

ESPAÇOS DA MEDIAÇÃO

IV Simpósio Internacional Digital Espaços da Mediação
Desenho como prática da memória

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
da Universidade de São Paulo

ORGANIZADORES

Edson Leite
Carmen Aranha
Rosa Iavelberg
Evandro Nicolau



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Museu de Arte Contemporânea
MAC USP
São Paulo
2021

São Paulo

2021 (Permitida a reprodução parcial desta obra, desde que citada fonte e autoria.
Proibido qualquer uso para fins comerciais sem autorização expressa dos autores.)

© 2021 – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Av. Pedro Álvares Cabral, 1301 - Ibirapuera - CEP 04094-050 - São Paulo/SP

tel.: 11 2648 0984 - email: mac@usp.br - www.mac.usp.br



Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Lourival Gomes Machado
do Museu de Arte Contemporânea da USP

Simpósio Internacional Espaços da Mediação (4., 2021, São Paulo).

Espaços da mediação : desenho como prática da memória / organização Edson Leite, Carmen S. G. Aranha, Rosa Iavelberg, Evandro Nicolau. São Paulo : Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2021. 362 p.; il.

ISBN 978-65-87871-01-1

DOI 10.11606/9786587871028

1. Arte-educação. 2. Desenho. 3. Memória. 4. História da Arte. 5. Estética (Arte). I. Universidade de São Paulo. Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte. II. Leite, Edson. III. Aranha, Carmen S. G.. IV. Iavelberg, Rosa. V. Nicolau, Evandro.

CDD – 700.7

Esta publicação é resultado do IV Simpósio Internacional Digital Espaços da Mediação - Desenho como prática da memória, realizado de 23 a 25 de agosto de 2021 e transmitido pelo Canal Youtube do MAC USP.

Ficha do catálogo

Autores: Edson Leite; Carmen Aranha; Rosa Iavelberg; Evandro Nicolau

Obra Capa: Leonilson, 1957 Fortaleza - 1993 São Paulo [A lua é dos namorados]

data C. 1981 • nanquim, tinta de caneta permanente e tinta metálica sobre papel colorido • foto © Romulo Fialdini / Projeto Leonilson

Revisão dos textos em português: André Henriques Fernandes Oliveira

Projeto Gráfico Padrão: Elaine Maziero

Desenvolvimento do Projeto Gráfico: Denise Ikuno

Realização:



Apoio:



Grupo de Pesquisa Arte na Educação,
na Formação de Professores
e no Currículo Escolar | CNPq

Grupo de Pesquisa
Cultura e Arte no Lazer
e Turismo | CNPq

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

Edson Leite, Carmen Aranha, Rosa Iavelberg e Evandro Nicolau 9

Educational Activities in the Polisario Refugee Camps - A Creative Empowerment Approach

Rolf Laven 11

Desenhos e Narrativa de Crianças na Pandemia

Rosa Iavelberg e Leandro Oliva Costa Penha 23

E-Arteeducação no MAC USP: visitas em ambiente digital na pandemia da covid-19

Evandro Nicolau 43

Ações Educativas do MAC USP durante a pandemia da Covid 19: desafios e reflexões

Andrea Amaral Biella e Aline Castelaní Kanay 62

Olhar, experienciar e educar: história, pandemia e urgências desveladas pela arte urbana

Carolina Rezende e Edson Leite 78

Arte e fé nas Procissões de Trasladação da Imagem de Nossa Senhora da Penha, em São Paulo, em momentos de calamidades e epidemias

Maria Cristina Caponero 85

Por um inconsciente gráfico: sobre algum lugar entre desenho e memória

Fernando Chuí de Menezes 95

Lembranças de um passado vivido coletivamente

Moema Rebouças e Adriana Della Valentina 106

Acervo de Arte da UFES: produção de sentido de si Adriana Magro	122
Catálogos de exposições de arte: diferentes propostas e finalidades Renata Sant'Anna de Godoy Pereira	139
Breve reflexão sobre o curso - Ver, dialogar, experimentar arte: imersão no MAC USP Maria Angela Francoio	153
O ensino de arte no chão da escola: desafios frente às reformas educacionais Pedro Bernardes Neto	171
Públicos dos públicos: flagrantes da recepção em narrativas gráficas Diogo de Moraes Silva	180
Reflexões sobre arte, educação e identidade cultural Antonio Cavalcante Santos	192
Arte e educação no ambiente virtual Christiane Wagner	199
Memorial do desenho: imagem quase-presença Carmen Aranha	213
Vernáculo Vitor Mizael	229
Desenho Rodrigo Munhoz	245
Gestos em tensão: memória do corpo em desenho José Carlos Suci Júnior	249
Desenho de dentro para fora Constança de Lucas	255
Desenho por todos os lados Emerson Persona	263
Imagem dialética no retrato invertido cubista ou fantoche pinup cross-media de Mark Napier, 2009 Telma Azevedo	271

Desenho coletivo como intervenção, experimentação e crítica da arquitetura e do urbanismo Ana Feitosa; Kayo Gabriel Sousa; Shelda Gomes	283
Ilustração de moda como retrato da modernidade Astrid Sampaio Façanha e Josenilde S. Souza	294
Tarsila sobre papel Nerian Teixeira de Macedo de Lima	301
Mira Schendel e a significação judaica em suas obras Olivio Guedes	312
As Sombras de Krajcberg: desenhos da natureza Luciana Perrotti e Edson Leite	318
Izabel Mendes da Cunha: um capítulo da história da cerâmica artística contemporânea brasileira Jonathan Gurgel de Lima	323
Octávio Araújo: da imitação à criatividade Luciana Allegretti	334
Trajetória artística de Antonio Benetazzo: memória, educação e arte Vera Lucia Souza e Carmen Aranha	345
O Narcisismo na Obra Folly de Valeska Soares em Inhotim Rosana Dalla Piazza e Aríton Omar Simis	356

Em 2011, realizamos a primeira edição do Simpósio Internacional *Espaços da mediação*, com o tema *Estratégias de Ensino da Arte Contemporânea em Museus e Instituições Culturais*. Na ocasião, o debate sobre fundamentos e estratégias vigentes nas instituições culturais trouxe o interesse de educadores, artistas, pesquisadores e professores, no sentido de ampliar a discussão sobre educação e arte na sociedade brasileira. Assim, dentro do mesmo contexto, organizamos, em 2013, o II Simpósio Internacional *Espaços da mediação – a arte e seus públicos* sobre apoios teórico-práticos para o visitante de uma exposição de arte e, em 2016, o III Simpósio Internacional *Espaços da mediação – A arte e suas histórias na educação*, em que situou conteúdos de educação e arte-educação e experiências do ensino da arte, abarcando inovações no âmbito das propostas pedagógicas atuais.

No ano de 2021, o Museu de Arte Contemporânea (MAC USP) realizou o IV Simpósio *Espaços de Mediação – Desenho como prática da memória*. Nesta edição, o evento teve o apoio do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte (PGEHA USP), do Grupo de Pesquisa *Arte na Educação, na Formação de Professores e no Currículo Escolar*, do Grupo de Pesquisa *Cultura e Arte no Lazer e Turismo*, do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ) e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

O IV Simpósio *Espaços de Mediação – Desenho como prática da memória*, que aconteceu nos dias 23 a 25 de agosto de 2021 no MAC USP, trouxe para o centro do evento o viés da práxis artística, principalmente no campo do desenho e das pesquisas que refletem sobre a educação e a arte durante a pandemia, o desenho como linguagem contemporânea e a mediação das histórias da arte. O conjunto de mesas e palestras do evento procurou situar a linguagem do desenho como centro irradiador do pensar a educação contemporânea em arte dialogando, inclusive, com a história e o mundo de hoje, em que a informação e a interatividade passam a compor nossa compreensão.

Como resultado do IV Simpósio, editamos a presente publicação procurando reunir a produção de profissionais de museus, artistas, pesquisadores, educadores e arte-educadores em três eixos que nortearam as discussões das palestras e mesas: *Educação e arte na pandemia*, *Desenho como linguagem contemporânea* e *Mediação das histórias da arte*. Rolf Laven, da Universidade de Viena, Moema Rebouças, Adriana Della Valentina e Adriana Magro, da Universidade Federal do Espírito Santo, UFES. Rosa Iavelberg, Leandro de Oliveira Costa Penha e Fernando Chuí de Menezes, da Faculdade de Educação da USP. Carmen Aranha, do MAC USP e os artistas Vitor Mizael, Rodrigo Munhoz, e Júnior Suci são alguns dos palestrantes que apresentam seus artigos no presente livro. Além dos professores e pesquisadores citados, os educadores do MAC USP: Andrea Biella, Evandro Nicolau, Maria Ângela Francoio e Renata Sant'Anna, apresentaram as pesquisas que desenvolvem no Museu. Dezoito pesquisadores, mestres, doutores, mestrandos e doutorandos de diversos programas de pós-graduação de todo o Brasil foram também selecionados para a presente publicação.

Acreditamos que as palestras e mesas-redondas, assim como os textos registrados neste livro, possam constituir uma significativa contribuição para o enriquecimento do debate sobre a arte e a educação.

São Paulo, 25 de agosto de 2021

Edson Leite
Carmen Aranha
Rosa Iavelberg
Evandro Nicolau

Catálogos de exposições de arte: diferentes propostas e finalidades

Renata Sant'Anna de Godoy Pereira

Pegar um livro e abri-lo contém a possibilidade do fato estético. Que são as palavras impressas em um livro? Que significam esses símbolos mortos? Nada, absolutamente. Que é um livro, se não o abrimos? É, simplesmente, um cubo de papel e couro, com folhas. Mas, se o lemos, acontece uma coisa rara: creio que ele muda a cada instante. (Jorge Luís Borges, 1979)

Ao visitarmos uma exposição.

Ao entrarmos numa exposição de arte, podemos imaginar que estamos abrindo um livro ilustrado. Suas páginas-painéis e vitrines compostas por obras e textos dispostos no espaço nos fazem passear por uma narrativa construída pela escolha de obras de um ou mais artistas a partir de um tema ou conceito definido pelo curador. O fato é que ali estão objetos de diferentes naturezas a contar uma história. Um curador é um autor e, os visitantes, leitores.

Sob essa perspectiva, citemos o pensamento de Groys (2015, p. 62): “toda exposição conta uma história ao orientar o espectador através dela numa ordem específica; o espaço de exposição é sempre um espaço narrativo”. Se por um lado podemos estabelecer relações entre o livro e o museu, especialmente como espaços narrativos, a experiência da visita à exposição se difere. Isto porque, numa mostra de arte, não temos um objeto em nossas mãos; mas estamos presentes em um espaço, num ambiente organizado para prender nossa atenção: o silêncio, a iluminação, a temperatura – todos esses atributos podem contribuir para esse encontro.

Sobre essa relação entre o livro e o museu, Grossmann (2011) comenta:

Tanto o Museu quanto o Livro requerem de seus usuários uma aproximação individual de exclusividade com seu conteúdo. Ler um livro geralmente demanda do leitor total atenção, isolamento e uma noção altamente específica de tempo e espaço. Isso também se aplica ao observador visitante no Museu. Diferenças claras existem nos níveis de abstração exigidos em cada caso, e a noção de “recipiente” é muito mais concreta no Museu do que no Livro.

Assumindo como ponto de partida que o catálogo é um livro de arte, ou seja, o livro da exposição que estende sua narrativa para além do espaço expositivo, propiciando a “efetiva conexão” entre os visitantes-leitores e as obras, neste ensaio, aproximamo-nos dessas publicações com o objetivo de refletir sobre sua relevância no sistema de produção, distribuição e mediação do conhecimento da História da arte, gerado pelas exposições.

Nesse ponto, vale ressaltar que o catálogo de exposições é um importante objeto de estudo para historiadores, críticos, curadores e educadores, tendo sido tema do seminário *Le catalogue dans tous ses états*, organizado pela Escola do Louvre, em 2012. Os debates resultaram em publicação, lançada em 2015, contendo textos que tratam os catálogos sobre o ponto de vista de diferentes profissionais.

Na introdução, Griener (2015, p. 11) apresenta o catálogo como:

[...] um gênero fundamental no campo da história da arte, mas também em um grande número de outras disciplinas. No século XXI, quando novas tecnologias estão se desenvolvendo, o catálogo precisa passar por uma transformação substancial para sobreviver, parecendo, portanto, apropriado refletir sobre os assuntos de um gênero em plena transformação.

Outra publicação seminal é o volume *Du Catalogue*, n. 56/57, da revista *Les Cahiers du Musée National d'art Moderne*, editado pelo Centre Georges Pompidou, em 1996, sendo dedicado ao estudo do catálogo. Ela apresenta noções históricas, análises de sua produção e de seus usos.

Ambas as publicações são obras de referência sobre o tema e, simultaneamente, fontes iniciais deste ensaio. Note-se que essa bibliografia nos auxilia no exercício de reflexão sobre o catálogo e nos dá indicativos de como essa publicação constitui-se como objeto de difusão dos conteúdos apresentados nas mostras de arte.

Ao abrirmos o catálogo.

Inicialmente, ao compararmos a leitura de um livro à visita de uma exposição, no que se refere ao encontro com as narrativas, apontamos

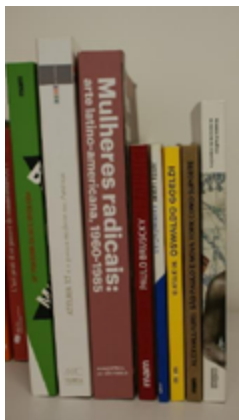
os catálogos como objetos de permanência dessa experiência. Essas publicações nos permitem carregar a lembrança das obras, seus contextos e suas histórias.

O catálogo, que nos remete àquela visita, pode compor nossas bibliotecas ou repousar sobre a mesa da sala para que possamos reencontrá-los, quando houver o desejo. Talvez, possamos nominá-los de “exposições portáteis” (MELIN, 2013), uma vez que carregam as imagens e textos presentes na exposição para fora do espaço do museu, da galeria ou de qualquer outro lugar que se proponha a exibir um conjunto de obras ou ações artísticas. Para além do espaço e do tempo da exposição, o catálogo registra o evento. Torna-se, muitas vezes, referência bibliográfica para estudantes, educadores, artistas, historiadores e críticos de arte, contribuindo para a construção de outra história: a História da Arte (Figura 1).

Conforme afirma Rosenberg (1989, p. 53):

[...] o bom catálogo é aquele que sobrevive à exposição. O bom catálogo permite lembrar os momentos felizes que se passaram em uma exposição. O bom catálogo é aquele que citamos depois que a exposição fechou suas portas e que continuamos a utilizar.

Figura 1: Registro de catálogos de exposições de arte, 2019.
Fonte: a autora.



Então, recentes descobertas, encontros entre nossas ideias, lembranças relacionadas e, às vezes, desconforto frente ao desconhecido – todas são sensações que continuam na memória por meio da leitura do catálogo: assim como um livro não acaba, quando chegamos à última página, a exposição não termina ao deixarmos o espaço. As páginas-painéis não se fecham, quando são transportadas às publicações.

Para nos apropriarmos desse encontro, para mantermos viva essa experiência, para materializar e documentar a visita, para exibir nossa caminhada e para talvez esclarecer o que as obras da exposição e os textos de parede não revelaram aos olhos, recorremos ao catálogo – publicação imprescindível, como os livros que admiramos e mantemos em nossas prateleiras

depois de terem sido lidos. Em outro momento, faremos uma nova leitura e compartilharemos a experiência.

Conforme declara Melin (2013, p. 177-178):

Sempre gostei de catálogo de exposições, pois são possibilidades reais de prolongar o tempo de visitação da mostra. Muitos deles, quando os estou folheando, são como se estivesse vendo novamente a exposição. Muitas exposições, conheci e visitei apenas pelos catálogos [...].

Organizados para apresentar os conceitos curatoriais e reproduzir as imagens das obras acompanhadas de textos críticos, ou ainda, no caso de mostras individuais, apresentar o trabalho do artista, os catálogos constituem-se em objeto de veiculação de informação e de construção de conhecimento gerado pelas pesquisas que precedem a produção da exposição e que permanecem como referência para estudos posteriores.

Nesse ponto, cabem algumas indagações: seria o catálogo um objeto de mediação, um registro da exposição em si ou o espaço de experimentação do artista? Quais e quantas funções esse objeto informacional carrega com ele? Que histórias eles contam? São questões que preocupam diversos profissionais, porém, de modo especial, os responsáveis pela mediação com o público.

Nos museus de arte contemporânea, a atuação profissional voltada ao contato com visitantes evidencia as dificuldades de envolver o espectador com a produção artística atual. Para esses problemas, existem recursos que podem favorecer a relação entre a arte contemporânea e o público, entre eles, os textos de parede, os folders e os catálogos – todos esses lugares da escrita da exposição.

Aqui, assinalamos que, para a maioria do público, os textos que integram o espaço expositivo não são suficientes e, então, para leitores mais atentos e curiosos, visando complementar ou ampliar o que não foi dito nos textos de paredes, há os folders com pequenos resumos ou parte dos textos que compõem o catálogo. A importância desses textos é inquestionável. Distribuídos gratuitamente, eles permitem o acesso a mais informações, mas, para o público não iniciado, muitas vezes esses textos são tão inacessíveis quanto as obras – dificultando a aproximação do visitante à produção artística atual. Podemos observar o mesmo em

algumas edições de catálogos, com textos escritos por especialistas que asseguram o reconhecimento das obras. Contudo, esses textos, muitas vezes, são compilações de um repertório desconhecido e não um ponto de vista original que auxilie o leitor/visitante em seu encontro com as questões apresentadas na exposição.

Focados em tornar o catálogo o lugar da apresentação de ideias e de discursos, os críticos, curadores e historiadores – responsáveis pela produção dos textos – tendem a expor o público a informações difíceis de assimilar que, muitas vezes, não aproximam o espectador dos trabalhos exibidos nas mostras de arte. Mas, por outro lado,

Quando as obras de arte não são acompanhadas de texto – num panfleto anexo, catálogo, revista de arte ou qualquer outro meio – elas parecem ter sido entregues sem proteção, perdidas e nuas, ao mundo. Imagens sem texto são constrangedoras, como uma pessoa sem roupa em local público. [...] A função do crítico de arte – “comentarista de arte” talvez seja uma forma melhor de denominá-lo – consiste em preparar tais roupas-texto protetoras para obras de arte. Esses são, a princípio, textos que não são necessariamente feitos para serem lidos. (GROYS, 2015, p. 141).

A acessibilidade dos catálogos.

Além da dificuldade colocada pela complexidade dos textos, os catálogos, em sua maioria, são produções de valores altos – algo impeditivo para a ampla aquisição do público em geral. Reafirma-se, dessa forma, o acesso à arte aos poucos privilegiados. Os livros e catálogos de arte no Brasil são tão caros que passaram a ser um elemento de decoração sobre mesas:

[...] para olhar enquanto se toma o café da manhã ou para dar um “toque nobre” em apartamentos decorados, tal como, uma vitrina, [...] consumidos como “coffee table books”, em vez de usados como instrumentos do conhecimento (mesmo considerando que um bom livro de mesa de centro pode fazer milagres em mãos criativas), são exibidos ostentando o seu valor comercial e o acesso à cultura. (COELHO, 1998).

Nas lojas de museu ou livrarias, as publicações de arte estão em estantes específicas, destacados como verdadeiras obras de arte. Em geral, são edições luxuosas com reproduções de obras, em tamanho e volume superiores aos outros e carregam o valor de obra em seu valor de comercialização. Sob essa condição, recorremos à descrição de Grossmann (2011) sobre as ideias de André Malraux:

Malraux imaginava o livro de arte não como um belo e luxuoso livro para adornar as mesas e estantes das casas burguesas, mas como outro fio condutor para o aprimoramento e alargamento do conhecimento visual, um novo espaço para a arte. A fotografia ao registrar e documentar em detalhes uma obra de arte possibilita a edição de livros que incentivam outra experiência diante do legado artístico exposto, uma fruição diferenciada da que normalmente temos ou que é permitida em um museu neoclássico e até modernista.

Consideremos ainda as classificações e os julgamentos de valor sobre os quais se constrói toda a política intelectual e cultural, orquestrada pelas mídias que prevalecem no mundo da arte. Essas forças se fazem presentes, especialmente na escolha repetitiva de artistas, que têm suas obras expostas em museus ou outras instituições culturais e publicadas em catálogos produzidos com o apoio de empresas privadas ou muitas vezes pela própria galeria que os representa. Infelizmente, em detrimento de outros artistas, menos conhecidos ou marginalizados pelas orientações da época que não tem um espaço nas instituições para mostrar seus trabalhos, nem estão presentes nas publicações. Observemos as ponderações de Coelho (in Duarte, 2018, p. 68):

O meio da arte contemporânea no Brasil muitas vezes só aparece na mídia massiva quando valores de obras atingem cifras impressionantes ou quando o artista se torna uma celebridade. Assim, o dia a dia extensivo e precário de muitos para fazer arte no país se torna opaco e naufraga frente ao excesso de visibilidade pop de poucos.

Nesse ponto, pode se tomar a trajetória de Rosana Paulino, como um exemplo, entre muitos, desse sistema de predominância de alguns artistas e que, ao mesmo tempo, provoca a ausência de exposições e publicações de outros. Vejamos o depoimento da artista (Folha de S. Paulo, 06 jan. 2019):

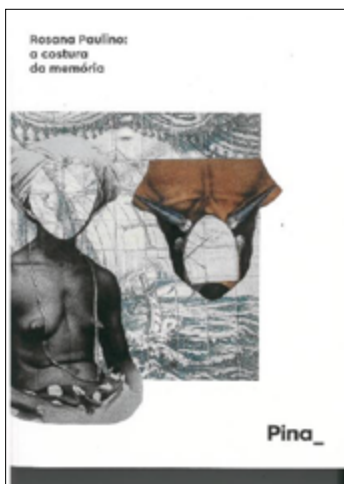
Eu pesquiso e produzo já há 25 anos, considero meu trabalho bom; e a primeira individual bem montada que tive foi no ano retrasado, em Lisboa. E ainda precisei ouvir o curador português perguntar, com razão, por que meu país ainda não tinha mostrado minha obra de maneira decente. Agora, há uma pressão maior em relação à produção dos afrodescendentes: artistas, curadores e mesmo o público pressionam o sistema com essa demanda.

No final de 2018, Paulino teve sua primeira exposição retrospectiva no Brasil, organizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo e acompanhada de catálogo (Figura 2) que mostra seu percurso – até o momento a única publicação individual da artista.

Nesse sentido, assinalamos que o sistema da arte está em paralelo com a publicação de livros e catálogos de arte, uma vez que ambos são marcados por falhas e lacunas semelhantes, vindas particularmente da falta de política cultural e editorial em nosso país. Porém, apesar das dificuldades encontradas na publicação dos conteúdos das pesquisas das exposições, alguns catálogos são economicamente possíveis graças às parcerias com editoras ou com o apoio financeiro das galerias, preenchendo as lacunas editoriais. Um exemplo dessa conexão é a Cobogó, editora pertencente a uma das sócias-proprietárias da Galeria Fortes D'Aloia & Gabriel, que concentra parte de suas edições aos artistas que representa, entre eles: Efrain Almeida e Erika Verzutti.

Outro dado relevante para a acessibilidade das publicações: atualmente, alguns catálogos estão disponíveis nos sites dos museus e de instituições que participam do sistema da arte; em algumas universidades, estão como “livros abertos”. Aqui, destacamos a experiência da Universidade de São Paulo (USP): alguns livros e catálogos estão dispostos na plataforma www.livrosabertos.sibi.usp.br, que viabiliza o acesso aos textos produzidos pelos docentes da USP. Nessa plataforma,

Figura 2: Capa do catálogo *A costura da memória*. Rosana Paulino. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2019.



a coleção MAC Essencial está disponível para *download*. No volume, organizado por Freire (2019, p. 12), temos a seguinte consideração:

No que diz respeito às estratégias de acesso às obras e ao museu, em que pesem as imensas barreiras geradas pelas desigualdades sociais e educacionais no Brasil a dificuldade de publicar, isto é, produzir memória, é mais um fator importante que conspira contra o nosso patrimônio e nossa história. O apoio para as publicações realizadas no MAC USP tem sido eminentemente verba pública, o que mais uma vez, demonstra a necessidade desse apoio para a produção autônoma de conhecimento e de cultura independente dos interesses imediatos do mercado.

Dentro dessa perspectiva que busca a acessibilidade de informação ao público, enfatizamos as ações de algumas instituições culturais em torno da proposta de publicação com a participação do público por meio da estratégia de *crowdfunding*. Recentemente, esse meio de contribuição financeira para o desenvolvimento de projetos possibilitou o catálogo da exposição *AI 50 anos – Ainda não terminou de acabar*, com curadoria de Paulo Miyada, realizada entre 04 de setembro e 04 de novembro de 2018, no Instituto Tomie Ohtake. Nesse caso, a verba, que viabilizou o catálogo (hoje, encontrado em livrarias e no Instituto), foi proveniente da arrecadação de futuros visitantes/leitores da mostra. Para solicitar o apoio, foi publicado um convite aos possíveis colaboradores no site do Instituto, conforme texto abaixo, seguido pelos valores e tipos de contribuição:

[...] está em desenvolvimento um catálogo extensivo da exposição, com mais de 300 páginas de fotografias, textos e ensaios, além de transcrições de depoimentos e documentos nunca antes publicados. Você pode participar dessa iniciativa, colaborando para sua viabilização e, ainda, garantir sua cópia dessa publicação, que será lançado no início de 2019. A publicação contará com textos de: Alexandre Pedro de Medeiros, Carolina De Angelis, Caroline Schroeder, Gabriel Zacarias, Galciani Neves, Izabela Pucu, Luise Malmaceda, Paulo Cesar Gomes, Paulo Miyada, Pedro Borges, Priscyla Gomes e Theo Monteiro.

Cabe ainda mencionar outra atitude que propicia o contato com as publicações: a inserção de um espaço dedicado à leitura na exposição. Como exemplo, temos a mesa presente na mostra *Vizinhos distantes: arte da América Latina no acervo do MAC USP*, no MAC USP, com curadoria de Cristina Freire, inaugurada em 2015 (Figura 3).



Figura 3: Registro da exposição *Vizinhos distantes: arte da América Latina no acervo do MAC USP*. Fotografia: Elaine Maziero.

Nessa mesa, estão o catálogo da mostra e outros livros. Juntos eles compõem um lugar de acesso às publicações com informações sobre os artistas e os textos dos curadores que subsidiam as escolhas, os temas e os conceitos da mostra. Os três volumes publicados, simultaneamente, com a abertura da exposição, têm o título de *Terra Incógnita: conceitualismo da América Latina no acervo do MAC USP*. Eles estão fixados na mesa para que os visitantes possam consultá-los, mas não os levem para casa como lembranças da mostra. Além dos livros, para aqueles que desejam levar parte do conteúdo que gerou a exposição, estão à disposição páginas dos livros que podem ser destacadas de um bloco na parede. Dessa maneira, os visitantes levam uma página da exposição. Alguns fotografam os textos de parede com o intuito de armazenar as informações para, posteriormente, subsidiar reflexões que surgiram na visita e, desse modo, ampliar seu conhecimento por meio de uma pesquisa individual.

Quanto à crítica de arte presente nos catálogos, observa-se que a perda de espaço da crítica e das discussões nas mídias impressas aumenta a responsabilidade do catálogo como lugar para essas questões. Ao lamentar que “a mídia impressa no Brasil, tenha cada vez menos interesse em discussões mais analíticas”, o crítico e curador Agnaldo Farias (in Pedroso, 2006) aponta que:

Na medida em que esse espaço foi perdido na mídia, sobra aos críticos uma modalidade de atuação que é o trabalho de quem tem uma interlocução com o artista e escreve sobre ele a partir de catálogo ou exposições realizadas.

Diante do reduzido espaço de crítica na mídia impressa, torna-se o catálogo da exposição o esperado “dicionário” daquele evento. Mas, como já ressaltamos, ele é acessível a poucos e, muitas vezes, como observarmos na 27ª Bienal, em 2006, é publicado tardiamente, após o fim da mostra. Embora existisse uma versão reduzida e simplificada à venda, essa não apresentava os conceitos curatoriais da exposição e as ideias que permearam a escolha dos artistas convidados. Nessa edição da *Bienal Como Viver Junto*, o catálogo foi publicado com 15 meses de atraso, após a circulação na *internet* de um abaixo-assinado pedindo a publicação e que atestava que a falta de um registro impresso de um evento desse porte torna-o inconcluso e estagnado, uma vez que o livro cumpre a função de documentar e veicular questões fundamentais da mostra. Cipriano (2008) defende que:

A vantagem da publicação tardia, que obviamente não precisava ter demorado tanto, foi apresentar um detalhado registro fotográfico da exposição. Muitas publicações do gênero trazem fotos antigas, o que torna tais catálogos frios.

Grandes mostras dedicadas ao público em massa, tal como, a Bienal de São Paulo, produzem enormes catálogos para um pequeno público; poucos podem adquirir e acessar as informações ali presentes. Essa é a equação entre exposição + catálogo ≠ público, na maioria das mostras de arte, mesmo aquelas que atraem um grande número de visitantes. Nesse quesito, temos como exemplos recentes as publicações de duas exposições, em São Paulo: *Tarsila do popular*, no MASP (2019), e *Mulheres Radicais: arte latino-americana 1960-1985*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo (2018), com seus enormes e caros catálogos.

Como fazer, então, para que os visitantes, nas mostras de arte contemporânea, tenham acesso às informações que possam lhe atribuir uma experiência significativa nos espaços culturais? Uma resposta a esse problema seria o aumento de informações sobre artes nos jornais. Porém, Tejo (2010, p. 18) aponta que:

[...] A falta de uma formação em artes plásticas mais sistemática de toda a sociedade coloca nas mãos do jornalista cultural a responsabilidade de estimular a visualidade do leitor/futuro espectador de arte, atualizando-o com as discussões que são travadas no meio artístico, familiarizando-o com as ideais e os trabalhos de artistas de todos os tempos. A mediação para o público amplo na grande imprensa perpassa vários aspectos. Em primeira instância, há que se pensar no “entre lugar” do jornalista cultural hoje e a dificuldade de circunscrever seu campo de atuação, tendo em vista a crescente participação dos jornalistas em curadorias de arte, em júris de salões, em revistas críticas. Especializado, pois o texto de cunho opinativo exige conhecimento do que se está falando, mas muitas vezes não considerado um crítico, talvez pela ligeireza do texto (o que pode resvalar na superficialidade), o profissional de jornalismo que atua nos cadernos culturais vive sempre em meio a demandas de posturas por vezes antagônicas: a busca pela objetividade e a imparcialidade dos códigos do jornalismo moderno e a realidade subjetiva e opinativa que a escrita sobre cultura pede.

Nesse debate entre o espaço da grande mídia e o espaço do catálogo, assinalamos a experiência realizada pela Fundação Bienal, em 2008. Nessa 28ª edição, lançou um projeto editorial bastante diferenciado, distribuindo junto ao *Jornal Metro*, gratuitamente, nas ruas de São Paulo, o *Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo*, que além de textos dos curadores e de projetos de artistas, publicou histórias de seus visitantes. No editorial da primeira edição Marcelo Rezende (28 out. 2008), editor-chefe escreve:

Para a 28ª Bienal, que segue deste domingo até 06 de dezembro – e este jornal 28B – será editado durante esse período, dividido em nove partes, formando um registro dos acontecimentos e o catálogo da mostra –, o retorno ao início dessa história de 57 anos é um caminho para imaginar de que maneira intensas relações entre bienais e seus visitantes foram construídas, interrompidas e, em muitos momentos, jamais inteiramente realizadas.

Essa proposta renova nossas observações sobre a experiência com o público, pois esse catálogo, além de ser acessível pela gratuidade, insere os relatos do público na publicação, promovendo uma “nova relação com os visitantes e a cidade”. Essa experiência, no entanto, não se repetiu e os catálogos das bienais posteriores seguiram os padrões de tantas outras edições, compostas por conteúdos que tentam elucidar os seus temas e exibir imagens de algumas das obras presentes na

mostra. Embora as publicações sigam os modelos tradicionais, é necessário salientar que atualmente os catálogos estão disponíveis no site da Fundação Bienal, possibilitando aos interessados o acesso ao conteúdo gerado para e pelas mostras.

Se para o público muitas vezes os textos de catálogos são pouco acessíveis, é necessário considerarmos também a dificuldade de seus autores em traduzir em palavras as obras visuais. Ao reunir alguns de seus escritos produzidos para exposições e catálogos, Moacir dos Anjos, no livro *Arte Bra Crítica* (2010), aponta que:

[...] a reflexão sobre um trabalho artístico (seja uma pintura, uma instalação, ou um gesto, pouco importam aqui as diferenças) é sempre, a despeito de sua natureza ou função imediata, um ato de aproximação agonística de alguma coisa que recusa tradução plena em um mundo de expressão (a palavra escrita) que não é aquele com que primeiro foi apresentado ao mundo, e por meio do qual reclama a sua natureza ímpar. É um ato que se destina, portanto, a um inevitável fracasso, e cujo praticante não pode almejar mais do que, a cada nova tentativa de realizá-lo, “falhar melhor” e de modo mais afirmativo e claro.

Em suma, autores/curadores, visitantes/leitores, educadores, galerias, instituições culturais, editoras e universidades – todos são produtores desse caleidoscópio que não tem uma imagem fixa, mas infinitas leituras. Diante das dificuldades apontadas no sistema de produção e distribuição de informação da arte e no acesso do grande público aos bens culturais, acreditamos que a abordagem do tema é oportuna e necessária. Não é outro o objetivo deste texto: a tentativa de “falar melhor” sobre algumas questões relacionadas à produção e ao acesso aos catálogos de arte, objetos fundamentais na construção do conhecimento da arte.

Referências

AICA CARAIBE DU SUD. **Qu'est – ce qu'un bon catalogue d'exposition?** Fort de France, 12 dez. 2016. Disponível em: <https://aica-sc.net/2016/12/12/quest-ce-quun-bon-catalogue-dexposition/>. Acesso em: 07 mai. 2019.

ANJOS, Moacyr. **Arte bra crítica**. Rio de Janeiro: Automática, 2010.

CIPRIANO, Fábio. Catálogo da 27ª Bienal sai com 15 meses de atraso. **Folha de S. Paulo**, 10 mar. 2008 (Ilustrada).

DUARTE, Luisa (org.). **Arte, censura, liberdade: reflexões à luz do presente**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

FREIRE, Cristina (org.). **Sobre exposições: conceitualismos em mostras no MAC USP (2000-2015)**. Disponível em <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/357>. Acesso 06 dez. 2019.

GRIENER, Cecília Hurley (org.). **Le catalogue dans tous ses états. École du Louvre**. Paris, 2015.

GROSSMANN, Martin. Museu como interface. In: GROSSMAN, Martin e MARIOTTI (orgs.). **Museu arte hoje**. São Paulo: Hedra, 2011 (Coleção Fórum Permanente). Disponível em Também disponível em <http://www.forumpermanente.org>. Acesso em 05 dez. 2019.

GROYS, Boris. **Arte poder**. Belo Horizonte, UFMG, 2015.

LEINMAN, Colette. Le catalogue d'art contemporain. **Marges**, Saint-Dennis, n. 12, p. 51-63, 2011. Disponível em: <https://journals.openedition.org/marges/408>. Acesso em: 07 mai. 2019.

LES CAHIERS DU MUSÉE D'ART MODERNE. **Du catalogue**. Paris: Centre Georges Pompidou, n. 56/57, été-automne 1996.

MELIN, Regina. Exposições Impressas. In: DERDYK, Edith (org.). **Entre ser um e ser mil: o objeto livros e suas poéticas**. São Paulo: SENAC, 2013.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DU VAL-DE-MARNE. **L'art peut-il se passer de commentaire(s)?** Mars, 2006.

PEDROSO, Néri. **Revelações de um curador: entrevista com Agnaldo Farias**, 19 jun. 2006. Disponível em: <<http://www.artecidadania.org.br>>. Acesso em: 11 jul. 2006.

REZENDE, Marcelo (ed.). **Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal, 28 out. 2008.

ROSENBERG, Harold. O público: arte dos livros de arte. In: ROSENBERG, Harold. **Objeto ansioso**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 199-295.

ROSENBERG, Pierre. L'apport des expositions et de leurs catalogues a l'histoire de l'art. In: **Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne**, Paris: Centre Georges Pompidou, n. 29, 1989.

SCHRAENEN, Guy. Conserver la mémoire des expositions. In: **Scenographier l'art contemporain**. Paris: Savigny-le-Temple, 1986.

SILVEIRA, Paulo. Identidades e poderes do catálogo de exposição. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 24, 2004, Belo Horizonte. **Anais [...]**. Belo Horizonte: CBHA, 2004. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/textos/87_paulo_silveira.pdf. Acesso em: 07 mai. 2019.

TEJO, Cristiana. Não se nasce curador, torna-se curador. In: RAMOS, Alexandre Dias (org.). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Zouk, 2010.

TEIXEIRA, José. De livros de arte e mesas de centro. In: **Revista Bravo**. São Paulo, n. 8, ano 01, mai. 1998.