



A arte de expor cadeiras: modos de exibi-las, usá-las e olhar obras de arte

The art of exposing chairs: ways to exhibit them, use them and to look at works of art

Dra. Marize Malta

Como citar:

MALTA, Marize. A arte de expor cadeiras: modos de exibi-las, usá-las e olhar obras de arte. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n.2, p.124-144, mai. 2017. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/763>>
DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v1i2.763>

Imagem: Espaço expositivo com cadeira para vigilante. Fundação Serralves, Porto, Portugal. Fotografia da autora, 2014.

A arte de expor cadeiras: modos de exibi-las, usá-las e olhar obras de arte

The art of exposing chairs: ways to exhibit them, use them and to look at works of art

Dra. Marize Malta*

Resumo

Trata-se da reflexão sobre o modo como os espaços de exposição se relacionam com os assentos (especialmente as cadeiras), e vice-versa, sejam como objetos de exibição (arte, design, decoração), sejam como locais de descanso, de vigilância e especialmente como orientadores de certos pontos de vista para olhar obras de arte. A partir de um passeio acidental por vários museus e por obras com cadeiras, frente a elas ou nelas sentados, desejamos pensar em como, ao usá-las, estabelecemos lugares para olharmos, sermos olhados e nos posicionarmos frente à escrita da história e da crítica da arte.

Palavras-chave

Cadeiras; arte; modos de exibir; modos de usar.

Abstract:

This paper discusses how exhibition spaces relate to seats (especially chairs), and vice versa, considering seats as though they were exhibition objects (art, design, decoration), places to rest, to surveil and especially as guides of certain points of view to look at works of art. From an accidental walk through several museums and through works of art with chairs, in front of them or seated on them, we intend to think over how, when we use them, we establish places to look, to be looked and to position ourselves on the writing of art history and criticism.

Keywords

Chairs; art; ways of exhibiting; ways of using.

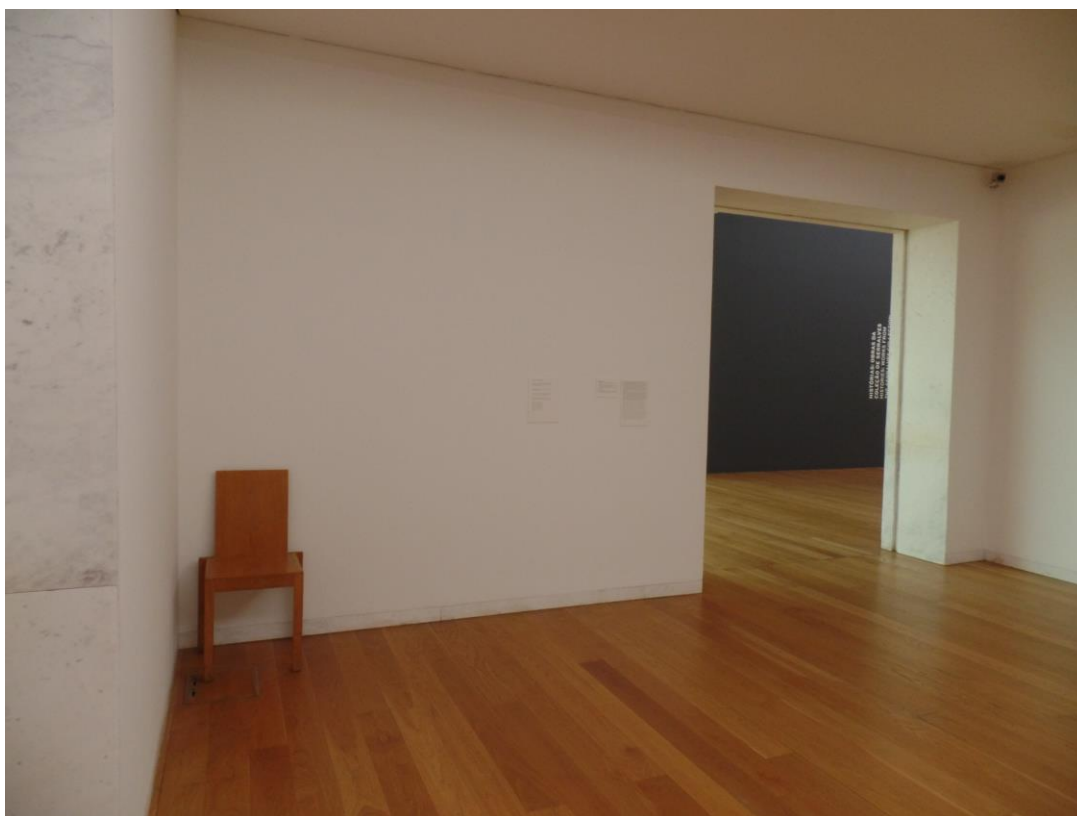


Fig.1.Salão de exposição com cadeira para vigilante. Fundação Serralves, Porto, Portugal. Fotografia da autora, 2014.

Olhando cadeiras nos museus

Não sei quando comecei a prestar atenção nas cadeiras em museus. Mas em algum dia distante, uma cadeira vazia colocada em um canto de uma galeria de museu me chamou atenção, talvez justo porque estava vazia e pude olhá-la sem interferências de alguém nela sentado. Era peça de museu, mas não era peça de exposição. Era para ser usada por algum vigilante, permitindo descortinar alguns pontos de vista que assegurassem controle das ações das pessoas nos espaços de exposição. Comecei a observar cadeiras em museus, suas conformações, posições, enquadramentos, usos. Iniciei estudos de como foram mudando ao longo dos séculos nos museus e o que implicavam quanto ao modo de nos relacionarmos com as obras de arte. Passei a colecionar exemplos de cadeiras em museus, o que, é bom deixar claro, nem sempre envolve cadeiras propriamente ditas, mas assentos, com encosto ou sem encosto, coletivos ou individuais, rijos ou estofados.

Na Fundação Serralves, no Porto (Portugal), o arquiteto Álvaro Siza, autor do projeto arquitetônico, colocou vários exemplares da cadeira C3, de sua autoria, espalhadas pelos salões expositivos para os vigilantes [fig. 1]. Cadeiras de linhas retas e simples, de madeira clara, quase imperceptíveis, alocadas em lugares que lhe dão pouca evidência. Não devem se destacar muito nem chamar atenção. Por outro

lado, na exposição promovida pela Ordem dos Arquitetos de Portugal, Secção Regional Norte, no Museu Triennale di Milano¹, em 2013, na Itália, as cadeiras de Siza receberam destaque, sublinhando sua poética e o reconhecimento dos arquitetos em criar “actividades na área da arquitectura e do desenho de objectos com ela relacionados” (Gonçalves, 2013: 13). Eram peças de criação e suas virtudes estéticas eram sublinhadas. A cadeira foi registrada no catálogo lançado no mesmo período, dispondo-a ao lado de outros móveis criados por Siza (Cremascoli, 2013: 71). Tratava-se de evidenciar a “artisticidade” da cadeira e o fenômeno do design de autor (Calvera, 2003: 9). A mesma cadeira em diferentes lugares, levando a diferentes modos de vê-la e compreendê-la.

Por coincidência, no mesmo museu, em sua livraria, encontrei o livro *Interiors*, uma antologia sobre condições de interioridade, discutidas em múltiplos aspectos, mas principalmente considerando que são em espaços interiores onde os encontros com a arte são privilegiados. Um dos textos, de autoria de Diana Fuss e Joel Sanders, para minha surpresa, tratava exatamente sobre bancos em museus, de cujas reflexões eu compartilho e as quais vieram se somar às minhas questões e experiências.

Dentro dos estudos sobre museus, as cadeiras, presentes nos espaços museais desde os seus primórdios, são peças desestimadas. Em manuais de museografia e expografia (León, 2010) raramente são mencionadas, contrapondo com as questões de iluminação, posicionamento das obras, legendas, que costumam ser mais valorizadas². Geralmente são encontradas nas zonas de descanso, “zonas neutras em relação aos setores de apresentação e educação” (Ibid.: 226). Na história da arte, sequer são consideradas, sendo quase totalmente negligenciadas, a não ser em uma subcategoria que um dia foi denominada de história das artes decorativas, normalmente apartada dos programas disciplinares, como uma narrativa à parte. No sentido figurado, os historiadores da arte, ao que parece, trabalham em pé e em um não-lugar.

Uma cadeira precisa estar (em algum lugar) para ser cadeira, mas também oferece um lugar para ser ocupado, fazendo com que se veja o lugar onde se está de certa perspectiva. Em exposição, cada época e cada museu ofereceram certos tipos de assento para os espectadores, visitantes e/ou para os vigilantes. Assentos em museus modelaram a relação dos observadores com as obras de arte e entre si. O acessório aparentemente imperceptível registra mudanças de atitudes culturais em relação a sujeito e objeto, privado e público, mente e corpo, arte e vida (Fuss; Sanders, 2012: 66).

Adriana Varejão, na obra *Tea and Tiles II*, incorporou cadeiras e mesas à frente do painel que representa azulejos azuis e brancos, como fazendo parte da história e estando também à margem dela, podendo ser fundo e figura, dependendo do ponto de vista: se em frente ou de viés. A cada posição que tomamos ao percorrer a obra, o fundo pode virar figura e a figura ser tomada pelo fundo, ou mesmo promover uma visão de um mosaico de coisas indefinidas, insinuando a relação, instável e em disputa, das cadeiras, objetos concretos e de uso, com os painéis bidimensionais, como as telas e o quadro de azulejo. Como lembra o curador da exposição intitulada *Adriana Varejão. História às Margens*:

As histórias marginais são aquelas quase esquecidas ou colocadas de lado pela história tradicional, histórias profundas ou íntimas, mas também histórias contra a corrente, contadas às margens,

histórias pós-coloniais, subalternas, fora do centro, histórias no Sul que, nesse sentido, ganham uma dimensão política. (MAM-SP)



Fig.2. Diversos pontos de vista da obra, Adriana Varejão. *Tea and Tiles II*, 1997. Exposição *História às Margens*, 2012, MAM-SP. Curadoria de Adriano Pedrosa. Fotografia da autora, 2012.

A história das cadeiras nos museus se insere nessa proposta. É somente olhando de viés, que elas ganham espessuras, existências complexas, e passamos a vê-las com outros olhos. De acordo com

Calvera, se alguma vez os objetos de design foram considerados verdadeiras obras de arte, o que teria mudado, no fundo, seria o mundo da arte (Calvera, 2003: 18). A estetização da vida cotidiana, pela via do design, e a crise da arte contemporânea, com seu famigerado anúncio da morte da arte, estão conectados como posturas sintomáticas da mudança de paradigma na compreensão da arte enquanto fenômeno.

Diferente da grande maioria dos historiadores da arte, interesse-me por cadeiras e móveis (e outros objetos “de uso”) e costumo visitar museus onde esses objetos estão expostos, geralmente museus específicos de design, arte decorativas ou mesmo museus-casa. Em museus de arte, em sua grande maioria, os móveis não costumam ter lugar, exceto para o descanso ou para um uso não artístico, funcionando como peças invisíveis esteticamente, a não ser que estejam representadas em um quadro ou escultura ou se integrem a uma instalação, como foi o caso das cadeiras brancas na obra de Adriana Varejão. A cada tipologia de museu (de arte, artes decorativas, etnografia, história, design, museu-casa), a forma de exibir os móveis difere, o modo de enquadrá-los opta por certas escolhas: se objeto furtivo, se objeto com atitude, se objeto estético, se objeto de uso, se objeto histórico, se objeto artístico ou se objeto decorativo.

Desde as primeiras galerias privadas, fartamente decoradas, localizadas em palácios, uma multidão de móveis, objetos de arte e pessoas conviviam entre si, com as pesadas molduras dos quadros auxiliando a delimitar o mundo real do mundo da imaginação, da decoração e da pintura, favorecendo a experiência focalizada nas imagens individuais. Mesmo com esse artifício, as pessoas dialogavam enquanto apreciavam e as rodas de conversa demandavam muitas cadeiras. Com comportamento concernente a um espaço privado, as pessoas também liam, desenhavam, estudavam, descansavam. Era uma sala para se **estar com** – obras, pessoas, coisas. Do deleite visual privativo dos nobres, as obras de arte foram se transmutando para ter condições de estar presentes em salas, saletas, quartos e escritórios em casas da burguesia. Nos ambientes interiores da domesticidade, os assentos guardavam almofadados para acolher o corpo, com conforto, em longas conversas e apreciações estéticas. Ao mesmo tempo, as cadeiras eram objetos para sentar e para apreciar.

Os móveis, especialmente os estofados, mantiveram-se relacionados aos espaços domésticos, impregnados pelas ideias de que absorviam marcas, como lembra Walter Benjamin em *Interior, um rastro* (Benjamin, 2009). O estofado, que acolhia e protegia nos estojos a peça cara (aqui nos dois sentidos, de alto custo e querida), permitia uma acomodação particular. O objeto deixava sua marca, sua conformação gravada no estofado. Também as casas burguesas se revestiram de estofado no século XIX, configurando-se como uma imagem de aconchego, acolhimento seguro e tranqüilizador. Do mesmo modo que os estojos, as pessoas que usavam os espaços cheios de móveis e peças com estofados e tecidos, permitiam deixar suas pessoalidades impressas na superfície das coisas, subjetivando-as. Assim, a noção de lar, talhado no século XIX, esteve intimamente relacionada com os têxteis em casa, os assentos acolchoados, a imagem de um ninho quente e acolhedor. A ideia de estar em casa protegido refletia-se em imagens com pessoas sentadas ou reclinadas em assentos de fartos estofados, cujos corpos deixavam-se despreocupados, relaxados, consigo mesmos. Inúmeras pinturas das últimas

décadas do século XIX e início do XX retratam cenas de interiores com pessoas imersas em casa, apoiadas nos estofados (Borzelo, 2006; Tood, 2005). Essas imagens perduram como representações válidas até hoje de como deve ser um lar acolhedor e tranquilo.



Fig. 3. Iran do Espírito Santo, *Sem título*, 1985; Fig.4. Regina Silveira, *Inflexões*, 1987. Exposição *A Casa*, 12 de setembro de 2015 a 7 janeiro de 2018, MAC-USP, São Paulo. Fotografias da autora.

Na exposição *A Casa*, em cartaz de 12 de setembro de 2015 a 7 janeiro de 2018, no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC-USP), com 18 obras pertencentes ao acervo, sofás e cadeiras foram utilizados para aludir a esse lugar – a casa, que pode ser lugar de arte (*A Casa*, 2016). Iran do Espírito Santo (*Sem título*, 1985) [fig.3] e Regina Silveira (*Inflexões*, 1987) [fig.4] representaram sofás em superfícies bidimensionais, tensionando a rigidez da superfície da parede, onde pairavam o painel de lona esticado e o aglomerado de madeira, suportes das respectivas obras, com a ideia de aconchego do estofado, presente em quase todas as casas de nosso convívio. Mas os assentos mostravam-se vazios, cujos ângulos e curvas provocavam estranhamentos ao sentido de abrigo e subserviência. São sofás-imagens que lembram a ideia de acolhimento das casas, mas que se distanciam dela, na medida em que são obras no museu. Já, Cildo Meireles, com a obra *Parla*, 1982 [fig.5], colocou um bloco escalonado “sentado” em uma cadeira de madeira, como um personagem, explorando os sentidos plásticos de dureza, estaticidade e rigidez. Enquanto ao bloco de pedra é dada a possibilidade de se expressar, a cadeira lhe serve de assento e deve permanecer calada...

Essas obras e outras da exposição eram observadas pelo público em pé. Não havia uma cadeira para ficar em *A Casa* (a exposição), e poder estar imerso na exposição (*A Casa*). Havia somente um banco na entrada do salão, longe das obras. O banco estava posicionado de frente para os elevadores e para a janela que descortinava o exterior, funcionando como passagem ambiental “que desconecta momentaneamente do mundo denso do museu” (Léon, 2010: 227). Nessa situação, certos bancos públicos parecem não servir para ver obras nem para ficar em uma exposição, mas para olhar além

dela. Nos museus, os móveis confortáveis, propícios aos relaxamentos, deveriam ficar longe das obras, em “lugares de ócio” (Ibid.: 227).



Fig. 5. Cildo Meireles, *Parla*, 1982. Exposição *A Casa*, 12 de setembro de 2015 a 7 janeiro de 2018, MAC-USP, São Paulo. Fotografia da autora.

O relaxamento, próprio de um comportamento de se estar à vontade, em casa, era desaconselhado fora dela. No processo de publicização das coleções, as galerias públicas priorizaram a apreciação estética individual, dificultando as rodas de conversas e eliminando boa parte dos assentos, como havia

nas casas e nos primeiros museus oitocentistas. A National Gallery foi tomada como exemplo por Fuss e Sanders, que mencionaram a coleção nuclear ambientada na casa da senhora John Julius Angerstein, valendo-se da tela de Frederick Mackenzie, de 1824-34, e depois no edifício público em Trafalgar Square, aberto em 1838 (Fuss; Senders, 2012: 67). No primeiro exemplo, pessoas sentadas olhavam para obras, outras copiavam-nas, bem próximas a elas; algumas estavam caladas, absortas; outras, a conversar. Mesmo que as galerias parecessem vazias, diferentes dos salões de recepção, a ocupação espacial por bancos, mesas, cavaletes e cadeiras entremeados pelo espaço davam o tom de informalidade e proximidade entre pessoas, móveis e as pinturas, dando-nos impressão de uma interação de intimidade. Na imagem da coleção em lugar público, a galeria apresentava uma proporção espacial espetacular e o público via as obras em pé. Não havia sequer um banco³. O espectador ideal passava a ficar em pé.

Diante da consolidação dos museus, os modos de expor foram se transformando, procurando uma linguagem própria, distante das galerias palacianas. Aos poucos, em termos expográficos, os quadros foram assumindo maior espaçamento entre eles, altura coincidente com a dos olhos de uma pessoa idealizada em pé, as paredes revestindo-se de cores neutras, molduras menos rebuscadas, com museografias acompanhando as demandas das inovações plásticas das vanguardas, tudo para promover uma interação exclusiva entre o olho e a obra, o olho e o espírito (Klonk, 2009). E para que essa perspectiva funcionasse, era preciso estar atento e, portanto, longe dos macios estofados. Essa postura particular, que acompanhou a absorção pelos museus das obras de vanguarda, podia também ser encontrada representada em quadros.

A estudante russa [fig. 6] e *A estudante* [fig.7], de Anita Malfati, apresentam-se sentadas. Uma se constrói com cores mais fechadas. Está atenta, com ar altivo. A outra, com cores mais intensas, tem olhar distante e a cadeira não é seu suporte, mas sua imaginação. As cores das telas de Malfati avançam além da superfície do quadro, seja para dentro ou para fora, requerendo algo além de um olhar relaxado e contemplativo. As duas estudantes se punham em cadeiras como tantos outros alunos e alunas que a utilizavam para suportar as longas horas de estudo. Porém, deveriam ter conformações rígidas para que não relaxassem demais e desviassem a atenção nas aulas. Em inícios do século XX, em meio à consciência do caos da vida moderna, acreditava-se na virtude da atenção e nos perigos da distração, levando os museus a investirem em situações que facilitassem uma total absorção na contemplação da obra, o que implicava em experiências com suspensão do tempo, suspensão do corpo. Dos sofás fartamente estofados, foram tomando lugares, bancos com algum ou nenhum estofamento, alertando que para olhar para obras de arte não se podia estar relaxado e desatento.

Como essas duas personagens de Malfati sentadas em cadeiras, há muitas outras em inúmeros quadros, como o emblemático “Retrato do Papa Inocêncio X”, de Velásquez. Nos retratos, as cadeiras costumam estar ocupadas e há muitos títulos em que se afirma que o retratado está sentado, como “Jacqueline assise avec son chat noir”, de Picasso, pintado em 1964, ou o autorretrato de Duane Hansen, “Seated Artist”, de 1971. A posição sentada, desse modo, acompanha durante séculos as obras de arte, mas pouco se falou daquilo que apóia e sustenta o retratado ou de como se desenrolou o processo de representá-las, tópico sobre o qual não nos deteremos aqui, mas que deixa patente a falta de interesse pelo estudo das

cadeiras e, também por isso, instigante para se pensar em formas enviesadas para olhar pinturas.



Fig.6. Anita Malfati. *A estudante russa*, 1915, 76x61cm; Fig.7. Anita Malfati. *A estudante*, 1915-16, 76x61cm.

Voltemos aos salões expositivos. Como em quase todos os grandes museus, o público é convidado a percorrer o perímetro das salas, acompanhando o trajeto linear sugerido, e a se manter seguramente afastado das obras de arte. As cadeiras, bancos e sofás foram parar no meio dos salões, longe das obras. Nem sempre é possível olhar para elas sentado, confortavelmente instalado e poder trocar impressões com os amigos ao lado. Os museus de entresséculos, com suas demandas por decoro e seus deveres de educação, sobrevalorizaram a relação individual e afastaram o entretenimento social. Charlotte Klonk lembra que no século XIX, na Europa, em dias de mau tempo, muitas mães levavam seus filhos para passear ou fazer piquenique no museu, algumas pessoas iam flertar, outras, procurar um lugar seguro e confortável para ler e não soava estranho dizer que à tarde se daria uma voltinha no museu (Klonk, 2009). Durante o passeio descompromissado, podia-se educar o olhar. Podia-se até esbarrar com algumas cadeiras interessantes, provavelmente pintadas.

Os artistas também se relacionaram de forma peculiar com as cadeiras, reunindo um manancial de modos de representá-las, tornando-se ela própria a retratada. A cadeira pode ser tema, um objeto a ser moldado ao ímpeto do artista. Cadeira amarela de Van Gogh [fig.8], cadeira vermelha e azul de Gauguin

[fig.9]. Cadeiras vazias de pessoas e inertes que tomam quase todo o quadro e, centralizadas, ocupam o lugar de seus usuários e os representam. Sem estarem ocupadas, podem ser inteiramente observadas, como foram construídas, com suas texturas e cores em pintura. As cadeiras assumem o centro das atenções porque são cadeiras em pintura. Van Gogh pôde propô-las porque era um homem do século XIX, quando os móveis assumiram capacidade de dizer das idiossincrasias de cada pessoa, conforme seu material, sua procedência, seu estilo, seu lugar. É como se cada um tivesse a sua cadeira particular, conforme personalidade e hierarquia social. As duas não estão vazias. Livros e velas em uma, cachimbo e fumo em outra. São cadeiras que foram ocupadas e desse modo, conformaram-se aos perfis psicológicos dos seus ocupantes, que deixaram suas marcas e animaram o objeto inerte. São cadeiras com alma.



Fig. 8. Van Gogh. *Cadeira de Van Gogh com cachimbo*, 1888 – 93 x 73,5. National Gallery, Londres.
 Fig. 9. Van Gogh. *Cadeira de Gauguin*, 1888 – 90,5 x 72,5cm. Museu Van Gogh, Amsterdã.

Uma conversa com a outra, mas em tensão, enfrentando-se. São cadeiras que precisaram se separar, demarcando a impossibilidade da continuidade de relacionamentos amistosos entre os artistas por elas representados. Eram cadeiras antagônicas. Cada uma foi ocupar uma tela isoladamente. Sua separação permaneceu, inclusive em termos de exibição. Enquanto uma está na National Gallery em Londres, a outra está em Amsterdã, no Museu Van Gogh. São cadeiras irreconciliáveis. Arte pode causar desavenças entre artistas e pode cansar os espectadores. São peças do real e no real.

Arte cansa. Ficamos horas em pé, entretidos com as obras que compartilhamos. Mas o corpo reclama e precisa de descanso. Por mais que a história e crítica da arte tenham sido fundamentadas pelas

questões da imaginação e visão, os observadores e vedores têm corpos. Segundo Fuss e Sanders, os museus modernos e as galerias de arte têm sido bem indiferentes, senão hostis, às demandas e desejos do corpo do espectador (Fuss; Sanders, 2012: 65). Voltemos à National Gallery. Lá está a cadeira de Van Gogh e uma multidão admirando-a, com os demais quadros do pintor. Poucos bancos para muita gente. São peças disputadas. Crianças exaustas não querem mais ver Van Gogh e até dão as costas para seus quadros [fig.10].



Fig. 10. Salão de exposição com obras de Van Gogh ao fundo. National Gallery, Londres. Foto da autora. Fevereiro de 2015.

Em grande parte dos museus, os bancos e cadeiras não são para verem obras, mas para descansar sem vê-las. Muitos assentos são estrategicamente localizados em lugares distantes das obras ou nas suas grandes entradas, em pontos de encontro (entre pessoas e não entre pessoa e obra), em varandas, terraços, zonas de descanso, consideradas “zonas neutras” (León, 2010: 226).

Em cadeiras e bancos, além de descanso para os corpos, as pessoas podem ver as pessoas vendo. Os espectadores e suas reações se transformam também em coisas em exibição. Antropologia se instala nos museus de arte. A pura visibilidade é ameaçada. Ai Wei Wei, na obra “Grapes” (2008) [fig.11], une em forma de um cacho vários bancos individuais ditos da dinastia Qing (1644-1911). Eles não podem ser usados, pois estão com seus assentos enviesados; alguns sem apoio, com as pernas para o ar. Devem ser obras de arte, com valores altos, especialmente por causa de sua antiguidade... Justo essa situação é denunciada por Wei Wei, desmascarando o sentido de preciosidade que depositamos em alguns objetos ditos antigos, pelo convencimento a partir da persuasão do mercado. Como em seus trabalhos, Ai Wei Wei questiona nossas atitudes diante da história e das tradições a partir de justaposições improváveis que desafiam nossos conceitos sobre a vida e a arte. Ele também nos lembra dos bancos e cadeiras no mundo da arte e nos museus.



Fig.11. Ai Wei Wei. *Grapes*, 2008, MAD Museum, NYC. Fotografia da autora, abril de 2012.



Fig.12. Joseph Kosuth. *One of Three Chairs*, 1965, Centre Georges Pompidou, Paris.

Joseph Kosuth expôs cadeiras de forma a pensar nelas, mas sem experimentá-las. “One of Three Chairs”, de 1965 [fig. 12], apresenta uma cadeira de estilo antigo encostada à parede. Acima dela, à esquerda, uma fotografia da mesma em preto e branco, e à direita, uma cópia ampliada do verbete “chair”. Se a fotografia da cadeira reproduzia a cadeira concreta, o verbete não a descrevia, mas denominava cadeiras de maneira geral. Aquela cadeira não possuía individualidade, servindo somente de pretexto para se falar de cadeiras. Se as cadeiras mudavam conforme a exposição, o verbete continuava o mesmo. Não importava seu formato, seu material, sua conformação, mas eram cadeiras para serem olhadas em uma posição diversa de como eram encontradas nos museus. Se fosse um museu de artes decorativas, estaria inserida em ambientação de época (*period room*) (Malta, 2016) ou posta em um pedestal ou tablado que a destacaria de sua posição convencional [fig.13]. A legenda trataria de identificar seus materiais, sua datação, sua autoria (quando conhecida), sua procedência. Por vezes, poderia estar acompanhada de outras cadeiras para desenvolver uma situação comparativa e/ou “evolutiva”. Salvo raras exceções, as cadeiras em museus de artes decorativas também não são para serem experimentadas. Transformam-se em itens de contemplação, sendo ainda contemplação diferente da que ocorreria em um museu de arte.



Fig. 13. Geffrye Museum, Londres. Fotografia da autora, fevereiro de 2015.

A interação com a cadeira, ou outro tipo de móvel ou objeto de uso, é preterida em favor da pura visualidade. A experiência estética com a cadeira fica comprometida, pois para ser completa, é preciso se sentar nela, perceber como o corpo se acomoda nas suas superfícies, sentir sua textura, tocá-la, observar que perspectiva proporciona. A situação expositiva tradicional de cadeiras inibe sua vocação relacional. Mesmo que experiências artísticas contemporâneas ofereçam interações e experimentações para além da visualidade, as cadeiras sempre foram peças de inter-relação. Mesmo assim, a maioria dos museus permanece com a lógica museológica com prioridade para a visão. O hábito está tão arraigado que é necessário colocar uma etiqueta – “experimente-me”; “sente-se” – para que o visitante ouse ultrapassar a segura posição de vedor [fig.14]. Ao sentarmos em cadeiras, o sentido tátil é acionado, amenizando a concentração do olhar.

Quando passamos a pensar nas cadeiras em museus não podemos mais deixar de considerar que os espectadores têm corpos e os espaços não são nada neutros. É preciso passar a considerar que existe um lastro material na visão estética: “sua localização em um corpo real com necessidades reais e

limitações reais”. É estar disposto a pensar no que pode significar reincorporar a visão enquanto simultaneamente reolhar corpos em movimento, relaxamento, descontração, em um vívido encontro sensorial com arte. No final, o banco no museu nos conta sua própria história da contemplação estética, uma contrahistória das noções tradicionais de espectadores desincorporados (Fuss; Sanders, 2012:66).



Fig.14. O convite para se sentar. A experiência de se sentar no objeto exposto no museu. Geffrye Museum, Londres, fevereiro de 2015. Fotografia da autora.

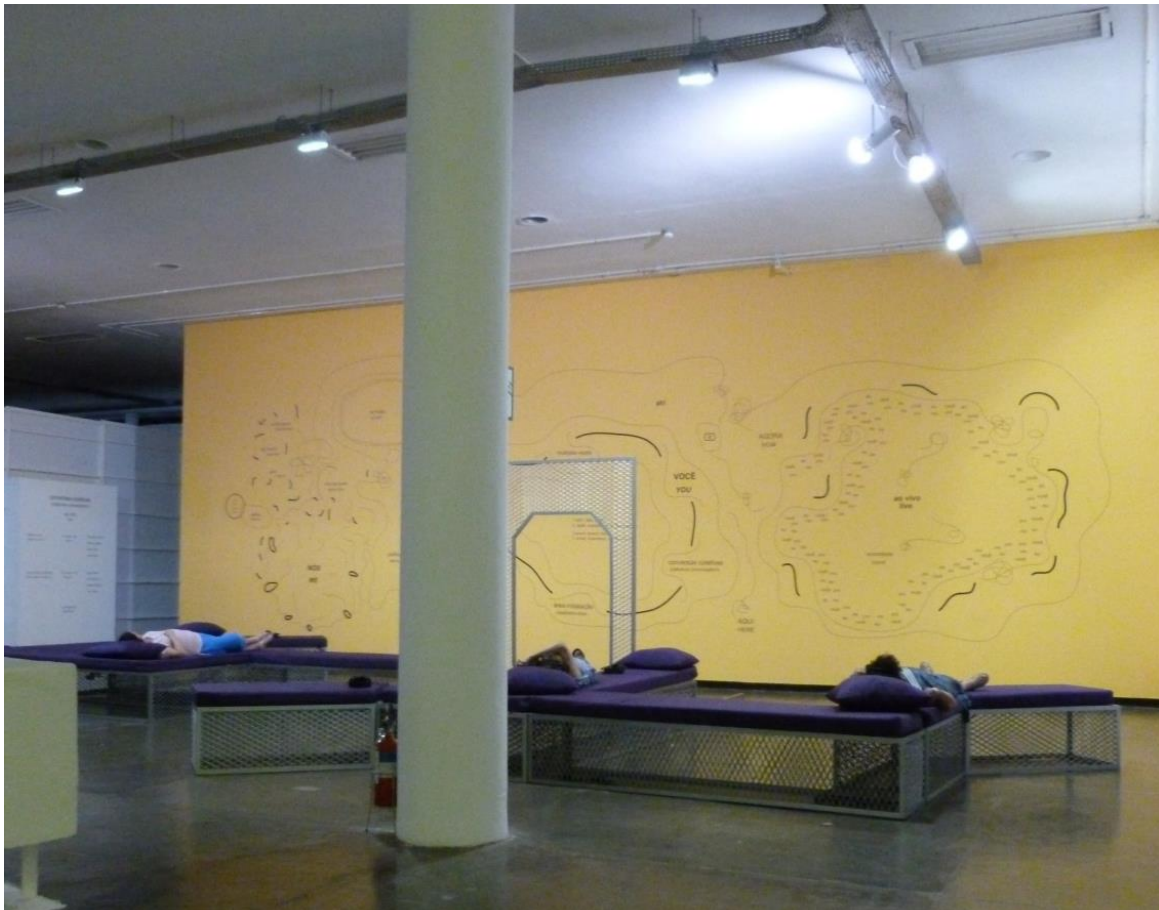


Fig. 15. Conversas & Exercícios (área-instalação + conversa coletiva), Ricardo Basbaum, Bienal de São Paulo, 2012. Fotografia da autora.

De certo modo, Ricardo Basbaum resgatou a experiência de ficar no museu, relaxar, conversar. Na obra “Conversas & Exercícios (área-instalação + conversa coletiva)”, exposta na Bienal de São Paulo de 2012 [fig.15], Basbaum ofereceu vários bancos, confortavelmente acolchoados com almofadas, em frente a um painel com seus mapas de memória de trajetórias artístico-poéticas. Os assentos são compridos o suficiente para neles se deitar, colocar fones e estar imerso em uma obra que pensa no visitante corporificado. Havia momentos do dia em que estavam tomados de gente. Descansando, deitados, fruíam a obra de Basbaum, em posições privilegiadas porque normalmente pouco exploradas. Dali, deitados ou sentados, podiam ver-ouvir-sentir a obra.



Fig. 16. Marc Andre Robison. *Year and a Day*, 2012. MAD Museum, NYC. Fotografia da autora, março de 2013.

Alguns museus mais recentes, que procuram ultrapassar os limites entre arte e design, como o MAD (Museum of Arts and Design), em Nova York, oferecem experiências que colocam as cadeiras em outros lugares. A instalação “Year and a Day” [fig.16], do artista americano Marc Andre Robison (1972), realizada em 2012 no hall de entrada do referido museu, integrante da exposição “Against the grain”, deixa em suspenso 20 cadeiras de madeira reunidas em círculo. Cada cadeira assume uma posição, como se estivessem girando, cada qual em seu ritmo, em volta de si próprias. Robison trabalhou durante 12 anos com cadeiras e sempre se perguntava “Por que cadeiras?”. Aparte sua paixão, a

cadeira, para o artista, “simboliza um tipo de potencial humano. Representa autonomia, no sentido que ela implica uma escolha: uma escolha para descansar, para refletir, para ficar de pé, criar e até para se rebelar” (Robinson apud. Trucco, 2013). Liberação e libertação estão envolvidas na obra, seja por uma lei medieval (manter-se foragido por certo tempo para se tornar livre) ou a translação e rotação da Terra. Contudo, o mais importante é o fato das cadeiras terem ultrapassado sua posição costumeira, sublevando-se. Elas estão sobre nossas cabeças dentro de um museu. Apenas uma ainda comporta a palhinha no seu assento, mas está rasgada e impede, como todas as outras, de nela se sentar. Na sua insubordinação, faz-nos olhá-las de outra forma. São cadeiras para se olhar e rever as formas de olhar para elas e de como elas nos fazem olhar para as obras nos museus.

Como lembra Danto em “Museus e milhões de sedentos”, os museus, não importa o que façam, são espaços que disponibilizam experiências e que as experiências com arte são imprevisíveis (Danto, 2006: 199). Nesse sentido, muitas cadeiras nos museus estão em disposição (não exatamente em exposição) sem que possam tocar o público como as grandes obras de arte. Por outro lado, face à natureza do lugar onde estão, é possível ter contatos mais imediatos com elas, tocando-as, vendo-as com as mãos e o corpo. Nessa atitude de viés, ultrapassamos o que os próprios museus procuram propor – tê-las e oferecê-las sem pouco vê-las para que permaneçamos em pé. Em pé, aceitamos que elas não nos toquem e que não possamos ser tocados, consentindo que só os olhos continuem a protagonizar as sensações e narrativas frente às obras.

Assim, convidamos todos a se sentarem e a pensarem, sentados, em desenvolver histórias da arte contadas a partir de outras posições, no caminho de vermos cadeiras na arte, a arte das cadeiras, as cadeiras em lugares de arte, lugares de cadeiras na arte e a arte a partir dos lugares das cadeiras. Em vez de continuarmos a ficar de pé, em frente às obras, tomemos a posição à margem, promovendo histórias marginais. Sentindo cadeiras, sentimos nós mesmos e podemos rascunhar histórias da arte com cadeiras, em que nossos olhos estejam nos lugares em que sempre estiveram – dentro dos nossos corpos, corpos que sentam e sentem.

São esses corpos que se representam na instalação “Chairs for Abu Dhabi” [fig. 17], do artista japonês Tadashi Kawamata, construída com cerca de mil cadeiras, bancos e poltronas empilhados, de modo a formar um domus, um abrigo onde era possível entrar, descansar, refletir e olhar para cadeiras estando sentados em cadeiras. O corpo acolhido se amalgamava à cadeira e podia formar um só conjunto cadeira-corpo, levando os corpos a se identificarem com cadeiras, como seres diversos e desconexos, mas que podiam, como os seres humanos, diante das diferenças, comporem unidades entre os sentidos – do sentir, da conexão com o mundo; e dos significados, da compreensão do mundo. Durante a Feira de Arte de Abu Dhabi de 2012, as cadeiras de Kawamata foram eleitas como principal ponto de encontro entre os visitantes, visitantes que foram lá para ver e sentir arte e serem tocados por ela.



Fig.17. Tadashi Kawamata – *Chairs for Abu Dhabi*. Feira de Arte de Abu Dhabi, 2012. Disponível em: <http://inhabitat.com/artist-tadashi-kawamata-stacks-hundreds-of-chairs-into-a-20-foot-high-pavilion/>. Acesso em novembro de 2016.

Referências

A CASA. São Paulo: MAC-USP, 2016. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/expos/2015/casa/home.htm#topo>. Acesso em março de 2017.

BENJAMIN, Walter. O interior, o rastro. In: _____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, p.247-262.

BORZELO, Frances. *At home. The domestic interior in art*. London: Thames and Hudson, 2006.

CALVERA, Anna. Nuevos capítulos en una polémica que viene de lejos. In _____. (ed.).

Arte? Diseño? Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p.7-30.

CARRETO, Renata (coord.) *Adriana Varejão. Histórias às margens*. São Paulo: MAM-SP, 2013.

CELIS, Luis Fernando Ramírez. Museografía: la exposición como espacio de negociación. In: MUSEOLOGIA, CURADORÍA, GESTIÓN Y MUSEOGRAFÍA. Manual de producción y montaje para las artes visuales. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2012, pp.39-53.

CREMASCOLI, Roberto (coord.). *Porto poetic*. Porto: AMAG Editorial, 2013. [Catálogo da exposição que ocorreu no Museu Triennale di

Milano, Itália, entre 13 de setembro a 27 de outubro de 2013.] Disponível em: https://issuu.com/a.mag/docs/porto_poetic_arte_final_low/71.

DANTO, Arthur. Museus e milhões de sedentos. In: _____. *Após o fim da arte. A arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus, 2006, pp.194-211.

FUSS, Diana; SANDERS, Joel. An aesthetic headache: notes from the museum bench. In: BURTON, Johanna; COOKE, Line; McELHENY, Josiah. (eds.). *Interiors*. Berlin: Sternberg Press, 2012, p.64-79.

KLONK, Charlotte. *Spaces of experience: art gallery interiors from 1800 to 2000*. New Haven: Yale University Press, 2009.

LEÓN, Aurora. *El museo. Teoría, praxis y utopía*. 8 ed. Madrid: Cátedra, 2010.

LORD, Barry; LORD, Gail Dexter; MARTIN, Lindsay (coords.). *The manual of museum planning: sustainable space, facilities, and operations*. 3 ed. London: Alta Mira Press, 2012.

MALTA, Marize. Museu branco ou decorado? Ambientes para a arte e comportamentos frente às obras. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, Brasília, v.5, n. 10, pp.16-

33, 2016. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/20265/15578> Acesso em: fevereiro de 2017.

MAM-SP. *Adriana Varejão. Histórias às Margens 04 SET - 16 DEZ, 2012*. Disponível em: <http://mam.org.br/exposicao/adriana-varejao-historias-as-margens/>. Acesso em: agosto 2016.

NEREIM, Vivian. Welcome to Abu Dhabi Art, please take a seat. *The National*, Abu Dhabi, 12 oct. 2012. Disponível em: <http://www.thenational.ae/news/uae-news/welcome-to-abu-dhabi-art-please-take-a-seat>.

RICO, Juan Carlos. *Montaje de exposiciones. Museos, arquitectura, arte*. Madrid: Sílex, 2001.

SIMS, Lowery. *Against the grain: wood in contemporary art, craft, and design*. New York: Museum of Arts and Design/ The Moracelli Press, 2012.

TODD, Pamela. *The impressionists at home*. London: Thames and Hudson, 2005.

TRUCCO, Terry. Are those chairs really hanging from the ceiling? *Overnight New York*, New York, 31 mar. 2013.

Notas

*Marize Malta é professora de história da arte/ artes decorativas/ ambiências interiores na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Graduada em Arquitetura (USU), mestre em História da Arte (EBA-UFRJ) e doutora em História (UFF). Seu domínio de investigação é em história e teoria das ambiências, artes decorativas, arte doméstica, objetos do mal, coleções e modos de exibição.

¹ A exposição Porto Poetic ocorreu de 13 de setembro a 27 de outubro de 2013 no Museu de Arquitetura e Design Triennale di Milano, Itália.

² Segundo o artista e museólogo Luis Fernando Ramírez Celis, em capítulo sobre museografia, relata que "La museografía pone en práctica la museología. Es la puesta en escena del museo mediante el montaje de exposiciones y colecciones, la luminotecnica para salas y obras, el manejo del clima en las salas, la arquitectura de exposiciones, la señalización, el diseño de vitrinas y de soporte de piezas, etc." (Cellis, 2012: 41). Os bancos e cadeiras estariam inseridos no "etc.", pois não foram mencionados como pontos importantes.

³ Em outras representações da National Gallery, é possível encontrar algumas cadeiras nos seus salões. Cadeiras leves, vazadas, mas em pequeno número, comparando-se ao número dos visitantes em pé, a exemplo do que sugere a tela de Giuseppe Gabrielli, de 1886.

Artigo recebido em dezembro de 2016. Aprovado em março de 2017.