

ART HANDLERS: VALOR ATRAVÉS DA INVISIBILIDADE¹

ART HANDLER: VALUE THROUGH INVISIBILITY

Caio Netto dos Santos / UNESP – SP

RESUMO

A partir da metodologia apresentada por Howard Becker em seu livro *Mundos da Arte*, pretende-se analisar a produção de valor através da invisibilidade como convenção e não como resíduo ou exclusão do trabalho do *ArtHandler*, considerado aqui como um profissional de apoio tanto na produção da obra de arte quanto na produção da exposição. Para isso será levantada uma contraposição entre a produção de valor do artista sintetizados pela obra artística a partir da teoria de duplo reconhecimento de Raymonde Moulin – revisada por Alain Quemin no contexto Contemporâneo – e a produção de valor do trabalho do *ArtHandler* resultante da invisibilidade em uma classe delimitada pela excelência.

PALAVRAS-CHAVE

Valor; Invisibilidade; ArtHandler

ABSTRACT

Based on the methodology presented by Becker in his book Arts Worlds, it is intended to analyze the produce of value through invisibility as a convention, and not as a convention or exclusion of the work of ArtHandler, considered here as a support professional in the production of work of art and in the production of the exhibition. For that, the artist's value production, synthesized by the artistic object will be raised based on Raymonde Moulin's double recognition theory - reviewed by Alain Quemin in the Contemporary context - in comparison with the production of value resulting from the invisibility of ArtHandler's work into a class of workers bounded by excellence.

KEYWORDS

Value; Invisibility; ArtHandler

Introdução:

Este artigo apresenta alguns apontamentos técnicos sobre a categoria de *ArtHandlers* (também conhecidos popularmente como montadores de exposição) a partir da pergunta sociológica de quais mecanismos produzem uma obra de arte. Para além de um problema de tradução do termo, a produção de uma literatura sobre esse profissional específico ainda é pouco explorada e sem ela uma parte da complexa rede de agentes do mundo artístico continua defasada.

Na primeira parte do artigo, para um aporte histórico, será apresentada a teoria de Raymonde Moulin sobre *dupla legitimação* da obra de arte contemporânea como uma categoria social produzida e não “um julgamento de valor relativo aos artistas considerados contemporâneos” (MOULIN, 1986, p. 369, tradução nossa)² através do mercado no papel de formador de preço e do “circuito cultural como um teste de veracidade” (*Ibidem*, p. 392, tradução nossa)³ o conceito de *raridade produzida* apresentado pela mesma autora também é um ponto central para entender o produção de valor da obra de arte neste artigo.

Devido ao distanciamento histórico do texto de Raymonde de 1986, o trabalho de Alain Quemin de 2017, se faz necessário por revisar as teorias da autora na atualidade através da análise dos rankings online⁴ que medem a fama dos artistas no mercado e nas instituições culturais.

O modelo do sucesso e conseqüente valor das obras de arte também pode ser observado nas carreiras dos profissionais que trabalham com a obra artística: enquanto para o núcleo duro⁵, o sucesso profissional se dá como resultado direto do sucesso da obra, para os profissionais de apoio⁶ o sucesso é colocado pelo mesmo modelo que para uma obra de arte dentro do modelo de Moulin, ou seja, pelo investimento “cego” por parte do mercado e posteriormente pela sua legitimação pelo circuito cultural.

Tanto no contexto mercadológico quanto no circuito cultural o *ArtHandler*⁷ - profissional de apoio estudado nesse artigo - é responsável pela instalação das obras de arte nos lugares propostos a partir de um plano expositivo produzido pelo núcleo duro (museólogo, curador, designer de exposição, galerista, etc) incluindo as propostas estéticas do artista.

Idealmente a profissão se baseia em conhecimentos da arquitetura, das artes visuais e da museologia nas suas práticas cotidianas mas na prática esse aprendizado é empírico e advém principalmente das Artes Visuais. Na literatura, esse profissional é pouco explorado a partir de uma visão histórica ou sociológica e como resultado

acaba sendo limitado à sua dimensão técnica que resulta na problemática explorada nesse texto.

O resultado profissional esperado é invariavelmente a fixação da obra de arte no espaço estipulado pelos projetos expositivos, evitando qualquer dano ou interferência visual tanto na obra quanto no suporte, incluindo qualquer registro do trabalho desse profissional, que leva ao reforço da invisibilidade dentro do mundo artístico.

O ponto a ser discutido então é o desenvolvimento de valor desse profissional por meio da convenção de sua invisibilidade em um mundo previsto para funcionar através do extremo oposto, ou seja, pela visibilidade.

Reconhecimento visível e valor:

Para Becker, “mesmo a arte conceitual que pretende circunscrever-se apenas de ideias toma a forma de um texto datilografado, de um discurso, de uma fotografia[...]” (BECKER, 2007, p. 28) porém o mesmo autor não nega que a materialização das obras é derivada “da natureza dos recursos [que] depende da disciplina artística e do gênero de obras em questão” (Ibidem, p. 81), possibilitando o entendimento que mesmo uma obra conceitual como um discurso ou um happening, por menos materiais físicos que usem ou resíduos e registros que deixem, necessitam e expressam uma mobilização plural de recursos que será consumida por um público.

Como atividade a arte resulta em *algo*, independente de qual seja o formato desse *algo*. A manifestação da *arte-atividade* se presentifica para o público enquanto *arte-objeto*, permitindo ser afirmado que a arte é uma *atividade-objeto* onde atividade é o resultado da mobilização de diversos agentes (núcleo duro e profissionais de apoio) e objeto é resultado da mobilização de diversos recursos, físicos ou não.

Apesar dos artigos analisados a seguir estudarem os mecanismos sociais de produção de obras de arte, são as entrelinhas dos discursos dos autores que vão servir de base para pensar o valor através da visibilidade.

Paradigma Contemporâneo e a Dupla Legitimação:

Raymonde Moulin estipula em seu artigo *Le Marché et le Musée*, ao analisar as obras de arte do final do séc. XX, que a arte contemporânea é *uma outra coisa* chamada pelo nome de arte, resultante da constante quebra com uma estética normativa onde “a regulação se faz através de conflitos entres os mundos da arte, econômico-cultural” (MOULIN, 1986, p. 370, tradução nossa)⁸.

O conceito de monopólio também é apresentado nesse mesmo artigo pela assinatura do artista, pois para a autora “o rótulo artístico está no princípio de diferenciação que, como a da patente científica, mas sem a proteção legal que a acompanha, cria as condições para um monopólio econômico” (SINGER, 1981 apud MOULIN, 1986, p. 370, tradução nossa)⁹ que permite que cada galeria ou museu tenha os seus próprios artistas inovadores.

Devido a junção de uma arte que se estabelece pela novidade, resultante da constante quebra das suas normas estéticas, e pelo monopólio da circulação das produções¹⁰ no domínio econômico, tem-se como consequência direta a renovação imediata como uma constante no seio dessas instituições.

Se estabelece então uma disputa e ao mesmo tempo interdependência entre: (i). um mercado com forte capacidade econômica de produzir e consumir artistas emergentes, porém com pouca legitimação de julgamento histórico, em interdependência com; (ii). um sistema cultural com capacidade limitada de produção e absorção de artistas, porém com um grande poder de legitimação através do julgamento histórico.

Apesar da importância dada ao mercado, para a autora “cabe ao Museu definir o que é arte e o que não é. Os atores econômicos não tem de fato, no mesmo nível que os atores culturais, o poder de conferir o rótulo artístico às formas de arte concebidas” (MOULIN, 1986, p. 383, tradução nossa)¹¹. Implicando que ao estar em um museu - finalidade das obras de arte - as obras e os artistas atingem a consagração do valor de sua assinatura, que resulta nas validações das apostas cegas do mercado nesses mesmos artistas emergentes.

O artigo de Raymonde encerra com o pensamento de que:

Os rápidos aumentos que a publicidade, o marketing, os modismos e as especulações provocam no mercado não resistem por muito tempo ao veto dos profissionais da arte. Sem o veredicto autorizado [do circuito cultural] de pelo menos uma fração deles, o que é vendido como arte ainda não pertence de fato ao mundo da arte. (*Ibidem*, p.392, tradução nossa)¹²

Enquanto no mercado a legitimação se dá pelo sucesso e demanda do artista concentrados em sua assinatura, no circuito cultural o reconhecimento opera através das obras inseridas no acervo.

Ou seja, para Raymonde é a inserção de um objeto em um acervo e a sua consequente disponibilidade ao público, reconhecido ideologicamente num

conjunto histórico de obras, que confere valor a obra de arte pois esse movimento resulta no reconhecimento da própria *presença* do objeto artístico e do artista.

Essa importância de julgamento tão concentrada no circuito cultural será então revista por Alain Quemin em uma aplicação empírica do modelo de Raymonde ao analisar a visibilidade dos artistas em rankings online.

Revisão do modelo de Raymonde:

No artigo *The superstars of contemporary art: a sociological analysis of fame and consecration in the visual arts through indigenous rankings of the "Top Artists in the World"*, 2017, Alain Quemin vai observar que o mercado possui uma influência muito maior na consagração dos artistas do que previsto por Raymonde Moulin ao ponto de que alguns artistas conseguem inclusive sobreviver apenas no mercado, sem precisar do duplo reconhecimento.

[...] desde que Raymonde Moulin formulou sua teoria no início dos anos 90, o mercado de arte contemporânea se desenvolveu significativamente e, em seu nível mais alto, se separou parcialmente das instituições de arte com um recente aumento da autonomização do mercado a partir da década de 90 do mundo institucional e das normas que produzem heteronomia." (QUEMIN, 2017, p. 41, tradução nossa)¹³

O conceito chave do pensamento de Quemin para pensar a consagração do artista é a sua fama, ou seja, sua visibilidade. O foco de Raymonde é deslocado da aquisição do objeto pela instituição cultural e consequente validação histórica ao permitir que ele esteja em um circuito de acesso público para uma análise sobre a consagração da fama do artista pela sua visualização.

Segundo o autor, para carreira de um artista "a forma mais acurada de prever sucesso - para não citar consagração - é o nível de fama ou visibilidade que foi alcançada previamente" (*Ibidem*, p. 27, tradução nossa)¹⁴.

Aqui sucesso é diferente de consagração, enquanto sucesso é o reconhecimento em um determinado circuito por uma determinada parcela de agentes, a consagração é o reconhecimento histórico desses agentes frente a outras produções artísticas válidas, seja pelo mercado seja pelo circuito cultural.

Independente de qual conceito - consagração e fama - ou qual sistema - instituição e mercado - seja analisado, o ponto central do trabalho de Quemin é como a visibilidade do artista é uma produção social para atingir a fama e não uma consequência da fama.

Consumo não tão óbvio:

A visibilidade opera em diversos níveis do mundo da arte, seja na visibilidade do artista exemplificado por sua fama, seja na visibilidade da arte exemplificado pelo seu reconhecimento dentro do julgamento histórico. Apesar de serem analisados separadamente, essas duas estruturas principais de visibilidade operam em conjunto.

Tanto para Raymonde quanto para Quemin, o reconhecimento no mundo da arte se concentra numa produção social da visibilidade, fama e consequente consagração da obra de arte ou do artista. Essa visibilização não é consequência da qualidade do artista e sim um conceito inseparável, quando não o próprio produtor da qualidade. Reconhecida ora pela demanda de consumo do mercado, ora pela inserção nos acervos conferindo reconhecimento histórico.

Por mais que o mundo das artes visuais seja diferenciado de outros mundos artísticos pela sua própria natureza de consumo, ou seja, pela visão e por mais óbvio que seja afirmar que a visibilidade é um fator essencial para esse mundo. Quando aborda-se a produção de valor é necessário entender que a visibilidade não é uma consequência mas um mecanismo.

Essa visibilidade não faz jus apenas a possibilidade do público de acessar uma obra em um museu ou coleção privada, mas como e por quais discursos ou mecanismos esse público a acessa. No caso da produção de um mercado cada vez mais competitivo, com demandas de inovação constante, produzir a fama de um artista se torna um dos fatores primordiais para a sua consagração.

Valor indireto:

Assim como a obra de arte tem seu valor medido por sucesso e visibilidade, alguns profissionais do mundo da arte - principalmente os integrantes do núcleo duro - também se beneficiam desse sucesso e recebem a mesma fama que as obras que ajudaram a produzir, já que “análises sociológicas mostraram que no mundo da arte contemporânea, artistas e galerias (e inclusive galeristas), mas principalmente artistas e instituições, influenciam mutuamente as reputações um do outro.” (MOULIN, 1992 apud QUEMIN, 2017, p 24, tradução nossa)¹⁵

Porém, enquanto os profissionais do núcleo duro e instituições se beneficiam da visibilidade do artista (sintetizada em suas obras), os profissionais de apoio do mundo artístico ficam sem uma resposta sobre como instauram seu valor.

Levantamentos sobre ArtHandlers.

Em seu livro *Exposição. Concepção, montagem e avaliação*, a autora Marília Xavier Cury identifica que “a concepção e montagem de uma exposição é um trabalho que exige a participação de diversos profissionais das mais diversas áreas. (CURY, 2008, p.108)” e entre os profissionais citados nesse processo ela identifica “[...] arquitetos, *light designers*, cenógrafos, cenotécnicos, aderecistas, artistas plásticos e outros de acordo com a necessidade e orçamento”. (*Ibidem*, p108)”

Nesse exemplo específico o ArtHandler, por executar um pouco de cada uma das funções selecionadas acima, não se encaixa exclusivamente em uma única categoria e por isso continuará sendo referido ao longo do texto com o termo em inglês¹⁶.

Função dentro do mundo artístico:

Como já observado na introdução deste artigo, o ArtHandler é um profissional de apoio do mundo da arte, mas não está às margens do mundo artístico pois a sua produção é uma atividade direta, necessária e exclusiva à produção da obra de arte.

A premissa aqui não é discutir a qualidade do profissional mas sim traçar algumas características técnicas esperadas do mesmo.

Assim como outros profissionais do museu, o ArtHandler trabalha sobre uma convenção já pré-estabelecida e com finalidade direta. Sua função básica é de manusear as obras de arte de dentro das embalagens para o suporte/espço definido durante a montagem e realizar o serviço oposto na desmontagem, um período de tempo extremamente pequeno quando comparado com o ciclo expositivo e ainda menor com comparado a vida total da obra.

Para isso é também de responsabilidade do profissional: interpretar e executar os planos expositivos desenvolvidos pela instituição respeitando ao máximo as medidas solicitadas, que em um sistema onde o valor é mediado pela visibilidade, devem ser seguidas a regra com precisão muitas vezes milimétrica; ler os manuais de montagem das obras de arte bem como instalar ou escolher as ferragens mais adequadas para a fixação das obras quando estas não são indicadas no manual ou quando este é inexistente; eliminar qualquer marcação ou interferência visual na parede ou suporte que irá receber a obra de arte, de forma que ela seja um fundo neutro¹⁷ para a obra exposta, para após a medição da parede, marcação, furação, instalação das ferragens e limpeza da superfície, para finalmente manusear a obra de arte de sua embalagem para seu lugar destinado.

Para realizar esse trabalho, o ArtHandler normalmente segue orientações de seus

superiores. Dependendo do tamanho da exposição existirá um planejamento impresso com a posição das obras no espaço expositivo explicitando as medidas necessárias para a melhor fruição das obras. Uma vez que o fenômeno do mundo da arte consista “na realização e na fruição de uma obra.” (BECKER, 2010, p. 29)

Posição dentro do mercado de trabalho:

Normalmente esses profissionais começam trabalhando no mercado privado, que possui maior rotatividade devido a seus modelos de feiras e galerias sempre em busca de inovação.

Seu trabalho é estabelecido por indicações de confiança através de contratos verbais e *freelances*¹⁸, devido a agilidade e facilidade da contratação que substituem o concurso, o contrato assinado, a formação, o portfólio e experiência comprovados exigidos pela instituição pública. Para além das facilidades burocráticas, é também no mercado privado que as demandas surgem com as maiores ofertas. Vale mais a pena financeiramente trabalhar em uma feira de arte para diversos contratantes durante vários dias com alta rotatividade de serviços do que trabalhar na instituição pública por um valor diário que às vezes é menor do que o valor de hora no mercado.

Por outro lado, o setor público oferece um trabalho estável e garantido, com carteira assinada, mas com exigências que podem afastar, quando não impedir a contratação do profissional da área.

Mas é importante ressaltar que para aqueles que desejam entrar no espaço público muito do que é exigido na seleção pode ser atingido através do trabalho privado. A principal contribuição extraída do setor privado é a experiência de trabalho que apresenta um crescimento exponencial incomparável principalmente em feiras e galerias, criando um portfólio rico e diversificado.

O que acontece aqui é que o profissional trabalha “por sua conta e risco” no mercado privado sem contratos oficiais, sendo investido às cegas pelos compradores a partir de indicações para depois, com a experiência adquirida no sistema privado, adentrar no sistema público, com um trabalho seguro. Por ser uma área baseada na indicação e no investimento a curto prazo, muitas vezes quando um profissional rompe sua relação com galerias e compradores seu retorno é dificultado, a não ser que tenha um reconhecimento em uma área acima do mercado, ou seja, no museu.

O risco da interferência:

Para realizar esse trabalho específico, seja dentro do museu ou dentro do espaço privado é esperado que esse profissional tenha uma mão-de-obra especializada para

lidar com uma abrangente gama de obras sem danificá-las em nenhuma escala.¹⁹

Apesar do conhecimento da existência e função desses profissionais no espaço expositivo, quando o público (especializado ou não) se depara com a obra de arte instalada ele não pode ser capaz de identificar nenhum rastro da ação dos profissionais que atuaram ali anteriormente a não ser a fixação da obra no suporte/espço definido.

Mesmo que os *ArtHandlers* manuseiem as obras ou marquem as paredes para encontrar os pontos exatos de fixação, ao final do trabalho as obras não devem apresentar nenhuma marca que não seja da composição estética proposta pelo artista, bem como as paredes não devem apresentar manchas ou traços, mantendo a cor o mais uniforme possível.

Dependendo das instituições ou dos colecionadores, a exigência é elevada ao nível de nem mesmo as ferragens usadas para a fixação poderem ficar visíveis, reforçando a ilusão de que a obra se sustenta por si só na parede e conseqüentemente aumentando a invisibilidade da ação profissional.

O valor de seu trabalho é instaurado assim pela manutenção do suporte e pelo manuseio e instalação que não causem danos na obra, mantendo a pureza visual de ambos sem causar interferências visuais indesejáveis. Porém, ao se afastar de qualquer índice residual do trabalho, a *invisibilidade* se torna uma característica do profissional após o trabalho estar pronto.

Essa invisibilidade que está sendo relacionada com esse profissional não é uma marginalização, falta de reconhecimento ou afastamento do mundo artístico como acontece com outros profissionais e agentes invisíveis que não possuem seu serviço reconhecido. A invisibilidade do ArtHandler aqui é *paradoxalmente* o reconhecimento da sua presença.

Essa invisibilidade se apresenta como uma convenção, conceito definido por Howard Becker que aborda “as ideias e formas de pensamento comuns que estão na base das atividades de cooperação no seio de um grupo de pessoas” (BECKER, 2010, p. 50), ou seja, “habituais métodos de trabalho no domínio artístico considerado”. (*Ibidem*, p. 50)

O que se advoga nesse texto não é uma necessidade do registro do trabalho do profissional *na* obra ou *no* suporte uma vez que a invisibilidade é a própria convenção da existência desse profissional, onde a inexistência de índices contribui para uma melhor fruição da obra de arte evitando que o olhar do público se distraia

com interferências externas.

Por um valor da invisibilidade.

Esse movimento da invisibilidade de agentes como significado de sua presença foi percebido e explorado historicamente por diversos participantes do mundo artístico como Marcel Broodthaers em sua exposição *Museu de Arte Moderna Departamento das Águias (1968)*, ao expor diversas embalagens de obras de arte ou Harald Szeemann na curadoria de *Quando Atitudes Tomam Forma (1969)*, convidando os artistas a produzirem suas obras durante a exposição, colocando em cheque a posição de diversos agentes, inclusive do ArtHandler.

Enquanto para a obra de arte - e para os agentes do núcleo duro - o valor é estabelecido pela visibilidade como mecanismo de reconhecimento social, para o *ArtHandler* o valor se estabelece pela *invisibilidade* como índice da qualidade de seu trabalho, quanto menos ele for percebido mais chances ele terá de ser reconhecido positivamente e por outro lado resquícios do seu trabalho farão com que ele seja reconhecido negativamente.

Esse profissional trabalha em oposição direta a obra de arte: para que esta apareça sem interferências é necessário que o trabalho daquele desapareça em sua totalidade.

Em uma profissão que tem como função sua própria invisibilidade e em que a possibilidade do erro é mínima - nivelando muitos trabalhadores pela excelência – a partir de quais critérios é possível produzir ou medir um diferencial de valor, uma vez que o registro profissional é dado exatamente pelo apagamento de si?

Fica aberto à pesquisa o questionamento sobre como medir a qualidade do trabalho de uma classe onde todos devem ser excelentes em sua invisibilidade. Talvez uma metodologia histórica ou sociológica desses profissionais responda a essa pergunta pois não parece ser no reconhecimento do trabalho técnico, apresentado aqui, onde a resposta reside.

Becker (2010) inicia o seu livro *Mundos da Arte* com a anedota: Se uma árvore cai na floresta e ninguém a ouve, será que ela produziu barulho? Enquanto de modo geral, essa pergunta não funcione para as obras artísticas que dependem de um público ou pelo menos do contato com um terceiro que não é nem ela e nem o artista, para os *ArtHandlers*, assim como outros profissionais invisíveis da museologia, é exatamente o fato de ninguém “ouvir o seu som” que produz o seu valor.

Notas

¹ O artigo forma parte da pesquisa de mestrado em fase de desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Arte Visuais do Instituto de Artes da UNESP.

² “Notre choix n’implique aucun jugement de valeur sur les artistes désignés comme contemporains”

³ “Le circuit culturel s’impose au marché comme épreuve de vérité.”

⁴ Em seu artigo, Alain Quemin analisa os seguintes rankings: Kunstkompass, Artfacts, Artnet e Artprice.

⁵ Para Becker (2010) o núcleo duro do mundo artístico é aquele composto pelos agentes que tem influência direta na produção sociológica da obra que inclui desde a produção física até a produção do reconhecimento e sucesso, já que para o autor a produção da obra de arte depende de uma recepção do público e essa recepção só existe a partir de uma obra produzida.

⁶ Para Becker (2010) trabalho de apoio é aquele que auxilia a produção técnica da obra sem influenciar na sua produção e/ou fruição. Entre os trabalhos de apoio estão desde os assistentes dos artistas até os comerciantes de matéria prima, o grande dilema para o autor é como traçar a linha entre quais profissionais se enquadram de fato no mundo da arte, deixando a cargo dos pesquisadores que utilizarem seus métodos estabelecerem as fronteiras.

⁷ Devido a uma variação da tradução dentro da literatura em português e pela aparente insuficiência dos termos usados na tradução frente ao trabalho do *ArtHandler*, optou-se por manter o termo em inglês que apresenta uma abrangência/recorte mais direto às características particulares desse profissional.

⁸ “[...]la régulation se fait à travers des conflits entre les sous-mondes de l’art, économique-culturels[...]”

⁹ “[...]le label artistique est au principe de la différenciation qui, comme le brevet scientifique, mais sans la protection légale qui l’accompagne, crée les conditions du monopole économique.”

¹⁰ O conceito *monopólio artístico* consiste na ideia de que se toda obra de arte é única, e mesmo a sua reprodução instaura uma outra coisa que não ela mesma, toda posse de uma obra é obrigatoriamente um monopólio, seja pelo artista, pelo mercado ou pelo museu. Nas palavras de Moulin no seu Livro O Mercado da Arte Mundialização e Novas Tecnologias: “Esses bens de arte únicos constituem o tipo ideal de bens raros cuja diferenciação consumada confere um monopólio, no sentido etimológico do termo a seu detentor” (MOULIN, 2007, p. 14).

¹¹ “Il appartient au musée de désigner ce qui est art et ce qui ne l’est pas. Les acteurs économiques n’ont pas en effet, au même degré que les acteurs culturels, le pouvoir de conférer le label artistique à des formes d’art”

¹² “Les hausses rapides que la publicité, le marketing, les engouements et les spéculations provoquent sur le marché ne résistent pas longtemps au veto des professionnels de l’art. Sans le verdict autorisé d’une fraction au moins d’entre eux, ce qui se vend comme art n’appartient pas encore à l’univers de l’art.”

¹³ “Since Raymonde Moulin formulated her theory at the very beginning of the 1990’s, the contemporary art market has significantly developed and, at its highest level, has partly disjointed from art institutions with a recent increase of autonomisation of the market from the institutional world and norms producing heteronomy”.

¹⁴ “The most accurate factor in predicting success – not to mention consecration – is the level of fame or visibility that was already reached previously, as is shown in the work”

¹⁵ “[...] sociological analysis has shown that in the world of contemporary art, artists and galleries (and also gallery owners), but also artists and institutions, mutually influence each other’s reputations”.

¹⁶ O mesmo acontece com listas propostas por outros autores deixando a tradução do termo ainda em suspensão, apesar do uso mais comum nos museus, galerias e feiras ser montador fino, as definições da literatura ainda não englobam o total do trabalho desse profissional. Ver: nota ^{vi}

¹⁷ Apesar de entender que muitas instituições, artistas e outros integrantes do núcleo duro das artes vem ao longo da história contemporânea das artes visuais traçando diversos questionamentos sobre o suporte artístico e sua suposta neutralidade, para esse trabalho o suporte está sendo posto como “neutro” a partir dos entendimentos expressos por Brian O’Doherty no livro Interior do Cubo Branco, uma vez que o principal mundo da arte que utiliza esses serviços é o mercado privado, ver nota ^{xvii}.

¹⁸ Independentemente de uma análise sobre os profissionais de apoio ainda ser ausente na literatura, devido a pandemia de Covid-19 alguns dados específicos sobre *ArtHandlers* como as formas de contratação, salário e perfil das instituições de trabalho foram levantados pela Art-Handler Magazine (2020, USA, Disponível em: <https://www.instagram.com/arhandlermag/>) e ACAH - Ação Coletiva ArtHandlers (2020, Brasil, Disponível em: <https://www.instagram.com/arhandlerbrasil/>). Por consistirem em duas ações emergenciais os levantamentos ainda carecem de dados sensíveis para outras análises, mas confirma os argumentos deste artigo sobre as principais formas e perfis institucionais de contratação: freelancer e mercado privado respectivamente.

¹⁹ Ao consultar o Tópico 10 de Conservação Preventiva: Embalagem, manuseio e transporte de obra de arte (Alessandra ROSADO, 2008) é possível encontrar especificações técnicas gerais do manuseio de obras assim como seções sobre cuidados direcionados especificamente para o manuseio de materiais em particular. Esses procedimentos devem ser executados após o exame da estrutura e condições do

material para que não haja danos na obra em trânsito. Em todas as especificações, o transporte inadequado é listado como um dos fatores de depreciação de objetos museológicos.

Referências

QUEMIN, Alain. **The superstars of contemporary art: a sociological analysis of fame and consecration in the visual arts through indigenous rankings of the “Top Artists in the World”**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 66, p. 18-51 abr. 2017.

MOULIN, Raymonde. **Le Marche et Le Musée. La constitution des valeurs artistiques contemporaines**. In: Revue française de sociologie, 1986, 27-3. Sociologie de l'art et de la littérature. pp. 369-395;

BECKER, Howard S. **Mundos da Arte**. Lisboa: Livros Horizontes, 2010.

CURY, Marília Xavier. **Exposição. Concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: Annablume, 2008

Caio Netto dos Santos

Artista e pesquisador, graduado em Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UNESP; atualmente mestrando no Programa de Pós Graduação do Instituto de Artes da UNESP na linha de pesquisa de Processos e Procedimentos Artísticos; Integrante do grupo de pesquisa cAt - Ciencia Arte e Tecnologia; desenvolve pesquisa sobre tensões e convenções sociais em torno da embalagem e profissionais de apoio e manuseio de obras de arte. caio.netto@unesp.br