



Identities e poderes do catálogo de exposição

Paulo Antônio Silveira

Doutorando na UFRGS

A exposição consiste (das idéias comunicadas) do catálogo; a presença física (da obra) é suplementar ao catálogo.

Seth Siegelau

Todo profissional tem algum produto a oferecer, concreto ou simbólico. Cada produto, bem ou serviço, traz consigo uma idéia agregada (ou mais de uma) que cria ou atende uma necessidade verdadeira ou falsa. Um verdureiro, um médico, um evangelizador, como atores de uma operação ou relação mercadológica, médica, ideológica etc., não podem configurar a identidade de seu *status* sem a presença de um público. Atores e públicos encontram-se direta ou indiretamente nas comunhões ou conflitos das relações interpessoais ou sob as rotinas dos rituais. Sempre que for preciso, surgirão as interfaces – mecanismos, instrumentos ou dispositivos invocados como amortecedores, coxins, vacinas, mapas, legendas.

Nas artes visuais acontece basicamente o mesmo. A relação do artista com o público (que, de uma lista sem fim, pode ser esotérica ou exotérica, prosaica, aliciadora, alienante, esclarecedora) é parte de um composto. O público envolvido não é apenas um, são muitos. E existe a relação com a exposição (o evento), ou com a instituição (museu ou galeria, por exemplo), ou com as obras uma a uma, ou com o espaço e tempo. E também as relações entre públicos, interpúblicas, ou as intestinas, intrapúblicas. São fluxos constituintes, sangüíneos mesmo, avaliados diuturnamente pelos agentes e canais da cultura. As relações terão de ser facilitadas, agilizadas, promovidas, afirmadas, esclarecidas, documentadas, desmistificadas, mistificadas. Use uma palestra, um copo de vinho, uma estratégia de marketing. Mas, se esse for o caso, nunca deixe de fixá-la no tempo. Publique, ao menos, a sua versão.

Deixo de lado as publicações nobres, como os livros, ou mais populares, como as reportagens na grande mídia, para pensar nas publicações instituídas como auxiliares de um evento artístico. Não é tarefa fácil tentar medir quão importante é hoje um catálogo de exposição, e acabarmos reconhecendo que uma nova necessidade foi estabelecida. Imaginá-lo fútil é, no mínimo, uma atitude inaceitável. Respondendo com franqueza, seria possível admitir que um bom evento de artes visuais esteja completo se não for acompanhado de um catálogo ou alguma peça semelhante que o substitua? O assunto é importante, merecendo uma edição especial dos cadernos do Museu Nacional de Arte Moderna, Paris, em 1996,¹ inserções em alguns boletins e periódicos internacionais, além de algumas exposições exclusivas (uma das mais recentes na Betty Rymer Gallery, da School of the Arts Institute of Chicago, em 2003).

¹ A edição dupla de 1996, exclusiva sobre o catálogo, ofereceu o eixo germinal deste trabalho, constituído a partir das reflexões básicas de Patricia Falguières, Roland Recht, Roxane Jubert e Anne Moeglin-Delcroix.

A instrumentalização dos interesses envolvidos e do contato com o público possui grande dependência do catálogo artístico, seja ele um volume industrial, seja uma obra específica de arte contemporânea. Defino catálogo comercial ou industrial como sendo o volume bibliomórfico produzido a partir de parâmetros mercadológicos de concepção e acabamento técnico, buscando atender expectativas primariamente socioculturais. Nele, a ação artística existe quase exclusivamente como assunto ou ilustração, e a instituição e os curadores assumem, orgulhosamente, o papel de exegetas da arte. A sua imprescindibilidade como documento é inquestionável, assim como seu poder legitimador de todas as instâncias envolvidas.

É a função que define o catálogo como tal. Ele indica, arrola, registra, classifica, ilustra, explica etc. O formato é secundário, podendo ser mesmo um prospecto de algumas páginas. Mas em geral se aceita a designação quando voltada ao menos para um pequeno livreto, mesmo que de pouquíssimas páginas. A lógica interna é a da organização de informações referentes a algo passível de ser classificado ou demonstrado como inserido num conjunto maior. Pode existir, acompanhando uma exposição ou um acervo de qualquer espécie, na forma de um guia, uma revista especializada, um cartaz diagramado para isso, um mapa explicativo, ou um impresso outro, mais elaborado. Se a sua identidade permanecer explícita, importa pouco a sua forma. Mas, por princípio, ele é um livro comum no aspecto externo, porém especializado e funcional.

Quando o catálogo é uma obra de arte, ele é, geralmente, um livro de artista que se faz passar como tal, acompanhando um evento expositivo (mas nem sempre) e também agregando alguma intenção de funcionalidade, ainda que esta seja heterodoxa. Em linhas gerais, as funções de ambos são distintas quanto à objetividade e a apresentação (composição estética), mas a finalidade primeira persiste: um veículo para alcançar o público e apresentá-lo a uma obra, a um grupo ou conjunto de obras, ou a obra toda (o espiritual da produção, a idéia, o conceito, a ideologia). Essas as suas duas acepções: um catálogo de fato, convencionado pela bibliologia, ou a publicação outra, avulsa, que acompanha a mostra.

Surgimento e afirmação do catálogo

O catálogo artístico (de exposições temporárias, de acervos permanentes, de feiras etc.) parece passar a afirmar sua funcionalidade contemporânea a partir dos anos 1910, na companhia dos manifestos da vanguarda e da modernização do comércio de obras de arte. Sua importância no sistema das artes cresceu vigorosamente. Barnett Newman diria que “a história da pintura moderna [...] é a luta contra o catálogo” (Les Cahiers, 1996, p.3). A fetichização do souvenir passa a ser, nele, evidente. Mas apesar dessa explosão do século XX, é no *index* medieval e renascentista onde parece se encontrar a sua origem. No catálogo ainda por vir (no sentido restrito da palavra), o fichário, a classificação e o registro criariam o lugar por excelência de defesa às fragilidades da memória. A origem física do fichário ou do volume está numa solução antropométrica ligada à formatação de procedimentos racionais de combinação e arranjo, como no cruzamento do uso de letras e números numa dada disposição espacial. A pesquisadora Patricia Falguières² acredita que se antecipa, nesse procedimento, o projeto modernista de ordenação pelos dispositivos da funcionalidade industrial. Para ela, o estabelecimento do catálogo passou “por uma performance conceitual prodigiosa”, da ordem “do maravilhoso, do milagre” (Les Cahiers, p. 6). O catálogo teria, por isso, uma lógica instrumental, uma das formas correntes da “ars memoriae” historicamente nascida do trabalho de atrair a atenção às coisas mais triviais: “memorizar um discurso de banquete, elaborar uma futura lista de compras, programar as sementeiras”.

O desabrochar decisivo do catálogo teria se dado no século XVI, como fruto do renascimento, tanto na forma de livro (códice, rolo etc.) como de espaço topográfico de coleção (o jardim botânico, por exemplo). São importantes os arrolamentos das igrejas medievais, como a de São Marcos, em

² Da École des Hautes Études en Sciences Sociales, de Paris.

Veneza, que teve inventários em 1283, em 1325 e em 1580 (o mais rico em informações). Na forma em livro, é destaque, por exemplo, o *Catálogo dos inventores das coisas que se comem e das bebidas que hoje usamos*, de Ortensio Lando, de Veneza, 1548. Mas outro especialmente importante é o trabalho de Girolamo Porro, *L'Horto dei Semplici di Padova*, publicado em Veneza, 1591, em formato de bolso, com diagramas (a planimetria) dos jardins (o Jardim Botânico de Pádua, o primeiro da Europa), tabelas numeradas para serem preenchidas com descrições, conforme nele notado: "Conheça seus nomes, qual um novo Adão". Para Falguières, trata-se de uma meta-arquitetura, pois no jardim botânico a ordem é o objeto mesmo do dispositivo construtivo e não mais o meio ou expediente da edificação, criando uma estrutura analógica onde se verificaria experimentalmente a vocação ordenadora da arquitetura (Les Cahiers, p. 9).

É importante notar que a primeira formulação do jardim botânico de Pádua é de 1541, com o decreto de fundação em 1545.³ A reorganização do arsenal de Veneza é de 1545 e 1546, considerada revolucionária na época. E em 1548 seria feita a primeira grande organização da Biblioteca do Vaticano. Essas ordenações estão dentro do mesmo período da terceira grande organização do tesouro de São Marcos, já mencionada. Todos esses esforços foram famosos por sua logicidade. Esse seria um período da ordem conceituada e aplicada, da ordenação através da união de dispositivos indiciais gráficos (alfabetos mnemotécnicos, como caracteres e sinais, demarcação de células ou lacunas para preenchimento) e físicos (compartimentos, escaninhos, zoneamento de espaços).

O pesquisador Roland Recht⁴ acrescenta a função das gravuras (em álbuns, por exemplo) como registro de obras, principalmente entre os séculos XVII e XVIII, de modo especial em Roma e em Paris. Esse fato existiu legitimando uma história da arte que tem a obra como objeto central, e apenas secundariamente o artista. Esperava-se, então, que os gabinetes de arte e curiosidades refletissem a "divina ordem do mundo". Recht destaca dois trabalhos com função catalográfica (Les Cahiers, p. 23). De 1651, *Abregé de la vie de Raphaël Sansio*, por Pierre Daret, gravador, adaptado da biografia por Vasari. Foi a primeira monografia sobre artista publicada na França, mas não tem descrições técnicas ou dimensões das obras. E de 1678, *La Felsina pittrice*, de Malvasia, sobre os pintores de Bolonha, com lista de quadros. Um papel adicional teriam tido as obras de arte que catalogavam coleções. Os primeiros exemplares seriam as pinturas de David Téniers le Jeune, como *L'Archiduc Léopold Guillaume dans sa galerie à Bruxelles* (cerca de 1651). François von Stampaert e Antoine von Prenner produziram *Prodomus Theatrum Artis Pictoriae*, Viena, 1735, com páginas com paredes de quadros.

Para AnneDorothee Böhme,⁵ a França teria sido o país mais influente no avanço desse gênero. Ela indica como primeiro catálogo de arte impresso como sendo publicado pela Académie Royale, em Paris, em 1673. Ainda não teria nome de catálogo, mas era um guia para percorrer os salões cobertos de pinturas com etiquetas numeradas (The Consistency, 2003, p. 2 do encarte de Böhme).

Quanto às lógicas ordenadoras, Recht também destaca o relatório elaborado por Wilhelm von Humboldt para o rei da Prússia, em 1830, propondo que os quadros do museu de Berlim fossem exibidos pelos princípios do "prazer estético" e da "educação artística". Segundo Recht, desde a abertura do Museu Real da Prússia, Humboldt queria disponibilizar para o público uma lista ou relação, confiada ao diretor do departamento de pinturas, Gustav Waagen (historiador de arte). Simultaneamente, cada sala teria plaquetas ou cartazes com o título e origem dos quadros, distribuídos conforme a ordem de disposição nas paredes. Waagen e seus contemporâneos historiadores da cultura (e especialmente Giovanni Morelli) teriam um papel determinante no desenvolvimento dos catálogos de coleções e das monografias, especialmente a partir dos anos 1880. Recht acrescenta: "Apesar de seu positivismo irritante, o método de Morelli contribuiu para recentrar o interesse erudito sobre o objeto" (Les Cahiers, p. 30)

³ Hoje o jardim botânico de Pádua é atração turística: Orto Botanico dell'Università di Padova.

⁴ Da Université des Sciences Humaines de Strasbourg, França, diretor dos Museus de Estrasburgo de 1986 a 1993.

⁵ Artista e pesquisadora da School of the Arts Institute of Chicago.

Conteúdo e estratégias

No decorrer de seu estabelecimento, o catálogo pareceria proceder do “desmantelamento da metafísica que coincide com o triunfo das lógicas humanistas da invenção e da imitação”, como ressalta Falguières, chegando à sua atual exaltação, muito celebrada no final do século XX:

Como toda classificação fundada sobre uma verdadeira dicotomia, [...] reintroduzindo sub-repticiamente um discurso (renovado) da essência, suprimia, com o catálogo, a consistência do objeto garantida pelas apreensões do senso comum, despedaçando-o em tantos elementos pertinentes à linha de articulações do eixo definidor [...]. Em suma, o “quadro” ameaçava o “catálogo” e o horizonte epistêmico ao qual ele pertencia. É nesta conjuntura do saber, nesta eferescência classificatória de fim-de-século, que o catálogo se tornou um gênero em si, suscitando polêmicas e paródias. (Les Cahiers, p. 17)

Do ponto de vista do projeto gráfico, o catálogo convencional pouco se modificou no transcorrer dos séculos. Apenas acompanhou a evolução geral da editoração bibliográfica e da tecnologia, deixando de ser subserviente ao formato expositivo da matéria convencionado no códice comercial apenas no século XX.

A exposição *The Art of the Book*, 2001, organizada pelo Victoria and Albert Museum, de Londres, com seleções de seu acervo, reconheceu no seu próprio catálogo a importância desse tipo de publicação e a consciência que todos os envolvidos têm disso. Exemplificou com as estratégias do movimento Jovem Arte Britânica, organizado por um grupo de estudantes de arte liderados por Damien Hirst a partir de 1988 com a mostra *Freeze*. Suas exposições foram mundialmente aclamadas pela originalidade e qualidade, além do agudo senso de oportunidade, avivado sobretudo a partir da futura ligação com o publicitário, colecionador e mega-galerista anglo-iraquiano Charles Saatchi. Em 1990, a companhia formada por Billee Sellman, Hirst e Carl Freedman produziu três exposições capitais, todas com catálogos.

Artistas e curadores eram versados em história da arte e entendiam que se uma exposição deve possuir uma importância duradoura além de sua freqüentemente limitada vida útil, a temporalidade da instalação original precisa ser transmutada em um formato permanente. Dessa maneira ela pode alcançar muitas pessoas e viajar ao redor do mundo. Além de documentar o conteúdo da exposição, o catálogo pode também oferecer um contexto e guia para como o trabalho deveria ser interpretado. (Bettley, 2001, p. 188; o texto é coletivo, mas sob o nome do curador James Bettley.)

O catálogo comercial, hoje, se aventura em outros suportes, como a fita de vídeo (já em desaparecimento), os discos compactos de dados ou de vídeo, ou os sítios da Internet. Porém, os tradicionais permanecem, às vezes se multiplicando em duas ou mais versões. Grandes mostras como a alemã *Documenta* ou a italiana *Bienal de Veneza* lançam grandes e importantes catálogos, disputadíssimos pelo público iniciado. E não estão sozinhos. São editados, também, numa versão bem menor e mais barata, sintética, fácil de transportar durante o passeio. Além deles, poderão ser publicados jornais ou revistas com a mesma função básica de catálogos muitíssimo sucintos, em geral distribuídos gratuitamente para quem compra ingresso. De edição para edição poderá mudar a porcentagem do espaço dedicado aos textos. Mas, por outro lado, as imagens poderão não ser realmente das obras apresentadas, já que em geral não é aceito que uma mostra de grande envergadura abra sem oferecer, desde o primeiro dia, o livro que se tornou um dos seus mais importantes legitimadores.

As formas e novas funções do catálogo contemporâneo

No decorrer do último século os catálogos se tornam obras de referência completa, deixando de apenas secundar uma exposição. Quanto à forma ou aos procedimentos narrativos, alguns chegam mesmo a se tornar autênticas obra de arte. Dois tipos de caminhos evolutivos rumo à condição de obra de arte seriam percorridos. O primeiro está associado ao desenho industrial e ao desenvolvimento do moderno projeto gráfico, estando inserido nas chamadas artes do livro. E o segundo caminho evolutivo está direcionado à participação ativa da arte contemporânea e suas manifestações intermidiais.

O projeto do catálogo contemporâneo sofreu influência gráfica especialmente das escolas organizadas ou ateliês profissionais nacionalmente localizados. Das vanguardas dos anos 20 e 30, veio importante influência da União Soviética, Alemanha, Tchecoslováquia, Holanda e Suíça. Do final deste período até o final da Segunda Guerra, em 1945, acontecem boas iniciativas na Suíça (ainda) e na Itália, além dos Estados Unidos, naquele momento iniciando sua confirmação como uma grande potência criativa. A esse grupo se juntariam, terminada a Guerra, a França, a Alemanha, a Holanda, a Bélgica e a Polônia.

Roxane Jubert⁶ evidencia dois nomes como os seus preferidos naqueles tempos. O primeiro deles é o artista, arquiteto e projetista gráfico suíço Max Bill. Dele é destaque o catálogo *Konstruktivisten*, para exposição homônima⁷ no Kunsthalle Basel, em 1937. O outro nome elogiado por Jubert é o de Willem Sandberg. Diretor do Stedelijk Museum, em Amsterdã, de 1945 até 1963, Sandberg projetou mais de trezentos catálogos e cartazes (Willem, 1988, p. 9), levando o museu a alcançar a altíssima reputação que o consagrou. De Bill, Jubert destaca o rigor intransigente. E de Sandberg, a liberdade. São qualidades comumente aceitas pela maioria dos comentaristas desse campo.

Os projetos de Sandberg fazem um elo entre os artistas da colagem dos anos 20 (a obra de Schwitters, a Bauhaus e o grupo De Stijl), o grande impressor inovador Werkman nos anos 40, e a subcultura do final dos 60 na Europa, quando acontecia uma redescoberta geral do vigoroso e experimental projeto de livros da vanguarda política e artística. (Comentário de Gunnar A. Kaldewey, colecionador, editor e artista alemão radicado nos Estados Unidos, em Willem, 1988, p.10)

A partir dos anos 60 não havia mais dúvida. O catálogo havia se tornado um espaço estético coerente. Interessante até mesmo para ser usurpado.

Dentre os primeiros exemplos dessa possibilidade (ou oportunidade) Anne Moeglin-Delcroix⁸ destaca dois, um trabalho de Yves Klein e outro de Andy Warhol (Les Cahiers, p. 95). De Klein, a pesquisadora lembra *Dimanche 27 Novembre*, de 1960, um jornal de quatro páginas com todos os artigos assinados pelo artista. Na primeira página está a famosa foto de seu salto no vazio. O impresso foi vendido em quiosques como catálogo e como contribuição do artista ao Festival d'Avant Garde de Paris.

De Andy Warhol, Moeglin-Delcroix cita o catálogo publicado para a exposição no Moderna Museet, de Estocolmo, em fevereiro e março de 1968, trabalho preparado por Kasper König, Pontus Hulten e Olle Granath. O volume não tem análises, nem prefácio, tem apenas algumas declarações do artista (uma ou duas por página, na abertura da obra), além de fotografias da Factory (por Billy Name) e de ateliê (por Stephen Eric Shore).

Moeglin-Delcroix esclarece:

Logo, enquanto que o catálogo é uma ferramenta científica e crítica redigida por especialistas no assunto, a publicação de artista rejeita *de facto* a distinção entre aqueles que fazem e aqueles que sabem, entre a realidade da obra e sua interpretação. Ela traduz, assim, a responsabilidade reivindicada pelo artista sobre sua criação, de sua concepção à sua recepção. A esse respeito, a criação pelos artistas de seus catálogos (ou dos livros de artista que os substituem) não deveria ser tratada separadamente daquela de seus cartazes ou de seus convites a partir dos mesmos anos. A explicação está em procurar do lado do contexto político dos anos 60 e 70, que vêem os artistas reivindicar, como muitos de seus contemporâneos, maior liberdade de ação e de responsabilidade intelectual dentro do seu próprio domínio, negando aos críticos e mais genericamente aos escritores o poder que eles se tinham atribuído sobre sua obra em nome de uma suposta maestria do discurso e do pensamento. (Les Cahiers, p. 96-97)

⁶ Artista pesquisadora e professora na École nationale supérieure des arts décoratifs, em Paris.

⁷ A exposição teve a participação de Van Doesburg, Domela, Eggeling, Gabo, Lissitzky, Moholy-Nagy, Mondrian, Pevsner, Taeuber, Vantongerloo e Vordemberge.

⁸ Pesquisadora e professora de estética na Universidade de Paris.

Se por um lado o catálogo convencional é o traço de uma obra ou a memória de uma mostra, a publicação de artista que o substitui é uma criação original, participando como tal da exposição. Caso clássico é o do artista suíço Daniel Spoerri. Sua obra *Topographie anécdotée du hasard* foi originalmente publicada em Paris pela Galerie Lawrence, em 1962, em pequeno formato. Foram impressos mil exemplares para serem enviados, substituindo a função que caberia a um convite ou outra peça gráfica. O livreto era derivado de seus *tableaux-pièges*, quadros armadilhas. A partir do croqui das coisas sobre sua mesa de refeições num determinado momento de uma tarde, a história de cada objeto, ou de suas relações como souvenir, era contada, compondo um painel muito particular, informativo das relações do artista e, portanto, do eferescente movimento artístico à sua volta. O livro não caberia em classificações literárias. O texto, nele, estava em função da obra de arte, literalmente. Mais tarde, em 1966, o trabalho foi bastante ampliado, e reeditado em inglês pela editora de Dick Higgins (um dos fundadores do movimento Fluxus) como *An anecdoted topography of chance*, com tradução de Emmett Williams, ilustrações de Roland Topor e colaboração de Robert Filliou. Anos depois, em 1990, o primeiro livreto foi republicado na França, em edição fac-símile, pelo Centre Georges Pompidou. Com esse e outros importantes trabalhos que assumem a forma mundana de uma simples brochura, o catálogo se instala como obra diferenciada e avulsa, independente de uma exposição.

Existem, também, os catálogos (ou alguma coisa que se passa como tal) que são partes integrantes do que é mostrado, não do evento, mas da totalidade da obra exibida. Nesse caso, o artista incorpora o produto que anteriormente tinha uma origem patronal, integrando-o na poética das obras e afetos expostos. O catálogo se instala simultaneamente na obra e como obra. Exemplos são muitos. Dentre os consagrados, há os trabalhos de Christian Boltansky ou Annette Messager.

De Boltansky existem muitos livros que dublam catálogos, geralmente fáceis de se encontrar por serem brochuras sem maior sofisticação técnica aparente. Os livros, cadernos ou catálogos de Messenger são mais raros e variam mais na aparência final, podendo ser desde um pequeno livreto até um volume de grande formato. Comparando-os (em comentários que eu reduzo muito), Renée e Judd Hubert observam que enquanto Boltanski “evita a aparência ‘profissional’, a perfeição técnica da fotografia artística ou puramente documentária”, fazendo inventários de museus de anônimos, Messenger fecunda tudo de sua pessoal feminilidade, produzindo livros que pertencem a uma arte pública somente em um modo muito especial (Hubert e Hubert, 1999, p. 135-136.).

A transferência de imagens com as reduções e modificações necessárias para páginas de livro transforma o livreto da artista num novo tipo de catálogo completamente destituído da usual informação de arquivos. Além disso, Messenger modificou o que poderia passar por exibicionismo narcisista, por essa razão escolhendo um meio mais pessoal e íntimo para mostrar sua coleção. (Hubert e Hubert, 199, p. 140)

E existem ainda catálogos convencionais que não representam exposição real alguma, como os organizados para leilões, além dos catálogos camuflados ou travestidos de convencionalismo que são eles mesmos a exposição. Para o segundo caso, escancara-se todo um universo de possibilidades dinâmicas e inquietantes. Marcantes nesse gênero são trabalhos como o *Xerox Book*, de 1968, ou algumas coletâneas da *page art*, inserções gráficas que têm o limite da página como espaço para expressão. O *Xerox Book*, como ficou conhecido, foi um dos pioneiros da “galeria” de Seth Siegelaub, em Nova York. O título original enumera os participantes: *Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner*. Siegelaub, que possuía 26 anos na época e se tornaria famoso, justamente pelos catálogos que eram eles mesmos a exposição, tinha um ponto de vista então originalíssimo.

Comunicação diz respeito à arte de três modos. 1) artistas conhecendo o que outros artistas estão fazendo. 2) a comunidade artística sabendo o que os artistas estão fazendo. 3) o mundo sabendo o que os artistas estão fazendo. Talvez seja cínico, mas eu tendo a pensar que arte é para artistas. Ninguém se liga em arte como os artistas se ligam. [...] É aí que eu entro. O ponto é “objetivar” a obra do artista. E isso

é uma questão de números. Concerne a mim fazê-lo conhecido por multidões. [...] A arte que eu estou interessado pode ser comunicada por livros e catálogos. (*The artist publisher*, 1986, p. 9)⁹

E Siegelau prossegue:

Quando a informação é “primária”, o catálogo pode se tornar a exibição e um catálogo auxiliar a ela, enquanto que na mostra *January 1969* o catálogo era “primário” e a exposição física era auxiliar a ele. (*The artist publisher*, 1986, p.10)

O catálogo, hoje, por sua identidade mais aberta, é um poderoso espaço alternativo. Atende às instituições, apresenta um canal para o ensaísta, oferece um suporte diferenciado para o artista e informa (ou diverte) o público. Definir sua excelência implica reconhecer suas múltiplas formas e funções.

Bons catálogos informativos devem estender a lógica intelectual que planejou e realizou o evento. São importantíssimas aquelas concepções que organizam um conhecimento até então disperso. No Brasil, por exemplo, foram imprescindíveis para o público interessado os catálogos das exposições organizadas por Daisy Peccinini de Alvarado para a Fundação Armando Alvares Penteado, *Objeto na arte: Brasil anos 60*, em 1978, e *Arte: novos meios/multimeios – Brasil 70/80*, em 1985. Na prática, ainda não existe livro teórico que os substitua. Pesquisador algum da formação da arte contemporânea brasileira pode se dar ao luxo de ignorá-los.

E o que um artista teria a dizer? Volto a Boltansky, em fala informal transcrita de entrevista gravada em vídeo (*The consistency of shadows*, em CD e página 3 do encarte respectivo, Paris, 2002).

Acho que existem três diferentes tipos de catálogos para mim. Quando eu exponho, existem alguns catálogos dos quais eu não gosto, porém eles são realmente catálogos. Alguns são melhores, outros são piores, e são úteis para o público e bom para os possuir – mas eles são apenas um catálogo. Também existem alguns [...] que estão entre um livro de artista e um catálogo, porque tem uma parte dele que é apenas livro de artista e parte que é catálogo. Sempre que possível (o que eu mais gosto) é usar o dinheiro e fazer um livro de artista. Mas isso não é fácil. Quando expus em Paris, há alguns anos, no museu da cidade, eu fiz esse grande livro chamado *Kaddish* [...]. Acho que eles venderam uns cem durante a mostra, e ele não era tão caro. Então fizeram um outro catálogo pequeno, com textos e biografia, porque o público quer, com muita frequência, ter alguma coisa para ler [...]. Cada vez que estou produzindo uma exposição, digo que quero ter um livro de artista. Mas muitas vezes eles dizem “não, é difícil” ou “não, não dá”, e os curadores sempre querem fazer o prefácio, um artigo sobre você – eles adoram isso.

As identidades do catálogo contemporâneo seriam múltiplas? São, não há dúvida. Mas não importam quantas ou de que tipo elas sejam, existe uma convergência reintegradora. Para o teórico ou artista ocupante – locatário ou invasor – das páginas do catálogo (e não importa de que conformação este seja), a noção de público-alvo é imperiosa, tanto quanto o propósito de divulgação de algum tipo de conhecimento histórico, estético etc. Todos os envolvidos sabem disso, e dessa consciência ampliada advém sua renovada força no mercado cultural, onde sua potência é respeitosamente aceita.

⁹ Em reprodução de entrevista para Ursula Meyer em 1969. Ver também a entrevista por telefone para Christophe Cherix, em 1996, publicada no mesmo ano no catálogo *3rd ArtistBook International*, Colônia.

Referências

BETTLEY, James (Ed.). Contemporary art and publishing. In: _____. *The art of the book: from medieval manuscript to graphic novel*. London: V&A Publications [Victoria and Albert Museum], 2001. p. 186-205.

GLASMEIER, Michael (Bearbeiter). Ausstellungskataloge. In: _____. *Buchstäblich Wörtlich / Wörtlich Buchstäblich: Eine Sammlung konkreter und visueller Poesie der sechziger Jahre in der Nationalgalerie Berlin*. Berlin: Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, 1987. p. 214-243.

HUBERT, Renée Riese; HUBERT, Judd D. The book, the museum, and public art. In: _____. *The cutting edge of reading: artists' books*. New York: Granary Books, 1999. p. 123-147.

LES CAHIERS du Musée d'art moderne. *Du catalogue*. Paris: Centre Georges Pompidou, n. 56/57, été-automne 1996. 232 p.

SIEGELAUB, Seth. Phone interview with Seth Siegelau, Geneva and Amsterdam (September 10, 1996) [by Christophe Cherix]. In: *3rd ArtistBook International*. Cologne: ArtistBook International, 1996. p. 11-19.

THE ARTIST publisher: a survey by Coracle Press. London: Crafts Council Gallery, 1986. 64 p.

THE CONSISTENCY of shadows: exhibition catalogs as autonomous works of art. Chicago: Betty Rymer Gallery, School of the Art Institute of Chicago, 2003. (Curadoria de AnneDorothee Böhme e Kevin Henry; 7 encartes de textos com 6 páginas cada um, mais CD-ROM)

WILLEM Sandberg from The Netherlands. New York: Center for Book Arts, 1988. 32 p.