosas, *Roue de bicyclette* [Roda de bicicleta], em 1913, Duchamp havia começado a sistematizar seus pensamentos, registrando-os de maneira fragmentária em folhas soltas de diferentes formatos (Filipovic, 2016). Como observa Osorio (2025), esses escritos assumem a forma de aforismos enigmáticos, nos quais se entrelaçam

reflexões sobre arte, ciência e especulações de ordem metafísica. É também em 1913 que ele decide arquivar seus rascunhos em uma caixa — a qual, acabada no ano seguinte, ficaria conhecida como *Caixa de 1914* (ver figura 1). Como destaca Filipovic (2016), a *Caixa de 1914* funcionou para Duchamp como um dispositivo experimental: um primeiro espaço de acumulação de ideias, notas, recortes, diagramas e imagens. Nesse gesto de reunir fragmentos ao acaso, o artista abria um caminho ainda longo para se pensar como o ato de combinar pensamentos, palavras e materiais visuais poderia configurar uma nova forma de obra, expandindo, assim, os limites do que se entendia por arte.

Ele rabiscava em praticamente qualquer coisa: pedaços de papel rasgados, o verso de uma conta de gás, papel timbrado de hotel, a parte inferior de um rótulo de queijo Camembert. Nesses pedaços, ele misturava descrições de investidas sexuais fúteis e frustração mecânica. Escreveu-as em prosa repleta de erros ortográficos, jogos de palavras, frases riscadas, palavras sublinhadas e anotações marginais multicoloridas [...]. Não havia nada de precioso ou composto em sua caligrafia, nem nada de refinado nos pedaços de papel em que escrevia (Ibidem, p. 13, tradução nossa).

O engajamento nessas atividades de rabiscar e acumular coincidiu com o afastamento de Duchamp da pintura, acompanhado pela busca por um trabalho formal e remunerado. Francis Picabia, seu amigo, recomendou-lhe para uma posição na Biblioteca Sainte-Geneviève, em Paris. Nesse ambiente, Duchamp acreditou poder assumir uma postura mais intelectual, em oposição “à servidão manual do artista” (Ibidem, p. 12). Essas experimentações, bem como o afastamento da pintura, podem ser entendidas em parte como uma reação à recusa dos cubistas em expor sua obra *Nu descendant un escalier, n° 2* [Nu Descendo uma Escada, n° 2], no Salão dos Independentes, em 1912. A recusa foi feita com o argumento de que o *nu* de Duchamp estaria “fora” da pintura, por representar o corpo em movimento. Eis o que Duchamp proferiu sobre esse episódio: “Como reação a tal comportamento vindo de artistas que eu acreditava serem livres, arrumei um emprego. Tornei-me bibliotecário” (Ibidem, p. 13, tradução nossa).

No inverno de 1912, Duchamp matriculou-se em cursos de Paleografia e Biblioteconomia na École Nationale des Chartes, onde entrou em contato direto com a disciplina meticulosa do trabalho arquivístico (Filipovic, 2016; Osorio, 2025). Nesse contexto, familiarizou-se com métodos de catalogação e ordenamento das obras literárias, fundamentados nos critérios então vigentes de cronologia, autoria, sequência e temática. Até o final de 1914, sua função consistia precisamente em assegurar e reiterar esse regime classificatório, mantendo livros, manuscritos e documentos alocados segundo disposições previamente estabelecidas. Como observa Osorio (2025), “todo este aprendizado será relevante para o desenvolvimento de sua poética, tendo em vista a necessidade de estabelecer parâmetros [...] para uma obra inclassificável que começava a ser experimentada” (Ibidem, p. 55). Assim, gradualmente, o arquivo deixou de se apresentar apenas como um espaço de preservação de um passado fixado e normatizado, passando a operar como um dispositivo ativo, capaz de reorientar o seu modo de pensar.

Foi, portanto, ao longo desses anos imerso em um regime de ordem que Duchamp deu início às suas operações de desobediência. A partir dessa experiência, passou a tensionar, deslocar e ironizar a noção de ordem no campo da arte. Seus rabiscos fragmentários começaram então a compor uma partitura idiossincrática: na *Caixa de 1914*, o artista apropriou-se de procedimentos de catalogação para reunir suas notas, chegando a fotografá-las uma a uma. Contudo, ao mobilizar

tais métodos, Duchamp não se comportou como um arquivista dócil, mas como alguém que explorava os limites do próprio sistema que operava.

O fluxo de palavras em suas anotações não estabelecia relações diretas entre um fragmento e outro, e as páginas — quase sempre sem data ou encadernação — também não remetiam a qualquer sequência ou coerência lógica. O fato de seus arquivos reunirem conteúdos soltos reforça ainda mais a aleatoriedade deliberada de seus conjuntos: os fragmentos parecem ter sido incluídos ao acaso, como se a imprevisibilidade se tornasse o princípio organizador dos trabalhos produzidos. Como explica Osorio (2025), em razão de seu caráter procedimental, a *Caixa de 1914* apresenta um estatuto ambíguo: trata-se de um conjunto de quatorze notas manuscritas, originalmente rabiscadas em pedaços de papel, que foram posteriormente fotografadas e coladas sobre cartões no formato de 18 × 24 cm. Essas reproduções foram então reunidas em uma caixa preta, originalmente destinada ao acondicionamento de materiais fotográficos. Ainda segundo o autor, “as anotações inseridas são difíceis de serem lidas, pois trata-se de uma letra cursiva, rasurada e sem preocupações informativas” (Ibidem, p. 37). Sabe-se que Duchamp realizou cinco edições da *Caixa*, que foram distribuídas entre amigos e colecionadores. Como observa Filipovic (2016), esse conjunto de anotações em formato de “fichas burocráticas”, talvez tenha funcionado como uma espécie de experimento: uma tentativa de verificar se tais registros poderiam, de fato, alterar a percepção vigente do que seria uma obra, logo, se eles próprios poderiam ser tomados como “obras de arte”.

Figura 1: Marcel Duchamp, *Caixa de 1914*



Fonte: Philadelphia Museum of Art. Disponível em: <<https://www.visitpham.org/objects/86183>>. Acesso em dezembro de 2025.

Segundo Filipovic (2016), outros usos notáveis da experiência e da estética burocrática, em Duchamp, podem ser observados após a sua saída da Biblioteca Sainte-Geneviève, quando o artista passa a se apropriar ainda mais dos códigos dos arquivos para subvertê-los. Na história da obra *L.H.O.O.Q.*, de 1919, consta que Duchamp chegou a contratar um tabelião público para certificar oficialmente a “autenticidade” da peça — um gesto que ironiza, de forma contundente, tanto o valor de autenticação institucional quanto a própria aura de originalidade associada à *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci (ver figura 2). Ao intervir sobre a imagem consagrada de Da

Vinci e submetê-la, ao mesmo tempo, aos ritos administrativos de validação oficial, Duchamp parodia a lógica de legitimação que sustenta o sistema burocrático e artístico moderno.

Nessa mesma linha, Duchamp também se valeu de papéis oficiais da burocracia francesa para sugerir a autenticação de sua edição de *Obligations pour la roulette de Monte Carlo* [Obrigações para a roleta de Monte Carlo], de 1924, um tipo de documento financeiro no qual o artista se designava “administrador” de uma sociedade anônima. Em todas essas operações, como nos conta Filipovic (2016), a aparência de oficialismo certificado e também a lógica de ordem e de controle burocrático, é evocada e ironicamente subvertida (ver figura 3).

Figura 2: Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919



Fonte: Norton Simon Museum.

Disponível em: <<https://www.nortonsimon.org/art/viewer/P.1969.094>>. Acesso em dezembro de 2025.

Figura 3: Marcel Duchamp, *Obligations pour la roulette de Monte Carlo*, 1924



Fonte: Centre Pompidou.

Disponível em: <<https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cAbM4ex>>. Acesso em dezembro de 2025.

Em continuidade a esses gestos de apropriação e subversão da estética burocrática, ao voltarmos o nosso olhar para as *Caixas* de Duchamp, torna-se evidente que elas assinalam os deslocamentos do artista em relação ao paradigma da arte dominante de seu tempo. Enquanto o cubismo, movimento ao qual esteve inicialmente vinculado, ainda se organizava em sua maior parte segundo a lógica da verticalidade — a tela ereta, o olhar frontal, a obra fixada à parede —, Duchamp começava a subverter essa relação, propondo uma experiência horizontal. Suas notas, encaixotadas e fragmentárias, deixam de se destinar à contemplação distante para convocar a participação direta do espectador: seria preciso abri-las, folheá-las, manuseá-las como objetos. Trata-se, como gostaríamos de insistir, de um gesto decisivo.

Podemos pensar que a colagem cubista já havia começado a tensionar o plano pictórico, aproximando-o da superfície plana de uma mesa. Como observa Martins (2007), a colagem figura no cubismo como um exemplo de tensionamento pictórico, estando entre as primeiras tentativas de uma arte além da representação. Mas, para Filipovic (2016) e Osorio (2025), é Duchamp quem radicaliza essa tensão: suas anotações transformam a leitura e o manuseio em modos de fruição estética, deslocando definitivamente a obra da parede para a mesa, do olhar frontal para o toque, do vertical para o horizontal. Em vez de fixar e hierarquizar seus recortes e fragmentos, Duchamp propôs um dispositivo móvel e reversível, em que cada nota podia ser rearranjada, substituída ou reencaixada. O que se apresenta não é um conjunto coeso, mas um campo aberto de relações possíveis, um arquivo em estado de permanente instabilidade. Nesse sentido, as *Caixas* de Duchamp antecipam o modelo expositivo que o artista desenvolveria nas mostras surrealistas que viria a organizar posteriormente: o da obra como montagem descontínua, deslocada, na qual a corporeidade e o gesto de manipulação substituem a fixidez museológica.

Nessa direção, destacamos o seu trabalho de 1934, denominado como *La boîte verte* [A Caixa Verde]. Trata-se de uma obra concebida como um complemento de uma outra criação do artista, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* [A noiva despida por seus celibatários, mesmo] ou *O Grande Vidro*, construída entre os anos de 1915 e 1923 (ver figura 4). Segundo o descritivo do Museu da Filadélfia, instituição que atualmente abriga *O Grande Vidro*, trata-se de uma obra de difícil descrição, frequentemente compreendida como um compêndio visual-conceitual que mobiliza temas como sexualidade, humor, instrumentos, jogos de linguagem e ilusão pictórica. Na metade superior da composição, figura uma noiva — um híbrido entre máquina e inseto. Na parte inferior, encontram-se nove “solteiros”, semelhantes a manequins, e uma série de dispositivos mecânicos. Após um acidente inesperado, a peça passou a incluir também algumas rachaduras, consideradas por Duchamp uma “melhoria”, como nos informa o site do Philadelphia Art Museum.

A Caixa Verde, por sua vez, se caracteriza como um compêndio de *fac-símiles* de noventa e quatro notas, esboços e estudos realizados entre os anos de 1912 e 1917, em referência ao projeto de *O Grande Vidro*. Segundo o Philadelphia Art Museum, para compor *A Caixa Verde*, o artista trabalhou com impressores profissionais a fim de obter reproduções meticulosas, atuando também como designer, editor e supervisor de uma tiragem de trezentas cópias, das quais vinte eram edições de luxo que incluíam notas e desenhos impressos em papéis especiais. Como afirma Filipovic (2016, p. 60, tradução nossa), “*A Caixa Verde* é um dos primeiros exemplos de um

múltiplo ou edição que reivindicou o status de obra de arte por direito próprio, ao mesmo tempo em que se tratava de reprodução e minava a relação entre o original e a cópia”.

Em sua estrutura editorial, *A Caixa Verde* não obedece a uma ordem de leitura previamente estabelecida: Duchamp delega ao espectador a tarefa de explorá-la autonomamente, decifrando os sentidos dispersos em seus documentos (ver figura 5). O artista considerava *O Grande Vidro* e *A Caixa Verde* criações complementares, sustentando que nenhuma delas poderia ser plenamente compreendida sem a outra. Ao articular essas duas obras, Duchamp borra as fronteiras entre o vertical e o horizontal, entre o escultórico e o gráfico, fazendo do espectador um agente ativo e decisivo dessa relação — uma vez que não basta apenas observar, é preciso manipular os recortes, experimentando modos de leitura e de percepção que se desdobram entre essas múltiplas formas.

Figura 4: Marcel Duchamp, *O Grande Vidro*, 1915-1923



Fonte: Philadelphia Museum of Art.

Disponível em: <<https://www.visitpham.org/objects/54149>>. Acesso em dezembro de 2025.

Figura 5: Marcel Duchamp, *A Caixa Verde*, 1934



Fonte: Philadelphia Museum of Art.
Disponível em: <<https://www.visitpham.org/objects/51727>>. Acesso em dezembro de 2025.

O salto para o espaço expositivo

Sob a égide da recém-instituída disciplina da Museologia, o que prevalecia nos espaços museológicos no início do século XX eram os ideais de ordem, neutralidade e universalidade. Como observa Filipovic (2016), o espaço expositivo desse período configurava-se como um “cubo branco”, ambiente científico e racional em que a obra deveria ser apresentada em silêncio, iluminada de modo uniforme e isolada por sua originalidade aurática. Esse modelo consolidava o museu como um lugar de autoridade e de verdade empírica.

Os museus haviam passado pouco antes por um processo gradual de especialização dos acervos, que deu origem a museus de história da arte, de belas-artes e de arte moderna. A instituição paradigmática desse novo modelo foi o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), fundado em 1929. Alfred Barr Jr., seu diretor, organizou o museu em departamentos — pintura, escultura, arquitetura, fotografia, gravura, entre outros — e propôs um acervo mais dinâmico, inicialmente pensado como não permanente. Para tanto, tomou como modelo os modos de exposição em voga nas duas escolas de vanguarda da arquitetura e do design da época: Vkhutemas e da Bauhaus. Com o apoio de designers e arquitetos modernistas, Barr expandiu esse modo de exposição: dispôs as obras em linha reta, na altura dos olhos, sobre paredes neutras, eliminando ornamentos e hierarquias. Ele consolida, assim, o modelo do “cubo branco”, um espaço racional, ordenado e supostamente neutro, símbolo do ideal expositivo de arte.

Foi esse o paradigma que Duchamp encontrou ao iniciar suas operações nos espaços expositivos, e que rejeitou, juntamente com os critérios de julgamento artístico que o sustentavam. “De várias maneiras ao longo de mais de meio século, Duchamp faria da exposição um componente vital de seu pensamento sobre a obra de arte” (Filipovic, 2016, p. 74, tradução nossa).

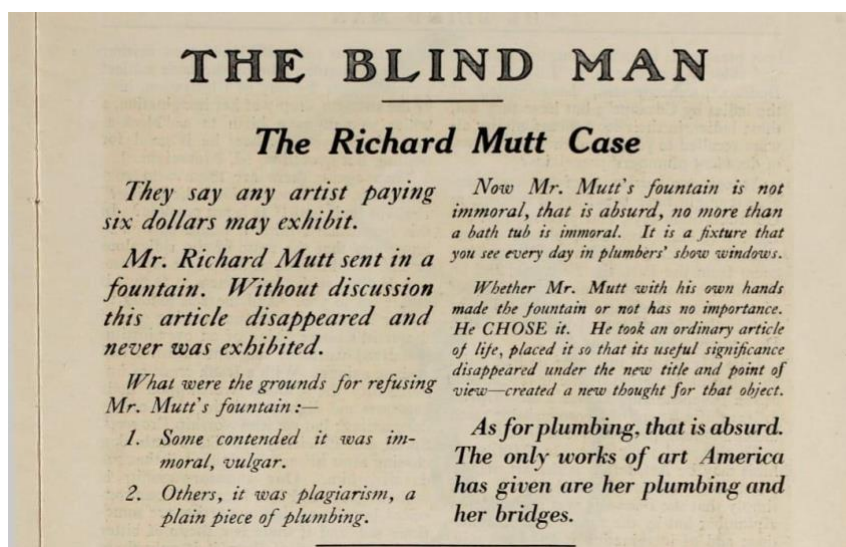
Mesmo os célebres *readymades* não podem ser totalmente compreendidos sem a consideração dos “gestos curatoriais” que os levaram a serem exibidos. Em 1916, ao ser convidado a expor uma de suas pinturas em uma exposição coletiva na Bourgeois Gallery, em Nova York, Duchamp negociou a inclusão de dois de seus *readymades*. As peças foram dispostas discretamente na área de cabideiro, próximo à entrada da galeria, e, não por acaso, passaram quase despercebidas.

O exercício parecia uma espécie de “teste” do qual Duchamp pode ter aprendido que um objeto só aparece como obra de arte sob certas condições, uma das quais é estar formal e explicitamente em exposição, com toda a administração (rotulagem), protocolo (pedestal, moldura) e contextualização que isso implica (Filipovic, 2016, p. 77, tradução nossa).

Um pouco depois, em 1917, Duchamp foi nomeado presidente do comitê de exposição do 1º Salão dos Artistas Independentes de Nova York. Responsável pela organização da mostra, Duchamp propôs um sistema inédito: as obras seriam organizadas e dispostas não por estilo, escola ou mérito, mas por ordem alfabética, definida por sorteio — sendo a letra “R” sorteada. A disposição “aleatória” provocou críticas, o jornal *The New York Times* criticou o evento, o que agradou Duchamp, já que seu objetivo era justamente romper com qualquer hierarquia ou critério tradicional. Nesse mesmo contexto, o artista realizou aquele que se tornaria o seu gesto mais radical, enviou para inscrição na exposição um mictório de porcelana, assinado por “R. Mutt” e intitulado *Fountain* [Fonte]. Como observa Osorio (2025, p. 40), o contexto curatorial do salão baseava-se no princípio de que “qualquer um poderia enviar suas ‘obras’, desde que pagasse seis dólares”, o catálogo explicitava ainda que a exposição fora concebida para “todos os artistas que quisessem participar, independentemente da decisão de um júri”. Apesar das regras afirmarem que todas as obras inscritas seriam aceitas, a peça de Duchamp foi rejeitada — o que evidenciava, por contraste, os limites institucionais de uma suposta abertura.

No mês seguinte, Duchamp, sem revelar ser ele mesmo Richard Mutt, publicou na revista *The Blind Man*, na edição de maio de 1917, uma nota em que questionava a rejeição de *Fountain* pelo Salão (ver figura 6). A nota foi seguida por um artigo assinado pela artista Louise Norton, no qual o impasse era analisado de maneira mais aprofundada. Sob o título *Buddha of the Bathroom* [Buda do Banheiro], Norton formulou uma crítica incisiva ao que definiu como uma “comissão de censores” ligada à Sociedade dos Artistas Independentes, evidenciando as contradições entre o discurso de abertura institucional e os mecanismos efetivos de exclusão em operação. Nessa direção, entendemos que o gesto de Duchamp foi verdadeiramente disruptivo, na medida em que rompeu com aquele projeto museológico que buscava neutralizar os julgamentos curatoriais e a disposição das obras no espaço expositivo.

Figura 6: Marcel Duchamp, *The Richard Mutt Case*, 1917



Fonte: *Blind Man*, New York # 2.

Disponível em: <https://monoskop.org/images/6/6f/The_Blind_Man_2_May_1917.pdf>. Acesso em dezembro de 2025.

Vinte anos depois, em 1937, Duchamp foi convidado por André Breton e Paul Eluard a conceber a instalação daquela que viria a ser a primeira *Exposition Internationale du Surréalisme*, em Paris. Os surrealistas haviam sido convidados por Georges Wildenstein a realizar uma mostra coletiva na Galerie Beaux-Arts e receberam carta branca para o evento, inaugurado no início de 1938. Como observa Filipovic (2016), a Galerie Beaux-Arts, uma das mais prestigiadas de Paris, frequentemente organizava exposições em articulação com os museus tradicionais franceses.

Na função de “gerador/árbitro”, Duchamp teve liberdade para realizar uma exposição que rompeu, como proferiu Man Ray, com “aquela atmosfera clínica que reinava nos espaços expositivos mais modernos” (Ray *apud* Filipovic, 2016, p. 101). Segundo Filipovic (2016), na noite de abertura, a dançarina Hélène Vanel, contratada para simular um ataque histérico, deslizou pelo chão do espaço expositivo, indo de lado a lado com um galo vivo em mãos. Salvador Dalí, um dos artistas expositores, estacionou, em frente à galeria, um táxi ocupado por manequins de óculos escuros e cabeça de tubarão, cercado por caracóis vivos e vegetação. Dentro do veículo, chovia, completando a cena surrealista. A obra recebeu o nome *Taxi Pluvieux* [Táxi Chuvoso]. No interior da galeria, falsas paisagens urbanas foram projetadas para receber os visitantes: nessas paisagens foram exibidas placas de rua parisienses fictícias — *Rue de Tous les Diables*, *Rue de la Transfusion de Sang*, entre outras —, que serviram como pano de fundo para dezesseis manequins, cada uma delas assinada por um artista diferente. “Cada artista criou adereços para o seu manequim, sendo que quatro deles aparecem nus enquanto outros doze aparecem parcialmente vestidos ou com o corpo completamente encoberto” (Prudente, 2017, p. 550).

Compondo a trilha sonora da exposição, estava não apenas uma gravação de risos histéricos captados de um asilo psiquiátrico de Paris, mas um som que remetia aos passos do exército alemão. Paralelamente à perturbação auditiva, os olfatos também foram estimulados: 1.200 sacos de carvão foram colocados no teto da exposição, em uma sala nomeada como *Twelve Hundred Coal Bags Suspended from the Ceiling over a Stov* [Mil e duzentos sacos de carvão suspensos no teto sobre um fogão]. Além de um setor que expunha grãos de café, promovendo os *odeurs du*

Brésil [aromas do Brasil], segundo indicava o convite público da exposição. Nessa sala, o espaço foi iluminado apenas por uma única lâmpada instalada em um braseiro apagado e, no chão, foram dispostas folhas secas e ervas aromáticas.

O convite de abertura da exposição, programada para o dia 17 de janeiro de 1938, expunha uma fotografia de *Enigmarelle*, assim apresentado na legenda: “O autêntico descendente de Frankenstein, o autômato ‘Enigmarelle’, construído em 1900 pelo engenheiro americano Ireland, atravessará o salão de exposições surrealistas à meia-noite e meia, em carne e ossos falsos” (ver figura 7). O convite também anunciava outras atrações: à esquerda do convite, estão listados, entre outras coisas, promessas como *Aparições de Seres-Objetos*, *Histeria* e uma referência à performance de Hélène Vanel, intitulada *O Ato Perdido*. À direita da imagem, aparecem menções a elementos cenográficos da exposição, como *As ruas mais bonitas de Paris*, *Tapete de cabeceira feito de flancos hidrofílicos* e *Um céu de morcegos frugívoros*.

Como mostra esse curioso convite, o gesto de Duchamp sempre mobilizou peças gráficas que refletiam o espírito de seus trabalhos, como parte do movimento de deslocamento, montagem e reconfiguração da linguagem artística e curatorial. O design gráfico dessas peças, nesse contexto, não se apresentou como mero suporte de um gesto curatorial, mas como um participante ativo na elaboração dos discursos e na difusão de suas provocações, reverberando amplamente na comunidade artística. Como observa Filipovic (2016), “a mensagem era marcante: o objeto de arte, a instituição artística e o desejo estavam interligados — uma fusão que se manifestou em outras partes da exposição e que reaparece, de modo persistente, no conjunto mais amplo da obra de Duchamp” (Ibidem, p. 101, tradução nossa).

Figura 7: Convite da *Exposition Internationale du Surréalisme*, 1938



Fonte: Disponível em: <<https://ada-invitations.de/cpt-einladungen/exposition-internationale-du-surrealisme-galerie-beaux-arts-paris-1938/>>. Acesso em dezembro de 2025.

Ainda como exemplo paradigmático desse deslocamento, vale destacar a posição exigida por Duchamp de seus espectadores. Mais do que simplesmente desobedecer às regras do “cubo branco”, Duchamp propôs algo além: impôs ao público a necessidade de curvar-se para a frente, aproximando-se fisicamente das obras para poder vê-las melhor. Trata-se de um gesto que contraria frontalmente o princípio da retinalidade da pintura — que pressupunha um observador distanciado (Crary, 2012) —, reivindicando um olhar corpóreo, no qual o espectador era frequentemente convidado a inclinar-se diante da obra após percorrer um extenso e escuro labirinto até chegar à instalação final. A tentativa de Duchamp de instaurar uma obscuridade colocava-se, assim, em radical oposição aos princípios do “claro e iluminado” que regiam as galerias e museus modernos. Ao convocar o corpo inteiro no ato de ver, sua proposta tornava explícita a convicção de que ver e conhecer são experiências essencialmente corpóreas, inseparáveis de aspectos físicos, sensoriais e desejantes do espectador (Crary, 2012). Nessa proposta, como observa Osorio (2005, p. 73), “o que se visava era uma desmontagem da própria subjetividade pacificada e de seus códigos de identidade e orientação no mundo”.

Esse convite ao corpo se tornaria ainda mais evidente em uma outra curadoria de Duchamp para os surrealistas. Como narra Filipovic (2016), na *Exposition Internationale du Surréalisme* realizada nos Estados Unidos, Duchamp concebeu uma solução engenhosa para contornar o interior em estilo “florentino” da mansão Whitelaw Reid, que abrigou a exposição, localizada na Madison Avenue, em Nova York. A exposição, intitulada *First Papers of Surrealism* [Primeiros documentos do Surrealismo], inaugurada em 1942, aludia aos documentos exigidos aos artistas emigrantes para entrarem nos Estados Unidos. Para a instalação, Duchamp adquiriu cerca de vinte e seis quilômetros de barbante branco e os entrelaçou ao longo de todo o espaço expositivo, transformando as antigas salas de estar da mansão em um verdadeiro emaranhado. “O fio atravessava as antigas salas de estar da mansão, onde Duchamp havia pendurado pinturas em uma série de divisórias portáteis — as pinturas eram a esmagadora maioria do que estava em exposição” (Filipovic, 2016, p. 108, tradução nossa). O resultado foi um espaço expositivo tecido entre totens que expunham as pinturas. Trata-se de um modo de exposição que não bloqueava completamente a visão: a intenção de Duchamp era mais a de jogar com a frustração, e não com a total eliminação do campo visual do espectador. Sabe-se que vários artistas participantes da exposição ficaram decepcionados com o fato dos espectadores não poderem ver suas obras de arte de forma “adequada” (ver figura 8).

Figura 8: *First Papers of Surrealism*, 1942



Fonte: Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1932/installation_images/16878>
Acesso em dezembro de 2025.

No dia da inauguração da exposição, em 14 de outubro de 1942, Duchamp orquestrou uma outra intervenção inusitada, contratou um grupo de crianças que deveria percorrer a mansão Whitelaw Reid, correndo, pulando corda e jogando bola em meio ao público elegante, ignorando qualquer regra de controle e moderação. Seguindo a instrução do curador, elas deveriam responder aos incomodados da seguinte forma: “Marcel Duchamp nos pediu para brincar aqui” (Filipovic, 2016, p. 109, tradução nossa). Essa ação — paralela à teia de barbantes que configurava o espaço — tornava muito difícil a manutenção de um comportamento distanciado por parte do público, tal como comumente esperado em espaços expositivos. Como relata Hopkins (2014, tradução nossa):

Se a instalação da exposição foi dramática o suficiente, sua recepção de abertura, ou “vernissage”, foi ainda mais incomum. Patrocinadores de arte ricos e membros da elite cultural de Nova York circulavam, tentando tirar o máximo proveito da estranha teia ou rede em que estavam presos, espiando através dela para observar as pinturas, enquanto várias crianças se misturavam aos convidados, eventualmente conquistando um espaço para si mesmas na área central da exposição.

Segundo Filipovic (2016), *Exposition Internationale du Surréalisme* (1938) e *First Papers of Surrealism* (1942) redefiniram os modos de percepção estética e os protocolos institucionais de exibição na primeira metade do século XX, consolidando a exposição como um dispositivo de experimentação a ser elaborado levando-se em conta seu papel ativo como mediador entre o público e as obras. A atividade de elaboração de tal dispositivo é exatamente o que pode ser chamado, em termos ricos, de design de exposição.

Duchamp, como foi possível observar, atuou nesse âmbito para romper com os padrões expositivos de sua época, produzindo um espaço no qual a corporeidade e o gesto de manipulação substituem a fixidez museológica e a pretensa neutralidade do espaço de exposição moderno. Além disso, suas montagens minam a distinção entre objeto comum e objeto de arte, fazendo

reverberar esses deslocamentos na própria concepção do espaço expositivo. Este passa a ser configurado por meio de recursos visuais heterogêneos entre sacos de café, fios de barbante, manequins e máscaras customizadas, sinalizações, convites, entre outros, que intervêm diretamente no modo de apresentação e apreensão das obras. Com Duchamp, insistimos, o espaço expositivo emerge como um dispositivo capaz de reconfigurar simultaneamente a obra, o espaço e o espectador — nesses termos, ele não pode ser tomado como um dado, mas necessita ser sempre pensado, trabalhado, projetado.

Considerações finais

Com base nos textos *The Apparently Marginal Activities of Marcel Duchamp* (2016), de Elena Filipovic, e *Gestos curatoriais: Duchamp e Malraux* (2025), de Luiz Camillo Osorio, este trabalho evidenciou como os experimentos de Duchamp ultrapassaram a já consagrada inflexão sobre o que pode ser reconhecido como obra de arte, alcançando também o campo expositivo. Vimos como Duchamp se recusou a reduzir a obra de arte a um objeto discreto e aurático, passando a tensionar as próprias condições institucionais que regulam sua visibilidade, circulação e valor. Atuando, *avant la lettre*, como curador e designer de exposição, Duchamp projetou montagens labirínticas e dispositivos de desorientação, que transformaram o espaço expositivo em um dispositivo capaz de subverter os pressupostos do modelo museológico moderno. Isso deu ao espaço expositivo um novo estatuto, tornando óbvia a necessidade de pensá-lo como um elemento fundamental da experiência do espectador, que precisa, portanto, de um design.

Referências

- CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- FILIPOVIC, Elena. **The Apparently Marginal Activities of Marcel Duchamp**. Cambridge: The MIT Press, 2016.
- HOPKINS, David. Duchamp, Childhood, Work and Play: The Vernissage for First Papers of Surrealism, New York, 1942. **Tate Papers**, n. 22, 2014. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/22/duchamp-childhood-work-and-play-the-vernissage-for-first-papers-of-surrealism-new-york-1942>>.
- HUGHES, Philip. **Exhibition design**. London: Laurence King, 2010.
- MARTINS, Luiz Renato. Colagem: investigações em torno de uma técnica moderna. **Ars**, v. 5, n. 10, p. 50–61, 2007.
- MAGALHÃES, Ana Gonçalves; COSTA, Helouise. Breve história da curadoria de arte em museus. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 29, p. 1–34, 2021.
- OSORIO, Luiz Camillo. **Gestos curatoriais: Duchamp e Malraux**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Numa, 2025.
- PRUDENTE, Aline Barbosa da Cruz. A Exposição Internacional Surrealista de 1938 e o diálogo do Surrealismo com a moda, In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2017, Campinas. **Anais do 26º Encontro da Anpap**. Campinas, 2017, p. 545-559.
- SILVA, Sérgio Luciano da; MORAES, Dijon De. Subjetividade e objetividade: antinomia kantiana do gosto na arte e no design. **Estudos em Design**, v. 27, n. 3, p. 62–78, 2019.



Sobre os autores

Rafaela Travassos Sarinho

Mestranda em Psicanálise na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PGPSA-UERJ). Doutora em Design pela PUC-Rio, em cujo percurso foi contemplada com Bolsa FAPERJ Nota 10. Mestre em Design pela PUC-Rio, com bolsa CNPq. É também pós-graduada em Comunicação e Imagem pelo PUC-Rio.

ORCID: 0000-0003-4703-6505

79

Daniel B. Portugal

Professor associado da ESDI/UERJ, onde coordena o Daemon: laboratório de ficção, filosofia e educação no design. Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ, com estágio de pós-doutoramento no departamento de Arts and Cultural Studies da University of Copenhagen.

ORCID: 0000-0002-2903-1893

Os autores agradecem o apoio da CAPES, do CNPq e da FAPERJ.