

Toda a Memória Num Catálogo. O catálogo e a materialização do valor simbólico da obra de arte

*All the Memory in a Catalogue. The catalogue
and the materialization of the symbolic
value of the work of art*

MADALENA LOBO ANTUNES

Universidade Nova de Lisboa / Faculdade de Ciências Sociais
e Humanas / Centro em Rede de Antropologia — CRIA

mlobo.antunes@gmail.com

Resumo

Este texto examina o papel do catálogo na produção de sentidos para a obra de arte. Parte de um estudo de caso feito no âmbito de uma fundação de arte contemporânea em Lisboa, que regularmente produz catálogos para as suas exposições, estudo esse iniciado em Novembro de 2018. O argumento exposto é de que o papel do catálogo deve ser analisado à luz da sua articulação com o papel da obra de arte. Sendo ambos objetos com um papel social, tanto as obras de arte, como os catálogos, contribuem para o encontro entre agentes especializados, que partilham a temporalidade efémera da exposição temporária. Neste texto, examina-se os encontros entre catálogos e objetos artísticos, produtores de biografias culturais das obras de arte (Kopytoff 1986) que, finda a exposição, nem sempre continuam o seu caminho em conjunto. Adicionalmente, a relação entre o valor simbólico do artista e a materialidade do catálogo é avaliada tentando auscultar o papel do catálogo em contextos de exposição diferentes, tomando como exemplo três catálogos de exposições que tiveram lugar em 2018 e 2019. Por fim, sistematiza-se os

vários papéis, do artista, do objeto artístico e dos outros agentes, enquadrando-os no meio artístico local, procurando respostas para a compreensão do papel de cada um e dos objetos por si produzidos.

Palavras-chave

Objeto Artístico | Valor Simbólico | Obra de Arte | Catálogo

Abstract

This text examines the role the catalogue plays in the production of meanings for the work or art. It stems from a case study, started in November of 2018, in the context of a contemporary art foundation in Lisbon, which regularly produces catalogues for its exhibitions. The argument is that the role of the catalogue must be analyzed in articulation with the role of the work of art. Being that both objects have a social role, the art objects and the catalogues contribute to the encounter between specialized agents, which share the ephemeral nature of the temporary exhibition. In this text, the encounters between catalogues and art objects are considered as producers of the cultural biographies of the work of art (Kopytoff 1986) which, once terminated the exhibition, do not always follow the same path. Additionally, the relationship between the artist's symbolic value and the catalogue's materiality is also assessed in an attempt to read the role the catalogue plays in different exhibition contexts, using as an example three catalogues of exhibitions which took place in 2018 and 2019. Finally, the various roles are outlined: that of the artist, the art object and of the other agents, circumscribed to their local art scene, attempting to find answers to the role played by each and the objects produced by them.

Keywords

Art Object | Symbolic Value | Work of Art | Art Catalogue

Este texto é produto de uma investigação de cariz antropológico, ainda a decorrer, sobre o valor simbólico do objeto artístico, partindo de um estudo de caso que originou uma experiência de trabalho de campo numa fundação de arte contemporânea, a Fundação Carmona e Costa, em Lisboa, referida daqui em diante apenas como fundação. O trabalho de campo, que teve início em Novembro de 2018, numa primeira instância, com aproximações preliminares ao terreno, tem-se estendido a vários espaços físicos, para além do espaço da fundação, propriamente dito, ou da galeria que a alimenta, a galeria “(Gabinete) Giefarte”¹.

Nesses espaços compram-se e observam-se obras de arte, mas também se trocam, oferecem e discutem catálogos². Nesse sentido, este texto tratará exclusivamente de catálogos de exposições temporárias de arte contemporânea em dois espaços de Lisboa, pertencentes à mesma pessoa. Trata de dois catálogos de exposições, que tiveram lugar em 2019 (com inaugurações a 23 de Fevereiro e 28 de Maio), que frequentei, e uma em 2018 (com inauguração em Setembro), que teve lugar antes da minha chegada ao terreno. A análise que faço do terceiro catálogo baseia-se apenas no objeto em si e noutras exposições que visitei no espaço da fundação. Estes catálogos tendem a distinguir-se de catálogos de exposições em museus, que seguem uma ortodoxia gráfica própria e que articulam exclusivamente a exposição com uma ideia de tradição no contexto da história de arte. O tempo passado em espaços onde ocorrem várias interações em simultâneo permite-nos compará-las e perceber a sua frequência, observá-las de longe e de perto³.

No trabalho de campo, entrevistei formal e informalmente vários agentes envolvidos na criação do valor simbólico da obra de arte: artistas, curadores, colecionadores, galeristas, críticos, entre outros. Conversei informalmente com cerca de 30 pessoas e entrevistei até agora 10, que tiveram contacto direto e participação ativa em exposições ou outros eventos. Ouvi várias conferências sobre arte e conversas informais sobre todo o universo artístico. Para além dessas entrevistas, tive contacto com vários agentes na feira de arte ARCO, que decorreu em Lisboa, em Maio de 2019. Esta aproximação etnográfica implicou também o *shadowing* (Gill, Barbour e Dean 2014), em que acompanhei principalmente a Presidente da fundação, Maria da Graça Carmona e Costa, referida

¹ Sobre esta curiosa atribuição do vocábulo “Gabinete” à galeria falarei em detalhe noutra oportunidade, ainda que valha a pena deixar a ideia de que engloba uma ideia de multifuncionalidade e de ação em várias frentes, e sugere uma multiplicidade de objetos curiosos, estando o seu nome registado, nas Páginas Amarelas Online como “Giefarte-Gabinete Internacional de Estudos e Financiamentos de Arte Lda”.

² Os nomes dos artistas e dos outros agentes mencionados neste texto são citados com a sua autorização. Nos casos em que os nomes estão excluídos, estão-no por opção autoral, devido a circunstâncias que obrigam à preservação do anonimato.

³ Esta movimentação do olhar é indispensável a qualquer abordagem antropológica à vida social das pessoas e, neste caso, à observação de como as pessoas interagem com um objeto com uma função social e uma materialidade próprias.

daqui em diante como Fundadora ou Maria da Graça, estando presente em vários eventos em que participou, para tentar perceber o funcionamento da fundação, assim como o processo de criação de redes que a partir dela se desenrola. A fundação tem um funcionário que organiza os eventos que lá têm lugar, mas o seu trabalho é feito em coordenação com três figuras-chave: a fundadora, a assistente da fundadora, e um colaborador bastante ativo, com uma longa experiência no mundo da arte, que contribui como curador de arte, amigo e conferencista-moderador.

Consciente de que trabalhar neste contexto, onde os agentes facilmente articulam posições críticas e teoricamente sofisticadas sobre a nossa investigação, situação que implica ouvi-los e observá-los de determinada maneira, como explicam Rothenberg e Fine: “In the case of artworlds, the agenda and the agency of subjects in the production of the ethnographer’s narrative takes a particularly central position. Art world actors recognize the importance of meaning and meaning-makers” (Rothenberg e Fine 2008, 32). Reconheço, portanto, que este contacto se trata de uma construção coletiva de sentidos para os objetos. Objetos esses que se distinguem pela sua singularidade, um reconhecimento partilhado por um coletivo de pessoas que se encontram para trocar e falar sobre eles. Esses objetos podem chegar ao estatuto de *obras de arte*.

Bourdieu explica o conjunto de agentes que participam na criação do estatuto do objecto:

[...] it is not the producer who actually creates the object in its materiality, but rather the entire set of agents engaged in the field. Among these are the producers of works classified as artistic [...] critics of all persuasions [...] collectors, middlemen, curators, etc., [...] all who have ties with art, who live for art and, to varying degrees, from it, and who confront each other in struggles where the imposition of not only a world view but also a vision of the art world is at stake, and who, through these struggles, participate in the production of the value of the artist and of art. (Bourdieu 1993, 261)

Análogo à materialidade do objeto artístico, que é contextualizada no momento da exposição, é produzido um objeto que tem ressurgido durante o trabalho de campo: o catálogo. Chegada ao terreno, vi-me lançada para a sua temporalidade, que incorpora o passado, o presente e o futuro. O catálogo é um dos vestígios materiais das exposições do passado que se tornava necessário conhecer. “Faço questão de fazer um catálogo para cada exposição”, explicava-me a Fundadora: “Acho que os catálogos são muito importantes.”

O que contém o catálogo? Para que serve? Como é que as pessoas interagem com ele? Qual a relação do catálogo com a exposição? Sabemos que o catálogo da exposição cataloga alguma coisa, relaciona imagens de objetos umas com as outras. Um catálogo de uma exposição, habitualmente, é um arquivo que contém imagens de objetos organizadas e articuladas com um texto. O texto e as imagens são preservados em forma de livro. A materialidade do livro é coerente com o propósito dos objetos artísticos, é

construída com um intuito estético coletivo, contendo referências comuns (artistas, autores, obras de arte). O catálogo tem, no entanto, uma certa autonomia em relação à exposição; no seu interior, as imagens estão contextualizadas para aquela materialidade. As imagens do catálogo não são imagens da exposição; são imagens dos objetos suspensos noutra realidade temporal. O catálogo prolonga a temporalidade da exposição, fá-la ressoar e ocupar outros territórios.

A recontextualização do catálogo lembra a operacionalidade do conceito de Deleuze e Guattari de “ritornelle” (Deleuze e Guattari 2004, 342-357). Funciona como o “refrão” da canção que é a exposição. O catálogo atravessa várias presenças territoriais: territorializa porque inscreve a data e o local da exposição de forma quase permanente. Mas, depois de terminada a exposição, o catálogo pode desterritorializar a exposição, expeli-la para outro território, até porque o território desta tem um tempo limitado, a exposição é temporária; para depois reterritorializar a exposição. O catálogo passa a ser a prova de que o momento da exposição aconteceu, num presente em que a exposição já não existe.

Os objetos artísticos, que partilharam o momento da exposição, também carregam esse momento consigo, ou, pelo menos, podem invocar uma ideia de exposição. Alguém pode olhar para o objeto artístico e lembrar-se de o ter visto numa exposição, mas essa experiência tem de ser mediada por outro. Alguém tem de ter essa informação, lembrar-se de que a exposição teve lugar em determinado espaço e numa data específica, porque a exposição já não existe. Isso não acontece com o catálogo, que contém frequentemente a data da exposição impressa na capa, ou dentro das suas páginas; aí fica gravada a existência da exposição. O catálogo tem uma relação diferente com o tempo.

Walter Benjamin imaginou um futuro em que a reprodutibilidade da obra de arte a condenaria a perder a sua “aura” (Benjamin 2008, 7), o seu valor simbólico, pretendendo encontrar uma ideia de arte que englobasse a produção em massa e o seu estatuto. Mas, depois do início do Modernismo, analisado por Benjamin, a arte contemporânea continua a adaptação à sua reprodutibilidade, aproveitando-a, por exemplo, para narrativas de autocritica da arte (Bürger 1993, 90-91).

O catálogo não contém o objeto artístico, mas uma imagem dele: uma imagem feita a pensar no catálogo. É um objeto pensado que terá um papel importante na produção da biografia cultural do objeto artístico aí representado. Considerando que a singularização dos objetos artísticos acontece na sua transformação para o estatuto de mercadoria, é de compreender o papel do catálogo neste processo. Como explica Kopytoff, trata-se da “collective singularization” (Kopytoff 1986, 73) do objeto artístico. Nele, o objeto artístico pode entrar e sair do estatuto de mercadoria. O colecionador sente que o catálogo é um documento que comprova a legitimidade do seu objeto artístico, contribuindo para transformá-lo numa obra de arte. Como me explicou uma colecionadora portuguesa: “Conseguimos provar que a obra esteve numa determinada exposição porque temos o catálogo da exposição. Guardo sempre os catálogos das exposições onde estiveram as minhas peças.” Tendo em vista que os objetos artísticos, que se tornam

obras de arte, não são o que (Kopytoff 1986) designa “terminal commodities”, ou seja, mercadorias com um estatuto e um valor constantes, podem ser guardados como investimentos a longo prazo.

Os papéis dos vários agentes do “field of cultural production”, ou campo de produção cultural, segundo Bourdieu (Bourdieu 1993), são identificáveis no catálogo. Pude observar estes agentes em ação na fundação e na galeria. É importante primeiro reconhecer que os catálogos de arte contemporânea têm características específicas que os distinguem de outros tipos de catálogos. Podem ter outros formatos, ou preocupações com a estética do próprio objecto-livro. Ao contrário de catálogos de exposições de arte “do passado”, os catálogos de arte contemporânea têm uma relação em construção com a tradição e com a história da arte. Não derivam de construções em diálogo com discursos solidificados sobre o passado. Para já, fiquemo-nos com esta ideia da singularidade, de um objeto que pode lançar as suas linhas de interpretação, porque fala de objetos da contemporaneidade, em fase inicial de produção de sentido.

Em 1999, Alexandre Melo, sociólogo e crítico de arte, inclui algumas notas sobre a produção de catálogos nas vinte e sete galerias que estudou em Lisboa e no Porto. Chegou à conclusão de que apenas seis dessas galerias produziam catálogos das suas exposições regularmente e que, entre essas seis, apenas duas mantinham uma imagem gráfica consistente. Melo observa a existência de uma hierarquia clara na produção de catálogos pelas galerias, que confirma a posição de estatuto económico e prestígio das mesmas no mercado nacional (Melo 1999, 98). Mais recentemente, em 2015, Joana Sá Fernandes (Sá Fernandes 2015), na sua tese de Mestrado, analisou o papel do curador em catálogos produzidos entre 2011 e 2013, tendo feito o levantamento de 143 catálogos em 61 galerias, em Lisboa e no Porto, não tendo conseguido aceder a 51 catálogos. A investigação de Joana Sá Fernandes foi dificultada pela temporalidade efémera dos catálogos destas exposições temporárias (Sá Fernandes 2015, 6).

Apesar de a amostra estar algo inquinada pela limitação dos dados, não tendo a autora tido acesso, por exemplo, a dados sobre a galeria e a fundação examinadas neste estudo, mesmo assim, é possível ver-se um aumento na produção de catálogos desde os anos 90 contemplados no estudo de Alexandre Melo (Melo 1999) e também um aumento no número de galerias nas cidades de Lisboa e Porto.

Contudo, a escala relativamente pequena do mercado de arte português confirma-se vinte anos mais tarde: em 2019, estiveram apenas duas galerias portuguesas na “Art Basel”, na Suíça, a feira de arte com maior reconhecimento na Europa. É possível adivinhar-se a pequena escala do mundo da arte em Portugal na natureza irregular e na falta de produtividade de catálogos pelas galerias de arte no país.

O exemplo que descobri na fundação foi de uma estrutura organizada também em torno da ideia de catálogo. A vontade particular de Maria da Graça, a insistência numa materialidade específica, com valor estético, é a ideia que põe em marcha um esforço comum para a produção do catálogo. Este artigo contempla três catálogos produzidos

no âmbito de exposições temporárias na galeria Giefarte e no espaço de exposições da Fundação Carmona e Costa. O trabalho da fundação, que é a figura institucional que percorre todos estes espaços, direciona-se maioritariamente para a divulgação do desenho. Na opinião da Fundadora, o desenho tem vindo a ser desvalorizado na arte contemporânea enquanto prática artística. Enquanto pessoa reconhecida pelo meio como mecenas de artistas explica: “um verdadeiro artista tem de saber desenhar”. As bolsas que a fundação oferece para mestrados nos EUA são para a área de desenho. Este é por si visto como o início do traço, da voz do artista.

Nas conversas que presenciei entre a Fundadora e os outros agentes, uma ideia ficou clara: quem apenas faz instalações ou multimédia não é visto como artista verdadeiro. Tem de haver qualquer coisa de traço. A insistência no traço sugere uma relação particular com o *fazer* e com a relação do artista com a materialidade do objeto do desenho. Convém dialogar aqui com o percurso sugerido por Tim Ingold, que sugere uma “antropologia das linhas”, vendo a linha como o elo de ligação entre o humano e o objeto, ou o humano e o desenho do objeto (Ingold 2015, 4-6 e 18-21). Os catálogos das exposições de desenho consolidam o desenho num contexto de contemporaneidade.

Os catálogos são produzidos por uma editora, a “Sistema Solar”, uma editora independente, que nasceu depois da compra da “Assírio & Alvim” por uma editora maior, a “Porto Editora”, em 2012. A Assírio & Alvim tinha já uma tradição longa na publicação de textos sobre arte e catálogos, assim como outros géneros. A “Sistema Solar” mantém a estética da editora anterior, mas concentra-se maioritariamente em livros de arte e ensaios. É, talvez também por isso, uma editora com uma coerência estética e gráfica que se identifica em alguns catálogos produzidos com a fundação. Presentemente, os catálogos da fundação são publicados na chancela “Documenta”, que tem o mesmo nome de uma grande exposição organizada quinquenalmente, a “Documenta”, em Kassel, na Alemanha.

Todos os catálogos contêm textos introdutórios, escritos ou pelo curador ou curadora da exposição, ou por outra pessoa considerada uma autoridade no assunto; assim como todos contêm traduções em inglês dos textos. A qualidade dos materiais, o tamanho do catálogo e o seu *design* são proporcionais ao valor simbólico do artista. O facto de contar com traduções do texto em inglês demonstra que há uma preocupação em comunicar com um público mais abrangente, em disseminar internacionalmente o trabalho dos artistas portugueses.

Os catálogos em análise

O primeiro catálogo de que irei falar em maior detalhe é da exposição de uma artista em ascensão e teve lugar na galeria. A biografia cultural do objeto artístico começa ainda antes de este ser um objeto material, quando ainda é apenas ideia. A ideia, só por si, já valida os objetos enquanto objetos artísticos. A ideia prova que os objetos e o artista são merecedores do investimento (monetário, mas não só) numa exposição pública

e na produção do catálogo para essa exposição. O processo inicia-se quando a ideia da exposição é pensada pela primeira vez por um coletivo, que pode partir da Fundadora, ou de outros agentes envolvidos no processo — segundo me explicou um interlocutor, o próximo passo é feito com a participação ativa da editora — tiram-se as fotografias dos objetos artísticos e escolhe-se a pessoa para escrever o texto, que pode também já ter sido pensada como curadora da exposição. O texto é escrito e traduzido. Todos os elementos são compostos por um designer. Depois disso, mas ainda antes de a exposição ter lugar, o catálogo é tornado objeto em formato livro.

Os textos para os catálogos são escritos antes da exposição, tendo o catálogo, habitualmente, de estar pronto no dia da inauguração. A materialidade do catálogo é composta maioritariamente pela editora, mas é a Fundadora quem delega as tarefas nos agentes, com muitos dos quais já tem uma relação de trabalho longa, e o trabalho é feito sempre em articulação entre os agentes da editora e os agentes que trabalham diretamente na fundação.

Este primeiro catálogo é pequeno (22.5 X 17 cm.) e escuro, com 58 páginas:

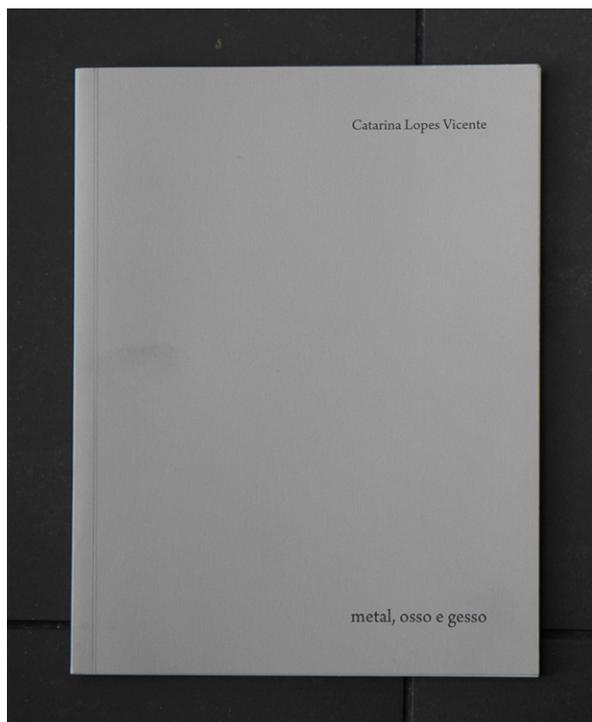


Imagem 1
Metal, Osso e Gesso. 2019.
Catálogo da exposição
de Catarina Lopes Vicente,
Lisboa: Fundação Carmona
e Costa e Documenta.
Fotografia: Ângela Severo.

A capa contém o nome da exposição e da artista e a contracapa o nome da galeria. No catálogo há um texto de um crítico, o curador e artista, Bruno Marchand, sobre o trabalho da artista na exposição. Este inclui fotografias (imagens) dos desenhos a tinta de Catarina Lopes Vicente (28 anos). No final há uma página paratextual com a informação

que faz a ligação entre o catálogo e a exposição, assim como informação sobre o fotógrafo, o designer, a editora, etc.:



Imagem 2
Metal, Osso e Gesso. 2019.
 Catálogo da exposição
 de Catarina Lopes Vicente,
 Lisboa: Fundação Carmona
 e Costa e Documenta.
 Fotografia: Ângela Severo.

Tendo estado presente na inauguração da exposição, consegui observar como as pessoas presentes manuseavam o catálogo. A maioria ficava com ele, mas não se demorava a olhá-lo *in loco*, preferindo experienciar diretamente as obras de arte e o convívio e as conversas que as obras e o momento proporcionam. Na inauguração observa-se que o catálogo é um objeto com uma temporalidade própria. Não compensa ver as obras de arte reproduzidas num formato reduzido quando se pode fazê-lo diretamente na exposição. O catálogo será guardado. Será folheado na exposição, dependendo da vontade da pessoa em conversar e conviver e de quantas pessoas conheça.

O catálogo terá outras funções sociais posteriormente. Para a galeria, na inauguração, tem um valor contextual de reciprocidade (“Obrigada por ter vindo à inauguração, aqui está o catálogo”). O catálogo serve ainda para promover o trabalho do artista, para permitir que outras pessoas tenham acesso ao seu trabalho: pode ser partilhado com outros depois de terminada a exposição, contribui para o encontro entre pessoas e obras de arte, reforçando a abrangência da mesma.

Trata-se de uma exposição de desenhos que nela estão expostos para venda, esses objetos têm o estatuto de mercadorias. Esta circunstância está implícita na experiência social da exposição, a informação sobre os preços das obras de arte está normalmente numa folha num local discreto ou sob consulta. Se o valor simbólico desta artista em ascensão aumentar, a pessoa que entregou o catálogo a outra, habitualmente a alguém *especialista*, poderá ganhar notoriedade por ter *descoberto* tal artista. Por essa razão, muitos catálogos de novos artistas são guardados e arrumados. Esta função pode ser

resumida da seguinte forma: o catálogo participa na “collective singularization of the art object” (Kopytoff 1986). A vida social do catálogo (incluindo o seu estatuto enquanto mercadoria) pode ser, no entanto, independente do estatuto de mercadoria do objeto artístico enquanto obra de arte.

Estes catálogos mais pequenos normalmente não chegam a ter estatuto de mercadoria. São oferecidos a pessoas do meio artístico, distribuídos e partilhados entre professores e alunos, o artista e os seus amigos e família, e os colecionadores/conhecedores de arte, que fazem parte de um círculo algo restrito. São um investimento no sentido em que criam um valor futuro, a longo prazo, para a obra de arte. Caso haja uma valorização a longo prazo do trabalho da artista, pode ser que o catálogo acumule outro estatuto social — podendo ser vendido num leilão por ser um catálogo de um determinado artista reconhecido e um objeto raro. Aí é o estatuto do artista que se sobrepõe ao estatuto do objeto artístico. É no contexto da sua biografia pessoal que o objeto ascende a esse estatuto, por ser um catálogo daquele artista específico. O estatuto do catálogo pode também ser alterado pela morte do artista, enquanto elemento da validação póstuma. Estas circunstâncias são raras no contexto artístico de arte contemporânea em Portugal.

.....

O segundo catálogo é de uma exposição de uma artista com um estatuto que se poderá descrever como intermédio, Catarina Leitão (49 anos), cuja inauguração teve lugar a 18 de Maio de 2019. O catálogo tem o mesmo formato que o de Catarina Lopes Vicente (22.5 X 17 cm.) e tem 53 páginas, com 45 “orografias”, um título que sugere o terreno rural onde a artista vive; desenhos a aguarela, guache e tinta acrílica. O texto fala do percurso de Maria do Mar Fazenda, a curadora, pelas ruas rurais à procura da casa da artista. Os desenhos são de paisagens. Fala-se de como a artista veio para Portugal, para viver no campo, depois de uma estadia em Nova Iorque. As cores de ambos os catálogos sugerem uma ideia de conjunto, pelas suas tonalidades acinzentadas. Na capa, o nome de Catarina Leitão está numa letra ligeiramente maior que o por comparação com o de Catarina Lopes Vicente no catálogo anterior. Também ao contrário do anterior, a capa deste catálogo tem a imagem de um dos desenhos:

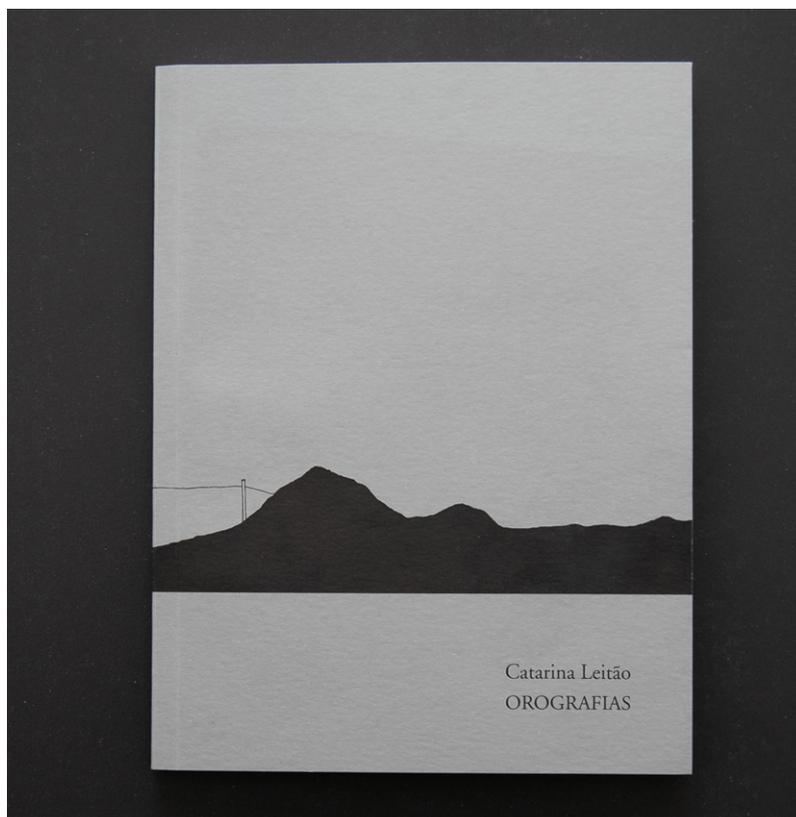


Imagem 3
Orografias. 2019.
Catálogo da exposição
de Catarina Leitão, Lisboa:
Fundação Carmona
e Costa e Documenta.
Fotografia: Ângela Severo.

Catarina Leitão explica-me na inauguração: “Esta exposição veio a seguir a outra, de que a Maria da Graça gostou muito. Eu trabalho sempre com desenho. [...] A exposição já estava apalavrada há muito tempo”.

Uma das pessoas que foi ver a exposição, com quem falei, um frequentador de exposições e por vezes artista, que também já teve uma exposição na galeria, olha para o catálogo e comenta comigo “Já viste o currículo dela? MoMa e tudo”. As pessoas que o rodeiam anuem. Assim, as pessoas presentes na exposição terão acesso também ao percurso de vida da artista. O seu currículo, por exemplo, está no catálogo. Através deste contacto com o catálogo, mais pessoas terão acesso a ele e à importância simbólica de a artista ter exposto no MoMa Ps1 (o segundo museu de arte moderna agregado ao MoMa original, no centro de Manhattan) e de ter um mestrado da City University of New York. Nova Iorque é vista coletivamente como uma cidade difícil para os artistas, sobretudo tendo em conta a concorrência. Para alguns dos seus pares, o facto de a artista ter trabalhado em Nova Iorque e de ter conseguido sobreviver numa das cidades mais caras do mundo é visto como um feito.

O valor simbólico da cidade afeta claramente o valor simbólico da artista. A história de vida de Catarina Leitão provoca alguma surpresa; em particular, o movimento entre espaços, de uma aparente carreira de sucesso em Nova Iorque para o campo, em Portugal. A história do seu percurso é rapidamente constatada no catálogo, o que aumenta a curiosidade sobre a artista.

Os desenhos de Catarina Leitão são maiores e, provavelmente por essa razão, surgem posicionados num espaço maior das páginas do catálogo, algo que acontece também no espaço físico da exposição. O tamanho das obras condiciona a forma como as pessoas se mexem no espaço. No catálogo, o tamanho das obras reflete-se no facto de alguns desenhos maiores surgirem em duplas páginas, evidenciando a escala.

Durante a inauguração da exposição de Catarina Leitão, uma jovem artista, que já tinha exposto na Galeria, vai levantar mais catálogos que sobraram da sua própria exposição. “Oferece um a este senhor, que é um galerista muito importante [...]”, diz a Fundadora. Nesse dia, vários catálogos foram trocados e comentados, até tendo como pretexto o facto da artista ser alguém que vive no campo, e não participar tão ativamente na vida social do mundo artístico como os outros. A curiosidade em perceber a história da artista e o interesse pela obra despertam a procura pelo catálogo.

.....

O terceiro catálogo é diferente dos outros dois. É bem maior (32 cm. X 20,5 cm) e mais extenso em número de páginas (269). Mantém, no entanto, alguma coerência gráfica com os outros catálogos da mesma editora:



Imagem 4

Metal, Osso e Gesso. 2019. Catálogo da exposição de Catarina Lopes Vicente, Lisboa: Fundação Carmona e Costa e Documenta. *A Vocação dos Ácaros*. 2018. Catálogo da exposição de José Loureiro, Lisboa: Fundação Carmona e Costa e Documenta. Fotografia: Ângela Severo.

As imagens foram impressas em papel mais grosso. O catálogo é grande e pesado. O trabalho do artista José Loureiro foi exposto no espaço da fundação (e não na galeria) em 2018, e a exposição tinha um tema particular, “A Vocação dos Ácaros”,

focando-se em desenhos de pormenor que ampliam a imagem de criaturas minúsculas, aracnídeos com, no máximo, 75mm, associados à doença e à falta de higiene.

José Loureiro é um artista com 58 anos e uma carreira bastante estabilizada. O valor simbólico do espaço da fundação é diferente do da galeria. É mais formal e institucional, as pessoas movimentam-se pelo espaço de forma diferente: é um espaço todo branco, sem janelas, mais solene.

Há neste catálogo uma atenção diferente ao trabalho do artista. As imagens são grandes e claras e bem visíveis. Cada página do catálogo tem uma margem curta, como um *passe-partout*. As imagens estão noutra escala e ganham outra vida ampliada. Apesar de conter as mesmas informações que os outros catálogos, este tem as imagens dos objetos numa posição diferente, mais destacada; tornando-o num objeto mais híbrido, mais próximo do “livro de artista”. A informação paratextual sobre as obras de arte encontra-se no interior, na folha de rosto e na contracapa. O texto é da curadora da exposição, Antonia Gaeta, e ocupa apenas uma página, preenchendo outra a tradução inglesa.

O terceiro catálogo tem um papel social ligeiramente diferente. A sua função não é apresentar um artista “novo” ao mundo da arte, mas sim consolidar os desenhos do artista num objeto estético apropriado à sua função social. Ao contrário dos outros, este catálogo está hoje anunciado no blogue da editora⁴ e está também à venda na principal livraria *online* portuguesa, a “Wook”⁵. Este catálogo é claramente uma mercadoria. A razão para estar à venda poderá ter que ver com os custos de produção do mesmo e a necessidade de recuperar algum do investimento, mas também pelas suas características materiais, que fazem dele um objeto vendável. Seja como for, é um objeto que contém “commodity principles” e “singularization principles” (Kopytoff 1986, 81); funciona na produção do valor simbólico e enquanto mercadoria potencial. Para além disto, funciona ainda como “future collectible” (Kopytoff 1986), podendo ganhar um papel preponderante para um colecionador que pretenda adquirir várias obras de José Loureiro.

Este catálogo é tanto um objeto para venda, como um objeto que produz valor para a obra do artista e para o nome do mesmo, tendo um impacto no papel social tanto do objeto como da pessoa enquanto autora. Este encontra-se facilmente em bibliotecas especializadas, tem uma vida social institucional e o seu valor simbólico justifica-o. É o único publicado em 2018 e, por isso, já tem uma vida mais longa que os outros, podendo ser essa uma das razões para já ter chegado às bibliotecas⁶.

⁴ Cf. <https://blogue-documenta.blogspot.com/2018/09/a-vocacao-dos-acaros-i-jose-loureiro.html>. Consultado a 27 de Setembro de 2019.

⁵ Cf. <https://www.wook.pt/livro/a-vocacao-dos-acaros-jose-loureiro/22282981>. Consultado a 27 de Setembro de 2019.

⁶ Cf. os catálogos da biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian e da Biblioteca Nacional de Portugal.

Pelo seu tamanho e peso, este catálogo ocupa também o espaço de forma diferente dos outros, enquanto objeto. A imagem da capa a cores faz parte da série de imagens dentro do catálogo. O nome do artista ou da exposição estão ausentes da capa. Há uma imagem que antecipa outras.

Os três catálogos abordados têm em comum a sua capacidade para nutrir a memória coletiva da exposição. Estes catálogos foram todos produzidos em 2018 e 2019, as suas biografias culturais deverão continuar. Como as pessoas que vão às exposições usam os catálogos do passado para falar sobre as exposições do passado, é possível que a vida dos catálogos e a memória da exposição continuem no futuro. Na exposição de Catarina Lopes Vicente, na galeria Giefarte, há catálogos de exposições antigas empilhados, prontos a ser consultados: alguém pega num catálogo e fala sobre uma exposição do passado, e sobre o curador, já falecido, sobre como escrevia maravilhosamente e como a sua morte foi uma grande perda para o mundo da arte em Portugal. Assim, os catálogos podem sugerir aos agentes, tanto as memórias da exposição, como as memórias de outros agentes.

O Catálogo, em Suma

Concluindo, até catálogos produzidos por muitas das mesmas pessoas podem cumprir papéis sociais diferentes. No caso dos catálogos mencionados, o papel cultural de cada um dos artistas é coerente com o espaço onde decorre a exposição, assim como com o tipo de catálogo produzido para a exposição. Não é sempre esse o caso para as exposições nos espaços da galeria e da fundação. Por vezes, há artistas mais reconhecidos que insistem em fazer a exposição na galeria, talvez por pretenderem um ambiente mais informal na exposição e pela centralidade do espaço na cidade. Isto tem que ver com o próprio espaço. Muitas das mesmas pessoas frequentam tanto a galeria como a fundação. Os catálogos, por seu turno, mantêm a coerência. Os das exposições de artistas considerados mais importantes para a diretora da fundação e da galeria são mais sofisticados materialmente, confirmando a diferenciação de estatutos entre artistas. O valor do trabalho dos artistas será transformado pelo tempo, os catálogos serão a prova desse percurso. Os artistas mais novos precisam dos catálogos para promover as suas obras, para que possam vir a ser reconhecidas como tendo valor simbólico sustentado no tempo.

Observou-se que os catálogos têm vidas culturais e biografias que começam intimamente ligadas às obras de arte, mas que vão ganhando autonomia com o passar do tempo. Numa exposição em que as obras de arte estão à venda, a maioria das pessoas que levam o catálogo para casa não comprarão obras de arte. Pelo menos, não no momento da inauguração. Os colecionadores poderão voltar à exposição depois da inauguração e comprar alguma peça, sugeridos pelas imagens do catálogo. As pessoas que não comprarão obras pertencem ao circuito, mas não necessariamente como compradores: há artistas, que também podem promover o trabalho de amigos; há críticos de arte, que poderão guardar o catálogo para escrever no futuro sobre a exposição; há galeristas, que quererão

ainda conhecer a concorrência. Muitas pessoas ocupam várias funções. Para além destas, há algumas que apenas querem ver a exposição, mas têm uma proximidade suficiente com os agentes para estar na inauguração e receber um catálogo.

Os artistas guardarão os catálogos das suas exposições, oferecendo-os a familiares e amigos lembrando-os que o seu trabalho foi exposto. Eles são o documento do valor do seu trabalho. A galeria investiu dinheiro para fazer um catálogo da sua exposição. Para o artista é ainda importante ter a prova das exposições que fez.

Os catálogos habitarão algumas casas sem as obras de arte. Continuarão a viver numa estante, ou numa secretária, podendo ser folheados eventualmente por alguém que terá uma experiência própria com as imagens e o texto. O objeto artístico continuará o seu percurso, as imagens tornar-se-ão maioritariamente autónomas nessa circunstância. Mas mesmo na sua autonomia social, o catálogo produz um discurso sobre o objeto artístico e, por isso, nunca se encontra inteiramente dissociado dele.

Para os colecionadores que possuem tanto o objeto artístico como o catálogo, este torna-se um elemento que legitima o objeto artístico enquanto obra de arte e que garante o seu papel no mundo da arte: relembra aos outros que ambos os objetos lá estiveram. Mas a vida do catálogo pode ser longa e variada, produzindo novos sentidos para si mesmo, para o artista, e para as obras de arte.

Bibliografia

- Bürger, Peter. 1993. *Teoria da Vanguarda*. Translated by Ernesto Sampaio. Vega.
- Benjamin, Walter. 2008. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Translated by J. A. Underwood. Londres: Penguin Books.
- Bourdieu, Pierre. 1993. "The Historical Genesis of a Pure Aesthetic." In *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, 254-266. Budapest: Polity Press.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. 2004. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Translated by Brian Massumi. London: Continuum.
- Gill, Rebecca, Joshua Barbour, and Marleah Dean. 2014. "Shadowing in / as work: ten recommendations for shadowing fieldwork practice." *Qualitative Research in Organizations and Management: An International Journal*, 69-89.
- Ingold, Tim. 2015. *The Life of Lines*. London and New York: Routledge.
- Kopytoff, Igor. 1986. "The cultural biography of things: commoditization as process." In *The Social Life of Things: commodities in cultural perspective*, by Appadurai Arjun et al., 64-91. Cambridge: Cambridge University Press.
- Melo, Alexandre. 1999. *Arte e Mercado em Portugal: Inquérito às Galerias e Uma Carreira de Artista*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Rothenberg, Julia, and Gary Allen Fine. 2008. "Art Worlds and Their Ethnographers." *Ethnologie française*, 31-37.
- Sá Fernandes, Joana Garcia Rolo. 2015. *O Catálogo Como Obra do Curador: Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Gestão e Estudos da Cultura, ramo de Gestão Cultural*. Edited by ISCTE-IUL. Lisboa.

Nota biográfica

É doutorada em Literatura Portuguesa pela Universidade Nova de Lisboa com uma bolsa da FCT, com uma tese sobre a consciência no *Livro do Desassossego*. Fez parte da equipa do projeto de investigação “Estranhar Pessoa: Um escrutínio das pretensões heteronímicas” como membro do IELT (Instituto de Estudos de Literatura e Tradição). Tem publicado sobre Fernando Pessoa, James Joyce e Virginia Woolf, entre outros autores. Mais recentemente, desenvolve um projeto de Mestrado em Antropologia no CRIA (Centro em Rede de Antropologia) sobre o valor simbólico da obra de arte.

CV

<https://cienciavita.pt/portal/ED10-443B-EFE6>

ORCID iD

[0000-0002-9149-3271](https://orcid.org/0000-0002-9149-3271)

Morada institucional

Colégio Almada Negreiros, Universidade Nova de Lisboa, Campus de Campolide, 1099-085, Lisboa.

Recebido Received: 2019-10-06

Aceite Accepted: 2020-03-16