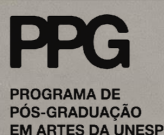


Dissertação de Caio Netto dos Santos

No Instante Seguinte:

Convenções da Embalagem de obra de Arte



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Julio De Mesquita Filho”
Instituto de Artes - Campus de São Paulo

CAIO NETTO DOS SANTOS

NO INSTANTE SEGUINTE:
Convenções da Embalagem de Obras de Arte

São Paulo
2023

CAIO NETTO DOS SANTOS

NO INSTANTE SEGUINTE:
Convenções da Embalagem de Obras de Arte

Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, com a área de concentração em Processos e Procedimentos Artísticos do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Linha de Pesquisa: Processos e Procedimentos Artísticos
Orientador Prof Dr: Jose Paiani Spaniol
Coorientador Prof Dr: Milton Terumitsu Sogabe

São Paulo
2023

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação
do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

S237i Santos, Caio Netto dos, 1994-

No instante seguinte : convenções da embalagem de obra de arte / Caio
Netto dos Santos. -- São Paulo, 2024.
279 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. José Paiani Spaniol.

Coorientador: Prof. Dr. Milton Terumitsu Sogabe.

Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio
de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Arte - Embalagens. 2. Caixas de madeira. 3. Museus de arte. 4. Arte -
Comercialização. I. Spaniol, José Paiani. II. Sogabe, Milton Terumitsu. III.
Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título.

CDD 658.564

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

CAIO NETTO DOS SANTOS

NO INSTANTE SEGUINTE:

Convenções da Embalagem de Obras de Arte

Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, com a área de concentração em Processos e Procedimentos Artísticos do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Dissertação Aprovada em 08/12/2023

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Milton Terumitsu Sogabe
Presidente - Coorientador
UAM - Universidade Anhembi Morumbi

Prof^a. Dr^a. Rita Luciana Berti Bredariolli
UNESP – Instituto de Artes

Prof. Dr. Jean Tible
USP - Departamento de Ciência Política

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Bolsa cedida nos primeiros anos desta pesquisa que permitiram minha existência durante o período de isolamento da pandemia de Covid-19.

Aos meus 3 orientadores que me orientaram dentro do possível nesses anos. Em especial ao Milton Sogabe que me selecionou para o mestrado cuidando da orientação durante o primeiro ano e, depois, como coorientador, foi uma pessoa essencial para que eu terminasse esse texto; Ao Agnus Valente que partiu em 2022, mas foi meu orientador desde a graduação e está presente em quem sou hoje.

Dentro do corpo docente do IA também agradeço à Professora Doutora Rita Luciana Berti Bredariolli, que mesmo sem ser orientadora sempre teve uma escuta e acolhimento ímpares, e que topou ser banca deste trabalho. Assim como ao Professor Gustavo Motta que teve um olhar igualmente atencioso e colaborou direta e indiretamente com a produção final do trabalho

À coletiva GIRA (Coletiva de estudo-intervenção antirracista e anticolonial) que não só apresentou perspectivas críticas que me aproximaram das Ciências Sociais (que se misturam tanto no texto quanto em minha produção artística) como também sempre apoiaram, acolheram e aconselharam durante o caminho. Não tenho como falar da GIRA sem citar o querido Nico e a Mari que com suas loucuras e genialidade s sempre me tiraram e foram tirados do lugar de formas totalmente indisciplinadas nas nossas conversas e trocas de memes nas madrugadas a fio. Também agradeço a Nath, Lea, Aquiles, Roger, Vivi, Barbara, Babi, Diogo, Amanda e ao professor Jean Tible pelas contribuições diretas com essa pesquisa.

Ao grupo de pesquisa cAt por me mostrar o que é uma produção coletiva que leva em consideração contribuições interdisciplinares e que como coração de mãe sempre faz caber mais um. Agradecimentos especiais à Ive Rubini que é uma pesquisadora maravilhosa. Dentre os grupos de pesquisa, também agradeço ao GIIP Jogos, que me estimulou na volta ao mundo acadêmico no último ano de pesquisa assim como me lembrou dos prazeres de estar em comunidade, produzindo e se divertindo com aqueles que amamos. Deixo meu agradecimento especial a Rodrigo Dorta que sempre foi uma inspiração desde a graduação e ao Exe que sempre esteve junto e que tenho orgulho de ver o crescimento acadêmico, diariamente me dando esperança das novas

gerações da academia (Mais Que Amigues, vocês também estão aqui). No corpo discente não podia deixar de citar a amiga Rodrigo Lopes e a Levi Fernando por todas as brincadeiras, conselhos, puxões de orelha, surtos coletivos e incêncios apagados.

Ao Coletivo Malungada, coletivo de ciclismo negro que fundamos um ano antes do mestrado iniciar, que sempre foi a válvula de escape durante esse período, e que me ensinou muito sobre coletividade, coletivos, cooperativismo e tantos saberes que os livros não deram conta de explicar. Não tem como falar do coletivo sem citar as minhas amigas Fernanda Najah, Mariane, Dany e Milo. Obrigado pelas loucuras e risadas.

Ainda no ciclismo o agradeço à Talita que é uma das minhas maiores inspirações e sempre tem os melhores comentários possíveis sobre a cena e que faz da Lasmagrelas um dos lugares mais aconchegantes na minha vida, assim como às amigas e amigos do VNT e de outros grupos, em especial Natan, Xis, Teteuz, Michele, Ximena, Victor Cipriani, Marcos Lerdo, Deysoka, Alex, Jean, 3d, Patix, Macarini, Lígia, Hadnan, Ianca, Mayara, Raísa, Ranom, Bruno Leite, Ruan, Aquele Caio, Cássio, Gian e tantos outros. Mesmo estando distante de vocês é ótimo saber que podemos nos encontrar na rua qualquer dia e rir da vida assim como se abraçar pra chorar.

A O.Co (Oficina Colaborativa) Agradeço por todo o aprendizado e experiência adquiridos nos anos trabalhados aí assim como todas as conversas pós expediente sobre a área de trabalho de montagem de exposições e embalagens de obras de arte, sem vocês essa pesquisa não existiria.

Agradeço também à minha família que entre “trancos e barrancos” compreendeu os desafios impostos pelos procesos e me deu o suporte (e inspiração) durante o período. Obrigado expecialmente a minha mãe, meu irmão e minha avó.

A todos os citados e outros que porventura esqueci, não é da boca pra fora que eu digo que nas conversas com vocês essa pesquisa se materializou assim como são vocês que me inspiram em continuar vivo. Esse trabalho também é dedicado a vocês.

RESUMO

Quando adentramos um museu ou galeria, vemos as obras expostas na parede, sem indícios de como elas chegaram ali, do atelier do artista à sala expositiva a embalagem percorre diversos caminhos, sejam eles simbólicos - sua produção enquanto arte - sejam eles físicos - o transporte em si do atelier do artista à sala expositiva. Para entender como o transporte se dá, o presente trabalho se debruça sobre a Embalagem de Obra de Arte (*hardcrates*, *wooden boxes* ou *softpacks*) como objeto resultante das relações sociais do Mundo da Arte, tanto no campo simbólico ou social - relação entre agentes - quanto no campo técnico - como produzir e transportar uma embalagem. Assim, parto da necessidade de se guardar objetos como algo do cotidiano para a situação dos profissionais envolvidos nesse trabalho nos espaços de arte entendendo que a necessidade de guardar produz hierarquias múltiplas de uns sobre outros e produz as relações entre objetos, pessoas e nações. A fins de destrinchar essas relações, utilizo o termo ficção - extraído do trabalho de Broodthaers - para problematizar as relações produzidas pelo sistema artístico, entendendo a ficção como uma ferramenta capaz de expor aquilo que está no subterrâneo e que também possui a capacidade de redistribuir papéis. O trabalho tem como base metodológica a Sociologia da Arte da segunda metade do Século XX, navegando entre os bastidores das galerias, museus e leilões, utiliza-se a montagem de Walter Benjamin posicionando texto e imagens lado a lado, para trazer à luz coisas que no dia-a-dia ficam distantes do público.

Palavras-chave: Embalagens de Obra de Arte; Arthandler; Montador; Ficção; Mercado de Arte.

ABSTRACT

When we enter a museum or gallery, we see artworks displayed on the walls, with no signs of how they got there. From the artist's studio to the exhibition room, the packaging takes various paths, whether symbolic - in its production as art - or physical - the actual transportation from the artist's studio to the exhibition space. To understand how transportation occurs, this present work focuses on the Artwork Packaging (hard crates, wooden boxes, or soft packs) as an object resulting from the social relations of the Art World, both in the symbolic or social field - the relationship between agents - and in the technical field - how to produce and transport packaging. Thus, I start from the need to preserve objects as part of everyday life for the professionals involved in this work in art spaces, understanding that the need to preserve creates multiple hierarchies of some over others and produces relationships between objects, people, and nations. In order to unravel these relationships, I use the term fiction - extracted from Broodthaers' work - to problematize the relationships produced by the artistic system, understanding fiction as a tool capable of exposing what is underground and also redistributing social roles. The work is methodologically based on the Sociology of Art from the second half of the 20th century, navigating behind the scenes of galleries, museums, and auctions. Walter Benjamin's montage technique is used, positioning text and images side by side to bring to light things that are distant from the public in everyday life.

Keywords: HardCrate; Arthandler; MountMaker; Fiction; Art Market.

SUMÁRIO

-1 PREFÁCIO.....15

0 INTRODUÇÃO27

1 A Embalagem de Obra de Arte.....35

1.1 Entre Embalar e Guardar.43

1.2 Documentos, histórias e embalagens.61

1.3 Mercado contemporâneo e embalagem de obra de arte.101

2 Profissionais de Apoio e Embalagens no Contexto Físico e Digital.....131

2.1 Reconhecimento visível e valor.....141

2.2 Profissionais de apoio no mundo da arte físico.....149

2.3 Profissionais de apoio no mundo da arte digital.....159

2.4 O problema do arquivo (digital)179

3 Ficções187

3.1 O museu-ficção207

3.2 Epistemologias da imagem, um vai-e-vém em Broodthaers.....241

3.3 Negação, vazio e ficção. Produção.....253

REFERÊNCIAS.....266

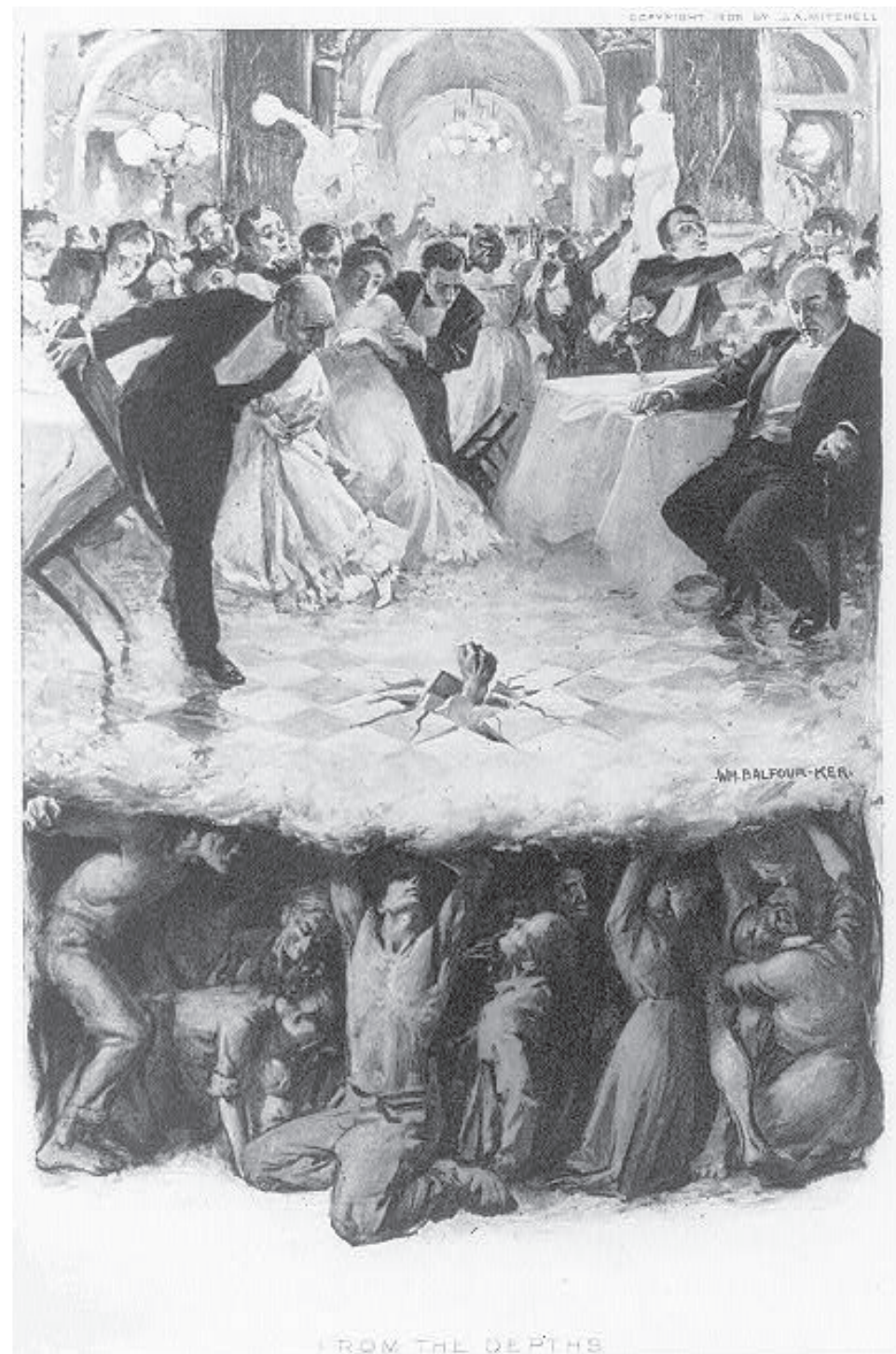


Figura 1: *From the Depths*, William. Balfour-Ker. 1906

Na gravura de Balfour vemos uma mão atravessando o chão de um baile, a mão sai da escuridão em direção a luz, talvez para alcança-la, talvez para destruí-la.

Fonte: Ker (1906).

-1 PREFÁCIO

Se “Duchamp pisou no teto” (O’Doherty, 2002, p. 71) da galeria ao expor seus sacos de carvão, invertendo a lógica expositiva, por que não continuar essa trajetória dentro do espaço expositivo e pisar também nos espaços periféricos ou invisíveis da galeria e do museu, seu escritório, jardim, a rua onde ela se situa, seu espaço de coleção velada ou seu acervo técnico?

Explorar tanto os objetos escondidos dos olhos do público quanto os rituais internos dos espaços de arte, trazer à tona, como Marcel Broodthaers faz em seu Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, ao apresentar 282 peças de coleções particulares e suas caixas de transporte ou como propõe Tom Sachs¹ em sua produção particularmente vernacular – ainda que extremamente rígida – de objetos e performances de rituais contemporâneos, ou as instalações radicalmente acessíveis, cotidianas e minimalistas de Charlotte Posenenske², ou ainda as esculturas feitas com a estrutura de caixas de transporte, propostas por Richard Artschwager³.

O espaço do acervo técnico segue a fórmula exposta por Cardinal Elsner onde a “classificação precede a coleção” (1994, p. 1). Ali é o espaço da coleção invisível aos olhos do público; honra uma tradição de pensamento que captura o objeto ou a Coisa na razão, antes de qualquer outro movimento. No acervo técnico todas as peças têm seu lugar de esconderijo e repouso, mas também traçam a história do desejo e da aquisição, da posse e do controle, é o “arquivo pessoal a

¹ Artista contemporâneo de Nova York, teve seu trabalho reconhecido a partir da exposição Cultural Prosthetics (1995). Produz objetos a partir de materiais cotidianos – principalmente embalagens de luxo - coletados do descarte alterando seu significado. Os objetos resultantes possuem significados diferentes dos originais, por exemplo, a Granada de Mão da Hermé (1995) ou a Guilhotina da Chanel (1998). No campo da performance o artista reinterpreta rituais contemporâneos como a simulação de um pouso em Marte (Space Program 2007) ou a produção de um lanche do McDonalds (Nutsy’s McDonalds, 2001).

² Artista alemã com produção voltada para escultura minimalista a partir de reprodução modular de dutos de ar. A exposição desses objetos no ambiente urbano faz com que eles se tornem extremamente radicais em sua forma e cotidianos em seu ambiente natural.

³ Artista multidisciplinar Norte Americano, seu trabalho flerta com o minimalismo, pop art e arte conceitual. Suas obras em geral trabalham com formatos quadrados modulares que fazem alusão a outros objetos a partir da forma como são pintados. O artista também possui uma grande série de obras feitas no formato de caixas e embalagens de madeira.



Figura 2: CHANEL GUILLOTINE [Guilhotina Chanel]. Tom Sachs, 1998.

Pintura acrílica sobre construção de madeira com linha de pesca, corrente de metal e lâmina.

Fonte: Sachs (1998)

respeito do mundo” (Cadôr, 2016, p. 125). Um tipo muito específico e ao mesmo tempo comum de arquivo pessoal, da Razão Moderna, a respeito do mundo.

O acervo técnico de museus e galerias é o resultado desse “impulso pela coleção (que) surge em quase toda criança (e que) reaparece na idade adulta, (de forma) mais complexa” (Costa, 2007, p. 22) e por sua complexidade acaba tendo materiais e tecnologias cada vez mais especializadas para garantir sua duração, sua luta contra o tempo, sua tentativa sem sucesso, de imortalidade. No livro Sinfonia de Objetos de Paulo de Freitas Costa, onde o autor faz um levantamento de movimentos colecionistas, se aborda “a coleção como um processo, ou seja, algo que se desenvolve no tempo” (Costa, 2007, p. 20). Mas, e se tirarmos o tempo dessa equação? Será que a coleção, desse tipo específico que incomoda e move este trabalho continua a existir? De antemão, digo que sim, e que isso também é uma das premissas que guiam as próximas páginas: o Tempo é tanto aquilo que a conservação preventiva luta contra quanto é o que molda essa disciplina. Para nós os objetos colecionados por museus e galerias ao redor do mundo já estavam capturados antes mesmo de chegarem fisicamente aos seus espaços expositivos ou de acervo técnico. Já estavam na rota das capturas antes mesmo de serem vistos pelos representantes (coloniais) das instituições onde repousam pela eternidade.

Mas também colecionamos, às vezes sem perceber, seja no campo material e/ou no campo do simbólico, um lugar “não apenas como um museu de imagens (...) lugar mental, um lugar de memória, do imaginário pessoal” (Costa, 2007, p22). As famílias colecionam fotos e álbuns, louças, presentes, dentes das gerações mais novas. As crianças colecionam brinquedos que ganharam de seus familiares ou fizeram na escola, mas também colecionam galhos e pedras que se tornam espadas ou pequenos objetos brilhantes de afeto e cuidado. Todos colecionamos memórias e experiências que nos moldam. As empresas colecionam fotos e documentos dos funcionários.

Porém o quanto dessas coleções também não são acúmulos? Não são bagunça? Não são itens descartáveis ou que até mesmo esquecemos que existem ali? Pensando nessas questões, realizei em 2017 a exposição Neste Exato Instante, colocando todos os objetos coletados ou produzidos durante os cinco anos da graduação (2013-2017) no chão da Galeria de Arte Alcindo Moreira Filho no Instituto de Artes da UNESP. A exposição, de caráter processual, foi sendo montada ao longo dos cinco dias reservados. Ela se construía a partir da interferência e sobreposição de trabalhos pessoais, trabalhos de artistas



Figura 3: Compilação do autor a partir de imagens da obra Nike craft. Tom Sachs 2012

Fonte: Sachs (2012)

convidados a produzirem intervenções e da interação do público espontâneo. Os objetos expostos eram registros materiais e simbólicos desses anos de graduação, decorrentes das interações sociais dentro do espaço da universidade.

Após a exposição percebi que, apesar do formato expositivo ter se resolvido naquele momento, a coleção ainda não tinha uma forma efetiva de ser guardada e/ou transportada para minha casa ou novos espaços de exposição. Essa preocupação se intensificou ainda mais quando comecei a trabalhar como manuseador de obras de arte⁴ em uma oficina especializada em montagem e produção de suportes para obras de arte.

Ao tentar ampliar o meu conhecimento pessoal na área, me deparei com uma literatura escassa, que se resume em manuais técnicos direcionados especificamente para o acervo de certos museus - como veremos no primeiro capítulo - e algumas tentativas de manuais gerais muito influenciados pela conferencia do ICOM de 1991, que demonstrava a urgência de criar protocolos internacionais (McGary, 1991, p.136) que atendessem a demanda crescente de exposições internacionais nos anos 90 e 2000 (Fialho, 2019; Greffe, 2013). Além desses manuais, encontrei poucas, porém recentes, notícias em sites de revistas relacionadas ao circuito artístico, e aqui mais um dado material entra em vigor no desenvolvimento deste trabalho: essas notícias em geral são sobre acidentes de trabalho⁵ e raramente sobre o trabalho em grandes estúdios⁶; Há também, por fim, por fim uma revista acadêmica online - com um caráter quase sindical - chamada *Arthandler-mag*, de 2014, famosa no Instagram por postar diversos memes e conteúdos a respeito da profissão sempre mediados pelo

4 Apesar de não ter uma tradução direta, a profissão de manuseio e acondicionamento de obras de arte – que inclui a produção de compartimentos e embalagens – é conhecida em inglês como Art-Handler.

5 The Museum Wall that Broke the Art-Handler's Back <https://hyperallergic.com/515321/the-museum-wall-that-broke-the-art-handlers-back/>

The Art Handler Whose Shoulder Shattered at the Loading Dock <https://hyperallergic.com/515322/the-art-handler-whose-shoulder-shattered-at-the-loading-dock/> Reportagens do Hypperallergic sobre diversos acidentes com profissionais da área.

Talking with the art World's Fly on the Wall <https://www.interviewmagazine.com/art/meet-the-fly-on-the-wall-of-the-art-world-art-handler-magazine> Reportagem da Interview Magazine sobre como o risco de saúde entre as pessoas que instalam obras de arte e aquelas que compram obras de arte são extremamente distantes e desconfortáveis dentro do mundo da Arte.

6 The Skilled Fabricators Who Realize Artist's Most Ambitious Sculptures https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-day-skilled-fabricators-realize-artists-ambitious-sculptures?utm_medium=social&utm_source=facebook&utm_campaign=editorial&fbclid=IwAR1td-bWRW3z-oTmkTm7aolTI--DptOpwiDj2snvWx_UD-cEnG8kMRI9n9Q



Figura 4: Vista da exposição *Work in Progress* [Trabalho em andamento]. Charlotte Posenenske. 2019

Fonte: Posenenske (2019).

humor ou ironia, e apenas dois manuais gerais que foram produzidos/adaptados ao português.

Nos deparamos assim com alguns problemas: o primeiro, que foi se moldando ao longo da pesquisa conforme me identificava e me aproximava dos *black studies*⁷, implicou em uma crítica material contra a noção de coleção e também uma preocupação (e urgência) a respeito dos profissionais da área, tendo como solo comum para as duas linhas citadas um compromisso ético; o segundo, existe a necessidade da criação de caixas e recipientes para obras de arte e patrimônio móvel, que são produzidas por profissionais que não possuem formação na área ou fácil acesso às formas e métodos de produção - o que também se observa na área de manuseio dos objetos coletados para que eles possam ser guardados e transportados como objetos de arte.

Assim, além de discutir o que será colocado dentro dessas embalagens, também se faz necessário entender como são produzidos esses recipientes-caixas acompanhados de registros de qualquer natureza a respeito da produção das ferramentas de conservação, de manuseio e conservação de objetos.

Em 2017, durante as leituras para meu TCC, me deparei com um trecho do livro *Caminhos da Curadoria* de Hans Ulrich Obrist em que o autor fala brevemente sobre a figura do *décourateurs* do museu:

As primeiras pessoas a exercer o papel de organizadores de exposição em um museu foram os *décourateurs* do Louvre, no Séc XVIII. (...) eram responsáveis por organizar e expor as obras de arte para as exposições da Academia. Eles começaram a padronizar a prática de instalar as coleções dos museus para exibir de melhor maneira (Obrist, 2013, p. 41).

Apartir desse momento reparei que pouco se falava desse profissional na literatura do campo das artes, museologia e curadoria. É como se a partir do momento em que o curador é identificado como um profissional das artes responsável pela disposição dos objetos expostos, as outras subdivisões de trabalho que o *décourateur* desenvolvia desaparecessem juntamente a ele.

Apesar da constante renovação dos espaços de exposição e de práticas artísticas, o livro *No interior do Cubo Branco* demonstra sua contemporaneidade ao expor que a parede branca é uma protagonista de diversas mudanças históricas no

⁷ Durante a pesquisa participei da tradução de *Marxismo Negro* pela editora Perspectiva, publicado em 2023 e da tradução de *Perder a Mãe* pela editora Bazar do Tempo, publicado em 2021



Figura 5: Richard Artschwager, *Archipelago*, 8 crates, 1994

Fonte: Artschwager (1994)

contexto artístico. Subentende-se também que os profissionais relacionados⁸ com esse agente-corpo-espço autônomo da galeria também fazem parte desse processo histórico. Quem são os profissionais que deixam essas paredes brancas? Quem são os profissionais que deixam o chão de cimento queimado sempre limpo? Quem são os profissionais que fazem com que as obras saiam da caixa e fiquem sustentadas - e sustentem - as paredes? Quem são os profissionais que fecham os furos que ficam nas paredes após retirar os quadros? Se os quadros, as paredes, o cimento queimado do chão e o acervo técnico falassem, quais seriam os profissionais que essas coisas indicariam como mais presentes, como aqueles que lidam diretamente com o funcionamento da galeria quando ninguém está lá para ver?

Apesar de estar se referindo à curadoria - em uma relação de dimensão entre obra e parede - ao ler que “a estética do ato de pendurar evolui de acordo com seus próprios usos” (O’Doherty, 2002, p. 21) tem-se um vestígio de que manusear obras de arte não é apenas uma prática do corpo técnico dos espaços de arte, assim como não é algo desconhecido, mas sim um dado histórico propositalmente encoberto - para manter a aura do artista e também um certo sistema de visibilidade das artes visuais - que atua junto à curadoria e interfere nas próprias possibilidades de exposição.

A literatura que aborda a questão do manuseio de obras de arte como um fator histórico ou a partir de posicionamentos sociológicos é praticamente inexistente, porém esse posicionamento teórico pode ser identificado indiretamente a partir de livros que tratam do espaço expositivo, da curadoria, da coleção, da exposição ou da conservação, como citado nos dois exemplos *Caminhos da Curadoria* (2013) e *No Interior do Cubo Branco* (2002), enquanto o posicionamento político desses profissionais vem à tona no livro mais recente chamado *GULF: High Culture Hard Labor* (2015) onde se registram denúncias e apagamentos dos profissionais de arte na construção de uma ilha para novas sedes de importantes museus europeus.

Existem alguns sites e plataformas de notícias especializados no mundo da arte onde é possível encontrar alguns textos relacionados aos profissionais de

⁸ Duane Hansons, ao apresentar suas esculturas hyper-realistas de diversos trabalhadores nos diz algo semelhante, suas esculturas canonizadas no espaço da galeria trazem à tona a figura de profissionais invisíveis, que olham de volta ao espectador, apresenta o banal do trabalho sobre o pedestal da cultura.



Figura 6: Recorte 1 Neste Exato Instante. Caio Netto, 2017

Exposição de TCC onde eram expostos todos os materiais adquiridos por mim durante os anos da graduação.

Fonte: Santos (2017) acervo pessoal

manuseio. Entre eles vale ressaltar o site da Artsy⁹ ou Hyperallergic¹⁰, veículos de notícias e cobertura de eventos artísticos pelo mundo - já citados nesse capítulo - e o site Art-Handler Mag¹¹, (fundado em 2014) dedicado à divulgação de textos e reflexões breves sobre o manuseio de obras de arte e artistas que dialogam com esse conteúdo.

Por outro lado, vai ser a partir de publicações e manuais de museus internacionais que será possível identificar uma literatura base sobre o manuseio de arte e seu devido armazenamento - ainda que com conteúdo pouco crítico e focado no método técnico individual de cada museu. Apesar disso, muitos desses manuais servem como base técnica para a criação de obras-objetos e também como ponto inicial para os futuros trajetos que essa pesquisa pode tomar.

9 Disponível em <https://www.artsy.net/>

10 Disponível em <https://hyperallergic.com>

11 Disponível em <http://art-handler.com>



Figura 7: *Recorte 2 Neste Exato Instante. Caio Netto, 2017*

Exposição de TCC onde eram expostos todos os materiais adquiridos por mim durante os anos da graduação.

Fonte: Santos (2017) acervo pessoal

0 INTRODUÇÃO

Durante os dois anos de pesquisa a pergunta que mais ouvi foi “Por qual motivo é necessária a existência de uma embalagem específica para obras de arte?” Ela normalmente era seguida por: “De onde surgiu esse tema de pesquisa?”

A segunda pergunta é fácil de responder e já foi apresentada no prefácio desta pesquisa. Depois de me formar na graduação, me deparei com uma dificuldade em armazenar os objetos resultantes do TCC. Também me tornei assistente de um profissional de montagem de obras de arte onde conheci um pouco dos bastidores do Mundo da Arte, dos museus e das galerias, que são pouco ou quase nada comentados e se tornam distantes tanto do público que visita os museus quanto de alunos recém-formados no currículo das universidades dedicadas às artes plásticas/visuais.

Enquanto trabalhava nessa empresa vi que muito do conhecimento que era apresentado era passado de forma oral, de um funcionário para o outro, dentro das normas da empresa. Ou seja, se reproduzia aquilo que funcionava, eram acordos que, depois de ditos uma vez, nunca mais seriam questionados porque apresentavam resultados positivos (e muitas vezes de baixo custo).

Ninguém sabia explicar de onde vinha esse conhecimento. Normalmente era atrelado a alguma pessoa mais velha que ensinou às outras, alguma formação pontual, algum espaço onde trabalhou e aprendeu de forma empírica, determinado material ou protocolo realizado em uma feira de arte internacional ou museu, a que ouviu falar que seria melhor daquele jeito, internet, entre outros.

Mas na época eu imaginava - e na verdade era mais um desejo que uma especulação - que havia algo além do pensamento coletivo, oral, da experiência empírica. Deveria haver algo escrito sobre esse objeto - fossem manuais ou protocolos, talvez cursos ou palestras. E, à época, também não encontrava uma bibliografia que falasse o que era a montagem de obra de arte ou como realizar embalagens. Havia muita discussão sobre patrimônio no campo mais filosófico e simbólico, mas não encontrei os documentos técnicos, os estudos de materiais, as experiências e as falhas.

O que haviam - e ainda existem - eram estudos de casos, experiências particulares, que se dedicavam a peças ou materiais específicos, publicados em congressos,

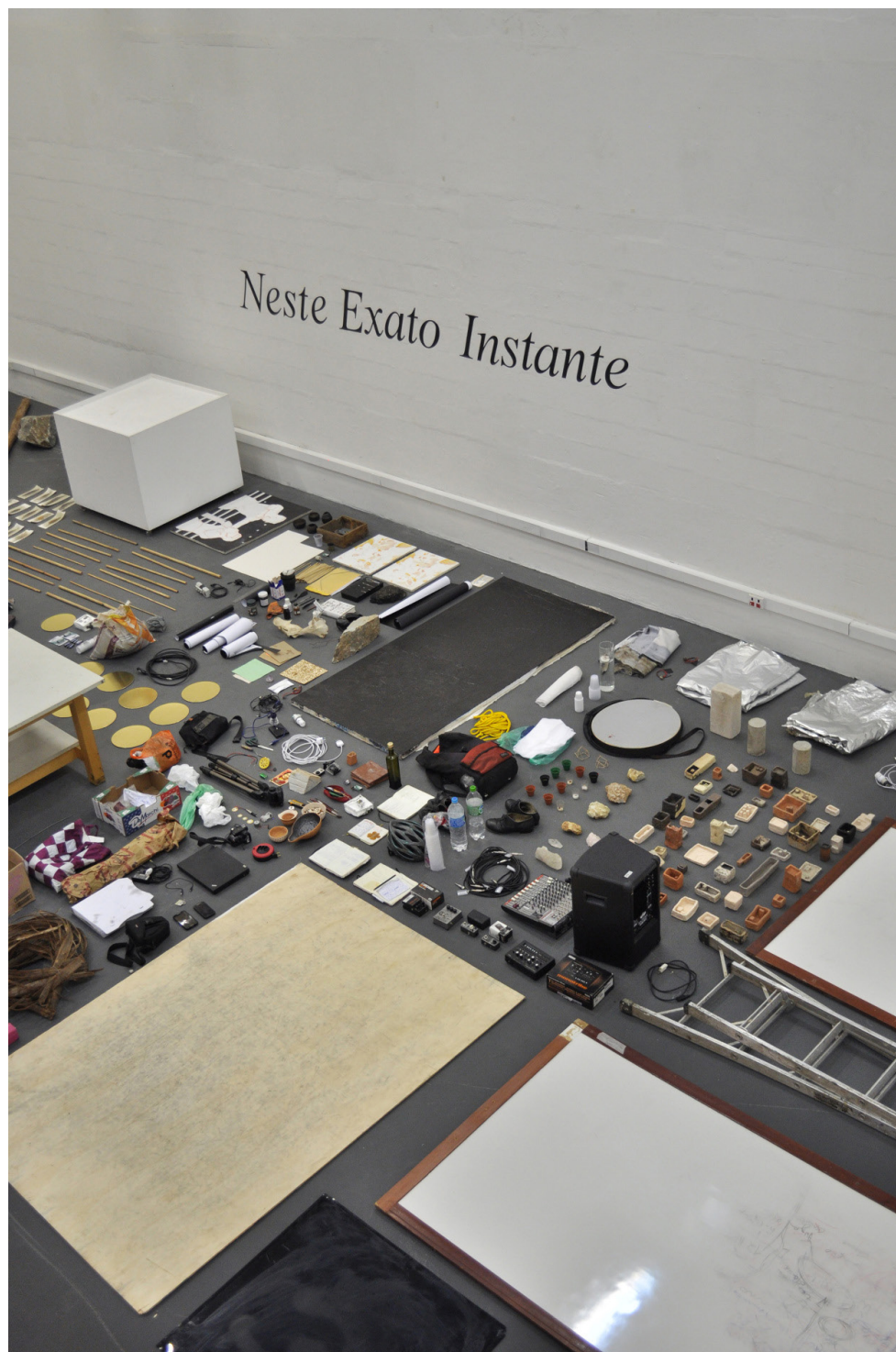


Figura 8: Recorte 3 Neste Exato Instante. Caio Netto, 2017

Exposição de TCC onde eram expostos todos os materiais adquiridos por mim durante os anos da graduação.

Fonte: Santos (2017) acervo pessoal

anais, seminários e eventos acadêmicos ao redor do mundo organizados por centros de pesquisa de museus e universidades. Ainda assim, esses documentos publicados possuíam uma linguagem especializada, apresentavam materiais ou técnicas de difícil acesso, além de poucos estarem em português. Ainda que a produção de embalagens e montagem de obras de arte seja algo cotidiano no Mundo da Arte¹² a divulgação ou ensino dessa área contraditoriamente quase não é registrado.

Para não dizer que não encontrei nada durante as buscas bibliográficas que antecedem essa pesquisa: durante esse período tive contato com o manual do MoMA de Manuseio e Cuidados com Obras de Arte (The Care and Handling of Art Objects, 1987) e o manual publicado pela FUNARTE nos anos 1980 no Rio de Janeiro, Manuseio e Embalagem de Obras de Arte. Ambos os materiais estavam a pelo menos 40 anos de distância de mim, que começava a escrever essa pesquisa em 2020. E então eu me perguntava: “O que aconteceu nesse meio tempo?”. Foi essa a pergunta que deu início a essa pesquisa.

Este trabalho é resultado dessas perguntas, mas também foi configurado pela pandemia de Covid-19. Inicialmente o projeto de pesquisa previa a realização de embalagens, desde a pesquisa de materiais, prototipagem até a execução. Experiências a serem realizadas na residência artística em marcenaria do Instituto de Artes da UNESP na qual eu havia sido selecionado. Esta prática estaria aliada à pesquisa em acervos e reservas técnicas de museus de São Paulo. Porém, devido à pandemia, esta pesquisa não apenas teve que assumir uma dimensão teórica (uma vez que não possuía espaço para se experimentar materialmente) como também se restringiu aos documentos e acervos disponíveis online, estabelecendo uma limitação e denúncia de que nem todo conhecimento está registrado online - ainda que a Internet nos passe a sensação de que temos tudo à disposição. Além da pandemia, esse trabalho também passou pela mão de 3 orientadores distintos, que acabam contando como quatro, uma vez que o último a assumir no papel de co-orientação é também o primeiro. A partir dessas interferências e possibilidades dentro do contexto, o trabalho passou de uma experimentação prática a uma pesquisa de teóricos e artistas que de alguma forma tiveram dúvidas ou desejos próximos a mim.

O Primeiro capítulo é dedicado à Embalagem como centro de estudo e é dividido em 3 partes: a primeira se dedica às palavras “Embarcar” e “Guardar”

12 O conceito Mundos da Arte é cunhado por Howard Becker no livro de mesmo título publicado em pela primeira vez em 1982 como *Art Worlds*. Neste livro Becker expõe categorias pelas quais é possível pensar o mundo da arte através de seus profissionais de apoio.

GIRA - durante alguma reunião no meio da pandemia:

Caio: Nossa eu não sei se continuo com essas leituras, elas não fazem sentido pra minha pesquisa atualmente...

Nat: Ah, nem se preocupa com isso pq se tem alguma coisa que eu aprendi é que a pesquisa é tudo que você vive da hora que você se matricula até a hora que você apresenta, o que está no projeto e nos planos é só um caminho possível entre tantos outros

Qualquer dia desses na cantina do Instituto de Artes da UNESP:

Caio: eu to com um problema em terminar o mestrado - além, dos que você já sabe - que é o fato de que eu quero fechar todos os pensamentos, deixar tudo redondinho, não deixar ponta solta... meio que abraçar o mundo.

Levi/Rodrigo: ...mas o mestrado é um abrir de portas...

Caio: é verdade né, vou ver o que faço...

e suas características, o que elas nos evocam, desde a dimensão pessoal de cuidado até a dimensão social de guarda e segurança. Aqui também entra uma discussão breve sobre patrimônio a partir de uma perspectiva sociológica e o estabelecimento do recorte dessa pesquisa no mercado primário de comércio de obras de arte. A segunda parte “Documentos, histórias e embalagens” se manifesta como um guia de documentos para aqueles que desejam entender como produzir uma embalagem ou a partir de quais lugares as convenções sobre esses objetos surgiram. A terceira parte “Mercado contemporâneo e Embalagem de Obra de Arte” é uma pesquisa de campo sobre as empresas de embalagens de obra de arte existentes em São Paulo e algumas convenções compartilhadas entre elas. Como as embalagens e as formas pelas quais elas são produzidas são “segredos empresariais” esta pesquisa não se debruça em aspectos de qualidade, e sim em relações e profissionais envolvidos na produção.

O segundo capítulo é dedicado ao estudo e levantamento de profissionais que trabalham com embalagens de obra de arte, que no Brasil caem debaixo do guarda-chuva denominado Art Handlers. Neste capítulo analiso, na primeira parte, os profissionais no mundo físico para os quais a invisibilidade é um fator de qualidade do trabalho e também como isso permite maior exploração da mão-de-obra pelo levando a um trabalho cada vez mais subterrâneo, na segunda parte, no mundo digital (em decorrência da pandemia de covid-19), identificando se há uma virtualização ou substituição desses profissionais assim como precarização por menor oferta de trabalho e maior concorrência. Levanto o problema do arquivo (digital) na terceira parte do segundo capítulo, pensando a relação entre empresas privadas que sustentam servers e programas pelos quais podemos acessar as obras de arte em contradição com acervos de museus e artistas de net art que dependem da manutenção desses serviços para expor suas obras mas não tem participação ou influência nas decisões de quais sites ou programas serão mantidos.

No terceiro capítulo, com características mais ensaísticas, discuto a noção de ficção tendo como ponto de partida o artista Marcel Broodthaers e seu trabalho Museu-Ficção. Depois percorro as teorias desenvolvidas pelo próprio artista em demonstrar que o mundo é o museu e encerro com um ensaio a respeito do que é a embalagem e o patrimônio.

Assim, a pesquisa se divide em três áreas de interesse: (i) a própria embalagem de obra de arte, que é o que forma e acende o desejo que permitiu esta pesquisa (ainda que em um formato diferente do esperado inicialmente); (ii) os profissionais

Conversa no Instagram com Mariana Moraes

Caio: estou preocupado com o texto final do mestrado

Mari: não se preocupa, o mestrado é o quanto você mudou nos últimos anos

Escrevo este trabalho como um profissional da área de conservação preventiva que aprendeu a Disciplina de forma empírica, tanto quanto escrevo como um artista

de apoio responsáveis pelas embalagens; e, por fim, (iii) artistas que dialogam com a embalagem, em especial Marcel Broodthaers e algumas aproximações poéticas do objeto que dão início e base para as perguntas que surgem ao longo do texto, explícitas ou não.

No texto existem frases centralizadas que podem ser lidas como afirmações ou interrogações mesmo na ausência de pontuação, assim como quadrados que podem ser lidos como relatos do mundo de trabalho e pesquisa, que também podem ser lidos como experiências de ficção da realidade. Esses cards ao longo do texto são experiências fictícias, transformando este trabalho de pesquisa também em uma obra de crítica institucional (linguagem artística com a qual mais me identifico e que segui a produção durante o mestrado).

As imagens que aparecem ao longo do texto não o ilustram diretamente, e são colocadas para gerar conflitos ou pensamentos em relação ao que se diz no texto. Ainda que tenham relação com alguns trechos, as imagens podem ser pensadas a parte e o choque é bem-vindo. A essa altura a leitora já percebeu que as imagens são colocadas ao lado do texto, de forma que duas colunas sejam criadas e quem lê o trabalho pode escolher se busca ou não uma relação.

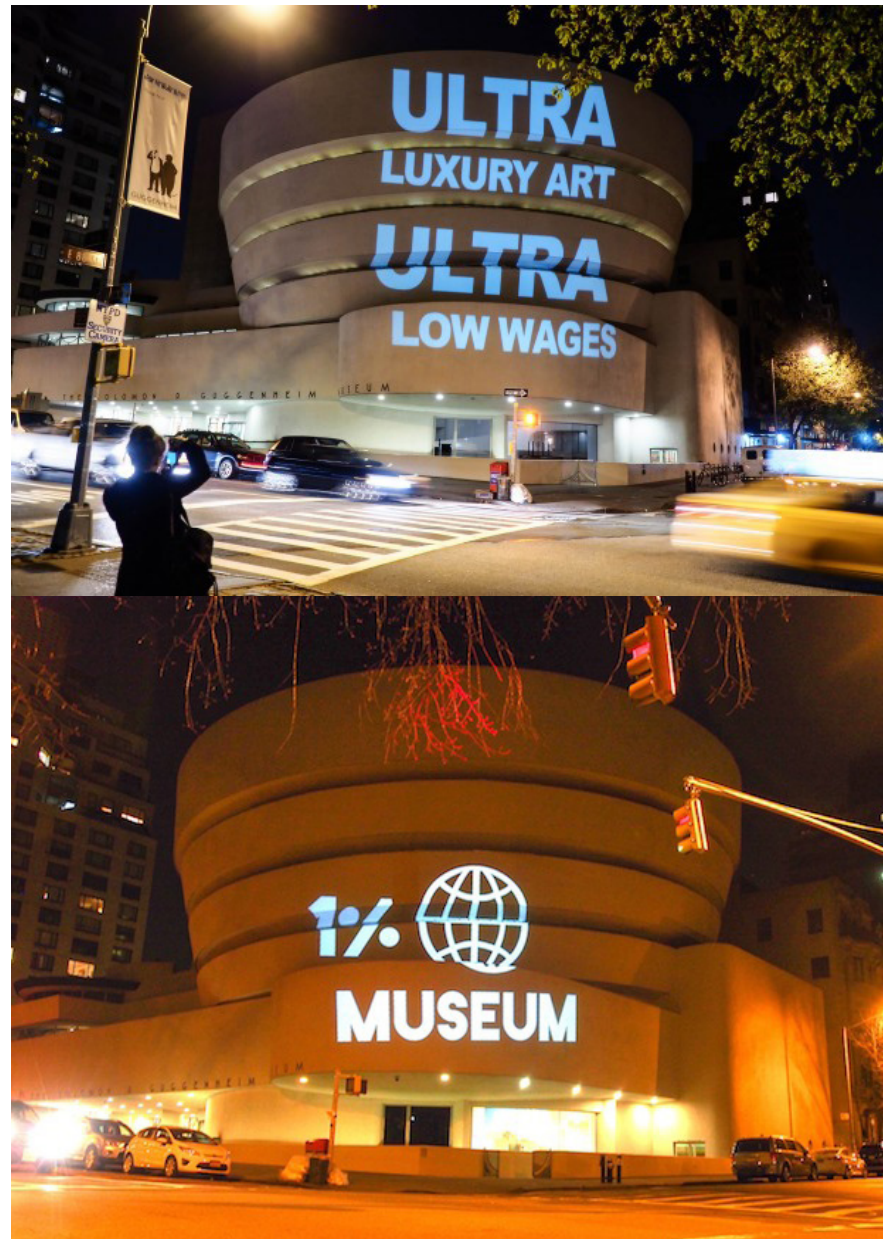


Figura 9: Protestos/Intervenção da coalisão G.U.L.F (Global Ultra Luxury Faction). pelos trabalhadores em Abu Dabhi após Guggenheim encerrar negociação.

27 de abril de 2016: Esta noite a (G.U.L.F.) usou as paredes do Guggenheim para enviar uma mensagem clara aos curadores. Um museu que procure lucrar com o trabalho forçado será julgado em público. O casamento cínico entre arte ultraluxuosa e salários ultrabaixos é nulo e sem efeito.

Fonte: Freeman (2016); Cascone (2016)

1 A Embalagem de Obra de Arte.

No primeiro ano da graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UNESP¹³, nas aulas de desenho os alunos são convidados e estimulados a desenhar em formatos maiores. Entende-se que os alunos que acabaram de sair do ensino médio estavam destinados a desenhar em papel A4, um pouco maiores do que suas mãos, papéis onde o movimento do punho já consegue desenhar uma linha curva de uma extremidade a outra. A ideia de estimular papéis maiores é também a de liberar o movimento do corpo do aluno, que não deve mais desenhar com as mãos, mas com o antebraço, com o cotovelo, braço e ombros, se possível com todo o corpo, conforme as dimensões de seu trabalho vão aumentando.

Além disso o papel A4 também cabe sem muito trabalho nas carteiras escolares, mesmo naquelas onde o braço da cadeira é acoplado ao assento. Este mesmo formato de papel também cabe na mochila dentro das pastas de plástico vendidas nas papelarias. Existe uma padronização para que a folha A4 esteja no cotidiano dos alunos - ela cabe nos objetos do dia-a-dia.

Logo, quando o aluno é confrontado, convidado, obrigado ou estimulado a usar uma folha de papel maior para fazer seus desenhos, vários empasses se apresentam: eu desejo desenhar em uma folha maior? Quais benefícios isso irá me trazer? Onde comprar essa folha maior? Como carregar ela? Depois de desenhar devo dobrar o meu desenho, fazer um vinco no meio dele para que volte a ter o tamanho de uma folha A4?

Aqui o aluno vê que desenhar em formatos maiores é também mudar aquilo que estava formatado em sua vida até então: uma mochila não dá mais conta do tamanho das folhas, deve investir em uma pasta específica para esse formato. Uma coisa a mais para carregar no caminho à faculdade...

Nos anos seguintes esse mesmo aluno é convidado a ir do desenho (que possui uma limitação espacial do papel) à pintura, que agora pode atingir novas dimensões em telas de algodão ou lona e chassis prontos ou feitos sob medida,

¹³ Essa descrição faz jus à experiência que tive no Instituto de Artes da UNESP e se mistura com relatos de pessoas que frequentaram outras universidades.



Figura 10: Embalagens presentes no acervo da PIVO/Arte e Pesquisa em 2020.

Na imagem vemos embalagens de madeira, papelão e plástico bolha. Na caixa de madeira é possível observar indicações de remontagem para encaixar a embalagem no mesmo lugar durante a remontagem.

Fonte: Santos (2020) acervo pessoal

e os mesmos problemas aparecem: onde comprar o material? Como transportar, e tão importante quanto, onde guardar?

Se a universidade oferecer espaço físico para acomodar as telas, os alunos - aqueles que tiverem condições - já acolhidos e pertencentes ao espaço irão atrás de adquirir os novos materiais e realizar os exercícios. Mas é importante se lembrar também dos alunos que não conseguem estar nesses espaços para realizar tais exercícios.

Entre as condições que possibilitam um “avanço” do aluno dentro do proposto pelo currículo é importante ressaltar que existem impeditivos de presença e pertencimento ao espaço e que aos poucos vão selecionando os alunos que serão melhor vistos como esforçados ou capazes de entender o proposto. Uma qualidade de esforço é colocada sem muitas vezes levar em consideração as condições materiais.

O tempo de aula, por exemplo, muitas vezes não é suficiente para fazer os exercícios propostos, logo os alunos devem frequentar o espaço em períodos extraclasse, o que os impede - ou é impedido - pelo trabalho, no caso de alunos que não conseguem uma fonte de renda familiar. O trabalho por sua vez é justificado pela necessidade de investimento na universidade, o papel A3 do primeiro ano é mais caro que o papel A4 da escola, a tela em algodão e o chassi de madeira do segundo ano é mais cara que o papel A3 do ano anterior. Além disso, dependendo do material, ele não cabe mais na rotina, no ônibus, na mochila, é mais pesado do que a pessoa pode carregar etc. Adiciona-se aí o valor de transporte. Sem contar as tintas, solventes, fundos, preparadores e pincéis que logo estragam ou perdem a validade. Além da pintura, o aluno também será estimulado a fazer impressões em xilo, serigrafias em tecidos, esculturas em cerâmica, madeira, concreto celular, isopor etc.

Todo esse movimento implica em duas coisas: a primeira, maior investimento na aquisição desse material; a segunda, em um espaço físico que possa acomodar esse material no momento de produção, seja ele o atelier da faculdade, um alugado ou um quarto a mais em casa.

Devemos lembrar aqui do que diz a socióloga francesa Nathalie Heinich em *L'élite Artiste* (2005), livro dedicado a analisar uma elite artística¹⁴ que surge com

¹⁴ O mundo da arte sempre depende da existência de uma elite artística. O recorte de Nathalie usado aqui não produz uma crítica em direção a esse grupo selecionado que existe acima de outros, mas sim sob quais discursos esse grupo é selecionado.



Figura 11: Embalagem na O.Co (Oficina Colaborativa), oficina dedicada a produção de produtos para o Mundo da Arte, oferece serviços de montagem de obras, produção de obras ou embalagens de obra de arte.

A embalagem da foto foi deixada para trás pela galeria que encomendou a obra como um objeto descartável.

Fonte: Santos, 2022

a mudança de um sistema da arte que antes era voltado a uma legitimação coletiva, traçada desde as guildas e ateliês coletivos até os salões reais que, posteriormente, se tornam acadêmicos e começam a perder força na virada do século XIX para o XX com a ascensão de galerias, marchands e um mercado privado aristocrata que se baseia em uma contradição entre a democracia de ser artista (narrativa de que todo mundo pode ser artista) e uma seleção baseada no dom, no inatismo. O que antes era produzido pela guilda-corte-academia e poucos podiam acessar, pois dependia de uma formação específica e um currículo a ser seguido, agora se baseava na democracia de qualquer um poder nascer com esse dom, ou vocação, de ser artista. Esse regime da singularidade para a autora é em si mesmo contraditório:

O que aproxima a arte da aristocracia é, de um lado, o caráter inato do talento (nascimento vocacional) e de outro lado, o fato que o privilégio é atribuído não apenas aos indivíduos mas a toda uma categoria (os artistas, e os criadores em geral). Já o que aproxima da democracia é, de um lado, a indexação da grandeza a partir do mérito pessoal (meritocracia) e de outro o acesso à essa grandeza a partir dos próprios esforços singulares e no duplo sentido de singularidade (excelência) e marginalidade (exclusão). Ao se constituir idealmente como singular, logo “fora do comum”, a arte paga a sua renúncia ao poder e à inserção social, firmando-se como um privilégio socialmente aceitável porque não aristocrático (sem poder) ou burguês (sem inserção). (Heinich, 2005, p. 274)

O que Heinich denuncia aqui é a inserção de artistas como marginais e democraticamente aceitos quando na verdade chegaram a essas condições sob um discurso meritocrático - velado pelos dois conceitos anteriores. São exemplos desses artistas, Duchamp, Beuys, Dali, Picasso, Van Gogh, entre outros presentes no imaginário e nos livros de história da virada do séc. XIX para o XX. Também são representantes desse grupo os alunos que conseguem seguir à risca - e até ultrapassar - os pedidos, exercícios e desejos de professores de pintura, escultura e outras técnicas que não levam em consideração, durante suas aulas e avaliações, o contexto no qual os alunos estão inseridos.

Ora o aluno que irá melhor se destacar será aquele que também conseguirá realizar uma tela maior, comprar o chassis maior com estivadores feitos sob medida, o tecido de melhor qualidade que não laceia depois de esticado, as tintas que rendem mais sem perder o brilho do óleo, todas essas condições são materiais, e dependem de um acesso financeiro, que pode ser velado pelo



Figura 12: Brocas, Caio Netto, 2019, 15cm x 6cm x 4cm.

Caixa de madeira e tampa de acrílico com duas brocas, coletadas na montagem de uma exposição, que derreteram em decorrência do mau uso. A caixa com as brocas foi exposta na mesma exposição de onde elas foram coletadas.

Fonte: Santos 2019

sistema de singularidade e excelência descrito por Heinich, e que se mantém até os dias de hoje.

E mesmo assim, haverá uma parcela de alunos que irão produzir telas mesmo não tendo todas as condições materiais para tal - *dá-se um jeito* - irão colocar elas em chassis e até mesmo enviarão as telas para algumas exposições próximas ao atelier. Outros que produzirão esculturas grandes, ou serigrafias em grandes tecidos, mas e depois que a graduação passar? O que fazer com o que (violentamente) sobra? Como lidar com esses objetos que são quase fantasmas do passado? Como acomodar telas, esculturas, e tecidos em casas cada vez menores? Nas repúblicas estudantis ou levar elas de volta ao interior ou periferias para a casa dos pais?

Como transportar os trabalhos remanescentes da universidade? Cabem todos em um uber ou no carro popular da família? Esses trabalhos não correm o risco de quebrar? Ou de sujar o carro? Quem será a pessoa que dirige, um parente, um terceiro, contratado, ou fazendo um favor? Como será o trajeto, quais vibrações e impactos, esse objeto irá passar? E quando chegar ao novo local de habitação, como será a umidade? A iluminação? Existem prateleiras suficientes? Caixas suficientes? O material dessas caixas será de papelão que com o tempo oxida e então de algum composto plástico com ph neutro? Com o passar dos dias essas caixas serão abertas e limpas ou a poeira irá se acumular? Vale a pena fazer esse esforço por trabalhos da graduação? Será que quero mesmo seguir a carreira de artista? Como resolvo esses problemas? Como cheguei aqui? Quais discursos me convenceram a isso?

Se a universidade tivesse me dado menos apoio talvez eu nem tivesse produzido, mas e agora? Talvez eu nem tivesse feito o que fiz, da forma que fiz. Por isso tantos alunos também não puderam produzir telas maiores, esculturas maiores, se frustraram, já viram que no futuro não teriam onde deixar. Será que foi a família deles que não deixou, ou sequer comentaram sobre os trabalhos pois já sabiam da impossibilidade? Se existisse um acervo técnico destinado aos alunos, eles não poderiam produzir mais? Isso resolveria o instante posterior? Isso resolveria uma certa limitação criativa que já se preocupava com o espaço ocupado?

E ainda assim, como é o formato dessa embalagem, desse lugar, dessa caixa, ou dessa sala? Como são as prateleiras? Quais materiais ajudam nesse guardar para quem sabe, um dia, esse objeto ser exposto?

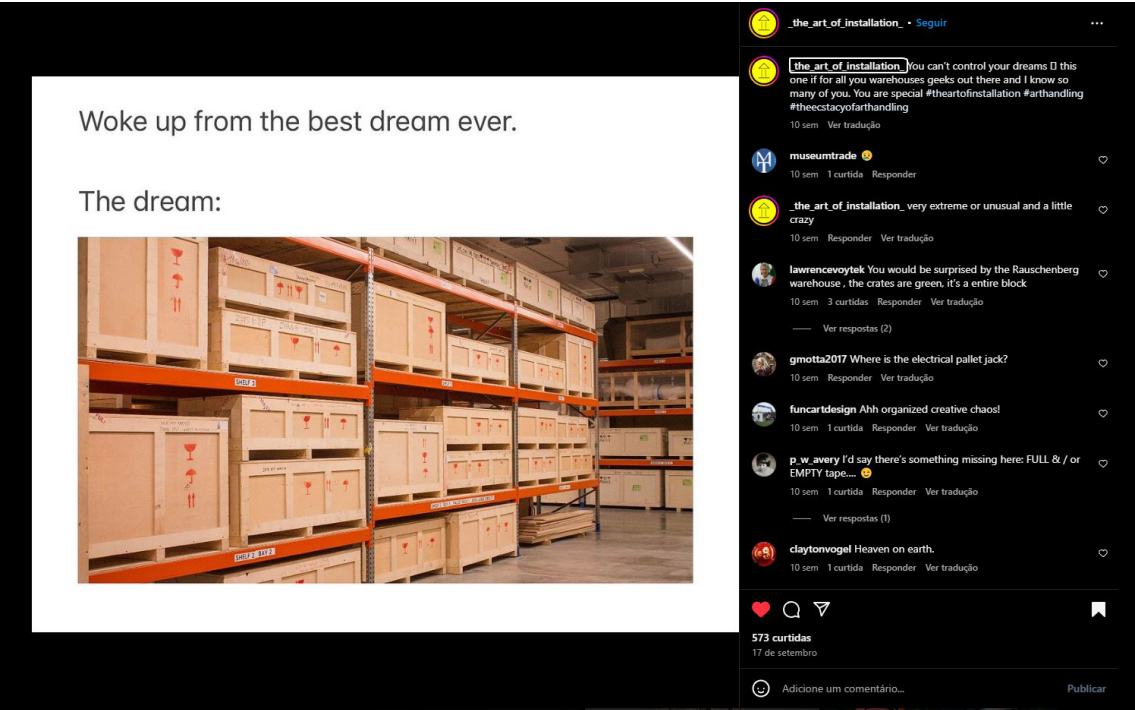


Figura 13: Print da pagina do instagram @_the_art_of_ instalation:

“Acordei do melhor sonho da minha vida
O sonho:”

Fonte: The Art of Installation, 2023

1.1 Entre Embalar e Guardar:

Março de 2023, no período da tarde de um dia de folga logo após o almoço, entrei no facebook e me deparei com fotografias de uma oficina que Rodrigo Lopes ministrava a partir de sua dissertação de mestrado recém defendida “Álbum de família na Arte/Educação: Matéria de Ficção” (2022).

Através de suas palavras, no post que acompanhava as fotografias, lembrei que as fotos da minha infância estão guardadas em álbuns numerados por ano, separadas por mês e acompanham tanto o meu crescimento quanto o de meu irmão de forma mais direta e o crescimento de minha mãe de forma mais indireta. Mas esses álbuns não estão na capital e sim no sítio de minha avó, no interior de São Paulo e esse deslocamento geográfico desse singelo (mas significativo) patrimônio da família se dá mais por falta de espaço de acondicionamento aqui do que qualquer outra coisa.

Na ausência dos álbuns me pergunto sobre a memória da família a partir de outros objetos e meu pensamento se volta primeiro para a casa que deixamos para trás; depois para dentro da cama box de minha mãe onde coexistem todos os pertences coletivos da família que possuem algum tipo de valor: os documentos médicos e escolares de cada um que mora na casa, as contas do banco que caducaram e que marcam uma época difícil da família, os jogos de tabuleiro de quando éramos mais novos, os papéis da separação, diários de aula das primeiras turmas da minha mãe, uma caixa com pequenos objetos e eletrônicos da minha infância, os sapatos que minha mãe usou no casamento de sua irmã e agora não pode mais usar por problemas no joelho, meu sapato de sapateado “aposentado” entre tantas outras coisas que não temos onde guardar ou expor, mas carregam lembranças ou algum mínimo motivo para existirem ali da forma que são e estão.

Como se não bastasse a cama ser box, ainda há dentro dela diversos envelopes, caixas e pastas, de papelão ou plástico que fazem a compartimentação desses objetos, arquivos, memórias ou sonhos. São caixas dentro de caixas.

Ao olhar desatento, esses pertences parecem esquecidos por estarem isolados do mundo e do toque humano - seja da mão ou do olho -, ao serem colocados em uma espécie de acervo familiar, mas na verdade é que esse isolamento é o que indica um certo valor de memória atrelado à uma fragilidade que, por medo



Figura 14: *Fantasmas que ainda não morreram (1).* Caio Netto, 2015

Fotografias digitais realizadas na casa onde morava com minha mãe, irmão e avó até os 26 anos.

Fonte: Santos (2015)

de se perderem para sempre - com o mau uso ou com a deterioração do tempo -, acabam sendo confiados a esses espaços tão pertos e tão distantes ao mesmo tempo.

Nesses acervos familiares os objetos ficam guardados, protegidos da poeira, da gordura das mãos, do sol que desbota e resseca, dos insetos, da água, do mofo, de outros objetos que podem riscar, grudar ou rasgar no atrito das prateleiras, do fator humano que pode derrubar ao manusear ou esbarrar sem querer. Assim como no militarismo, guardar os pertences significa proteger.

nem sempre proteger significa cuidar

Segundo o dicionário online Michaelis, os quatro primeiros significados do verbo Guardar¹⁵ são: “vigiar com o intuito de defender”, “vigiar para não deixar escapar”, “tomar conta” e “acondicionar”. Parece que esses quatro significados vão de um ponto de vista mais militar até um ponto de vista mais afetivo, como se fizesse um caminho partindo de algo que está em constante ameaça em direção ao cuidado de algo que pode desaparecer ou escapar a qualquer momento.

do verbo guardar também se deriva a palavra guarda

uma posição hierárquica

uma postura militar

Para alguns teóricos a guarda de objetos é algo comum. Ainda que algumas pessoas sejam mais apegadas a seus pertences que outras, todo mundo possui algum tipo de patrimônio particular que guarda, cuida e constrói seu próprio acervo (Rampim, 2018; Baudrillard, 1993. Costa, 2007).

Mas qual a noção popular de guardar? Colocar em caixas? Embalar? O que é uma embalagem? O que vem à nossa cabeça quando pensamos nesse conceito? Qual seria, como diriam os filósofos, sua ontologia? Onde convergem todas as características básicas daquilo que todas as embalagens compartilham entre si, sem acidentes ou particularidades?

Pelo dicionário online Oxford, a embalagem é “o envoltório ou receptáculo utilizado para acondicionar”, ou seja, algo que usamos para proteger um objeto, normalmente físico, que carrega um valor simbólico (memórias, desejos, patrimônios), ou por onde o valor simbólico pode se manifestar. Ou seja, aquele

¹⁵ <Acessado em: 25/06/2023. Definição de Guardar no Dicionário Michaelis Online. <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/guardar>>



Figura 15: *Fantasma que ainda não morreram (5). Caio Netto, 2015*

Fotografias digitais realizadas na casa onde morava com minha mãe, irmão e avó até os 26 anos.

Fonte: Santos (2015)

que tem como função a proteção, que evita que a coisa - muitas vezes um produto - se deteriore/seja estragada/sofra danos.

Mas a embalagem também pode ser aquilo que apresenta um determinado produto para um determinado mercado. Segundo Kotler (2008) a embalagem é usada por profissionais para passar uma mensagem sobre a qualidade de um produto e essa mensagem é captada pelo consumidor quando ele escolhe um em detrimento de outro.

Ou seja, a embalagem ao mesmo tempo que protege algo que deve ser protegido por seu valor - de uso principalmente - também é aquilo que ajuda num certo consumo de um objeto como valor agregado, simbólico e - por que não? - de troca.

As embalagens não são mais apenas invólucros de produtos, mas são também os próprios produtos, adicionam qualidade, selam a autenticidade. Para comunicar a mensagem do valor do produto assumem o lugar do que Marshall McLuhan chama de meio, que na vontade de ser invisível se torna a própria mensagem (McLuhan, 1974).

Essa pesquisa trata de uma embalagem que pode parecer - ou talvez até seja - muito específica, mas também nos perguntamos se não seriam todas iguais, se não são todas as embalagens a mesma coisa, se em maior ou menor escala, se elas não compartilham algo de comum? Algo inclusive que está fora delas, nos diálogos.

Mas a embalagem de obra de arte, de fato, a princípio não participa ativamente na venda ou exposição de um objeto e pelo que se ouve nos espaços detrás das montagens de museus e galerias é que essas embalagens parecem sarcófagos, caixões, urnas funerárias, uma embalagem que se assemelha muito mais a uma proteção pelo confinamento. O que precisa ser guardado e escondido aos olhos humanos?

Não é raro ouvir sobre obras de arte que ficaram mais caras porque ficaram anos escondidas no acervo de determinado colecionador, para “extrair o máximo de dinheiro de produtos já vendidos (e) de alguma maneira captar os rendimentos.” (Grefe, 2013, p. 165). A partir dessa visão, o quanto um colecionador de arte não se beneficia deixando as obras distantes do olhar do público?

Estar ou não disponível ao acesso do público não seria então uma fórmula de mercado de oferta e procura? Não obedeceria a essas “leis universais” da economia produzindo maior valor quanto menos acessível, pois assim geraria mais procura?

Dois autores me guiam ao pensar sobre essas relações. O primeiro é Xavier



Figura 16: *Fantasmas que ainda não morreram (6). Caio Netto, 2015*

Fotografias digitais realizadas na casa onde morava com minha mãe, irmão e avó até os 26 anos.

Fonte: Santos (2015)

Greffe, já citado anteriormente, que escreveu *Arte e Mercado*, livro com caráter conservador e purista tanto em relação tanto à Obra de Arte quanto à Economia. Discípulo da escola Austríaca (citando diversas vezes Adam Smith e David Ricardo durante seu texto e muitas vezes colocando os mesmos no mesmo balaio que Karl Marx), Greffe diversas vezes cita que a arte tem seu valor na sua função decorativa - quando inserido em um sistema medieval - ou de expressão pura do artista - em um sistema mais vanguardista. Porém, o autor não parece levar em consideração as demandas materiais de cada tempo, suas comparações tentam encontrar onde a arte foi corrompida pelo mercado, pela moeda, como se o mercado operasse da mesma forma no feudalismo ou no capitalismo.

não existe uma lei universal, seja ela o *Belo* ou o *Mercado*

Seu livro parece tentar negar, mas nunca escapar da lei da oferta e demanda dos austríacos com comentários negativos a mercados de arte que possuem influência estatal como o caso francês. No trecho “*A encomenda pública vale um mercado?*” de seu livro existe uma severa crítica a como o investimento público em monumentos não resulta nem em mercado (abstrato) nem em consagração de artistas, que ora não gera valor artístico ora não gera dinheiro:

Assim, a encomenda dos monumentos aos mortos revelou ser extremamente lucrativa para os escultores já consagrados e para as empresas associadas (marmoraria, fundição etc.), mas ela não conduziu necessariamente a um grande valor artístico. Já o sistema do 1% não conseguiu criar um mercado que permitisse garantir a viabilidade econômica dos artistas. (Greffe, 2013 p.170)

Faço esse recorte aqui para citar a crítica de Greffe pois ela pode ser facilmente cooptada por alguém que se lamenta da arte contemporânea não ser mais Bela ou não atender mais a valores estéticos antigos, ser uma “qualquer coisa” (Molino *Apud*. Greffe, 2013 p. 171), ao mesmo tempo que é um dos únicos livros em português sobre o assunto. Mas me preocupo com o sutil conservadorismo de Greffe que aparece ao longo de todo esse texto, e que, ironicamente se encerra com a foto de canecas vendidas no museu do Louvre com o rosto do David de Michelangelo. O único comentário que resta é quase de derrota: a arte perdeu para o mercado.

Ainda vendo a arte como decoração, e também como mercado, mas em uma postura econômica (e política) oposta a Greffe temos o trabalho de William Morris, especialmente o texto *Artes Menores* (*The Decorative Arts* de 1882¹⁶)

¹⁶ Mais de cem anos separam os autores, mas ainda assim a postura de Morris parece solucionar o problema de Greffe. Enquanto para o segundo, em uma perspectiva ideal a arte foi



Figura 17: Exposição de roupas de Bernhard Willhelm

Na exposição vemos as embalagens de obras de arte usadas como cenografia mas também vemos uma pessoa dentro de uma das embalagens prostrada com a cabeça entre as pernas.

Fonte: Willhelm (2014)

onde Morris cria uma comparação entre uma Grande Obra e um papel de parede, para se perguntar por qual motivo a Grande Obra possui mais valor que o papel de parede, uma vez que o papel está no dia-a-dia do trabalhador e a Grande Obra será vista uma vez na vida dentro do museu.

Em seu artigo *Arte Menores* (2003 [1882]) entende a necessidade do Estado na valorização das artes, das guildas, dos sindicatos, entende também a necessidade da aproximação da arte e das massas, ou seja, a valorização da obra cotidiana não segue uma lei de mercado de oferta e procura, mas sim uma conscientização do povo de que aquele trabalho é também o trabalho deles, do povo.

Grefe assim parece ainda estar preso a uma ideia de arte que não existe mais ou que não corresponde às demandas do mercado que valoriza o belo ou o decorativo - ironicamente pois a defesa feita pela escola austríaca é a de que o mercado tenha liberdade de atuação - e assim falha - e se frustra - em sua análise, tentando encontrar valor em algo (Belo) que não é mais critério para estabelecimento de valor das obras contemporâneas - as quais ele tece duras críticas durante o texto; enquanto Morris continua atual em sua crítica pois leva em consideração o caráter material de seu tempo, aquilo que está sendo valorizado (e consequentemente o que está desvalorizado).

Ambos os autores criticam o mercado, mas enquanto Grefe tenta retomar à obra um lugar que talvez ela nunca tenha estado, Morris reconhece as desigualdades do Mercado de Arte e propõe ações materiais para os desafios enfrentados pelos artistas.

O que Morris e Grefe criticam são as estruturas contemporâneas de produção de valor das obras de arte, valor esse simbólico baseado nos mitos e lendas que moldam a figura de artistas (Ernst & Kurz, 1979), assim como mecanismos de valorização econômica a partir da autenticação (Moulin, 2007), estruturas que transformam obras em puro fetiche, que removem o valor inicial (se é que ele existe) para transformar o objeto em uma terceira coisa que não corresponde mais a sua forma (e função) anterior. “A reputação do artista e da obra reforçam-se mutuamente” (Becker, 2010. p.45): a obra é produto do artista e tanto este quanto a sociedade veem o seu trabalho artístico como resultado da sua excelência e distinção artística. Obra e artista se beneficiam mutuamente como

contaminada pelo mercado, para o primeiro Arte não deveria se distanciar da vida cotidiana, sendo assim reconhecida como produto humano - e também sucetível ao mercado, sem romantização.



Figura 18: Seth Price, *Vintage Bomber*, 2006.

Na imagem vemos o volume de uma jaqueta bomber amassada sob um plástico selado a vácuo.

Fonte: Gronlund (2017)

produtor e mercadoria o fazem, mas em determinado momento uma terceira pessoa terá posse dessa obra, e os produtos dela quando vendida em um leilão serão destinados todos a essa terceira pessoa. A isso, seguindo a tradição marxista, chamo de fetiche.

Mas para que esse movimento aconteça, esse objeto deve existir e deve ser preservado - é aqui que a embalagem retorna ao texto.

No campo acadêmico - no que diz respeito às artes, museus e patrimônio - a embalagem é melhor abordada dentro dos currículos das disciplinas de Museologia, Conservação e Restauro, porém esses são sempre informados pela noção de patrimônio e muitas vezes a discussão sobre o que é ou deixa de ser patrimônio se sobrepõe sobre a discussão de como preservar, conservar e restaurar esses objetos.

A discussão entre patrimônio e embalagem contém duas perguntas que serão abordadas nas próximas páginas: (i) qual o motivo da existência dessas embalagens? e (ii) o que dificulta o conhecimento sobre elas?

A primeira é um problema de registro e a segunda um problema de currículo para aqueles que se inserem de alguma forma no Mundo da Arte.

Para Becker, o(s) Mundo(s) da Arte “são constituídos por todas as pessoas cujas actividades são necessárias à produção das obras que esse mundo, bem como outros, define como arte” (2010, p.54). Assim o mundo da arte é um espaço de “cadeias cooperativas” (idem, ibidem) onde obras de arte “constituem a produção comum de todas as pessoas que cooperam segundo as convenções” (idem, ibidem) de um determinado mundo e “os artistas constituem um subgrupo que por acordo mútuo possuem um dom particular” (idem, ibidem).

Os mundos da arte não têm fronteiras precisas que permitam afirmar que uma determinada pessoa pertence a um mundo específico e outra não. A questão aqui não se prende com traçar uma linha de demarcação entre um mundo da arte e o resto da sociedade, mas sobretudo com assinalar grupos de indivíduos que cooperam tendo em vista a produção de coisas que, pelo menos para eles, são aceites como arte.

(...)

Uma das questões importantes na análise sociológica dos mundos da arte é saber quando, onde e como os intervenientes estabelecem uma demarcação entre aquilo que consideram característico e todo o resto. (Becker, 2010, p.54 - 55)

Se arte é o que uma determinada sociedade define como tal, então também

Grupo de compra e venda de peças de bicicleta no Whatsapp.

[...]

Pessoa 1: Algm tem o saquinho onde as peças originais da thomson vem?

To tentando vender uma peça aqui e querem com o sauquinho

Pessoa 2: Devo ter, mas é de mesa, então ele é pequeno

Pessoa 3: Alguém deve ter hehe

Pessoa 1: Pode ser! Quanto você quer por ele?

Pessoa 2: Pode ficar mn, ia pro lixo

Onde é melhor te encontrar para entregar?

[conversa segue com outros assuntos durante algumas horas]

Pessoa 1: Pessoal, não precisa mais, já peguei um aqui!

[...]

Pessoa 4: Alá umas pecinhas bonitas no Ali.

Ardently está fazendo umas peças cópias da thomson

Até o saquinho haha

podemos nos perguntar quais lugares a sociedade considera como espaços de arte. (Provavelmente esses lugares se resumem ao atelier do artista e ao museu).

E aqui ficam duas questões/convites: quais são os outros lugares em que a obra de arte pode existir - independente de legitimada como arte ou não -, que estão além do atelier e do museu? Tente imaginar além das fotografias em livros e revistas especializados em história da arte, além dos catálogos: onde a arte existe materialmente?

E quando possível pergunte às pessoas do seu círculo social, seja ele relacionado a arte ou não: Onde a obra de arte pode ser vista? E observe como provavelmente as respostas não vão variar muito da equação atelier ↔ museu. Ora sem dúvida, estar no museu é estar entre os mestres, é estar no portão da eternidade, e estar no atelier é estar no ninho, no local de nascimento, onde a criatividade opera na sua maior força.

Estar no museu é estar na barbárie.

“Nunca há um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie” (Benjamin, p. 225, 1987).

Apesar do senso comum se focar nesses espaços pela construção que se faz no entorno deles para justificar a produção da arte¹⁷, o caminho de um ao outro é longo, uma distância social que poucos artistas conseguem ultrapassar. E se podemos perguntar o que é arte para uma sociedade e quais espaços ela ocupa, também podemos nos perguntar o que faz de um artista um artista? E, depois de ser artista e produzir arte, como manter esse status?

A partir de Becker traço o mundo: o mercado primário, onde a embalagem está situada como produto de uma categoria específica de profissionais (apresentados no segundo capítulo) que tem a função de proteger ao mesmo tempo que é informada por bens de luxo em escala internacional, onde os valores ultrapassam rendas familiares inteiras e estão em constante especulação.

Estamos falando de objetos de especulação e fetiche e não de obras nas paredes de museus (que em algum momento foram estes mesmos objetos). Objetos transformados em arte porque podem ser usados sobretudo por colecionadores, galerias e casas de leilão como moeda.

Para esse mundo, quando a obra é reconhecida como possível moeda, o artista é comprado pelo mercado primário e na compra tem sua primeira legitimação:

17 Ver O D’Oherly, Studio and Cube, 2007



R\$191,93 ~~R\$225,83~~ 15% desc.
Preço antes de impostos,Frete grátis

Figura 19: Embalagens onde as peças Ardentlly são vendidas.

Fonte: Tarta (2023)

Ele é um artista e nós (ou alguns de nós) o reconhecemos como tal! - Diz a compra.

Se o artista continuar a ser consumido por outros colecionadores, seu preço sobe, pois passa a ser reconhecido como um sujeito excepcional (Becker, 2010). A excepcionalidade manifesta em sua obra gera um ciclo vicioso - no qual o artista também fica preso pois não pode mais perder esse posto e deve produzir obras ainda melhores - que alimenta o colecionador, que alimenta o galerista, que alimenta o curador, que alimenta o museu, existe aqui uma produção recíproca de valor (Moulin, 1986; Quemin, 2017) e assim “todos saem ganhando” se a operação for bem sucedida. Mas essa excepcionalidade também é sensível e às vezes um simples comentário pode abalar a estrutura construída (Grefe, 2013; White & White, 2009).

Após ser comprado pelo mercado primário o artista deve se manter no mercado secundário - as casas de leilão - e aí os mitos e lendas surgem, se extrapolam as características excepcionais, os elogios, exposições individuais e textos críticos precisam ser articulados mais do que nunca, porque a disputa agora é de quem receberá o convite para se tornar História. Se no mercado primário o artista precisava disputar com conhecidos e contemporâneos que estavam em uma mesma disputa por espaço e inovação (Grefe, 2013, p. 123; White & White, 2009, p.76) No mercado secundário ele deve disputar lugar com mestres já consagrados e que por estarem mortos são além de excepcionais: são raros. O valor de um grande mestre na arte se justifica pela impossibilidade de produzir obras de um mesmo estilo, técnica e característica (Moulin, 2007).

Mas, como vimos em Becker, se tornar artista não depende da vontade do indivíduo, e sim de um sistema de relações entre diversos agentes. Logo, a passagem do artista para o museu não é uma reta linear, e não é apenas uma obra que será produzida e enviada a exposições de forma a divulgar o trabalho deste artista. Durante sua carreira existirão salões, exposições coletivas, exposições individuais, galerias privadas e espaços públicos. Pode ser que uma mesma obra seja exposta em vários desses lugares, pode ser que existam obras para cada uma dessas situações, mas a questão é que em todas elas a obra deverá ser transportada e isso deverá ser feito com segurança. Ou seja, em recipientes de proteção, em caixas.

Para muitos artistas a caixa aparece como uma surpresa - desagradável financeiramente - no processo de seleção de editais, salões e exposições coletivas que exigem esse tipo de transporte a fim de assegurar que a exposição aconteça. É a garantia do espaço expositivo de que a obra irá chegar, ser exposta

Compra de tênis usado realizada pelo instagram

Pessoa 1: Oi Amigo! Então, esse tênis eu usei umas duas vezes, super confortável e bonito coisa de ocasião especial, pra usar no shopping sabe?

Pessoa 2: Haha pode crer, meu, eu na verdade tô procurando algo confortável e diferente, cansei dos meus e já tão velhinhos :/

Daí como vi o preço em conta nos seus stories te mandei mensagem pra gente fechar esse negócio

Pessoa 1: ah demorou, é o valor que coloquei ali mesmo, pode ser no pix?

Pessoa 2: Pode sim! Me passa ai

[ao buscar o tenis]

Pessoa 1: Oi então o tênis é esse aqui, vê se é isso mesmo, se não tem nada de errado etc, como disse usei pouco ele e....

Pessoa 2: Tá certinho, é isso mesmo...

Pessoa 1: ah e aqui está a caixa dele, não sei se você é dessas pessoas que guardam tênis na caixa pra vender depois.

Pessoa 2: Ah, nem, vai ficar no armário mesmo. E agora nem tenho como levar a caixa.

e de a exposição irá acontecer, dando credibilidade ao espaço, mas também ao curador caso esse artista seja reconhecido futuramente.

Logo a caixa/embalagem começa a aparecer no mercado de arte como indicativo de um artista experiente (e não só a existência da embalagem conta como a marca ou a empresa que a produz). Ou de um artista legitimado, que já está acostumado com as demandas do mercado. Ou de um artista representado, que tem uma estrutura de galeria para dar suporte na produção de obras e conservação das mesmas.

Esse objeto não aparece apenas com a necessidade de legitimar a qualidade do trabalho artístico - um bom trabalho de arte deve ser preservado - como também aparece como uma demanda financeira de realização, a obra que custou um determinado valor para ser executada agora custa valor + embalagem. E essa equação não se refere apenas a uma obra em específico mas a todo um corpo de obras.

“O mercado de arte não permite retrocessos” me diz uma amiga já representada por galeria, querendo indicar que tanto o valor final de venda de uma determinada produção quanto a qualidade do material, bem como as ferramentas, embalagens e profissionais de apoio que participam da produção, devem ser ou mantidos ou ter seus níveis elevados conforme a carreira de determinado artista avança.

A caixa é uma ferramenta da conservação preventiva produzida para evitar o dano ao patrimônio, sua intenção é de lutar o máximo possível contra o tempo (força universal) e a deterioração e intempéries (força local), evitando possíveis traumas, acidentes e impactos, contribuindo na luta contra a total destruição do objeto. É uma das garantias da obra chegar na porta para a eternidade, ou seja, na exposição (idealmente no museu) onde pode entrar em um catálogo impresso.

Essa embalagem para a obra de arte é necessária para manter o valor da arte, o valor social, aquele que indica a posse e gera status tal qual uma caixa de sapatos, mas de grande porte. Uma proteção social, pois a embalagem pode aparecer como um signo de um artista já consagrado de uma obra que já “passou de mão em mão”.

1.2 Documentos, histórias e embalagens.

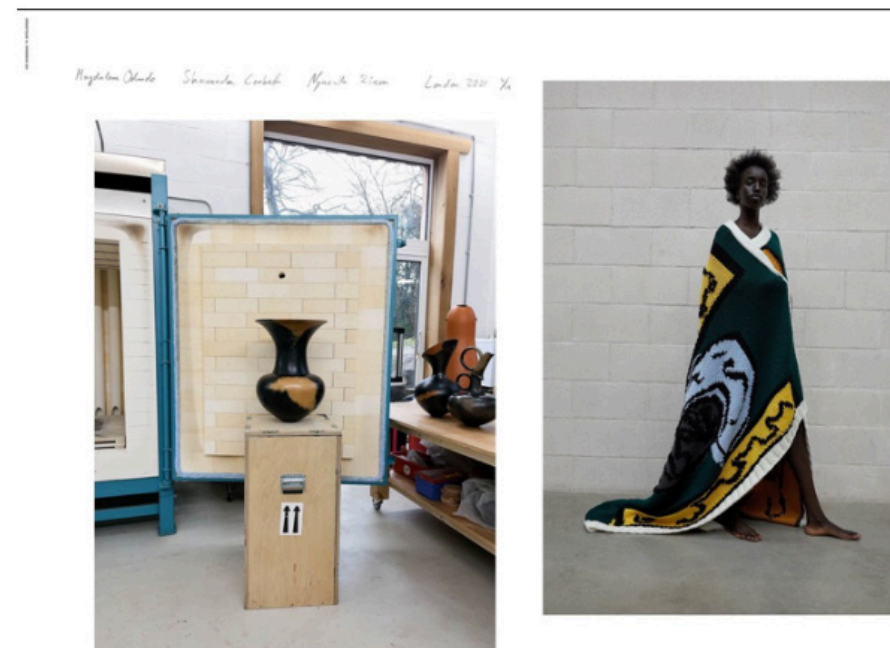


Figura 20: Montagem com imagens de divulgação da coleção Outono 2021 de JW Anderson.

A embalagem aparece como uma cenografia, no caso elas são também suportes para exposição de vasos em cerâmica.

Fonte: Mower (2021)

De forma resumida, é fácil explicar o que é uma embalagem de obra de arte: uma caixa de madeira acolchoada por dentro com algumas estruturas que dão sustentação à caixa e/ou ao seu conteúdo. Essa ideia pode ser encontrada na grande mídia: o cinema mainstream já criou o imaginário de como é o acervo de um museu em filmes como *Indiana Jones: Os Caçadores da Arca Perdida* (1981), *Uma Noite no Museu* (2006), ou aquele filme onde estadunidenses especialistas em cultura, arte e arquitetura resolvem por boa vontade entrar no exército e salvar obras de arte europeias das mãos dos nazistas na Segunda Guerra Mundial, *The Monument Men* (2014).

Mas não só os filmes como os jornais voltados à arte e cultura - e mais atualmente o instagram - também contribuem com essa produção de imaginário: nos vídeos que o SESC - SP produziu ao longo de 2021 para a reabertura das unidades que estavam fechadas devido ao Covid19 era comum existirem takes logo no começo mostrando as embalagens. No meio da pandemia sites de leilões também usaram no seu cabeçalho a foto de caixas que, em vista de suas particularidades, são facilmente reconhecidas como embalagens de obras de arte.

Porém em todos esses casos a embalagem raramente é o foco. Essa caixa de madeira ou é a textura, ou fundo, ou contexto, algo que “está ali” porque deve estar ali, sem questionar ou aparecer muito. Na verdade, é até raro ver elas sendo abertas, a primeira cena é a embalagem, a segunda é a obra na parede. O que acontece no meio é um mistério.

Assim, a caixa se torna um objeto rodeado de segredos - contém algo importante dentro que, sem ver a etiqueta, não sabemos o que é. Está cheia? Já foi esvaziada? Contém um quadro? Uma escultura? Uma instalação? O artista é importante? Está vivo? É internacional? O que há ali dentro que move a energia de diversos profissionais de apoio para a produção e manuseio desse objeto? E antes de mais nada, para não repetir o movimento de considerar a embalagem como um objeto já resolvido dentro do mundo da arte: o que é a embalagem de obras de arte em si?

Provavelmente se uma pessoa de fora do mundo das artes estiver presente durante a montagem e perguntar o que são essas caixas de madeira, com diversos tamanhos e o que elas fazem ali, provavelmente a resposta será - “são

Montagem de Móbile de Alexander Calder em casa de colecionador

[fim da montagem]

Montador 3 aos montadores 1 e 2: Enquanto vocês fazem os ajustes finais eu vou colocando o estofado dentro da caixa e fecho ela.

Colecionador: Não precisa, depois eu vejo como descartar

Galerista: Mas só a caixa custa dez mil (dólares). Depois para revender esse trabalho você vai ter mais gastos para produzir uma nova embalagem.

Colecionador: Não comprei esse para vender... guardar essa embalagem vai me ocupar espaço no acervo (pessoal). Bem, mesmo assim fecha ela e depois eu penso nisso.

embalagens de obra de arte” - e apesar de um comentário ou outro sobre o que mais elas podem ser a conversa não vai avançar muito além disso¹⁸.

Porém esse é o lado fácil. Uma caixa de madeira, em dimensões próximas da obra que vai dentro, sendo apenas um pouco maior que a mesma, forrada com espuma de algum composto químico plástico estabilizado, com pH totalmente (ou quase) neutro¹⁹ - esse composto por sua vez vai ser forrado por um papel mais delicado ou por uma camada de plástico (polietileno), que trabalham²⁰ pouco ou nada com o ambiente produzido dentro da embalagem - denominado pelos manuais como microclima - composto pelos gases que saem dos materiais das obras a partir da variação de temperatura e umidade externa. Todos os materiais são selecionados por apresentarem ph neutro (ou próximo).

Talvez esse seja um dos muitos resumos iniciais sobre o que é uma embalagem de obras de arte, (i.) tecnicamente, é uma caixa de madeira produzida sob medida para obras de arte que usa materiais específicos em sua produção com mão de obra especializada e multidisciplinar (Rosado, 2008). (ii.) sociologicamente, como já vimos, é uma caixa que protege valor.

Sobre a produção existem alguns documentos importantes que funcionam como guias, além de fotos e manuais gerais sobre a produção de embalagens que foram produzidos entre os anos 1960 e os 1990.

Entre os anos 60 e 90 assistimos ao crescimento fenômeno da globalização e junto dele a expansão das exposições internacionais, bienais, feiras, mega exposições, etc, que antes eram reduzidas apenas às exposições universais (Grefe, 2013, p.230)

Como vemos em Grefe, os manuais produzidos entre os anos 1960 e 1990 obedecem a uma demanda material do mercado de arte internacional: o crescimento de exposições internacionais, e junto disso uma forçosa pesquisa em conservação preventiva, transporte e manuseio de obras de arte para grandes museus internacionais (McGary, 1991), nos anos 2000 para frente isso se acentua (Fialho, 2019). A demanda por importação de obras de arte antes da segunda metade do século

18 Muitas vezes essa conversa vai acabar aí devido a um cronograma apertado e desafiador que os profissionais de montagem enfrentam, não dando espaço a conversas com pessoas de fora do seu círculo,. Essa conversa rápida também se dá por uma seleção daqueles que merecem ou não estar dentro do círculo.

19 Na literatura esse composto vai ser encontrado pelos nomes complexos de polietileno, poliestireno, polipropileno, poliuretano mas no dia a dia chamaremos de plástico-bolha (polietileno), styrofoan (ou isopor) e espuma expansiva (poliuretano).

20 Na marcenaria, o termo “trabalhar” se refere à alteração física dos materiais ao trocar substâncias com seu entorno.



Figura 21: Fotografia retratando duas embalagens do tipo gaveta ou teleiro (nomes mudam de acordo com quem esta manuseando, produzindo, recebendo) da empresa UDDOshop.

Nessa embalagem é possível ver a divisão interna respeitando balanceamento de peso e também a opção de gavetas com buracos para troca de gases.

Fonte: UDDOshop, [S. d.]

XX era menor - ainda que houvesse o contexto da guerra, a conservação estava de olho em outras áreas como a arquitetura e o patrimônio arqueológico - e depois, nos anos 2000 o material de estudo se tornou muito especializado, se limitando a estudos de caso ou reproduções desses primeiros manuais com pouca ou quase nenhuma atualização. Por mais que esses manuais de embalagem e manuseio de obras de arte sejam “recentes” quando postos em comparação com a História da Arte, é em autores do Séc XIX que a área de conservação preventiva vai encontrar suas bases teóricas e práticas.

Os principais nomes da Teoria da Conservação - enquanto disciplina - são resumidos por Kuhl juntamente aos processos defendidos pelos mesmos:

Esse processo de maturação [da disciplina] foi combinado a formulações teóricas e a experiências sistemáticas, de inventários e intervenções, que se desenrolaram no século XIX, com repercussão também na legislação de alguns países, verificando-se várias vertentes, tais como: a que almejava atingir um estado completo idealizado da obra, normalmente tendo como objetivo a unidade de estilo, não importando se, para tanto, tivessem que ser sacrificadas várias fases da obra e feitas substituições maciças, cujo mais notório representante foi Eugène E. Viollet-le-Duc [1814 - 1879]; a que preconizava respeito absoluto pela matéria original – encabeçada por John Ruskin [1819 - 1900] e William Morris [1834 - 1896] – aconselhando manutenções periódicas para prolongar o mais possível a vida do edifício, mas admitindo a possibilidade de perda de um dado bem. As experiências díspares e, mesmo, antitéticas (que encontravam representantes em suas várias versões, concomitantemente, em diversos países), foram reformuladas no final do século XIX, em especial por Camillo Boito [1836 - 1914], consolidando uma via que se contrapôs à prática difusa de tentativas de voltar a um suposto estado original, unidade de estilo, ou estado anterior qualquer – que acarretou a destruição ou deturpação de muitos documentos históricos –, preconizando o respeito pela matéria original, pelas marcas da passagem do tempo e pelas várias fases da obra, além de recomendar a mínima intervenção e, no caso de acréscimos, a distinguibilidade da ação contemporânea, para que esta última não fosse confundida com aquilo que subsistia da obra, o que poderia levar o observador ao engano de considerá-la como antiga. (Kuhl, 2006, p. 19)²¹

Um aspecto importante trazido pela autora é de que existe, na discussão e no trato com o objeto em estágios de conservação, uma necessidade ética com o mesmo de modo que a ação de conservação não danifique o patrimônio nem mesmo substitua sua ideia (ou modelo) original, mesmo que alguns autores defendam

²¹ Apesar desse parágrafo introdutório de seu artigo, recomenda-se a leitura do mesmo pois ao longo do texto a autora vai esmiuçar as bases do pensamento de cada autor. Além dos autores apresentados na citação em destaque o texto de Kuhl ainda apresenta a recepção e abordagem de tais autores no Brasil assim como teorias contemporâneas resultantes dos mesmos, a escolha dessa breve apresentação destes remonta ao recorte histórico que dará sustentação a este texto.



Caneca Michelangelo

Figura 22: Foto encontrada na página 339 do livro *Arte e Mercado* de Greffe, nela vemos duas canecas com fotografias impressas, cada uma com metade do rosto de David de Michelangelo que quando empilhadas formas a imagem completa do rosto.

Fonte: Greffe (2014)

o uso de materiais e ações contemporâneas na conservação, ainda assim é sugerido que o uso desses materiais seja distinguido das etapas e materiais usados na produção do patrimônio em questão. A ética aqui é deixar à vista a existência das gerações anteriores, respeitando o desejo e as possibilidades de cada época.

Porém independente da noção de conservação preventiva ou da teoria de conservação e restauro a ser utilizada, todas elas propõem um mesmo movimento de conservação do patrimônio, esteja ele in-loco ou em transporte, e se há a necessidade de conservação para a propagação do legado histórico de um determinado objeto há também a necessidade da produção de ferramentas que permitam essa conservação onde quer que esteja - seja no museu, no atelier do restauro, nas paredes de um colecionador, nos fundos do acervo de uma instituição pública. Aqui não falamos apenas da conservação e transporte de obras antigas que já estão em um processo avançado de decomposição e precisam de restauro ou “maior cuidado” durante o transporte como também falamos de obras contemporâneas de arte que, como qualquer outro objeto, estão sujeitas à ação do tempo (universal) e decomposição por diversos fatores (local), ainda que essas não sejam visíveis ou presentes no objeto. Essas ações então preveem a manutenção do valor - simbólico e/ou financeiro - desses patrimônios. Não à toa o tema de conservação preventiva é discutido em feiras de arte²² e nos documentos produzidos sobre o mercado de arte internacional²³.

Se Arte é objeto de fetiche devemos nos questionar sobre os gabinetes de

22 A feira sp-arte, a mais antiga feira internacional de arte contemporânea brasileira, possui um artigo curto dedicado a promover uma maior atenção à conservação preventiva. O artigo se destina a galeristas e colecionadores que muitas vezes não dão o devido cuidado ao transportar e manusear o objeto. É um texto curto dividido em tópicos e segue o modelo da maior parte de documentos dedicados a esse tema, como as cartas patrimoniais e os manuais de conservação e restauro. Aqui existe também uma discussão ética sobre os profissionais contratados pelos agentes do mercado primário para ter esse tratamento com a obra, esses profissionais serão abordados posteriormente neste texto. Por mais que essas questões sejam dedicadas ao mercado primário da venda de arte, é necessário realizar uma pesquisa mais aprofundada para entender se o mesmo fenômeno se aplica ao mercado paralelo e/ou ao mercado secundário. O artigo citado pode ser acessado em: <https://www.sp-arte.com/editorial/conservacao-preventiva-a-melhor-opcao-para-manter-o-valor-e-bom-estado-de-acervos-e-obras-de-arte/>

23 O documento em questão é o Art-market, publicado anualmente como um levantamento de compras e vendas de obras de arte no mercado primário e secundário. Nele são publicados os montantes de dinheiro arrecadados e investidos pelas galerias em diversos aspectos - compras e vendas de obras de arte, pagamento de funcionários, financiamento de exposições, pagamento de contas, etc - uma das seções do documento é destinada às ações de conservação de obras de arte nomeada como Shipping que aborda tanto os investimentos em transporte como na produção de embalagens e contratação de empresas especializadas em transporte. Ainda que outras ações de conservação como manuseio de obra de arte, higienização e manutenção de



Figura 23: William Morris, Blackberry n° 388

Padrão de papel de parede desenvolvido por Morris.

Fonte: Morris (1915 - 1917)

curiosidade e palácios medievais, que possuíam objetos de todo o mundo explorado²⁴. Nesses gabinetes se encontravam objetos estranhos ao mundo europeu, objetos de fetiche não no sentido de se transformar em moeda, mas em uma terceira coisa, em uma confirmação de que um outro mundo foi descoberto e assim, um outro mundo foi também destruído. Quais guerras e assassinatos foram executados para que diversos objetos chegassem em museus além mar ou além dos desertos? Que tipos de violência foram executados para pessoas serem levadas a terras além-mar?

Assim, a história da embalagem de obras de arte seria a história das colonizações? A história das cruzadas? A história do transporte marítimo? Dos carros e vagões medievais? Teríamos que entender como os objetos eram transportados em carruagens, no lombo de animais, em navios? Através do deserto, do gelo, de pântanos e mares? A noção de patrimônio e consequentemente de conservação preventiva remonta aos cenários do pós-guerra (Castellary, 2008). Na Guerra não só obras eram sequestradas pelo exército inimigo, como todo o patrimônio humano era destruído em bombardeamentos. O que sobrava era exposto em salas privadas dentro de museus para determinados grupos políticos, nessas exposições os trabalhos eram montados de forma a defender a visão estética de quem dominava aquele território acima de que outros²⁵.

Frente a destruição da guerra foi-se necessário dizer o que era e o que não era necessário de ser conservado, revitalizado, restaurado e quais os métodos para tal. Pela urgência e necessidade da época, os primeiros documentos dedicados ao patrimônio (as Cartas Patrimoniais) dedicaram sua atenção exclusivamente à arquitetura e à arqueologia. O presente material e o passado imaterial.²⁶

A primeira carta patrimonial é datada de 1931, localizada historicamente em um

acervo não entrem nessa conta já é possível estabelecer um bom parâmetro do quanto é gasto com embalagem e transporte de obras de arte mundialmente. Esse tema será abordado mais para frente.

24 “Explorado” aqui tem duplo sentido, o primeiro de “descobrimento” aos olhos da europa e o segundo de violência exploratória de domínio e saque, abuso de controle e poder sobre territórios, culturas e produções locais.

25 No livro Europa Saqueada (1996) de Lynn H. Nicholas a autora descreve diversas micro exposições organizadas pela alemanha nazista a cada cidade dominada, nessas exposições, expostas em escritórios do museu os soldados do exercito nazista expunham obras de forma desalinhada na parede e usavam a má organização como mais uma justificativa da má qualidade dos trabalhos modernistas.

26 Esse posicionamento ditou o tom para as cartas seguintes assim como a noção de Patrimônio, muito mais associado à arquitetura e ao patrimônio imaterial do que ao “patrimônio móvel” (como são chamadas as obras de arte e objetos de museus).

The Unseen Collection at the National Museum of Natural History

By Elyn Kail on May 23, 2016



Figura 24: Captura de tela de notícia sobre a Divisão dos Pássaros do acervo do Museu Nacional de Historia Natural, Instituição Smithsonian.

Fonte: Kail (2016)

período entreguerras onde a esperança da sobrevivência da Primeira Grande Guerra se misturava com o medo de uma outra possível (que viria a estourar oito anos depois, em 1939). Essa carta é produzida em uma conferência organizada pelo Escritório Internacional dos Museus Sociedade das Nações, que demonstra que a discussão sobre o patrimônio já era uma discussão internacional resultante da conversa e acordo das ideias de diversos países e também uma discussão presente. Não era uma novidade, e podemos dizer isso pois algumas das solicitações da carta apresentavam uma necessidade de regulamentação das atividades de restauro com notificação constante das ações produzidas ao Escritório Internacional. No que diz respeito aos materiais, a carta cita na parte V - 'A deterioração de monumentos', que houve o compartilhamento de experiências felizes do uso de materiais modernos nas práticas de conservação, porém a carta lamenta qualquer ação que exija o transporte dos patrimônios históricos, entendendo que estes estão sujeitos a novos riscos de degradação.

A conferência, no que concerne à conservação de escultura monumental, considera que retirar a obra do lugar para o qual ela havia sido criada é, em princípio, lamentável. Recomenda, a título de precaução, conservar, quando existem, os modelos original e, na falta deles, a execução de moldes. (Carta de Atenas, p. 3, 1931)

Apesar da discussão desse trecho ser em relação ao contexto historiográfico em que se encontra a obra, ele se complementa com um outro tópico, agora da parte VI - 'Técnica da Conservação', nos diz que:

[...] Quando for impossível a conservação de ruínas descobertas durante uma escavação, é aconselhável sepultá-las de novo depois de haver sido feito um estudo minucioso. (Carta de Atenas, p. 3, 1931)

Ou seja, ainda que o documento seja destinado a arqueologia (como também será dedicada a carta *Recomendações de Nova Delhi* em 1956, primeira carta pós-segunda guerra). A carta de Atenas não leva em consideração a possibilidade de transporte de objetos e solicita o registro de todas as práticas de conservação assim como dos agentes de deterioração sobre os patrimônios de forma que se torna possível a produção de técnicas específicas para os danos e seus agentes.

Há entre essas duas cartas (Atenas 1931 e Delhi 1956) uma terceira carta também de Atenas em 1933, mas a mesma se dirige à conservação e restauro de patrimônio urbano, arquitetura e cidades. Há de se esperar que esse seja o foco das cartas uma vez que a humanidade (ocidental) enfrentava a destruição da guerra em níveis jamais vistos anteriormente, assim a discussão dessas



Figura 25: *How to Look indifference in the eyes [Como Olhar a Indiferença nos Olhos]*, Daniel Douke, 2014

Fonte: Yau (2014)

primeiras cartas faziam jus às dimensões materiais de sobrevivência, entre elas, a moradia.

É importante portanto, observar que essas cartas diziam respeito ao território europeu, ou ocidental - ou norte global - ou seja, o território do colono uma vez que, em territórios como África, América Central e do Sul e Ásia os objetos eram removidos de sua proposta original e não eram sequer vistos como ruínas de um povo passado que deveriam ser mantidas em seu lugar mas sim como troféus ou souvenirs de viagem e conquistas. Em 1953 Jean Negroni produz um ensaio em formato de curta metragem, de 30 minutos, com o título *Les Satues Meurent Aussi* (As Estátuas Também Morrem) onde aborda como os conceitos de conservação produzidos na Europa até os anos 1950, ou seja, os propostos pelas cartas de Atenas e discussões que antecedem as recomendações de Nova Delhi, não devotavam o mesmo tratamento quando se dirigiam a objetos de territórios colonizados.

O documentário inicia com a seguinte reflexão:

Quando os homens morrem, eles entram na história. Quando as estatuas morrem, elas entram na arte. Essa botânica da morte é o que chamamos de cultura. [...] Um objeto morre quando o olhar vivo que se colocava sobre ele desapareceu. E quando nós desaparecermos, nossos objetos irão para lá onde enviamos os objetos dos negros, para o museu. (*As Estátuas Também Morrem* (1953), Jean Negroni, 30min)

Indica-se aí que a remoção das estátuas não-europeias de seu contexto originário é a produção da morte das mesmas, porém uma morte eticamente justificada pelos saqueadores de museus como a porta de entrada para o que se chama de arte. Não apenas isso, o olhar europeu sobre esses objetos é em si um olhar já morto, que não vê mais a civilização que o produziu, mas vê aquilo como um troféu de um grande feito, seja a descoberta da escavação ou a colonização de um território. O museu para o diretor tem o papel de jazigo, um túmulo dos objetos de outras civilizações e também da nossa.

Ora, é importante mostrar como em uma época onde se discutia sobre a regulamentação das práticas internacionais de conservação e restauro, as mesmas eram direcionadas apenas aos países europeus e não aos países que ainda àquela época eram colônias da Europa²⁷. É nesse filme que também podemos observar os objetos sendo embalados em caixas de madeira forradas

²⁷ A última “descolonização” ou última “independência” de um território africano aconteceu em 1993 na Eritreia. A maior parte dos movimentos de independência aconteceram entre os anos 1960 e 1970, ainda recentes sendo posteriores às cartas e contemporâneos ao documentário.



Figura 26: *Historia da _rte, panfletos de Bruno Moreschi, Amália dos Santos e Gabriel Pereira. Textos por Ananda Carvalho, 2017.*

Na capa se lê: A HISTÓRIA DA RTE é a área das ciências humanas em que se constrói uma narrativa sobre a criação de objetos e experiências, realizados em sua maioria, por homens brancos, europeus, estadunidenses e pintores (alguns, gênios)...

Fonte: Moreschi et al (2017)

com o que parece ser tecidos e/ou papéis, eles são transportados por barco, carro, avião ou trem.

Assim, apesar das recomendações do Escritório Internacional de Museus e das Cartas de Patrimônio não estimularem o transporte de patrimônio histórico, é nos museus europeus da mesma época que encontraremos diversos exemplos de objetos artísticos de outros territórios.

Apesar das diversas escolas responsáveis pelo pensamento a respeito da conservação e restauro, a conservação preventiva pode ser definida em linhas gerais como “o desenvolvimento de soluções apropriadas e sustentáveis para problemas criados pelo meio ambiente que afetam [fisicamente] as coleções” (Souza et al, p. 5, 2008), necessária não apenas para a sobrevivência dos bens materiais como também necessária para a arte – principalmente aquela em trânsito – independente da natureza.

Esses objetos precisaram ser transportados e os registros desse transporte são escassos, porém um importante documento sobre como esse transporte era realizado faz citação à preservação de bens patrimoniais da Segunda Guerra, sendo ele o livro *Europa Saqueada* de Lynn H. Nicholas, de 1994. Nele a autora destrincha os movimentos de fuga, saque e recuperação de obras de arte durante a Segunda Guerra. O livro apresenta um panorama do movimento nazista de busca e apreensão de obras de arte e a resistência encontrada por parte de agentes infiltrados na salvaguarda desses objetos. Apesar de não focar ou apresentar as embalagens de forma detalhada, nos conta como elas eram organizadas e algumas necessidades geradas pela pilhagem e transporte de milhares de obras:

Monsieur Michon, then curator of the department of Greek and Roman antiquities . . . gave the order for the removal. The statue rocked onto an inclined wooden ramp, held back by two groups of men, who controlled her descent with ropes stretched to either side, like the Volga boatmen. We were all terrified, and the silence was total as the Victory rolled slowly forward, her stone wings trembling slightly. Monsieur Michon sank down on the stone steps murmuring, ‘I will not see her return.’ (p.54)

Two weeks later the bombs began to fall on the roofs and garden of the museum itself. All around, buildings including the Palacio de Liria, containing part of the collections of the Duke of Alba, lay in flames. The Prado did not burn, but all its windows were broken, and the upper galleries were filled with glass and debris. As the bombing continued, the curators, horrified by the destructive power of the new incendiary bombs and the great range of the aircraft, decided to send their most important paintings to Valencia, where the established government had already fled. Wood for packing cases had to be brought in an armored

Em 2014 Damien Hirst deu uma entrevista à Folha de São Paulo publicada com o título:

A arte é a moeda mais poderosa do mundo de hoje.

Em determinado momento o artista compartilha sobre sua inserção de mercado: [...] tudo virou uma commodity, que as pessoas compravam só para revender. Era uma coisa que passava de mão em mão só para gerar mais dinheiro. Compravam meus trabalhos e nem tiravam da caixa, vendiam para alguém que também não tirava da caixa e revendia. Ninguém via mais os trabalhos. Eram caixas passando de mão e mão.

Disponível em: <http://feeds.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/194865-a-arte-e-a-moeda-mais-poderosa-do-mundo-de-hoje.shtml>

train from a lumberyard near the front lines. At dawn a few days later, Velazquez's Las Meninas, Goya's "Black" paintings and Disasters of War, and three hundred other major works left in trucks surmounted by "enormous castles of wood" to cross Don Quixote's old territory on their way to Valencia. The motorcycle escort was told of the marvels they guarded. Every hour, mayors and citizens along the route telephoned back to report on the safe arrival of the convoy to the anxious museum staff in Madrid (p. 50)

Sobre as resistências e recuperações de obras:

In the little ski town of Sankt Johann, Hathaway 's party was directed to the Golden Lion Inn, where "the preliminary reluctance of female owner and English speaking niece to admit any knowledge of works of art on premises was brought to nought by Emil God, guest of the house." God (no relation) took them next door to his house and down to a damp basement with puddles on the floor, where they found thirty-two uncrated pictures, forty-nine sacks of tapestries, and nine opened wooden packing cases. God claimed that the Germans who had left the cases there had said they contained food, and that he himself had opened them to get some. The pictures had not been unpacked. (p.238)

Em todas as situações mostradas por Lynn, temos a evidência das caixas, das embalagens e estruturas feitas de madeira a fim de salvar patrimônios. É difícil, entretanto, afirmar que seja aqui o começo da produção de embalagens de obras de arte. O que sabemos, com esses registros, é que existiram movimentos de resistência que colaboram com o que hoje entendemos como segurança para objetos artísticos.

Ao mesmo tempo que produziu-se embalagens a mando do poder Nazista no período da Segunda Guerra Mundial e que depois seriam encontradas em túneis, minas abandonadas e porões de residências aliadas ao nazismo pelas forças Aliadas, também existiram obras atravessando os mares e os ares para as Feiras Internacionais ou Exposições Universais que datam de 1851 (Merril, 1991, p.218), 100 anos antes das guerras. Também vimos como esses objetos eram transportados para o mundo europeu a fim de integrar o que chamamos hoje de Gabinetes de Curiosidade.

Porém, novamente, o transporte desses objetos dificilmente foi tema de gravuristas, pintores, laudistas e outros²⁸ agentes responsáveis pelo registro e produção de documentos de suas épocas. Lembremos que, mesmo com o advento da fotografia, tais registros eram caros e portanto dedicados a pontos outros que não o transporte. A ligação de telefone entre cidades era suficiente

²⁸ Ou caso tenham sido, essas representações ainda não foram digitalizadas e disponibilizadas para além dos seus acervos. O que enfim, discuto no final do segundo capítulo, no Problema do Arquivo.

Se nós expandimos a noção de arte para herança cultural material então teríamos que encarar a gordura presente na mão de populações pré-históricas e que indiretamente contribuiu para a preservação de artefatos desses tempos?

para indicar que certo comboio havia chegado com segurança. A própria noção de registro (hoje muito mediada pela imagem) tinha apoio em outras linguagens e talvez sejam nessas comunicações não visuais que residam os registros dos objetos que busco nas imagens.

Porém é também devido à espetacularização da vitória da Segunda Guerra que muitos registros e acervos fotográficos da época serão trazidos à exposição após os anos 2000 - como por exemplo Arte Protegido. *Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, produzida em 2002 pelo Museu do Prado²⁹ - e assim nos oferecem algumas as fontes (primárias) em formato de fotografias e vídeos produzidos tanto pelos países integrantes do Eixo (principalmente Alemanha e Itália) quanto pelos Aliados (Reino Unido, França, União Soviética e Estados Unidos³⁰) para entender alguns caminhos do que é/era a embalagem de obra de arte à época da Segunda Guerra, onde as discussões sobre patrimônio estavam começando a se institucionalizar internacionalmente e onde o mercado de arte das galerias já funcionava a plenos pulmões.

Entre os documentos disponíveis online temos alguns registros e referências a embalagens de obras que eram usadas para Salões, Feiras internacionais, Registros de Guerra e acervos de museus, tanto em forma de registro histórico como registro ficcional em formato de filmes e romances.

Entre os manuais temos:

- *PROCEDURES AND CONSERVATION-STANDARDS FOR MUSEUM COLLECTIONS IN TRANSIT AND ON EXHIBITION (1981)* ESCRITO POR NATHAN STOLOW E PUBLICADO PELA UNESCO. Nele o autor indica um critério importante que servirá de base para nós a partir de agora, a maior parte do dano causado em obras de arte vem do mal manuseio das mesmas, ou do fator humano que pode ser evitado com treinamento (*training*) dos profissionais da área (p.21). Este manual por sua vez é baseado no *Museum Collection*

²⁹ Materia do New York Times a respeito da exposição <https://www.nytimes.com/2003/07/17/arts/defenders-of-spain-s-masterpieces-a-prado-show-honors-civil-war-rescue-effort.html> e materia do Art Newspaper a respeito da mesma <https://www.theartnewspaper.com/2016/06/01/how-the-spanish-republic-saved-the-prados-masterpieces>

³⁰ Um ponto interessante é observar como no final do filme *Monuments Men* a URSS, considerada por alguns autores como integrante dos países Aliados que combatiam a Alemanha e Itália Fascistas, vai ser colocada como segundo inimigo e “traidora” do movimento de recuperação das obras de arte enquanto os Estados Unidos serão colocados



Figura 27: Representação em manuscrito do séc XIII de um vagão puxado por três cavalos e empurrado por duas pessoas.

Fonte: Medieval Imago (2014)

Storage, escrito por E. Verner Johnson e Joanne C. Horgan e também publicado pela Unesco, 2 anos antes, em 1979³¹.

Neste manual o autor inicia sua preocupação indicando os impactos da Umidade Relativa (Relative Humidity - RH) e impacto em obras de arte no descolamento de vernizes, tintas, corrosão de matéria orgânica ou oxidação de metais, após isso descreve os procedimentos de cuidado em tópicos que devem ser seguidos pelos profissionais, por exemplo quando aborda sobre o manuseio dedicado à embalagem, os tópicos a serem observados são:

1. Handling of objects with dirty hands.
2. Handling heavy or outsize objects without additional assistance and without support underneath, or at centre of gravity.
3. Moving objects, decorative side out, around blind corners or through congested corridors, causing scrapes and surface damages.
4. Overcrowding of storage rooms, shelves and bins, making it difficult to reach particular items.
5. Storage of objects near heat vents, radiators? or locations which experience violent changes of climate.
6. Unauthorized dusting and surface cleaning of works of art and decorative objects utilizing coarse cloths or hazardous cleaning agents.
7. Hanging and placing works of art and objects in the exhibition area while carpentry, painting and spraying activities are in progress. This happens very frequently in the last stages of organization of an exhibition.
8. Not using adequate hanging devices as well as under-supports for heavy objects on display; also putting heavy objects on light-weight pedestals.
9. Placement of humidity-sensitive objects against cold damp exterior walls, or on walls experiencing wide variations in temperature (e.g. walls concealing heating pipes or ducts).
10. Displaying objects in sealed display cases using untested toxic construction materials, e.g. adhesives which contain sulphur, acid-containing fabrics and papers; all of which will have a corrosive affect on the artefacts exhibited within.
11. Improper packing techniques in which objects are crammed together tightly without shock absorbers and separator panels; where packing cases are poorly constructed with air gaps, and lids hammered into position after packing. Labels stapled on lids sometimes penetrate through the case into the art works themselves.
12. Storage of packed cases under extreme conditions of humidity and temperature, even out-of-doors, creating shock conditions at time of re-packing.(p.21-23)

Nos apêndices (p. 52-53) constam exemplos de laudos a respeito da situação

31 Não comento sobre este manual aqui pois ele se dedica apenas ao espaço de acervo de museus, ainda que seja um material interessante por apresentar ilustrações detalhadas e levantar os pontos que servirão de apoio para as discussões de Stollow.



Figura 28: *The Last Pictures (As últimas imagens)*, Trevor Paglen. 2012. Fotografia digital

Humanos, vistos por um Drone Predador (Predator Drone)

Fonte: Gronlund (2017)

na qual o objeto foi embalado ou exposto. O formato apresentado aqui ainda é o formato de laudo apresentado pelo mercado de obras de arte.

Nesses tópicos vemos como limpeza durante o contato com obras de arte tomam grande parte da preocupação do autor. Ainda que pareça “óbvio” que os espaços e agentes que trabalham com a obra devem estar limpos durante a instalação das obras é comum que montagens feitas às pressas para atender demandas de mercado passem por cima dessas preocupações.

- *THE CARE AND HANDLING OF ART OBJECTS – PRACTICES IN THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART (1987)* publicado alguns anos mais tarde é dividido pelo formato do objeto a ser cuidado ou transportado: Objetos tridimensionais, Instrumentos Musicais, Pinturas, Trabalhos em papel e livros, Trabalhos de arte em seda e papel do Extremo Oriente, Tecidos, Roupas, Fotografias, Espaços de deterioração de objetos de arte e por fim Empréstimos.

Em cada um desses capítulos se encontram descrições de manuseio e embalagem gerais que devem ser levadas em consideração com todos os objetos de cada família. Porém, nem todos os capítulos falam do mesmo tema, por exemplo, no capítulo sobre têxteis há um foco maior em pragas biológicas e inseticidas possíveis de se usar do ar, enquanto no capítulo sobre trabalhos em papel há um enfoque na montagem de molduras.

A maior parte das indicações para trabalhar com obras de arte seguem o modelo do manual citado anteriormente, tópicos gerais de bons costumes com cada tipo de mediana qual a obra é feita. A diferença desse manual é seu glossário, que consta com uma extensa lista de materiais aprovados para uso em conservação preventiva, ou seja, que não oferecem riscos (a curto prazo) para os objetos artísticos expostos³².

- *ART IN TRANSIT - STUDIES IN THE TRANSPORT OF PAINTINGS (1991)* E; *ART IN TRANSIT HANDBOOK FOR PACKING AND TRANSPORTING PAINTINGS (1997)* DA NATIONAL GALLERY OF ART EM LONDRES EM PARCERIA COM O ICOM DE WASHINGTON. esse manual surge como uma demanda de crescente “transporte internacional de obras de arte” e uma crescente cooperação entre museus ao redor do mundo que tentam estabelecer

³² Apesar de parecer um manual interessante como guia para profissionais atualmente muitos materiais ou saem de uso ou são de produções locais dos Estados Unidos ou Europa, não possuindo correspondentes no Brasil, esse problema vai continuar se repetindo quando chegarmos aos sites contemporâneos.



Figura 29: Montagem da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, esplanada do Trianon, avenida Paulista, 1951. René d'Harnoncourt, diretor do MoMA, entre duas pessoas não identificadas; à esquerda, pinturas de Yves Tanguy: *Divisibilidade indefinida* (1942), *Os transparentes* (1951) e *Lentamente para o norte* (1951); à direita, móbile *Ogunquit* (1946), de Alexander Calder.

Fonte: Scheier (1951)

parâmetros comuns de embalagem (Costain, 1991, p.19), é o primeiro manual dedicado ao tema da embalagem de obra de Arte, dividido em duas publicações, a primeira de 1991 tem como subtítulo *STUDIES* e apresenta artigos de profissionais de museus sobre o tema enquanto a segunda, de 1997, tem como subtítulo *HANDBOOK* e apresenta metodologias e operações práticas para transporte de obras de arte, no formato de manual.

Nas páginas do *STUDIES* vemos artigos de diversos profissionais e pesquisadores do campo da conservação preventiva que trabalham em museus do norte global (Canadá, Estados Unidos e Europa). E de alguma forma segue os mesmos caminhos que esta dissertação tenta atualizar: dividido em três partes, o primeiro pedaço apresenta uma justificativa a respeito da necessidade das embalagens dentro de um contexto histórico; depois segue-se por uma abordagem técnica e experimental proposta por profissionais de museus do Norte Global; e, no fim, traz algumas reflexões sociológicas sobre o mercado de arte e a relação com exposições internacionais. Porém nessa última parte surgem fronteiras que delimitam a pesquisa, contornando o museu e as galerias nacionais, que propunham exposições compostas tanto por obras de acervos públicos quanto acervos privados - os objetos oriundos de galerias e coleções privadas são vistos aqui como Outsiders, ou seja, não obedecem às regras estabelecidas pelos museus seus próprios objetos de museus, mas nesse contraste geram convenções entre o que funciona para ambos os mundos.

Na arqueologia do saber na área de embalagens *Art in Transit* merece um destaque especial, uma vez que ele é documento primário de diversos artigos e pesquisas em embalagens de obras de arte até os dias de hoje.

No *STUDIES* as preocupações apresentadas nos dois anteriores irão se estabelecer como um corpo geral chamado de "Fatores de Degradação" a ser seguido nas publicações posteriores - inclusive será a base do *HANDBOOK*. São elas: temperatura, umidade relativa, luz, pressão atmosférica, poeira (1991, pág 263), poluição, choque físico, trepidação (Erhardt, 1991, p.25).

Esse manual aborda tanto os invólucros expositivos - como cúpulas de acrílico, pedestais, ganchos e molduras - quanto as embalagens e caixas de transporte ou acondicionamento.

- De forma mais resumida e direcionada a alunos e alunas da Universidade de Delaware, temos o *MATERIALS INFORMATION AND TECHNICAL*



Figura 30: *Tomb of the Unknown Craftsman (A Tumba dos Artesãos Desconhecidos)*. Grayson Perry, 2020 - 2021

Exposição realizada no British Museum por Grayson Perry, expondo os itens egípcios do acervo do museu.

Fonte: Perry (2020 - 2021)

RESOURCES FOR ARTISTS- STORAGE, EXHIBITION, AND HANDLING, apesar de não constar a data o material já foi desenvolvido e disponibilizado de forma digital, sendo uma produção dos anos 2000.

Neste documento encontramos uma lista resumida de materiais de fácil acesso na construção de embalagens e suportes expositivos - ainda que sem detalhamento específico - e com um conteúdo voltado para estudantes de artes/artistas a fazer com que o desenvolvimento de seus trabalhos já leve em consideração a conservação e transporte dos mesmos. Como o site indica, esse documento é “destinado a práticas artísticas em duas dimensões, especificamente a pintura, o desenho e em certa medida a pintura mural”³³.

Esse manual entra aqui nesta lista pois sua linguagem é de fácil acesso podendo ser traduzido rapidamente com ferramentas online. Além do mais, faz um resumo dos materiais mais comuns na produção de embalagens que aparecem nos três manuais anteriores. Vejo a tradução deste documento como de suma importância para currículos de artes, servindo de guia a estudantes que ainda não tem como arcar com empresas de embalagens e podem produzir suas próprias seguindo este manual.

Existem alguns outros manuais publicados por museus e casas de leilões a respeito de seus próprios métodos e formas de transporte e armazenamento, porém não os cito pois se apresentam mais como um manual burocrático sobre as implicações do armazenamento de suas obras para situações específicas do espaço responsável do que um registro geral de formas, métodos e soluções possíveis de armazenamento, portanto esses manuais acabam por apresentar o mesmo material daqueles citados anteriormente no recorte de seu próprio contexto e convenções locais.

- No caminho do MITRA publicado pela universidade de Delaware, temos um manual lançado em 2022 chamado *DAP TOOLBOX*³⁴ - *DIVERSITY APPRENTICESHIP PROGRAM*. Como o nome indica este manual é material complementar de um programa vocacional destinado a políticas afirmativas e inclusivas a fim de diversificar o mercado de trabalho. Neste manual encontramos fórmulas rápidas - e eficientes - para profissionais que estão adentrando no mundo da montagem e embalagem de obras de arte. Ainda que ele não tenha, por

³³ Disponível em: <https://www.artcons.udel.edu/mitra>

³⁴ Disponível em: https://www.thebroad.org/sites/default/files/2021-06/DAP_toolbox_full.pdf



Figura 31: Montagem com trechos de *El Boton de Nacar*, 2015 de Patricio Guzmán, nas cenas vemos integrantes do povo Tehuelches da Patagônia e com as pinturas corporais que “espalhavam as estrelas”.

Fonte: Guzmán (2015).

exemplo, um glossário de materiais com pH neutro ou pouca interação química como é o caso dos outros manuais, o DAP traz o contexto e ferramentas básicas para entrar nesse campo de trabalho entendendo que os materiais - nos dias de hoje - obedecem mais a convenções locais de instituições e disponibilidade de materiais em cada país do que manuais gerais como era o caso dos manuais pré 2000.

Além dos manuais em formato de livro também existe uma extensa gama de sites, wikis e fóruns destinados à pesquisa, produção, e materiais relacionados às embalagens de obras de arte.

- AIC-FAIC OU AMERICAN INSTITUTE FOR CONSERVATION AND THE FOUNDATION FOR ADVANCEMENT IN CONSERVATION (Instituto Americano de Conservação e Fundação para avanço em conservação) é um repositório online de artigos científicos a respeito da área de conservação preventiva. Majoritariamente inglês, com uma ou outra coisa em espanhol ou francês, em geral tem artigos atualizados e de inovação em produção de embalagens ou materiais destinados a embalagens (ainda que as caixas de obras de arte sejam minoria nos artigos publicados), para acessá-los basta procurar pelas palavras chaves “*pack*” ou “*box*” ou “*crate*”.

O AIC possui uma sede própria de pesquisa que aceita pesquisadores e profissionais do mundo todo para desenvolver suas pesquisas de modo pago.

- Aliado à FAIC existem os arquivos do *CONSDISTLIST*, ou *CONSERVATION DISTLIST*, um fórum dedicado a área de conservação e restauro onde você pode acompanhar discussões e interações entre profissionais de conservação ao redor do globo tirando dúvidas diversas uns dos outros.

- O ICCOM-CC (*International Council of Museums - Committee for Conservation* ou Conselho Internacional de Museus - Comitê de Conservação) possui o site *PUBLICATIONS-ONLINE* onde é possível encontrar artigos científicos publicados em eventos ligados diretamente ao comitê de conservação. As publicações e artigos relacionados à embalagens podem ser encontrados sob a

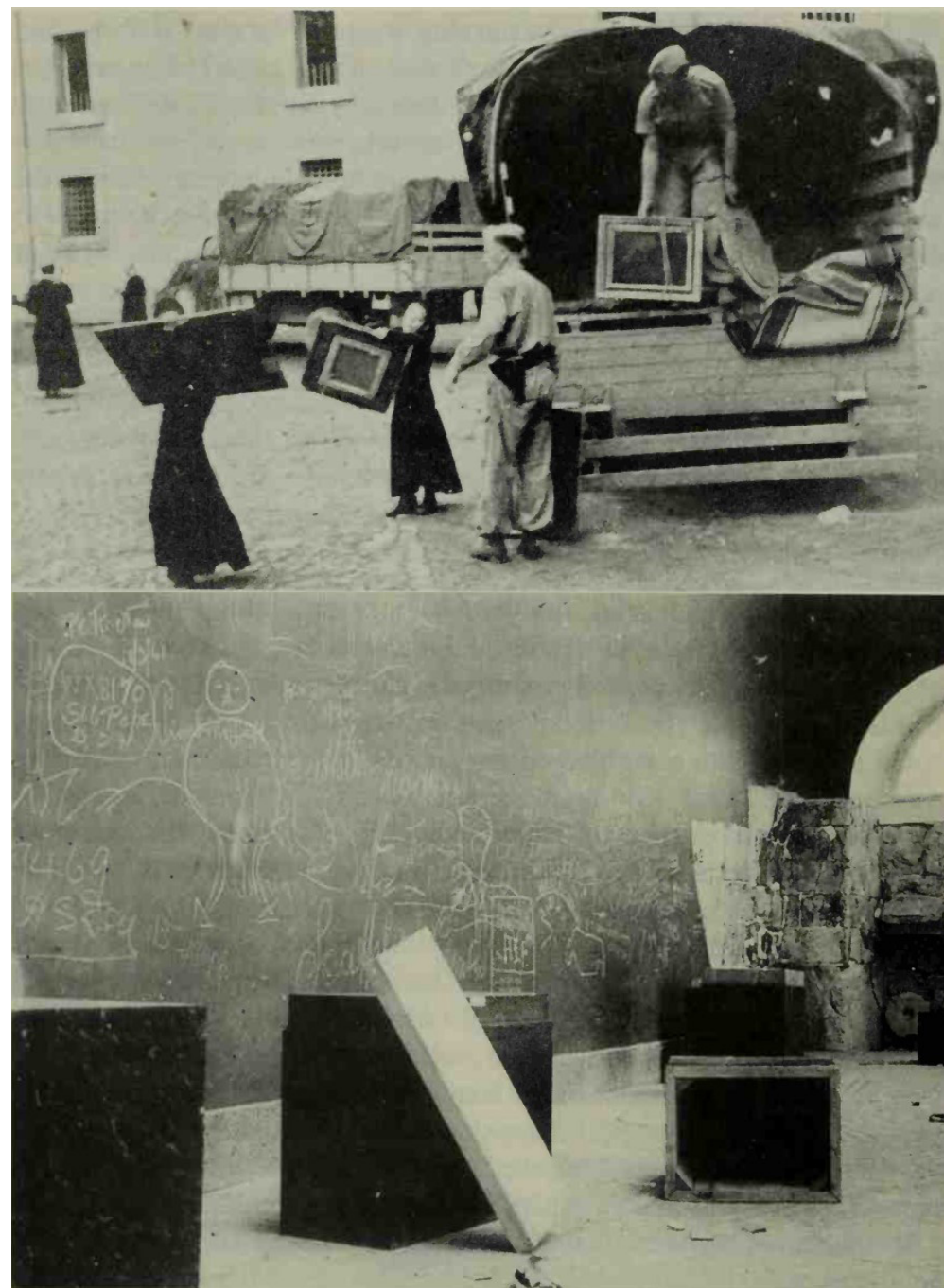


Figura 32: Montagem com duas imagens de proteção de obras de arte em períodos de Guerra.

Imagem 1: Seminaristas jovens ajudando alemães a transportar obras para o Vaticano. p.243 *The Rape of Europe* Imagem 2: Fotografia de propaganda Italiana sobre o vandalismo do eixo aliado em Cyrene: apenas o grafite é genuíno. p.216 *The Rape of Europe*

Fonte: Nicholas (1996)

palavra chave *pack*, e muitas fazem referência ou atualizam algumas perspectivas do manual *Art in Transit*.

- A wiki *CAMEO - CONSERVATION & ART MATERIALS ENCYCLOPEDIA ONLINE* (Enciclopédia Online de Conservação e Materiais Artísticos) possui a página *Materials Database* (Base de Dados de Material) onde é possível encontrar diversas entradas sobre materiais usados tanto na produção de obras de arte quanto na conservação das mesmas. A ideia da wiki é que o profissional digite qual material é constituída a obra e na página dedicada ao material, além de ver suas propriedades físicas, químicas e históricas o profissional também possa ver quais materiais são melhor indicados para a produção de uma embalagem para aquela peça. O mesmo pode ser feito de forma contrária, o profissional pode procurar o material que está desejando trabalhar e a wiki indica quais são as melhores aplicações para cada situação.

Além de materiais, na CAMEO é possível encontrar plantas e projetos de embalagens, suportes e dispositivos de instalação além de tutoriais para a execução dos mesmos. Por ser uma wiki, também conta com um fórum interno semelhante ao *ConsDistList*.

- Um site que infelizmente não possui mais atualizações é a página *HANDLING, PACKING AND STORAGE DO WESTERN AUSTRALIAN MUSEUM*³⁵ que também oferece um glossário de materiais usados na embalagem e armazenamento de objetos patrimoniais mas além disso evidencia uma diferenciação necessária entre embalagens de transporte e armazenamento. Apesar dos trechos de tutoriais ensinando a produzir embalagens não possuir fotos, o resto do artigo é ilustrado com fotografias de diversos espaços de armazenamento. Esses espaços seguem as mesmas divisões citadas no manual de Stollow, porém ao invés de ilustrações e gravuras vemos fotos das instalações do museu.

O *INTERNATIONAL MOUNT MAKER FORUM (IMF)*³⁶, apesar de ser voltado aos suportes (mounts) de obras de arte (estandes, apoios, vitrines, etc) apresenta

35 Disponível em <https://manual.museum.wa.gov.au/book/export/html/143/>

36 Disponível em <https://www.mountmakersforum.net/copy-of-standards-resources>



Figura 33: *Lift Every Voice and Sing (The Harp)* [Levante todas as vozes e cante {A Harpa}], Augusta Christine Fells (Augusta Savage), 1939.

Fonte: Savage (1939)

artigos a respeito de experiências de montagem e suportes que podem auxiliar na elaboração de embalagens além de trazer novidades de pesquisadores e profissionais de apoio de diversos museus ao redor do mundo. A partir da edição de 2020, o fórum passou a contar com transmissão online e participação híbrida (online e presencial).

- O site *STASH*³⁷ (*STORAGE TECHNIQUES FOR ART, SCIENCE AND HISTORY*), também possui manuais para confecção de embalagens, vitrines e salas de acondicionamento e diversas outras estruturas para museus sob a aba Solutions (Soluções). Esta por sua vez é dividida em Salas e estruturas, Acondicionamento de mobiliário, Containers (onde as embalagens de obra de objetos se encontram), Suportes, Capas (contra ação do vento), Etiquetação e Ambiente.

- Na parte audiovisual o *Smithsonian American Art Museum* possui um canal no youtube onde compartilha congressos locais de conservação e restauro. E Kelsey Marino possui um podcast disponível no Spotify com o nome *The Private Project: An Art conservation Podcast*, onde entrevista profissionais da área. O *Victoria & Albert Museum* também tem um canal onde posta vídeos de processos nos quais seus objetos expostos estão envoltos, entre esses processos existe uma série ASMR de práticas de conservação preventiva que fazem forte apelo sensorial.

Até agora vimos os manuais internacionais - do Norte Global - disponíveis de forma online pelas instituições responsáveis, porém é necessário ressaltar que existem documentos nacionais em relação a esse conteúdo que datam de anos parecidos com os internacionais, indicando que o Brasil não estava distante ou de fora da discussão quando o assunto era conservação preventiva.

- MANUAL DE MANUSEIO E EMBALAGEM DE OBRA DE ARTE PATROCINADO PELA FUNARTE EM 1992, por exemplo, usado no curso de qualificação técnica para manuseio e embalagem de obras de arte por Christiane

³⁷ Disponível em <https://stashc.com/the-publication/containers-2/boxes/>

AULA 1 - IBRAM: SOBRE O TERMO CONSERVAÇÃO PREVENTIVA

Em 1980, com a publicação da Carta de Burra (CURY, 2004), um novo conceito é implantado entre os restauradores: a conservação. Esse conceito trazia como principal objetivo a preservação da significação cultural de um bem, baseado em medidas de segurança e manutenção, além de disposições que prevejam sua futura destinação.

Esta Carta define a conservação como “a manutenção no estado da substância de um bem e a desaceleração do processo pelo qual ele se degrada”, focando-se não apenas no objeto, mas também levando em consideração o macroambiente. O entorno, que até então estava dissociado do bem e apenas era levado em consideração se este representasse um risco à ambiência do mesmo, passa a ter a mesma importância que o bem.

Conservar, para o ICOM, é “garantir o estado de um objeto contra toda forma de alteração, a fim de mantê-lo o mais intacto possível para as gerações futuras” (Conceitos-chave da Museologia, 2013).

Rodrigues. Este manual atende a uma demanda indicada no Art in Transit “é necessário produzir/compartilhar conteúdos técnico a respeito de obras de arte em diversos países” (McGary, 1991, p. 134). Vemos nele uma tentativa de compartilhar convenções do que seriam as embalagens de obras de arte. Porém apesar de ser um compilado traduzido e ricamente ilustrado de manuais mais técnicos para embalagens de obras de arte ele foi pouco distribuído e as instruções de produção são complicadas demandando mão de obra especializada. Poucos profissionais da área conhecem o manual e os que conhecem veem o mesmo como item de colecionador, sendo até mesmo vendido em Casas de Leilão.

- Um manual de fácil localização online é provido pelo SisemSP – Sistema Estadual de museus de São Paulo - denominado TRANSPORTE E MANUSEIO DE OBRAS DE ARTE³⁸ que aborda em linhas gerais sobre o manuseio obras de arte de diferentes materiais, porém sem nenhuma imagem e com instruções breves. Apesar de útil, o manual se assemelha mais a um caminho inicial, que serve como base para outras ações. Neste manual não encontramos menções à embalagem de obras de arte, mas sim a práticas de conservação que ecoam dos manuais internacionais.

Outra forma de acessar um conteúdo semelhante é por meio do curso de conservação preventiva oferecido de forma gratuita e online pela EV.G - Escola Virtual do Governo Federal, nele o aluno é apresentado a 7 módulos de 6 minutos cada, onde conceitos básicos da gestão de museus e conservação preventiva são apresentados de forma simples e didática.

O último módulo é dedicado à embalagem da obra de arte e apresenta de forma separada um glossário de materiais possíveis de encontrar pelo Brasil e produzir embalagens de obras de arte. Para tal, o manual faz uma pequena introdução a respeito das diferentes químicas de papéis e espumas disponíveis no mercado nacional de produtos destinados à museologia assim como seu uso.

Este manual não se limita a caixas de transporte, mas também faz referência a caixas de armazenamento para acervos locais com alguns exemplos fotografados.

- Por último, um importante material nacional são os TÓPICOS DE

38 Disponível em <https://www.sisemsp.org.br/blog/wp-content/uploads/2012/09/Transporte-e-Manuseio-de-Obras-de-Arte.pdf>

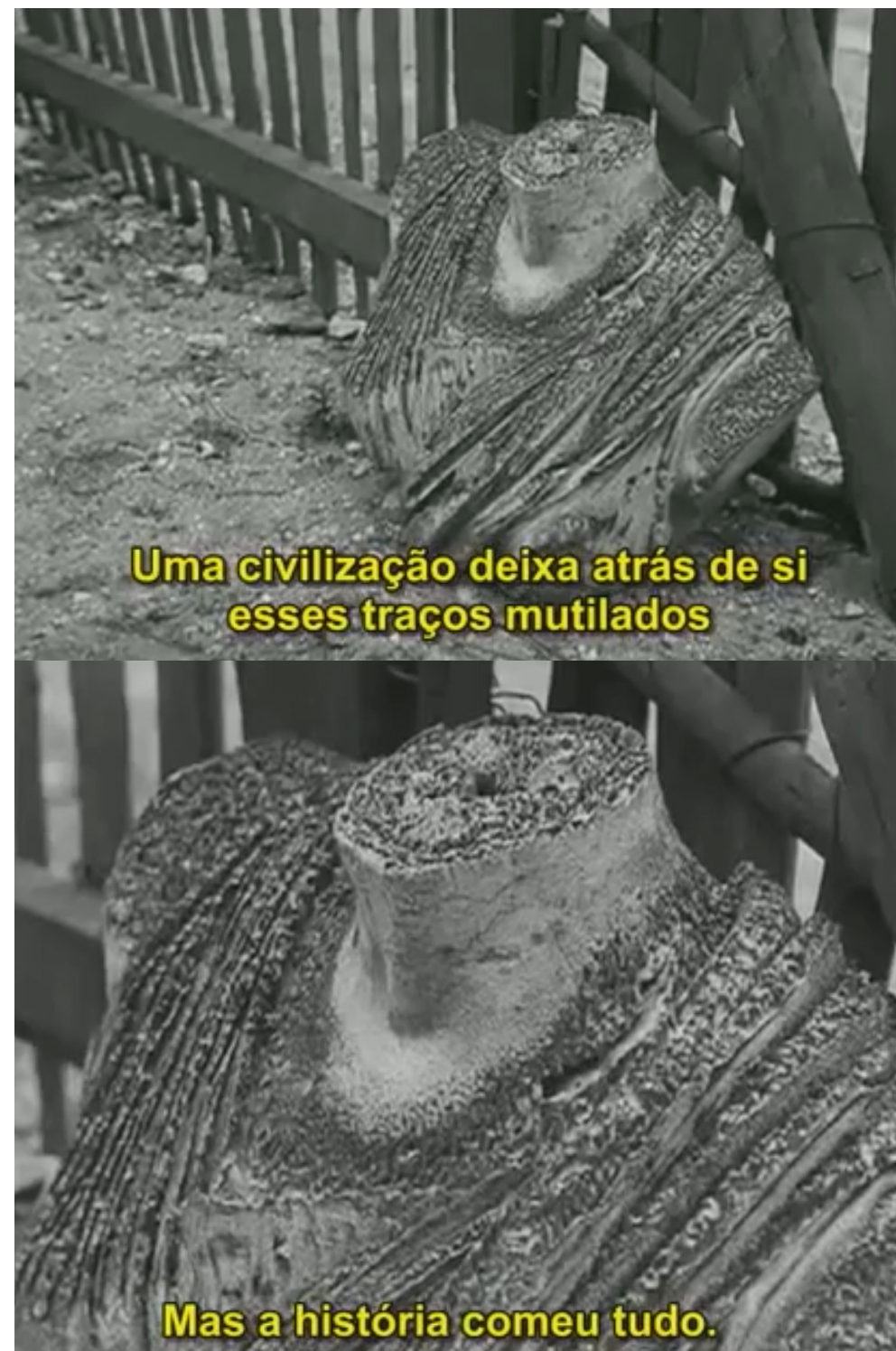


Figura 34: *As Estátuas também morrem*, 1953. Alain Resnais, Chris Marker, Ghislain Cloquet, 1953

Fonte: Cloquet, Resnais & Marker (1953)

CONSERVAÇÃO PREVENTIVA, dez extensos documentos que permeiam a pesquisa e as convenções do que se define e como se age em diversas situações de conservação preventiva no Brasil. Dos dez, o último documento é destinado às embalagens com o título: Tópicos em Conservação Preventiva - 10 Manuseio, embalagem e transporte de acervos, escrito por Alessandra Rosado e publicado em 2008. Neste manual encontramos algo único que resume alguns tópicos de atenção dos manuais citados anteriormente, nacionais e internacionais, além de fazer referência direta a eles.

O tópico 10 é dividido em 3 partes, sendo 1/4 destinado a Situações e análises de risco da obra em trânsito, 1/4 destinado ao Manuseio e 2/4 destinados à Embalagem. Nessa terceira parte, as referências de Rosado são em sua maior parte as presentes no manual *Art in Transit* e o Manual de Stolow de 1981. Uma forte contribuição deste tópico, além da metaciência em cima de documentos importantes para a área, é a tabela produzida pela autora sobre materiais indicados e não indicados para embalagens, feita em português a partir dos manuais internacionais.

Porém este último documento continua reproduzindo algo que vejo como um problema na maior parte dos manuais de conservação preventiva: a embalagem aparece muitas vezes como um comentário, fruto de uma equipe interdisciplinar abstrata, de uma empresa especializada, também abstrata. Quem são as pessoas responsáveis pela execução desse objeto? Sob quais condições? Sob quais convenções? A partir de quais normas técnicas? Os manuais citados servem para essas pessoas ou para quem não é da área? Por aparecer muitas vezes como um comentário - “para o transporte do objeto é necessária a confecção de uma embalagem” - essa coisa já está resolvida?

Nos manuais nacionais e nos internacionais voltados à conservação preventiva, a embalagem aparece como uma fórmula mágica que irá aparecer nas mãos da equipe ou profissional responsável sem explicações mais profundas de como pode ser produzida, quais materiais podem ser usados, se há alguma avaliação necessária a ser feita, etc. O manual de Ouriques é o documento com mais informações e instruções a respeito da produção desse objeto, porém por ter sido realizado nos anos 1980 carece de informações e atualizações de materiais e tecnologias que muitas vezes nem estão mais no mercado.

Um pouco mais discutido que as embalagens, mas ainda presente de forma generalizada está o manuseio de obras de arte. Parece contraditório os manuais



Figura 35: *As Estátuas também morrem*, 1953. Alain Resnais, Chris Marker, Ghislain Cloquet, 1953

Fonte: Cloquet, Resnais & Marker (1953):

denunciarem o fator humano e a inexperiência como um fator danoso ao objeto artístico ao mesmo tempo que não conseguem endereçar as “boas” práticas de conservação que permitem a qualidade e salvaguarda dos objetos.

Retomo uma nota metodológica que pode ter passado despercebida: esses manuais são destinados aos Museus, espaços institucionais onde se espera que estejam presentes profissionais adequados com experiência prévia ou formação nas áreas de Museologia, Conservação ou Restauro. E as perguntas desta pesquisa são destinadas ao Mercado, espaço onde, como veremos adiante, o valor e o baixo custo do profissional vale mais do que a sua prática.

A contradição existente em uma mão de obra especializada que ao mesmo tempo é um dos fatores mais comuns de degradação de obras de arte se torna clara quando a pergunta é deslocada da produção do objeto para a produção do profissional que de fato está realizando esse trabalho no mercado. Ainda que o ideal fosse que restauradores especializados ou equipes interdisciplinares realizassem o processo de manuseio e embalagem, no contexto cotidiano das instituições culturais esse trabalho é executado por profissionais com diversas formações ou repertórios profissionais, não necessariamente relacionados com conservação e restauro ou arte.

E descobriremos que para alcançar o máximo de lucros quando a Arte é mercado, (a arte/a conservação) pode ser sacrificada.



Figura 36: *Marcha Triunfal*, 1855. Honoré Daumier.

Gravura que retrata três figuras, em primeiro plano um artista segurando duas telas pequenas e ao fundo dois homens que carregam telas pesadas em suas costas.

Fonte: White & White (2009)

1.3 Mercado contemporâneo e embalagem de obra de arte.

No início da quarentena uma das principais preocupações macro e micro políticas recaía sobre a manutenção dos processos econômicos frente a uma crise financeira aparentemente incontornável que se aproximava, com o isolamento social ao redor do mundo impedindo diversas pessoas de ir trabalhar, de consumir e consequentemente imprimindo uma crise econômica que à época se manifestava aos olhos do público não especializado como algo inevitável.

Compartilhando dessa mesma preocupação, o mercado de arte logo se posicionou e virtualizou seus processos de venda. O mercado primário e secundário se materializaram nas redes e vivenciou-se um boom de ações virtuais e engajamento no comércio digital de obras de arte.

Aqueles que possuíam maior poder aquisitivo e podiam dispor mais rapidamente de serviços de programação, ou que já tinham sistemas online, emularam suas estruturas. Em menos de um mês, os leilões foram hospedados em plataformas e foram criadas salas de venda, as feiras tiveram reagendamentos e algumas foram programadas e virtualizadas em plataformas próprias para os virtual tours, enquanto outras optaram por um modelo de navegação como se estivesse em um jogo onde era possível “passear” pelos ambientes através da câmera em primeira pessoa.

No mesmo caminho, instituições com menos recursos também seguiram o processo de virtualização, porém com plataformas já existentes, em uso e muitas vezes gratuitas, como instagram, domínios próprios, mailings etc. Nesses meses iniciais da pandemia assistiu-se a uma potente ação de marketing digital para manter o sistema de vendas de obra de arte o mais próximo possível dos moldes e funcionamentos anteriores ao isolamento, tentando reduzir ao máximo os baques econômicos “prometidos” pelos analistas do isolamento social.

Nesses primeiros meses de isolamento, ao acessar o site da Art Basel³⁹ - anunciada no formato online para o ano de 2020 - a imagem de cabeçalho do site era composta por diversas embalagens de obra de arte. Apesar de parecer uma textura ou uma imagem “neutra” usada para decorar o site, dada a situação

³⁹ “A líder entre as feiras de arte internacionais, acontece em Miami com 277 galerias de ponta. A Art Basel Miami reúne o mundo da arte global em dezembro”. Descrição traduzida diretamente do site da Art Basel. Disponível em <https://www.artbasel.com/miami-beach>

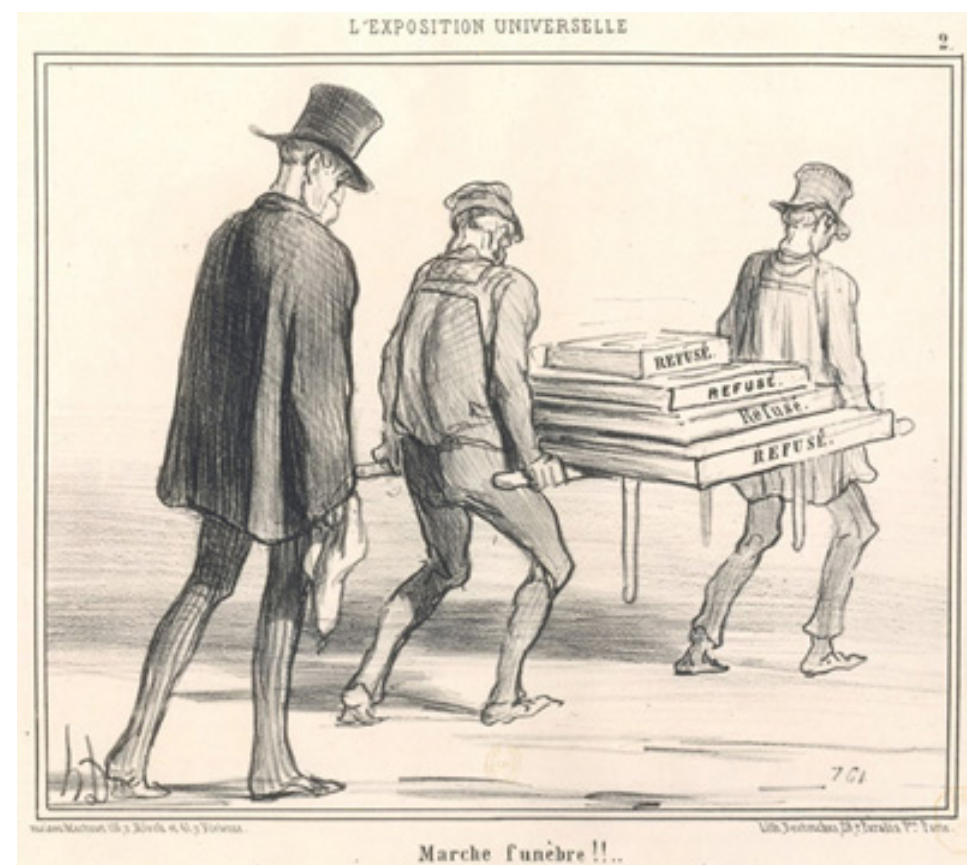


Figura 37: *Marcha Fúnebre*, 1855. Honoré Daumier.

Na Gravura vemos três pessoas de costas e cabeça baixa, o artista com aparente desânimo olhando para o chão e dois ajudantes dividindo a carga de quadros com a palavra “recusado” sobre eles.

Fonte: White & White (2009)

de pandemia, isolamento social e trabalho remoto, a imagem das embalagens da obra de arte que ilustra o site da feira acaba representando como esse objeto (e serviço) está presente e está relacionado com o funcionamento desse sistema de vendas de obras de arte.

Para que o mercado de arte continue em operação, os serviços que o sustentam também precisam continuar. Alguns puderam ser executados a distância na modalidade virtual (como os serviços realizados pelos leiloeiros, marchands e colecionadores) continuando com as transações de obras de arte em salas virtuais; enquanto outros, devido à natureza de seu trabalho, continuaram realizando o serviço presencialmente (como o caso do manuseio e embalagem de obra de arte, laudistas, equipe de conservação e restauro etc) pois garantiam a entrega da obra de arte ao respectivo comprador independentemente se essa compra fosse feita online ou presencialmente.

A obra de arte, como um “produto especial” (Butler, 2000), necessita de serviços especiais dedicados às suas particularidades. Segundo o relatório Art Market 2020, a embalagem influencia no cálculo das demandas financeiras dos possíveis compradores, assim como também é uma das preocupações de logística durante a agenda de feiras ao redor do mundo (Art Market, p. 342, 2020). Uma vez que a venda dos objetos depende da sua segurança e integridade, a embalagem de obras de arte se torna uma ferramenta primordial para que essas feiras continuem transacionando a maior parte dos objetos vendidos, uma vez que. É através das embalagens que se garante a segurança para que eles possam ser transportados diversas vezes ao longo do ano para exposições e coleções em diferentes países com climas, terrenos e infra-estruturas diferentes sem sofrer danos.

Tanto o manuseio quanto a embalagem de obra de arte fazem jus à conservação preventiva do objeto artístico (Ouriques, 1989; Froner & Rosado, 2008), ou seja, são práticas responsáveis pela “integridade material dos artefatos, possibilitando estudos mais acurados, e ao mesmo tempo descarta[ndo] métodos de intervenção mais agressivos” (Froner & Rosado, 2008, p.18-19).

Como já vimos, Arte é Moeda, não apenas no sentido material da moeda corrente (ser usada como moeda/fetich), mas também no sentido simbólico de valor. Essa afirmação pode parecer estranha àqueles que não estão acostumados com a violência das vendas oriunda do cotidiano do mercado de arte (tanto o primário das galerias quanto secundário dos leilões), com a produção de valor em cima da



Figura 38: Desenrolar (unwrapping) do quadro de Mona Lisa em 1945 sendo retornada ao Louvre. Fotografia por Pierre Jahan

Fonte: Jahan (1939 - 1945)

seleção em editais de grandes instituições que, apesar de não assumirem, levam em consideração as galerias e exposições em que aquele artista já passou, com o impulsionamento quase simbiótico entre colecionador, artista e instituições, na legitimação histórica resultado da entrada nos museus, na passagem pela porta do infinito que é a aquisição de uma obra de arte pelo acervo de uma importante instituição pública. Produzindo o que Raymonde Moulin chama de duplo ponto de vista da reputação do artista e do preço das obras (2007, p 30)

Tudo que se relaciona com o mercado de Arte Contemporânea produz valor para a própria arte, criticar a arte sem criticar seu regime de legitimação (a venda) não faz nada além de “fortalecer a própria linguagem” (Krauss, 2000), uma vez que quando há revolução, este movimento serve para esconder uma reforma, de modo que “nunca exista uma mutação” (Fanon, 1972).

O objeto artístico não tem valor estabelecido, sempre será valorizado ou manterá uma aura do último valor dado em leilão (como ética do mercado secundário). Isso se dá porque todo objeto artístico é único, seu valor é sempre incomparável - não possui equivalentes, e mesmo as obras em sequência ou publicadas em série tem seus mecanismos de manutenção de valor (Moulin, 2007). Quanto mais importante for a coleção que ela se encontra (tanto pública quanto privada) mais ela valerá. O objeto artístico sempre valoriza, principalmente depois do artista ser legitimado por um complexo sistema de compra e (re)venda de obras de arte.

Porém, o mesmo não vale para o artista: a pessoa pode cair em esquecimento e sua presença será substituída pelas suas obras, seu corpo não importará para o mercado em nenhum momento, no máximo dependendo da causa da morte ou da relação da morte com a produção de obras isso será usado pelo mercado para valorizar os trabalhos daquele artista.

Uma vez que ele não pode mais produzir, é na morte que o artista tem seu significado máximo para o mercado, suas obras se tornam raras, manifestos flutuantes de uma existência que não poderá mais ser reproduzida. Para o mercado, a morte é produtora de valor (justificado como respeito ao falecido). O mesmo não acontece com artistas que desistem de ser artistas, suas obras permanecem lá mas o impulso da compra se perde, não se compra de um desistente.

Se o artista ou a galeria colocarem o preço de uma nova obra de um artista muito além do que ele é reconhecido no mercado ele também corre o risco de



Figura 39: Catalogação de obras de arte roubadas durante o Sequestro do Louvre (Louvre Sequestration). Fotografia por Pierre Jahan

Fonte: Jahan (1939 - 1945)

não avançar em sua carreira, suas obras não vão vender e os museus e editais não irão se interessar por que os colecionadores que muitas vezes financiam as instituições públicas (Moulin, 1986; Quemin, 2017) não vão mais comprar. As obras vendidas, essas sim, continuarão rodando como decoração, paradas em algum cômodo ou como moeda em leilões sendo cada vez mais valorizadas (nem que seja de mentira). E assim, no esquecimento produzido pelo mercado que não vê mais sentido em adquirir aquelas obras, o artista lentamente desaparece ou se conforma com o público e os círculos mais próximos de compradores, essa é a carreira de diversos artistas jovens.

Porém para que todo esse valor seja efetivamente produzido e mantido, o objeto artístico também deve se manter, ou melhor deve haver um objeto (que nem sempre será o objeto original).

A diferença da cópia e da versão é o recorte ético que recai em cada uma delas.

De/Em alguma forma o objeto artístico deve lutar contra as intempéries externas, e é para solucionar essa questão que, como já vimos, surgem as disciplinas de conservação e restauro (Brandi, 2019). Para ir de um leilão a outro, do atelier para a galeria, da feira para a casa do colecionador, da doação para um museu, do acervo público de um país para um museu em outro a obra de arte deve ser movida e essa movimentação só acontece pela garantia de segurança do objeto artístico oferecida pelas tecnologias e profissionais de apoio que garantem a segurança do objeto, como as embalagens de (acondicionamento e transporte) de obras de arte.

Como qualquer outra embalagem, as dedicadas às obras de arte só existem depois do produto já existir, sendo assim, também é algo que vem depois do objeto, não apenas após sua construção física, mas, como também vimos, após sua legitimação. Como não há motivos para se investir dinheiro em algo que ainda não foi reconhecido, não há o que perder ali além da esperança.

Em segundo lugar, existem diversos tipos de embalagens que correspondem a funções e produções diferentes. No trecho anterior sobre manuais adentramos a diferenciação de embalagens entre armazenamento e transporte. A partir daqui só iremos focar nas do segundo tipo, que são usadas no mercado primário, uma vez que as do primeiro tipo são usadas por instituições públicas em seus acervos.

Assim, as embalagens que são produzidas nesse contexto (que também o



Figura 40: Quadros sendo desembalados após a segunda guerra mundial. Fotografia por Pierre Jahan

Fonte: Jahan (1939 - 1945)

produzem) são as voltadas ao transporte. Em geral, as embalagens do mercado de arte se dividem em duas famílias, *softpacks* e *hardcrate* (ou *box* ou *wooden crate*), cada uma com suas funções bem estabelecidas. Existe um terceiro tipo chamado no mercado nacional de engradado, semelhante a um *pallet* ou uma caixa de feira, mas essa embalagem respeita as convenções das *soft crates* e será considerada como tal. Alguns suportes específicos como o tecido (que envolve desde cobertores, roupas e malhas até pinturas em telas e lonas que não foram esticadas) terão uma forma de embalagem muito próxima em grandes tubos e essa divisão de *hard* e *soft crate* não se aplica às mesmas.

As *softpacks* são feitas para transportes locais ou em pequenas distâncias. Normalmente usa materiais descartáveis e possui uma montagem “intuitiva”, usada em transações em que as obras serão entregues diretamente ao destino e não ficarão exposta às intempéries ou passarão por terceiros. As *softpacks* não são recomendadas para obras que serão alocadas ou guardadas em acervos pela presença do papelão que degrada com o tempo. Elas possuem um baixo custo de mão de obra e produção quando comparadas com a segunda família de embalagens.

A *hard-crate* ou *wood-crate* corresponde às embalagens de estética mais presente no imaginário do sistema artístico. Recebe esse nome por ter o exterior produzido em madeira enquanto o interior é acolchoado e montado com materiais e recortes específicos para as características da obra para a qual ela é desenvolvida. Essa embalagem normalmente é produzida para transações de longa distância; obras frágeis; guardadas em galpões ou espaços terceiros sem controle ou supervisão direto sobre a embalagem individual - esses galpões podem ou não ter proteção contra intempéries (como é o caso de alguns aeroportos que deixam as cargas expostas ao tempo antes delas poderem ser guardadas em seus galpões; mesmo que permanessem assim por pouco tempo elas podem acabar tomando chuva enquanto esperam pela logística interna do aeroporto).

Apesar das duas famílias de embalagem, quando se trata de embalagem de obra de arte a *wood crate* é mais presente no imaginário do público consumidor por ser a embalagem definitiva, que tem como função o transporte e armazenamento durante o mesmo. É ela que o público irá se deparar em exposições internacionais, feiras, bienais e acervos institucionais colocando-a como signo do profissionalismo desses espaços e garantia da sobrevivência das

Procedures and conservation standards for museum collections in transit and on exhibition

Nathan Stollow

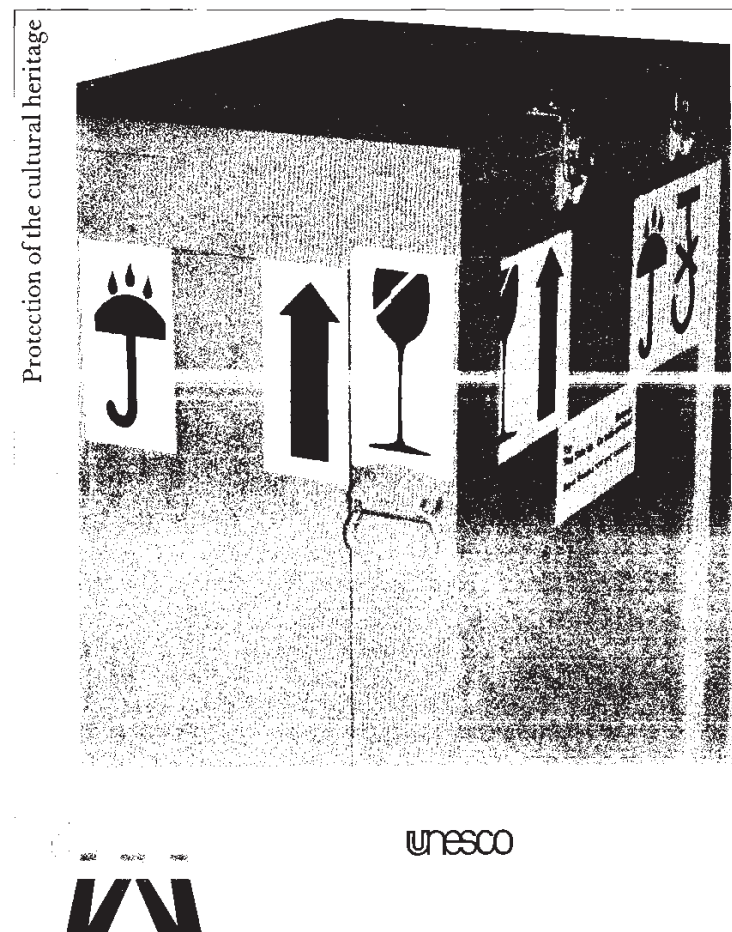


Figura 41: Capa escaneada do manual *PROCEDURES AND CONSERVATION STANDARDS FOR MUSEUM COLLECTIONS IN TRANSIT AND ON EXHIBITION*, na imagem vemos uma *hardcrate* com adesivos informativos ao redor.

Fonte: Stollow (1981)

obras de arte, elemento central em torno do qual giram as ações do mercado artístico.

Também existe uma divisão social nesse processo que dita como as obras serão transportadas. Mesmo que sejam transportadas para uma curta distância, as obras que saem de uma feira e vão para a casa de um colecionador local em geral são transportadas em *hardcrates*, pois existe aí um ritual social, de abertura, manuseio e instalação da obra, pois não se compra apenas um objeto e seu valor, mas também toda a operação de ter a obra em mãos competentes, transferindo a aura de excepcionalidade do artista para todo o ritual que acontece no momento de instalação da obra na casa de um colecionador.

A escolha do tipo de embalagem que será produzida segue uma lista de perguntas e verificações de todo o trajeto da obra, desde o local onde ela se encontra até o local de chegada, também é verificada a condição e natureza do trabalho, o valor, o método de embalagem proposto, os requisitos de manuseio, a distância da viagem e diversas condições climáticas que a obra irá passar (Rennie, 1991, p. 263). Em relação aos tipos de transporte, eles se dividem em 5 categorias: aéreo, aquático (marítimo ou fluvial), terrestre (estrada ou ferrovia). Sendo aéreo e terrestre os mais comuns (Stollow 1981, p.81; Leisher, 1991, p.91)

O material usado em cada embalagem muda de acordo com as características da obra e do transporte, mas em geral esses materiais obedecem a regras básicas como baixa troca química com o ambiente, pH neutro, permissão de respiração, manutenção de temperatura, proteção a radiação e luminosidade etc. Como existem poucas opções de materiais que seguem esses critérios, em geral, as embalagens seguem um mesmo modelo, o que explica tantos manuais fazendo referência aos mesmos documentos.

Importante lembrar que os manuais são produzidos no Norte Global e seguem testes realizados com as indústrias e produções locais, que, por pequenas alterações na fórmula de produção industrial podem não corresponder ao “mesmo material” quando comparados aos produzidos em outros países.

Mesmo assim, se tratando da embalagem de obras de arte, o seu exterior quase sempre é o mesmo, e as alterações significativas são na sua estrutura interna, mudando a última camada de material (que vai em contato com o objeto) pois este depende da materialidade que está em contato.

Algumas outras variações também podem ser encontradas de acordo com a empresa que produz as embalagens - nas escolhas de cores e símbolos que

THE MUNICIPAL MUSEUM OF DECORATIVE ARTS CITY OF PANTIPOL, TERRA NOVA			
NATIONAL EXHIBITION OF FINE CRAFTS 1977-1978			
Cumulative condition report			
Cat. No.:	34	Title: Textile Rhapsody	Artist: Jodi Tchekhov
3 metres high x 2.60 metres wide Dyed wool with metallic threads			
1. Exhibition centre:	Municipal Museum Decorative Arts City Pantipol		
Condition Arrival:		Sig.	Date:
Departure:	satisfactory	Sig. <i>Notary</i>	Date: 25/1/77
2. Exhibition centre:	University Art Gallery, Bainbridge		
Condition Arrival:	Satisfactory	Sig. <i>J.H. Smyth</i>	Date: 25/1/77
Departure:	Satisfactory	Sig. <i>J.H. Smyth</i>	Date: 25/1/77
3. Exhibition centre:	Fine Crafts Centre, Smithville		
Condition Arrival:	Paint stain lower left corner	Sig. <i>G. Georgan</i>	Date: 25.2.77
Departure:	Stain removed (see attached report and correspondence 28.2.77) Otherwise Satisfactory	Sig. <i>G. Georgan</i>	Date: 24/3/77
4. Exhibition centre:	St. Lawrence Cultural Centre, St. Lawrence		
Condition Arrival:	Metallic threads pulled upper right corner	Sig. <i>M.M. Milne</i>	Date: 24/5/77
Departure:	condition unchanged	Sig. <i>M.M. Milne</i>	Date: 26/4/77
5. Exhibition Centre:	Municipal Museum Decorative Arts, Pantipol		
Condition Arrival:	condition unchanged, as above	Sig. <i>Notary</i>	Date: 26/4/77
Departure:		Sig.	Date:
Additional Remarks:	Minor restoration work carried out on frayed metallic threads upper right corner before returning to artist (J. Tchekhov) see correspondence attach. <i>P. Petron</i> 5/4/77		

2. Typical cumulative condition report for a single object at various points in the exhibition itinerary

Figura 42: Apêndice escaneado do manual PROCEDURES AND CONSERVATION STANDARDS FOR MUSEUM COLLECTIONS IN TRANSIT AND ON EXHIBITION mostrando exemplos de laudos da época (seguidos até hoje)

Fonte: Stollow (1981)

decoram ao mesmo tempo que avisam sobre a fragilidade do conteúdo das embalagens ou que refletem a luz solar e evitam superaquecimento e alterações de microclima (Ouriques, 1989, p.57 e p.67).

Espera-se que o profissional responsável pelas embalagens de obra de arte também tenha passado por alguma parte do caminho curricular que tangencia a museologia, com alguma formação na área de conservação e restauro. Na ausência desse profissional o responsável pela produção técnica ou pela supervisão da produção de embalagens é o restaurador que apresenta “formação continuada em outras áreas conforme sua especialização, ou [trabalha com uma] equipe interdisciplinar” (Rosado, 2008, p.7).

Frente a variedade de materiais e propostas estéticas apresentadas por obras contemporâneas cada vez mais plurais e pela descoberta constante de artefatos históricos em diferentes estados de conservação, o conhecimento interdisciplinar é constantemente ressaltado como necessário ao desenvolvimento da embalagem.

O termo embalagem pode se referir ao mesmo tempo ao material que embala e ao ato de embalar. Devido a se referirem ao objeto artístico, ambas as definições possuem forte valor agregado se diferenciando dos serviços “comuns” de embalagem. Esse valor agregado surge como consequência do que Raymonde Moulin irá chamar de Raridade artística (2007). Para a autora, a raridade é implicada pela unicidade do objeto, fazendo com que ele seja menos acessível que um objeto cotidiano.⁴⁰

O valor agregado aqui é dependente da raridade uma vez que esta impede que as embalagens sejam produzidas em larga escala, reaproveitadas ou produzidas a partir de um modelo industrial pré estabelecido, demandando obrigatoriamente um serviço ativo para que a embalagem seja produzida nos moldes do objeto. Apesar da obra de arte ser necessária à existência da embalagem o inverso não é necessário.

Esse mercado de embalagens não é palpável e acontece no subterrâneo através da articulação de coletivos, empresas de mudança e possibilidades. Não existe

40 No livro *Estetização do Mundo* (2015) de Lipovetsky há um contraponto à unicidade da arte em relação aos objetos cotidianos. Segundo o autor, os objetos cotidianos atualmente seguem a lógica de raridade do objeto artístico, porém enquanto Lipovetsky baseia sua análise na personalização como produtora da raridade, Raymonde Moulin observa que nas obras de arte é a assinatura e o reconhecimento do tempo que conferem a raridade ao objeto. Ainda que a assinatura do artista possa ser vista como uma personalização aqui ela é vista mais como uma marca/empresa, seguindo a proposta de Nathalie Heinich em Rembrandt’s Enterprise.

Procedures and conservation standards for museum collections in transit and on exhibition

CONDITION REPORT

Name of Exhibition: 16th-18th Century Sculptures and Folk Art

Opening Date: 15 May 1978

REPORT NO: 78/36

PRIORITY RATING: 2 3

Institution: Anonymous National Museum, CITY, COUNTRY

Collection of: " " "

Catalogue No: B753

Title: Saint Sebastian

Artist (or School): Unknown, Austrian

Dated: 16th century No

Type of Object: Polychrome

Size: H 180 W 50 D 45 centimeters

Insurance Value: —

SURFACE COATING OR PATINA: ☐ Unvarnished ☒ Varnished ☐

PAINT FILM OR DECORATION

Medium is characteristic of: ☒ Oil Painting ☐ Synthetic ☐ Watercolour ☐ Pastel ☐ Print ☐ Pencil ☐ Photograph ☐ Tempera ☐ Encaustic ☐ Gouache ☐ Charcoal ☐ Collage ☐ Ink ☒ Polychrome ☐ gold

COMBINATION OF:

☐ RESTORED: Bleached, inpainted, overpainted

CONDITION:

☐ DISCOLORATION: fading, yellowing, blanching, grime, darkening
☐ BLOOM: loss of transparency, DULLNESS: loss of gloss
☐ PULVERIZATION: powdery surface, EFFLORESCENCE: salts et wax
☐ STAINS: finger marks, fly-specks, accretions
☐ PENETRATION: visibility of changes in design by artist
☐ MECHANICAL DAMAGES: scratch, abrasion, stretcher-mark, crack, loss
☐ BUSTERS: bubbled appearance, BURNT
☒ CLEAVAGE: flat cleavage, buckled cleavage, cupped cleavage
☐ EMBRITTEMENT: flaking, chipping: paint and/or ground loss
☐ Alligatoring, cracking, creasing, wrinkling
☒ DAMAGES: ~~micro-organisms~~ micro-organisms, water

Description/Comments/Photos

☐ RESTORED: Bleached, inpainted, overpainted

☐ CONDITION SOUND

See attached photographs showing paint cleavage and mould infestations near base of sculpture.

SUPPORT OR BASIC CONSTRUCTION MATERIAL

☐ Fabric ☐ Paper ☐ Cardboard ☒ Wood ☐ Presswood ☐ Metal ☐ Glass ☐

EMBRITTEMENT: desiccation, corrosion
DISTORTION OF PLANE: dent, bulge, draws, warp, loose, crease
RUPTURE OR PUNCTURE: tear, split, hole, loss, missing part
DISCOLORATION: yellow, brown colour, stain
DAMAGES: ~~micro-organisms~~ micro-organisms, water

Description/Comments/Photos

☐ RESTORED: lined, patched, backed, cradled

☐ CONDITION SOUND

STRETCHER-FRAME OR REINFORCEMENT: ☐ Stretcher-frame ☐ Cardboard ☐ Panel ☐

LOOSE: Keys missing
INADEQUATE STRETCHER: rotten, distortion of plane

☐ CONDITION SOUND

FRAME OR PRESENTATION: ☐ Unframed ☐ Framed ☐ Unmounted ☐ Mounted ☒ Base (pedestal)

INSECURELY FRAMED: weak rabbet edge, glazed, nailed in, rotted
LOOSE: ornaments, miters, scratched
DISTORTION OF PLANE

CONDITION SOUND

☒ Pedestal base needs re-inforcement prior to being put on exhibition

RECOMMENDED TREATMENT:

Re-Line ☐ New Stretcher ☐ Bloom Treatment ☐ Bleach ☐ Varnish ☐ Reframe
Marouflage ☐ Retretch, Flatten ☐ Partial/Varnish Removal ☐ Discolor ☐ Reshape ☐ Backing
Cradle ☐ Size, Laminate ☐ Dry Clean, Wash ☒ Fungicide ☐ Book Restore ☐ Install Plexiglas
Transfer ☒ Impregnate ☒ Accretion Removal ☒ Insecticide ☐ Rebind ☐ Isolate Painting
Patch ☒ Mould ☒ Stain Removal ☐ Legibility ☐ Mounting ☐ Use Mending Plates
Strip Line ☐ Back Removal ☐ Inpaint ☐ Mating ☐ Modify Rabbet Edge
Reinforce ☐ Coating Removal ☐ Addition Removal ☐ Tone Match ☐ Inlay ☐ Repair and Retouch
☒ Attach loose paint

ESTIMATE: \$250-350

EXAMINED IN: ☐ Lab ☒ Store Room ☐ Gallery ☐ Private Residence ☐

EXAMINED BY: J.B. Morgan

Title: Conservator

Date: 10 January 1978

52

1. Conservator's condition report; examination prior to exhibition or loan

Figura 43: Apêndice escaneado do manual PROCEDURES AND CONSERVATION STANDARDS FOR MUSEUM COLLECTIONS IN TRANSIT AND ON EXHIBITION mostrando exemplos de laudos da época (seguidos até hoje)

Fonte: Stollow (1981)

1.3 Mercado contemporaneo e embalagem de obra de arte

115

uma grande quantidade de empresas de produção de embalagem de obras de arte para se afirmar com convicção sobre a existência de um amplo mercado de embalagens de arte, mas sim pessoas disponíveis a produzi-las.

Antes de adentrar as especificidades da embalagem de obra de arte, é importante ressaltar que para o marketing, segundo Kotler (1999), a embalagem é um dos elementos constituintes do produto, identificado como um dos atributos do que o autor denomina como produto real, juntamente com design, marca e nível de qualidade.

Para o autor, as embalagens convencionais presentes no mercado de varejo fazem parte do contato visual do consumidor com o produto em seu ponto de venda (praça), são um fator importante para a concorrência que existe entre produtos e é capaz de fazer com que o consumidor decida comprar ou não, com poder sobre a decisão de compra. (Kotler, 2000, p. 313). A embalagem é tão importante que vários gerentes de marketing a chamam de Quinto P. (de pacote), juntamente com preço, produto, praça (place) e promoção (Kotler, 2000, p. 436).

Porém, quando se trata de embalagem de obra de arte, uma de suas últimas funções é a atração visual com finalidade de venda do objeto artístico - ainda que o relatório ArtMarket (p. 342. 2020) identifique que acondicionamento, conservação e transporte são fatores decisivos na compra do objeto artístico.

A embalagem de obra de arte se assemelha às embalagens de varejo quando levamos em consideração as funções de (i) Armazenamento/logística e (ii) Proteção; porém difere quanto levamos em consideração sua função (iii) Influência na decisão de compra (no varejo é decorrente da estética enquanto na logística de obras de arte é decorrente das demandas específicas dos compradores, valores de importação, dimensões de armazenamento, etc) e (iv) seu modo de produção.

Essa diferenciação se dá por motivos mercadológicos que diferenciam a arte e seus serviços dos mercados tradicionais, entre eles: (i) o valor do objeto artístico é produzido por um complexo sistema de agentes que ditam aquilo que deve ou não ser nomeado como arte (Becker, p.38-57. 2003) em parceria com sua própria categoria de objeto único, o que Raymonde Moulin irá chamar de obra e arte original (2007, p. 94) e; (ii) a embalagem da obra de arte tem como função a proteção do objeto artístico garantindo sua integridade durante um processo logístico, porém como a obra de arte é sempre única as embalagens também devem ser sempre únicas (mesmo as pinturas possuem características próprias

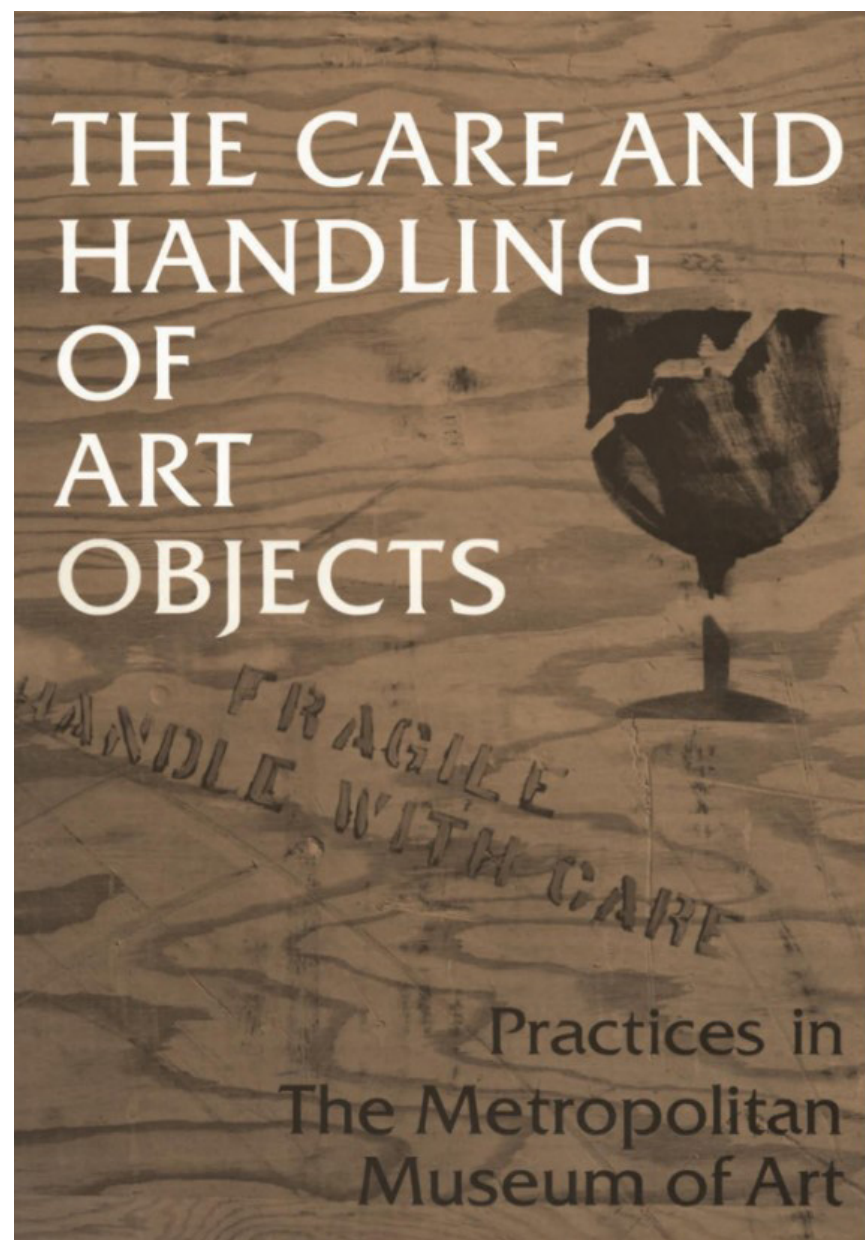


Figura 44: Capa do manual *THE CARE AND HANDLING OF ART OBJECTS: PRACTICES IN THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART*,

O fundo da imagem copia a textura e ícones laterais de uma embalagem.

Fonte: Shelley (1987)

que impossibilitam o reuso de embalagens) impossibilitando que ela seja produzida em larga escala, e se categorizando como um produto com características de serviço agregado (ou valor atribuído). A grosso modo, a embalagem de obras de arte corresponde apenas às demandas de conservação durante os processos de logística. Isso não significa que as empresas não usem elementos visuais distintos entre si para produzir um reconhecimento de marcas distintas.

O mercado dessas embalagens é esporádico e acaba sendo muito influenciado pelas feiras e exposições internacionais (Art in transit, 1991) uma vez que esses eventos recebem obras que já possuem embalagens, esse serviço de produção de embalagens de obra de arte funciona principalmente para a primeira venda dos objetos produzidos, fazendo mais jus a atividade do mercado primário.

As embalagens são produzidas poucas vezes para um mesmo objeto artístico, pelo alto custo da produção da embalagem e articulação de agentes necessários para sua produção, elas já são produzidas para durarem longos períodos. Como o objeto de arte é único e imutável, uma única embalagem eficiente (com manutenções esporádicas) já atende as necessidades ao longo da vida do objeto. Logo, é mais comum que as embalagens sejam uma demanda do mercado primário: galerias, primeiras exposições, feiras e menos do mercado secundário: leilões ou empréstimos de obras já em venda, pois aqui, por estarem sendo revendidas, as obras muitas vezes já possuem uma embalagem feita para ela (apesar do mercado secundário se basear principalmente no comércio de pinturas (Art in Transit, 1991, p. 9; ArtMarket, 2020, p.50 e p.135) e estas acabarem sendo acondicionadas em embalagens de reuso, apesar da prática não ser indicada.

Identifico que essas embalagens são destinadas a quatro segmentos distintos do Mundo da Arte, eles são organizados pela relação com o contratado para realizar a embalagem, do mais pessoal até o mais empresarial:

- O primeiro é o artista independente, podendo ou não estar relacionado com uma galeria, que normalmente busca por embalagens mais baratas e simples, destinadas para um evento específico que possa ter exigido a embalagem diretamente a ele. A busca pelo serviço de embalagem profissional também pode funcionar como uma forma de profissionalizar seu trabalho frente a outros agentes e instituições, afastando suas obras de uma ideia “artesanal” de artista jovem.
- O segundo segmento são os colecionadores, que buscam o serviço mais

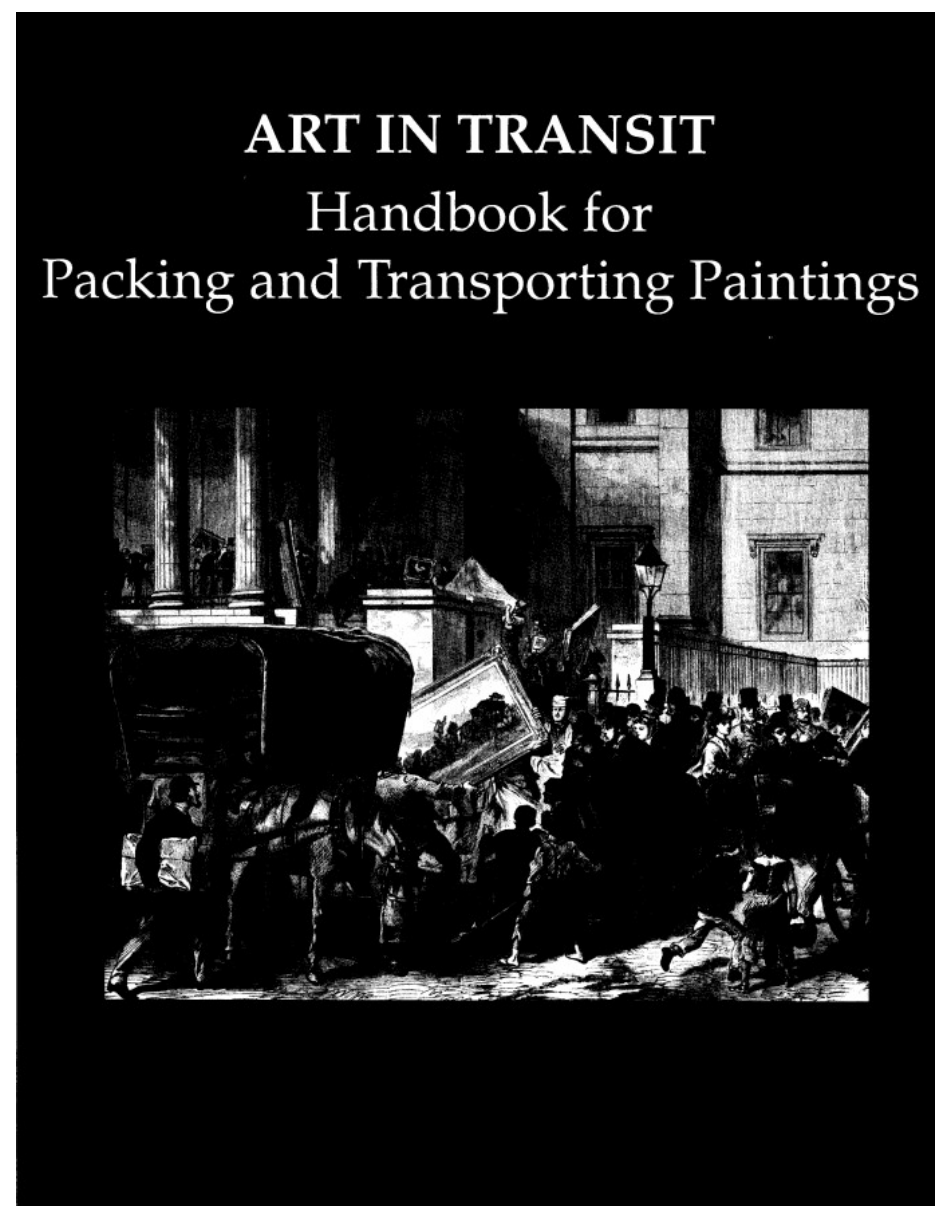


Figura 45: Scanner da capa do manual *ART IN TRANSIT: HANDBOOK FOR PACKING AND TRANSPORTING*

Na imagem vemos uma pintura sendo colocada em uma carruagem, ao fundo outras pinturas descem as escadas e dentro da carruagem já existem pinturas acondicionadas. Muitas pessoas assistem à ação.

Fonte: Art in Transit (1997)

raramente uma vez que as obras obtidas muitas vezes já possuem embalagens próprias e possuem profissionais específicos para suas coleções.

- O terceiro segmento é o mercado primário, que pode contratar o serviço para uma obra específica de algum artista que foi vendida ou para diversas obras que serão transportadas para uma feira ou exposição.

- O quarto segmento são as instituições privadas e públicas, que normalmente contratam esses serviços como infraestrutura para exposições coletivas, aquisições e editais que acolhem artistas que não necessariamente tenham embalagens para suas obras.

A partir de uma entrevista com Kimie Noda, responsável pela logística da Galeria Nara Roesler, foram identificadas algumas empresas e profissionais autônomos responsáveis por processos de logística de obras de arte e que também são produtores de embalagens.

As empresas especializadas em logística de obras de arte são: Alves Tegan, ArtQuality, FINK e ALKE., que se categorizam como empresas verticais, que centralizam todas as etapas da produção em sua própria estrutura. Grande parte da produção é dedicada a wood crates, e suas operações são de alto custo, com uma equipe ampla e profissionais mistos, misturando aqueles que estão no mercado por afinidade, com aqueles que já estão em outra área do mercado artístico aliados a uma parcela considerável de especialistas.

Essas empresas possuem produção em larga escala e são normalmente direcionadas a transportes de exposições de grande porte e/ou de longas distâncias. Possuem as galerias e instituições culturais como clientes de confiança e estabelecem contratos a longo prazo ou produção em larga escala no modelo de negócio B2B (comércio entre empresas). Essas empresas ofertantes possuem ampla divulgação dentro do mercado de arte a partir de suas marcas. Devido ao reconhecimento de especialidade e baixa concorrência no mercado de embalagens de obras de arte, as empresas aqui citadas não possuem amplas ações de marketing e propaganda além da manutenção de site em domínio próprio e perfis em redes sociais com atualizações esporádicas.

Entre as pequenas empresas e coletivos/autônomos, que atendem a região metropolitana de São Paulo, foram identificados: Estúdio Marton, Oficina São João, que funcionam exclusivamente como estúdios de produção de arte e; Casa Ponto, Oficina Umauma e Artesania Industriosa que funcionam como oficinas /

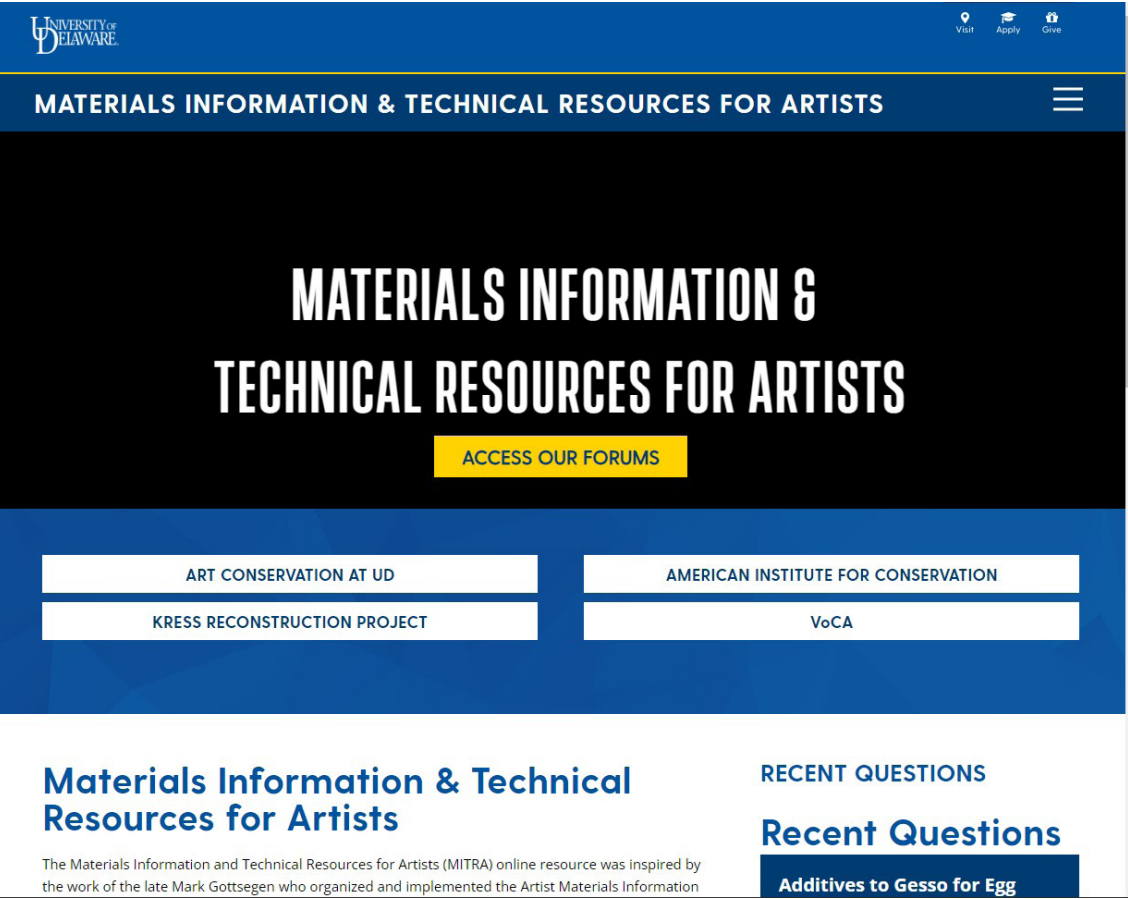


Figura 46: Print do site MITRA - MATERIALS INFORMATION & TECHNICAL RESOURCES FOR ARTISTS da Universidade de Delaware

Fonte: MITRA, [S. d.]

fornecedores de produtos sob encomenda – entre eles produtos correspondentes ao mercado de arte.

O serviço desses pequenos produtores é caracterizado por uma produção interdisciplinar em rede com outros profissionais e coletivos, mediando a troca de tecnologia (maquinário) e informação (formações e habilidades específicas), produzem tanto *wood crates* de baixo custo (quando comparado com grandes empresas), quanto *soft packs*. Devido a proximidade com o cliente também permitem que se opte pelo custo direcionado a questões mais pontuais já que a produção é menos industrial e mais personalizada. Esses coletivos atendem mais a transportes e armazenamentos locais, ou peças unitárias e pequenas quantidades.

O portfólio de clientes é composto por artistas, espaços independentes e colecionadores que desejam serviços em menor escala e acabam atendendo um público que não interessa para as grandes empresas já que as demandas mais individualizadas não geram retorno para o serviço que oferecem. Esses coletivos são encontrados por indicações, na propaganda boca-a-boca e atendem um público doméstico de contatos pessoais de confiança. Não possuem investimento em ampla divulgação além de ferramentas e plataformas digitais pré-existentes como Instagram (e Facebook, ainda que crescente desuso), quando há a necessidade de diversificar sua carteira de clientes é possível identificar algumas ações pontuais, anunciando novas parcerias e consequentemente novos serviços ou produzindo portfólio durante a época de feiras e eventos internacionais.

Os produtores de embalagem (empresas, coletivos e autônomos) podem se focar em embalagens de um mesmo artista que segue uma mesma linguagem ou embalagens de uma mesma coleção ou acervo que sigam uma mesma vertente, evitando que o cliente precise buscar novos profissionais adequados às características particulares do corpo de seu acervo.

Esse modelo de atendimento, comum para a produção de embalagens se aproxima do modelo de marketing de jardinagem, proposto por Chong em oposição ao marketing de caçador, em que a relação entre cliente e fornecedor é cultivada para uma melhor fidelização e relação de consumo (p. 89. 2002) - por um lado evitando que o produtor precise desenvolver constantemente novos métodos para lidar com a variedade de obras que pode receber, permitindo inclusive economias consideráveis no preço e qualidade a partir do entendimento das particularidades das obras de um determinado conjunto que possibilita

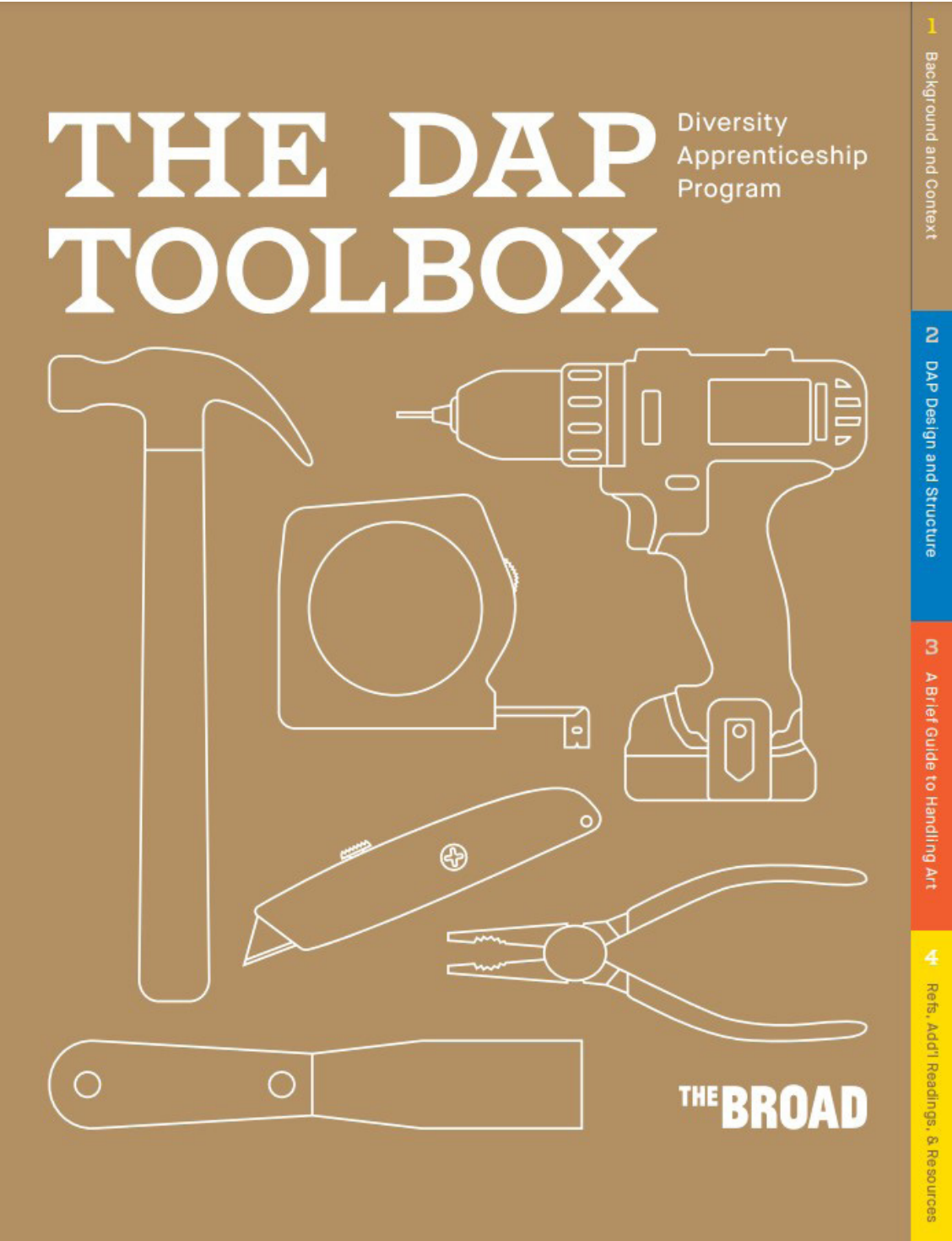


Figura 47: Capa do THE DAP TOOLBOX - DIVERSITY APPRENTICESHIP PROGRAM com silhuetas das ferramentas do dia-a-dia dos profissionais museais.

Fonte: Diversity Apprenticeship Program Toolbox (S. d.)

o investimento nas suas características mais sensíveis ao invés de seguir procedimentos “padrões” que podem ou não atender aquela demanda já que dependem de um gasto considerável de tempo e dinheiro em testes e protótipos e consequentemente criando uma sensação de segurança e qualidade no cliente que poderá contar com a atenção dedicada à segurança seu acervo.

Importante ressaltar que nenhuma dessas grandes empresas, coletivos ou profissionais autônomos são produtores exclusivos de embalagens de obra de arte, porém todos oferecem esse serviço sob encomenda, em maior ou menor escala. Uma diferença entre ambos é que as empresas oferecem embalagem e transporte, dois serviços oferecidos juntos, enquanto coletivos e profissionais autônomos dependem de empresas de logística externas quando há a necessidade de transporte da embalagem. É por isso que as grandes empresas acabam atendendo mais exposições e os coletivos e autônomos atendem mais artistas e pessoas com demandas pontuais.

Porém quando se questiona quais empresas vêm à mente quando se pensa em produtores de embalagem de obra de arte, surgem algumas dúvidas: São as que têm a melhor propaganda? Ou as que têm mais indicações? As que produzem mais e por isso são mais presentes em feiras, ou aquelas que têm contato com um portfólio diversificado de colecionadores?

Embora algumas dessas respostas já tenham sido apresentadas no tópico sobre os produtores divididos em empresas de grande porte e coletivos/profissionais autônomos é necessário entender como esse serviço tem sua imagem divulgada.

Ao longo da pesquisa observou-se que uma parte da demanda de embalagens de obra de arte era derivada da necessidade do serviço em alguma situação de emergência quando os consumidores se deparam com a obrigatoriedade de embalagens imposta por terceiros ou situações adversas. Porém quando essa demanda aparece, esse mesmo público não sabe a quem recorrer e como esse público normalmente necessita de pequenas demandas de embalagem, quem supre essa necessidade de mercado são os pequenos coletivos, *hubs*, pequenas empresas ou profissionais que têm familiaridade com o mundo da arte e marcenaria, chamados de *Art-Handlers*.

Mas porque esse profissional e a embalagem não estão no imaginário que rodeia o mundo das artes? A princípio identifica-se que essa distância entre público consumidor e produtores é um problema relativo à formação do consumidor. Antes de tudo ainda é surpresa para muitos existir um mercado de arte para

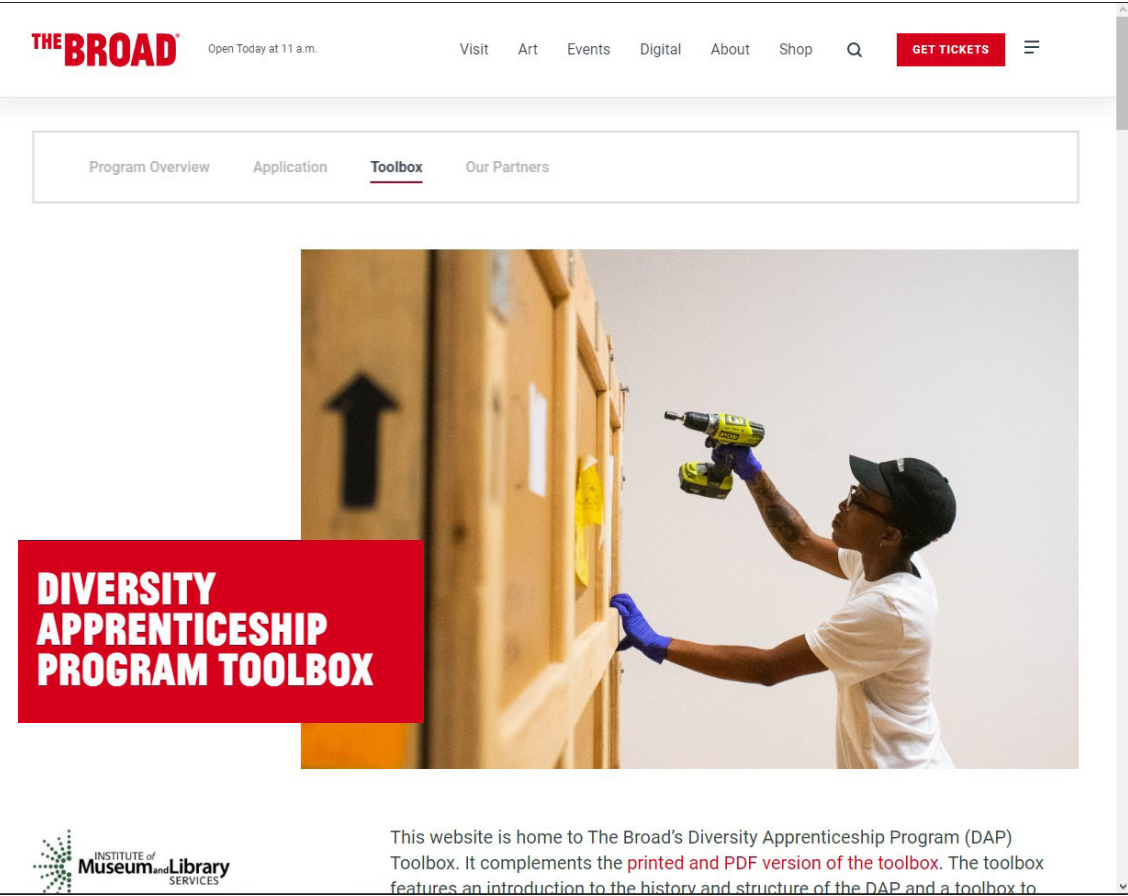


Figura 48: Print do site DAP

Na imagem vemos retratado uma pessoa negra trabalhando com uma embalagem de obra de arte (hardcrate), por todo o site existe uma preocupação de retratar pessoas negras ou que integram minorias distantes do espaço museal.

Fonte: Diversity Apprenticeship Program Toolbox (S. d.)

além do atelier e do museu. Depois, mesmo um estudante de artes só descobre que precisa de embalagens quando um edital ou exposição solicita. Para além da falta de formação, dentro do cotidiano do mundo da arte, a embalagem tem pouca presença (física) e pouca participação nas decisões dos agentes.

Para aqueles que buscam esse serviço, a divulgação acontece pelo boca-a-boca, como a demanda de mercado é baixa esses coletivos não investem em publicidade ou busca de clientes, mas sim em especialização e diversificação da cartela de serviços ofertados. Vale mais saber fazer um pouco de tudo do que fazer apenas uma única coisa.

Isso não significa que não haja uma pequena concorrência, pois mesmo inseridas em um regime de atividades colaborativo, com grande troca de informações, tecnologias e serviços, ainda há momentos em que preços são ofertados “abaixo do mercado” e debaixo dos panos para que certos serviços sejam aprovados por uns ou por outros.

Muitas empresas não sentem a necessidade de investir em divulgação para influenciar no poder de decisão do cliente. Devido ao mercado de embalagens ser pequeno e os profissionais envolvidos se conhecerem, eles constantemente se indicam para serviços que não podem arcar no momento, o que colabora com os “nomes” dos profissionais e das empresas que passam a ser cada vez mais conhecidos e consequentemente “cobiçados”. É comum ouvir nos espaços de trabalho que este é um mercado de disponibilidade, dando a entender que aqueles que podem atender o “cliente certo na hora certa” [sic] terá mais sucesso, mas esse sucesso não é algo definitivo, pois devido ao fluxo de trabalhos e especializações pode ser que em um segundo momento esse mesmo profissional reconhecido inicialmente não esteja disponível para um serviço “certo na hora certa” e tenha que indicar outra pessoa.

A disponibilidade muitas vezes se coloca acima da qualidade, e não necessariamente o melhor profissional (aquele mais indicado/reconhecido pelos agentes do mundo da arte) será contratado. A disponibilidade é um fator primordial no atendimento às demandas do mercado de arte que, como explicado acima, se coloca a partir da urgência quando os contratantes não esperam precisar do serviço. Ou seja, o desconhecimento da profissão estabelece a regra da disponibilidade, o que será discutido no próximo capítulo como a produção de valor através da invisibilidade.

Por um lado a “falta de concorrência” é resultado de uma classe de profissionais

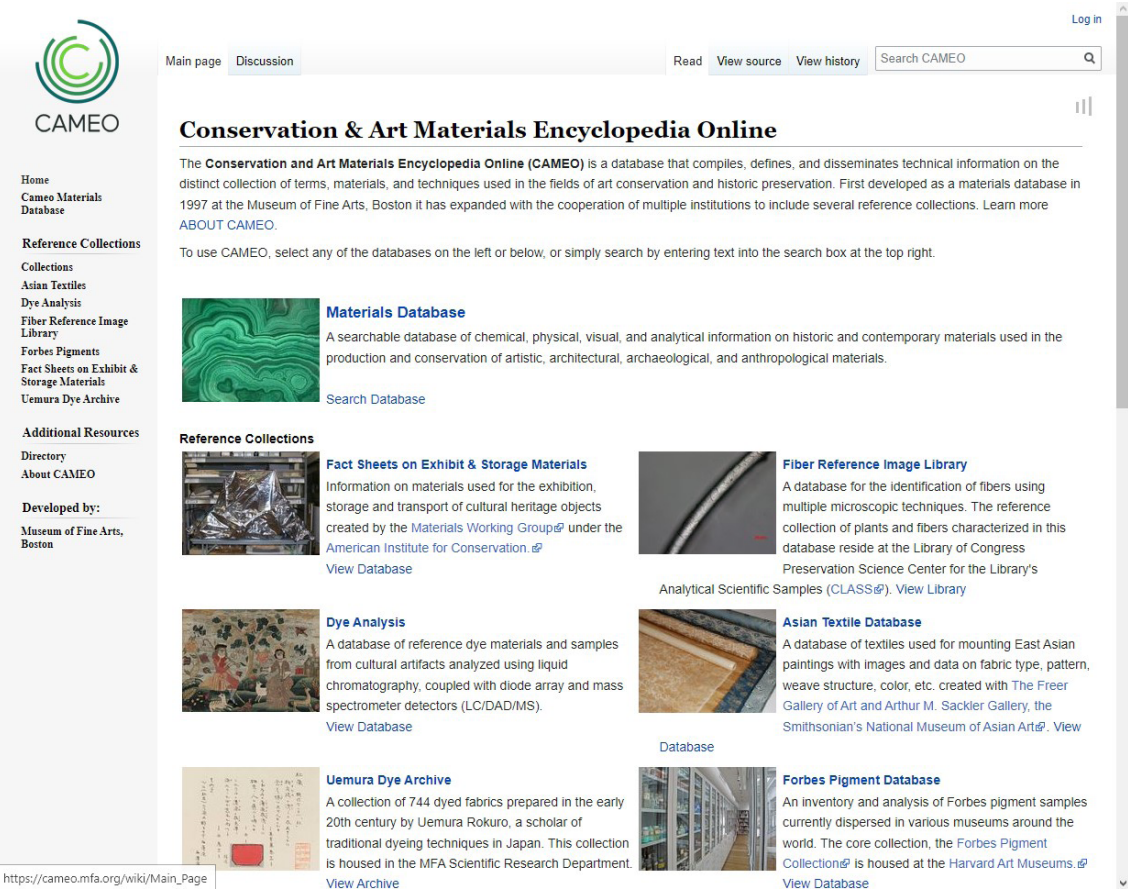


Figura 49: Print do site da wiki CAMEO CONSERVATION & ART MATERIALS ENCYCLOPEDIA ONLINE mostrando, logo na pagina inicial as categorias pelas quais os profissionais podem buscar referências.

Fonte: Conservation & Art Materials Encyclopedia Online (S. d.)

que não depende exclusivamente de um único serviço, a embalagem é mais um dos serviços possíveis que eles podem ofertar; por outro lado é resultado direto da característica particular do mercado artístico que não se sobrepõe, mesmo que o valor da arte seja caracterizado pela unicidade (Pinho, p. 58, 1988). Ou seja, uma prática artística nova não exclui práticas anteriores e também não será anulada pelas posteriores. Por exemplo, a existência da fotografia não excluiu a existência da pintura ou da escultura, assim como a instalação e a performance não excluíram a fotografia. Contudo, conforme a arte continua sendo produzida, continua existindo uma demanda de produção de embalagens sob medida para cada objeto específico.

Enquanto as obras continuarem a ser produzidas e expostas em um sistema de convenções de compra, venda e transporte, as embalagens continuarão a ser necessárias.

Para além do boca-a-boca entre galerias, artistas, colecionadores e profissionais que se conhecem, frequentam os mesmos ambientes, mantém um mesmo estilo de vida e consomem produtos e serviços específicos a suas classes profissionais, o mercado ainda aceita novos produtores sem abalos consideráveis, como por exemplo a Oficina São João, que surgiu em São Paulo com um forte investimento inicial no marketing digital pelo Instagram e paralela associação a alguns espaços culturais e artistas específicos como a Pivô - Arte e Pesquisa, o MAR - Museu de Arte do Rio e a artista Estela Sokol. A oficina foi rapidamente captada por algumas instituições que, apesar de usar os serviços de manuseio, produção e embalagem de obra de arte constantemente, não possuíam um produtor específico para suas demandas.

Apesar da concorrência não ser um problema atual do mercado de embalagens de obras de arte, a possibilidade de um acirramento futuro derivado de coletivos e ações em rede que vem surgindo nos últimos anos, não exclui a possibilidade de um mercado mais competitivo, especializado, centralizado e menos colaborativo.

Observa-se assim que o mercado de embalagens de obra de arte apesar de não corresponder com a expectativa estabelecida pelos Manuais de Conservação Preventiva, acaba atendendo ao Mercado Primário de arte a partir da indicação e contratação de profissionais que possuem processos de produção próximos ou similares com a produção das embalagens.

Para além dessa problemática de não correspondência entre o ideal e o real, Ana Letícia Fialho, em seu texto Mercado de Arte Global, Sistemas desiguais

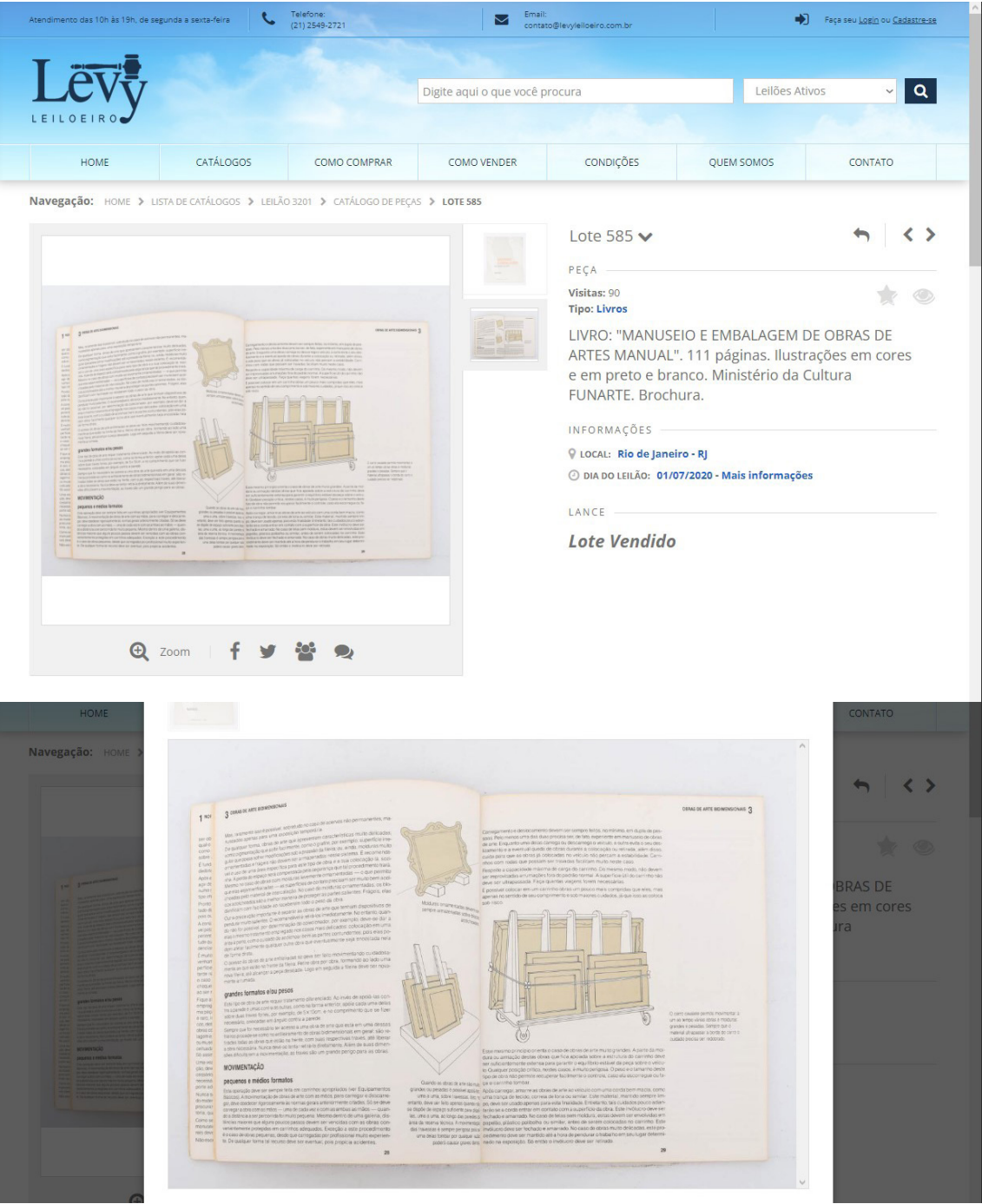


Figura 50: Montagem com capturas de tela do site da leiloeira Patricia Levy anunciando o livro *MANUSEIO E EMBALAGEM DE OBRAS DE ARTE*, abaixo print do zoom mostrando as páginas internas do livro inteiramente ilustrado..

Fonte: Levy (S. d.)

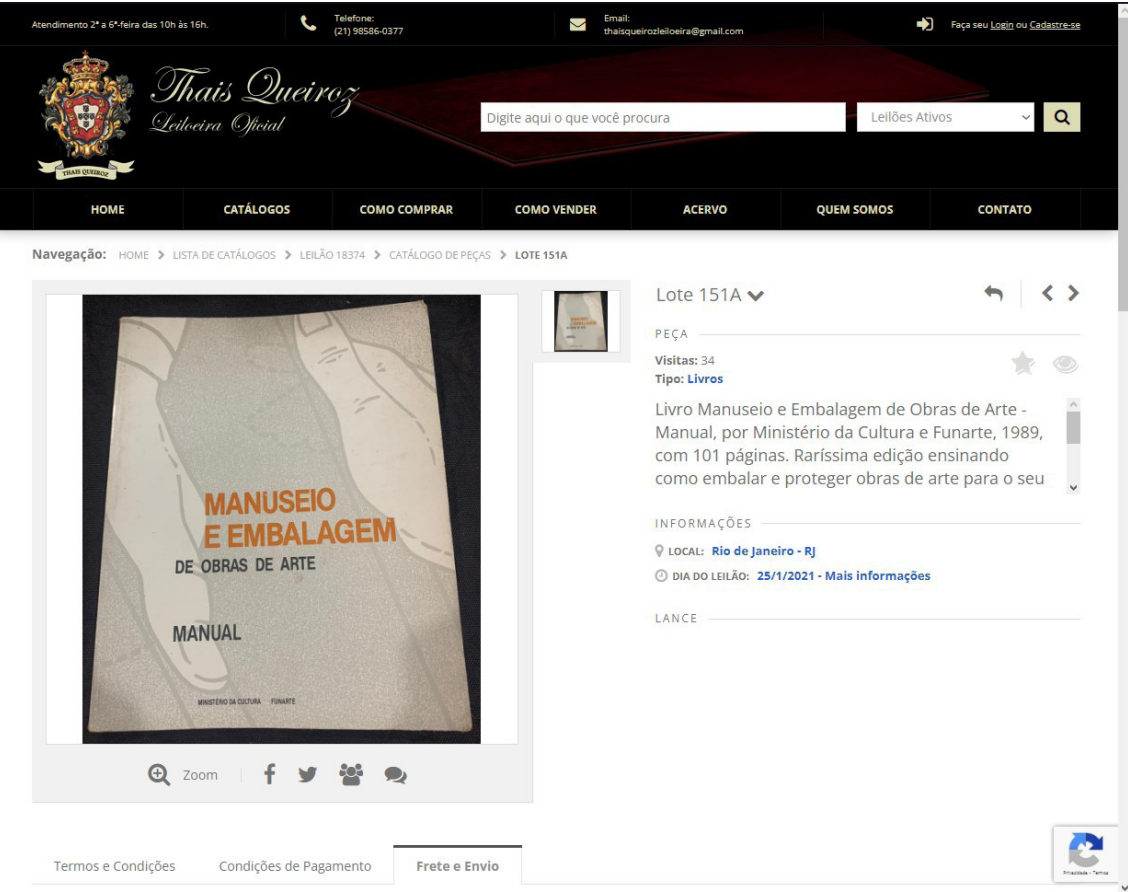


Figura 51: Print do site da leiloeira Thais Queiroz anunciando o livro *MANUSEIO E EMBALAGEM DE OBRAS DE ARTE*.

Fonte: Thais (S. d.)

2 Profissionais de Apoio e Embalagens no Contexto Físico e Digital.

Como vimos no capítulo anterior, os profissionais responsáveis pela embalagem (objeto e ação) de obras de arte podem ser encontrados em empresas, pequenos coletivos ou de forma anônima. Porém a maior parte deles estão no mercado de forma autônoma ou formando coletivos e CNPJs esporádicos para atender às demandas do mercado.

Entre esses profissionais autônomos é possível identificar alguns grandes grupos a partir da relação que os profissionais estabelecem com seus contratantes⁴¹:

O primeiro grupo são os profissionais que chegam ao mercado pela relação doméstica, constituem a menor parcela de profissionais e são aqueles que vêm de uma área de conhecimento ou profissão distinta e que preenchem lacunas, por exemplo: zelador de confiança do colecionador, com afinidade com maquinário de marcenaria, que produz cópia ou restaura embalagens em madeira que já estão sob a posse do colecionador. Esses trabalhadores não possuem um tempo de trabalho e nem um tipo de contrato identificável, podem ficar anos no mercado ou participar apenas em algum trabalho específico, podem receber próximo do mercado ou fazer serviços vinculados ao trabalho doméstico, o reconhecimento é estabelecido principalmente pela relação de confiança do contratante.

O segundo grupo é formado por amigos e assistentes de artistas, normalmente com formação em Artes (em faculdades particulares), áreas correlatas ou que trabalharam em empresas juntos, não possuem dedicação exclusiva ao manuseio e embalagem, mas acabam fazendo o serviço a preços mais acessíveis e com o rótulo de “aprendizado”. Normalmente quando esse grupo se identifica com o trabalho na área ele busca formações outras que possam auxiliar ao longo da carreira. Por ser integrado por pessoas próximas aos artistas, esse grupo se diferencia por um acesso financeiro e formações auxiliares como línguas estrangeiras, cursos de segurança no trabalho, pós-graduação, etc. O

⁴¹ Esses grandes grupos são estabelecidos a partir da experiência de trabalho na área que soma, no ano de publicação deste trabalho 6 anos de atuação, coleta de material de whatsapp e fóruns, conversas em feiras e instituições, conversas com ex-profissionais da área, etc.



Figura 52: Print do site da EVG Escola Virtual do Governo na pagina do curso CONSERVAÇÃO PREVENTIVA PARA ACERVOS MUSEOLÓGICOS.

Fonte: Escola Virtual do Governo (S. d.)

reconhecimento desse profissional é estabelecido pelo grupo próximo ao Artista que o indicou uma vez que este já possui reconhecimento dentro do campo.

O terceiro grupo são os montadores (Art-Handlers, Mountmakers ou Art-Fabricators), agentes com mão-de-obra reconhecida pelo mercado como um todo - sendo especializada ou não. Devido ao seu reconhecimento frente aos outros grupos é colocado no mercado com pagamentos maiores e consequentemente com acesso a artistas e instituições de maior renome. Normalmente estão fixos em galerias, museus e coleções específicas ou atendem uma gama selecionada de instituições. Devido ao cotidiano dentro de acervos específicos, a especialização acontece sobre as variantes encontradas dentro daquele espaço onde é contratado. Quando são contratados para trabalhos à parte (freelancers) também podem ser diferenciados por suas especialidades como pintura, moldura, escultura, foto, documento etc. Esse último grupo possui mais contatos e tem maior capilaridade no mundo da arte, pois trabalha desde museus e galerias pequenas até grandes feiras e museus com clientes nacionais e internacionais. Devido a sua produção dentro do próprio sistema a rede de relações garante indicações e constante rotatividade entre instituições.

Mesmo quando não possuem formação na área, os integrantes desse último grupo são convencionados como os profissionais mais adequados para manuseio e embalagem de obras de arte, uma vez que além da rede de contatos que lhes garante a legitimação, os montadores atualmente estão muito relacionados com teorias DIY - Do It Yourself e acabam se especializando (geralmente de forma empírica) em diversas habilidades manuais que contribuem para um melhor tratamento da arte contemporânea, conferindo capacidade de lidar com o hibridismo, múltiplas expressões e materiais presentes nesses objetos.

Esses três grupos de profissionais estão presentes de forma variada e até arbitrária (interesse, afinidade e oportunidade muitas vezes determinam essa presença acima da qualidade de trabalho) tanto em empresas quanto em coletivos que oferecem o serviço de embalagem. Assim como existem equipes integradas por profissionais de apenas um grupo (nesse caso é mais comuns o terceiro grupo se organizar entre si), existem equipes que misturam profissionais dos três grupos identificados (nesse caso a equipe acaba sendo formada pelo corpo profissional da instituição somado a profissionais autônomos contratados e/ou empresas).

Alguns exemplos que ilustram as possibilidades indicadas anteriormente: no

Tópicos em Conservação Preventiva-10

Manuseio, embalagem e transporte de acervos

Alessandra Rosado



Figura 53: Capa do 10º CADERNO DOS TÓPICOS EM CONSERVAÇÃO PREVENTIVA, dedicado ao manuseio, embalagem e transorte de acervos.

Fonte: Rosad (2008)

começo de 2023 participei da execução e embalagem das obras de Antônio Tarsis, na ocasião eu era o único com experiência prévia na área de embalagem e montagem de obras de arte, as outras 3 pessoas que participavam do trabalho além de Antonio (artista) eram conhecidas do mesmo ou estudantes da área que visavam se tornar artistas e viam a experiência como uma possibilidade.

Em 2021 participei da montagem da exposição ANTONIO DIAS / ARQUIVO / O LUGAR DO TRABALHO, no Instituto de Arte Contemporânea. Para essa montagem foram articuladas empresas de embalagem de obras de arte que lidavam com a logística dos trabalhos, pequeno coletivo de Arthandlers (em que eu estava inserido), que cuidou do manuseio e instalação das obras; e a equipe local do IAC, que cuidava da parte de conservação e preparo de documentos expostos.

Na 3ª Frestas - Trienal de Arte do SESC - O Rio é Uma Serpente, foram articuladas empresas de transporte e montagem de obras de arte para cuidar do panorama e instalação geral de obras juntamente a pequenos coletivos e trabalhadores autônomos, que cuidavam de alguns trabalhos e processos específicos junto a artistas.

No Festival Redbull Amaphiko 2019 e 2020 houve uma organização autônoma na primeira edição, que misturava desde montadores experientes até pessoas com conhecimentos específicos e que na segunda edição se consolidou como um coletivo de montagem.

Em todos esses exemplos sempre existiram equipes de profissionais de apoio das próprias instituições (zeladores, faxineiros, marceneiros) - mesmo que cada momento e instituição tenha demandado uma forma diferente de organização dos profissionais que cuidam da embalagem e manuseio de obras de arte.

Este trecho se dedica a alguns apontamentos sobre a categoria de ArtHandlers (também conhecidos popularmente como montadores de exposição) a partir do questionamento sobre quais mecanismos estão envolvidos na produção da arte. Para além de um problema de tradução do termo, a produção de uma literatura sobre esse profissional específico ainda é quase inexistente e, sem ela, uma parte da complexa rede de agentes do mundo artístico continua defasada. O recorte é estabelecido a partir da comparação do trabalho de embalagem, manuseio e montagem de obras de arte no mundo da arte físico frente a esse

Montagem em galeria comercial nos Jardins Paulistas

Montador 1:

“Aqui é no formato leilão, enquanto a arrumam a parede de trás nós dois colocamos o máximo de obras possíveis nessa parede aqui, conforme o leilão acontece vamos tirando e substituindo... ah e tenta colocar uma obra na frente dos furos da obra anterior, senão temos que refazer a parede no meio da montagem., não que eles liguem.”

/

mesmo trabalho no mundo digital - uma vez identificado que em espaços físicos essas duas ações são realizadas em geral pelo mesmo profissional.

A partir da teoria de Raymonde Moulin sobre a dupla legitimação da obra de arte contemporânea, como uma produção social e não “um julgamento de valor relativo aos artistas considerados contemporâneos” (Moulin, 1986, p. 369, tradução nossa) através do mercado, como formador de valor, e do “circuito cultural como um teste de veracidade” (Moulin, p. 392, tradução nossa), o conceito de raridade regulamentada (Moulin, 2007, p. 93) apresentado pela mesma autora também é um ponto central para entender a produção de valor da obra de arte.

Devido ao distanciamento histórico do texto de Raymonde Moulin, 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 online que medem a fama dos artistas no mercado e nas instituições culturais.

A metodologia de análise do sucesso - e consequente valor das obras de arte - também pode ser observado nas carreiras dos profissionais que trabalham com a obra artística: enquanto para o núcleo duro, o sucesso profissional se dá como resultado direto do sucesso da obra, para os profissionais de apoio o sucesso segue um investimento “cego” que parte da aposta do mercado e posteriormente é legitimado pelo circuito cultural.

No mercado, o ArtHandler - profissional de apoio estudado neste trecho - é responsável pelo manuseio da obra de arte desde a sua embalagem até a instalação nos lugares propostos a partir de um plano expositivo produzido pelo núcleo duro (artista, museólogo, curador, designer de exposição, galerista etc).

Idealmente a profissão se baseia em conhecimentos adquiridos de forma curricular sobre conservação e restauro, museologia e artes visuais, mas, na prática, esse aprendizado é empírico e a seleção dos profissionais não é baseada em suas formações. Na literatura, esse profissional é pouco explorado a partir de uma visão histórica e/ou sociológica e como resultado, acaba sendo limitado à sua dimensão técnica (quando ela aparece).

O resultado esperado do serviço prestado por esse profissional é invariavelmente a fixação da obra de arte no espaço estipulado pelo núcleo duro, evitando durante o processo qualquer dano ou interferência visual tanto na obra quanto no seu suporte, nos processos evitados se inclui qualquer registro do trabalho desse



Figura 54: ASMR at the museum | Unlocking a 17th-century strongbox | V&A

Fonte: V&A (2023)

profissional, que leva a produção de uma certa invisibilidade dentro do mundo artístico, que não necessariamente é negativa.

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.



Figura 55: *ASMR at the museum | Conserving an Adzido Pan African Dance Costume | V&A*

Fonte: V&A (2021)

2.1 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). Ele 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 de alguma forma por um público.

Como atividade, a arte resulta em algo, independente de qual seja o formato apresentado. A manifestação da arte-atividade se materializa para o público enquanto arte-objeto, onde a atividade é o resultado da mobilização de diversos agentes (núcleo duro e profissionais de apoio) e o objeto é resultado da mobilização de diversos recursos, físicos ou não, logo fruto de um trabalho.

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

O conceito de monopólio também é apresentado nesse mesmo artigo materializado através da 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), que permite que cada galeria ou museu tenha os seus próprios artistas inovadores.

Devido à junção de uma arte que se estabelece pela novidade, resultante da constante quebra das suas normas estéticas, e pelo monopólio da circulação das produções 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 uma interdependência entre: (i). um mercado com forte capacidade econômica de produzir e consumir



Figura 56: Montagem com capturas de tela do meteorito Bendegó visto no tour virtual pelo Museu Nacional pelo Google Arts & Culture

Fonte: Museu Nacional (S. d.)

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 têm 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). 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, o que resulta nas validações das apostas cegas do mercado nesses mesmos artistas emergentes.

O artigo de Moulin 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. (Moulin, 1986, p.392, tradução nossa)

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 institucional, mesmo que apenas uma parte desse acervo seja exposta.

Ou seja, para Moulin é a inserção de um objeto em um acervo (e a sua possível disponibilidade ao público), reconhecido ideologicamente como integrante de um conjunto maior de obras históricas, que confere valor à obra de arte pois esse movimento resulta no reconhecimento da presença do objeto. Como grande parte das coleções dos museus ficam nos acervos e poucas vezes são expostos, esse reconhecimento derivado da inserção é meramente ideológico e quase ficcional, contando mais como um peso no portfólio dos agentes envolvidos na realização do que de fato no acesso do público àquela obra.

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

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

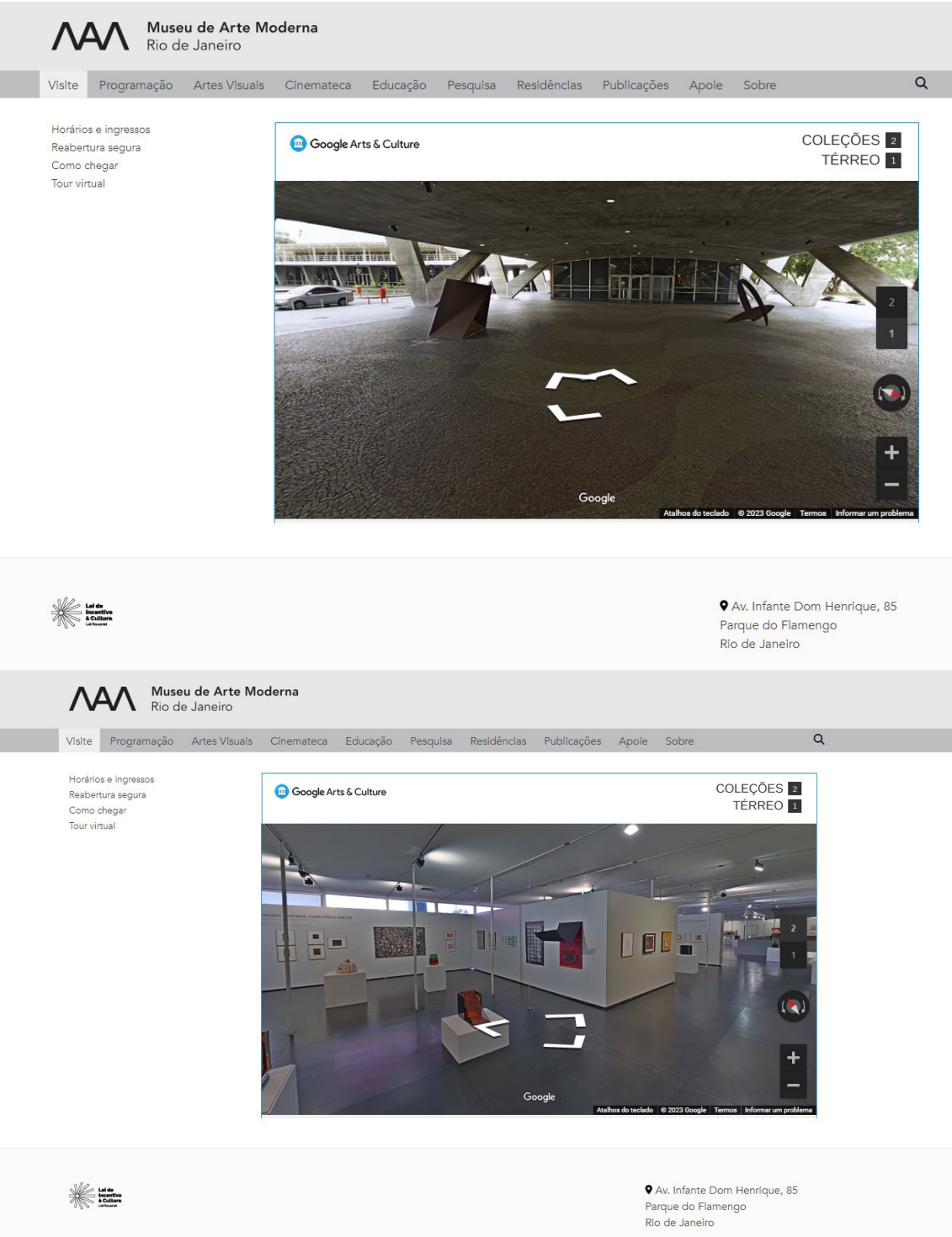


Figura 57: Montagem com capturas de tela do térreo (entrada) e salas do acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Fonte: MAM - RIO (S. d.)

muito maior na consagração dos artistas do que identificado por Raymonde Moulin quase 30 anos antes, ao ponto de que alguns artistas conseguem inclusive ser reconhecidos dentro do sistema artístico apenas no mercado, sem precisar do duplo reconhecimento mercado-museu:

[...] 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)

O conceito chave do pensamento de Quemin para pensar a consagração do artista é a sua fama, ou seja, sua visibilidade frente à sociedade. Assim durante a revisão de Quemin, o foco de Raymonde (que parte da aquisição do objeto pela instituição cultural e consequente validação histórica que resulta na inserção do objeto em um circuito de acesso público) é voltado para uma análise sobre a consagração da fama do artista, medida pela sua visualização pelo público especializado e não-especializado.

Segundo o autor, para a 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” (Quemin, 2017, p. 27, tradução nossa).

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 em meio a outras produções artísticas já validadas, seja pelo mercado seja pelo circuito cultural.

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

A visibilidade opera em diversos níveis do mundo da arte, seja na visibilidade do artista exemplificado por sua fama, seja na visibilidade da arte exemplificada pelo seu reconhecimento dentro do julgamento histórico (ou pelo acesso a um acervo público). Apesar de serem analisados separadamente, essas duas estruturas 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 e do artista. Essa visibilidade não é consequência

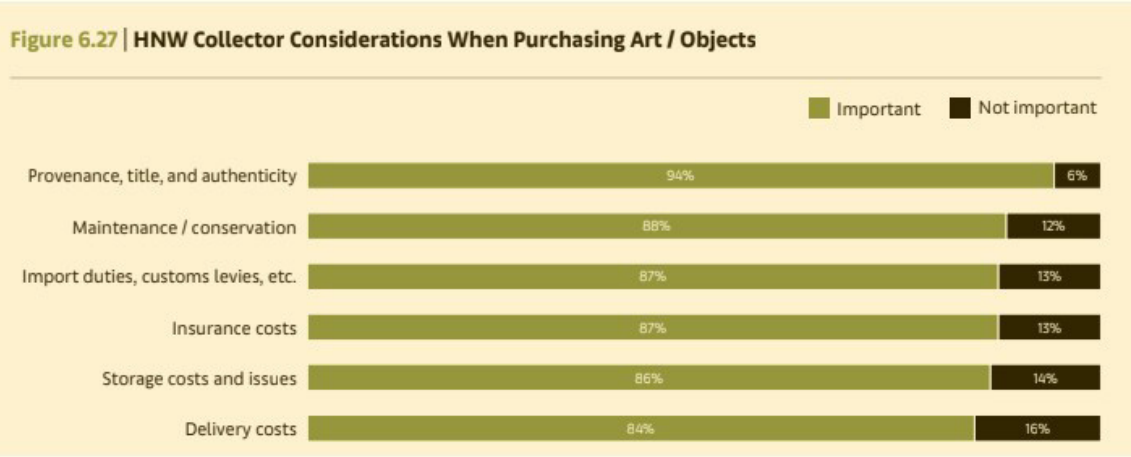


Figura 58: Considerações dos colecionadores ao comprar arte / objetos (artísticos)

Fonte: ArtMarket (2020)

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 a produção de valor é abordada 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, como na análise feita pelo Casal White (White & White, 1993) sobre a virada do século e as vanguardas artísticas.

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 mutualmente as reputações um do outro.” (Moulin *apud* Quemin, 2017, p 24, tradução nossa)

Porém, partindo do que foi apresentado, enquanto os profissionais do núcleo duro e instituições se beneficiam da visibilidade do artista (sintetizada nas transações das obras), os profissionais de apoio do mundo artístico ficam sem uma resposta sobre como o seu valor é estabelecido.

Saint Laurent. Sim, isso é arte, ele disse, e eu estaria disposto a exibir tudo. Concordo, respondi.

Se algo for vendido ele fica com 30%. Parecem ser as condições normais.

Certas galerias ficam com 75%. E o que são? De fato, são objetos.

Marcel Broodthaers

Galeria St. Laurent rua Duquesnoy De 10 a 25 de abril
Inauguração sexta-feira 10 das 18h às 20h
(BROODTHAERS apud KERN, 2013. p. 284)

2.2 Profissionais de apoio no mundo da arte físico.

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. [...] arquitetos, light designers, cenógrafos, cenotécnicos, aderecistas, artistas plásticos e outros de acordo com a necessidade e orçamento. (Cury, 2008, p.108)”

O ArtHandler ou montador 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. No exemplo de Cury sobre parte da equipe responsável pela montagem de uma exposição, esse profissional, por executar um pouco de cada uma das funções destacados acima, não se encaixa exclusivamente em uma única categoria e por isso continuará sendo referido ao longo do texto com o termo em inglês.

Assim como outros profissionais do museu, o ArtHandler trabalha a partir de convenções já pré-estabelecidas em suas finalidades. Sua função é de manusear as obras de arte de dentro das embalagens para o suporte/espaco definido durante a montagem e realizar o serviço inverso na desmontagem, um trabalho rápido quando comparado ao ciclo expositivo e ainda menor quando comparado à vida da obra como um todo, mas que pode se tornar responsável por esta sobrevivencia da obra ao tempo.

Para isso é também de responsabilidade do profissional: (i) interpretar e executar os planos expositivos desenvolvidos pela instituição respeitando ao máximo as medidas solicitadas - em um sistema onde o valor é mediado pela visibilidade, devem ser seguidas a regra com precisão milimétrica; (ii) 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); (iii) eliminar qualquer marcação ou interferência visual na parede ou suporte que irá receber a obra de arte, de forma que ela opere como um fundo neutro para a obra exposta; (iv) para enfim, após a medição da parede, marcação, furação, instalação das ferragens e limpeza da superfície, finalmente poder manusear a obra de arte de sua embalagem para seu destino.

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



Figura 59: Yves Saint Laurent com as modelos Betty Catroux e Loulou de la Falaise, a frente de sua loja ao sul de paris (Rive Gauche shop)

Fonte: Elle UK (2011)

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 fenômeno do mundo da arte consista “na realização e na fruição de uma obra.” (Becker, 2010, p. 29) esse profissional encontra seu papel na complexa rede de agentes.

Normalmente esses profissionais começam trabalhando no mercado privado, que possui maior rotatividade devido a seus modelos de feiras e galerias estarem sempre em busca de preços mais baixos e, conseqüentemente, acabarem preferindo profissionais menos experientes – ou que já façam pacotes “mais em conta” devido às relações entre contratante e contratado (que podem ir desde relações pessoais mais íntimas ou de parentesco até relações mais distantes de profissionais indicados por terceiros).

Essas relações se estabelecem por confiança através de contratos verbais, devido à agilidade e facilidade da contratação - que substituem o concurso, o contrato assinado, a formação, o portfólio e experiência comprovados exigidos pelas instituições públicas. Para além das facilidades burocráticas, é também no mercado privado que as demandas surgem com as maiores ofertas e em maior quantidade. 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 privado.

Por outro lado, o setor público oferece um trabalho estável e garantido, com carteira assinada, mas com exigências de formação e experiência que podem afastar, quando não impedir, a contratação do profissional da área - sem contar a grande concorrência de profissionais frente às poucas vagas decorrentes do sucateamento das instituições públicas que se assiste no país como um todo, e que também contribui para que os valores do mercado privado ou contratação esporádica superem a contratação efetiva.

Mas é importante ressaltar que para aqueles que desejam entrar no espaço público, muito do que é exigido na seleção pode ser obtido através do trabalho no setor 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 diversificado para os profissionais.

O que acontece é que o profissional trabalha “por sua conta e risco” no mercado

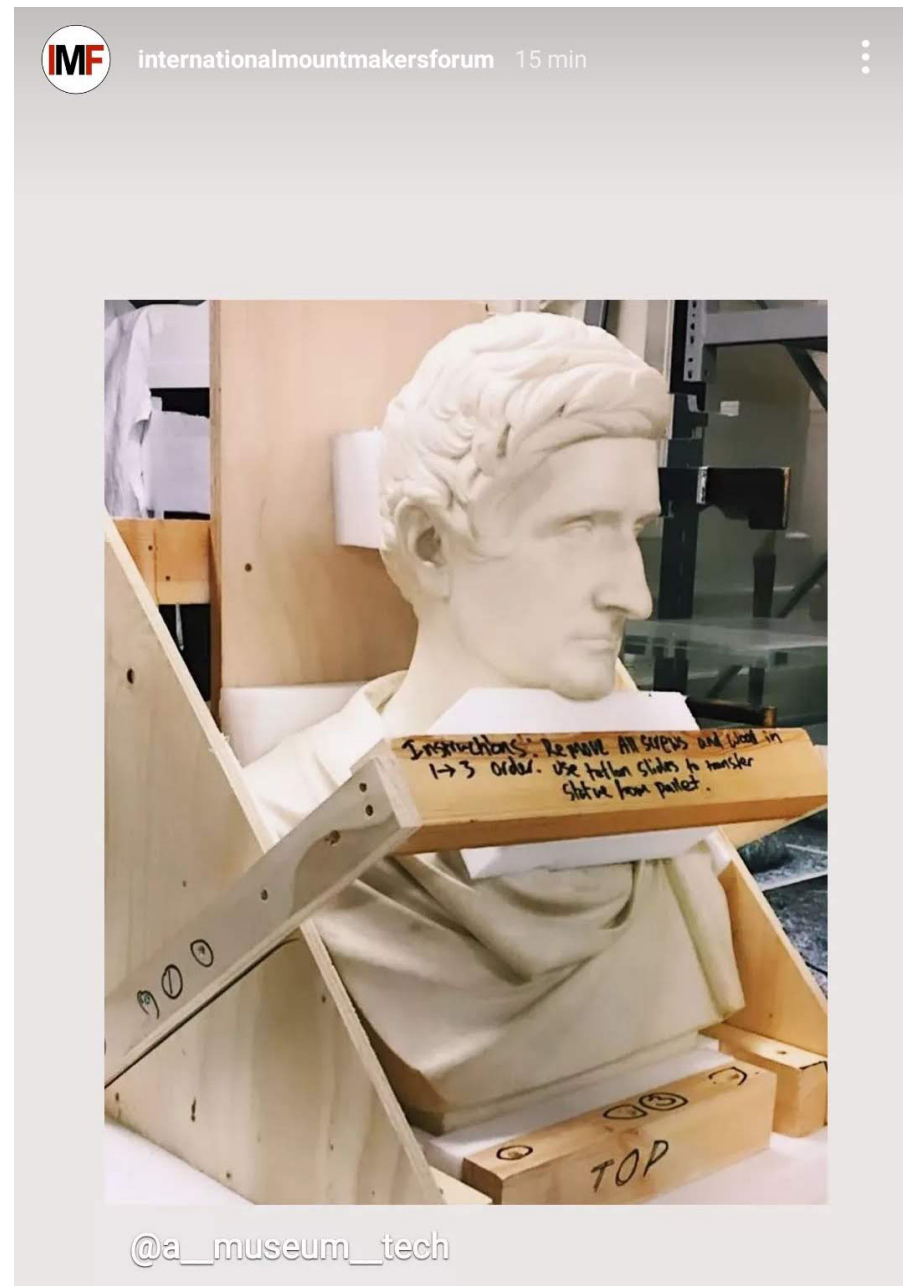


Figura 60: Print dos stories da página @internationalmountmakerforum, que por sua vez é um repost da página @a_museum_tech, mostrando os suportes de uma escultura que serão usados para o transporte.

Fonte: Internationalmountmakerforum (2022a)

privado - sem contratos oficiais, sendo investido às cegas pelos contratantes a partir de indicações, para depois, com a experiência adquirida no sistema privado, poder concorrer às poucas vagas disponíveis no sistema público com a promessa de um trabalho mais estável. Devido à alta rotatividade e grande quantidade de galerias e eventos culturais (em São Paulo), mesmo que os profissionais rompam suas relações com seus contratantes ou se afastem de um determinado grupo de instituições, ele logo consegue se reinserir em outros circuitos.

Para realizar esse trabalho específico, seja dentro do museu ou dentro do espaço privado, é esperado que esse profissional tenha *knowhow*, ou seja, constitua uma mão-de-obra especializada para lidar com uma abrangente gama de obras sem promover ou contribuir com danos de nenhuma natureza.

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/espaco definido.

Mesmo que os ArtHandlers manuseiem as obras ou marquem as paredes para encontrar os pontos 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 nenhum vestígio, mantendo a cor o mais uniforme possível (mesmo o retoque de tinta sobre a parede é considerado como um erro, pois a sobreposição e a diferença de tempo de secagem da tinta interfere na sua tonalidade, mesmo quando se utiliza a mesma coloração).

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 - o que, consequentemente, aumenta a imponentia da obra de arte (Brian, 2002) ao mesmo tempo que aumenta a invisibilidade da ação profissional.

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

A invisibilidade que está sendo relacionada a esse profissional não é uma



Figura 61: Print de repost de publicação da página @bronzesculptures. Na imagem vemos homens embalando uma escultura humana com manta sobre plástico bolha.

Fonte: Bronze Sculptures (2020)

marginalização, falta de reconhecimento ou afastamento do mundo artístico - como acontece com outros profissionais e agentes invisíveis que não possuem seu serviço reconhecido. Apesar de poder colaborar para a invisibilização dos direitos e reconhecimentos trabalhistas, tornando a invisibilidade do ArtHandler paradoxalmente o reconhecimento da sua presença.

Essa invisibilidade se apresenta como uma convenção, uma vez que faz parte “[d]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”. (Becker, 2010, p. 50)

O que se advoga neste 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 deste profissional. A inexistência de índices e rastros de atividade contribui para uma melhor fruição da obra de arte, evitando que o olhar do público se distraia com interferências externas.

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 que seriam responsáveis por esse momento de montagem ou manuseio de obras de arte e embalagens.

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. Por outro lado resquícios do seu trabalho farão com que ele seja reconhecido negativamente.

Esse profissional trabalha em oposição direta à 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 abertura para o erro deve ser mínima - nivelando muitos trabalhadores pela excelência, ou falta de comparação – a partir de quais critérios é possível produzir



Figura 62: Print de publicação da página @apicescrl. Na imagem um objeto tridimensional embalado por uma camada de plástico e suportado na vertical por “gavetas” feitas de espuma e madeira dentro de uma embalagem.

Fonte: Apice Scrl. (2021)

ou medir um diferencial de valor, uma vez que o registro profissional é dado exatamente pelo apagamento de si?

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 funciona 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 Art Handlers, assim como outros profissionais invisíveis da museologia, é exatamente o fato de ninguém “ouvir o seu som” que produz o seu valor.

Contraditoriamente ressalto que é também a partir dessa invisibilidade que se produz a exploração sobre e entre esses profissionais, ou seja, um mesmo serviço que foi ofertado por um profissional por um determinado valor pode ser ofertado por outro (ao mesmo cliente) por um valor menor de forma a fechar um serviço e consequentemente entrar no jogo da disponibilidade.

Uma profissão que se valoriza pela invisibilidade também é uma profissão do esconderijo, e da caça.

Esse tipo de jogo não categoriza a classe em si, mas exhibe um comportamento de profissionais que lutam por recursos escassos em um sistema econômico desigual onde o companheirismo e boa vizinhança de profissionais de apoio com os profissionais do núcleo duro faz produzir o que é conhecido no mercado como um trabalho de pedágio onde ambas as partes fazem propostas abaixo do mercado a fim de conhecer o trabalho um do outro e garantir trabalhos futuros. Ou seja, a aprovação do trabalho depende de outros fatores além da disponibilidade, entre os quais a proximidade entre os agentes ou até indicativos de reconhecimento social como cor de pele, gênero, sexualidade etc. Porém vale ressaltar que grande parte dessa categoria de trabalhadores é branca, heterossexual e cis masculina. Algo a ser tratado no próximo capítulo.

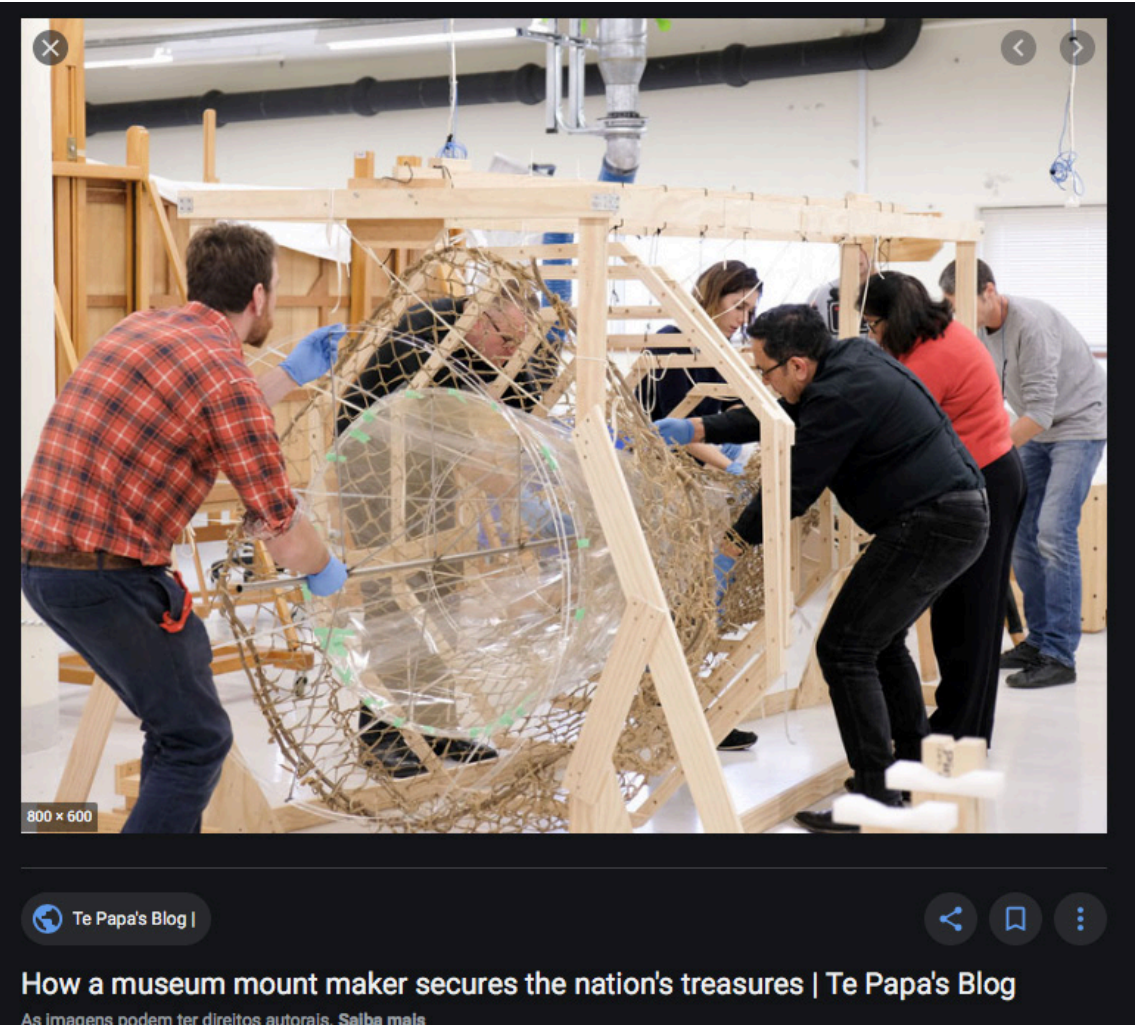


Figura 63: Captura de tela do google sobre os “mount makers” profissionais responsáveis pela sustentação de obras de arte.

Fonte: Images Google [S. d.]

2.3 Profissionais de apoio no mundo da arte digital

A quarentena implantada pelo contexto de pandemia de COVID-19 gerou uma onda emergencial do que Pierre Levy denomina como “virtualização do presente imediato” (LEVY, 2011) do Mundo da Arte e das tecnologias correspondentes ao núcleo duro. Nessa transposição, os agentes e as ferramentas do mundo da arte conseguiriam se adaptar ao novo contexto se misturando com as convenções já existentes neste espaço virtual?

Aqui vale a pena fazer um breve adendo, neste ano de 2020 também se assiste ao amplo desenvolvimento de práticas e ferramentas relacionadas às disciplinas de Humanidades Digitais, apesar desse movimento não ser resultado da pandemia o mesmo encontrou um campo fértil para demonstrar na prática as suas diversas propostas e possibilidades de uso.

Como as humanidades digitais se assemelham muito mais com uma virtualização de acervo e se fundamentam principalmente sobre criação de bancos de dados - que permitem análises quantitativas e qualitativas acerca do objeto artístico⁴² - e não tem como objetivo a virtualização da experiência do espaço expositivo elas não serão consideradas como fonte primária de pesquisa. Uma vez que o interesse da pesquisa recai sobre as convenções que tangenciam o campo da arte digital: net art ou do que é identificado por Melissa Gronlund e Rosalind Krauss como post internet art ou seja, “trabalhos realizados por que a internet está presente” (Gronlund, 2017. p. 07).

Como já vimos, para que esse mundo da arte seja estipulado, os agentes devem estar de acordo com o que deve ser aceito como arte assim resta analisar se a tecnologias e os profissionais do mundo físico foram escolhidos para integrar o mundo virtual tomando essa decisão por experiência ou se novos mundos e novos agentes foram articulados para dentro do mundo da arte digital.

Já se responde a esse questionamento de antemão afirmando (pelo menos no ano de 2020) que os profissionais do mundo físico passaram por outros processos (de precarização) frente a virtualização, reforçando a tese de que “desenvolvimento tecnológico e degradação do trabalho são dois lados da mesma moeda capitalista” (Abílio, 2020. p. 112). Porém essa tentativa de precarização

⁴² Sobre as humanidades digitais, recomendo o artigo de Beatrix Joyeux-Prunel (2017) Graphs, charts, maps: plotting the global history of modern art



Figura 64: Exposição de Jef Geys, *Bubble Paintings*, 2017 na *Essex Street*, a embalagem (*softpack*) é exposta junto da obra como elemento visual.

Fonte: Geys (2017)

do trabalho desses profissionais foi confrontada por outro lado por mobilizações coletivas por parte dos montadores.

As mobilizações articuladas pelo Coletivo Art Handler Brasil demonstram como existe uma preocupação com aqueles que estão no mundo físico e sofreram processos de precarização de trabalho, como uberização (Abílio, 2020. p. 112-114) e suas consequências. .

Durante a pandemia ocorreu a virtualização exclusiva do núcleo duro do mundo da arte (curadores, leiloeiros, colecionadores, galeristas e afins continuaram suas atividades “normalmente” através de sistemas digitais) enquanto os profissionais de apoio, devido a natureza de seu trabalho continuaram com as atividades presenciais. Assim o mercado da arte (primário e secundário) virtualizou apenas as demandas mais urgentes para sua manutenção e continuidade de suas transações financeiras a partir do “deslocamento do centro de gravidade ontológico” (Levy, 2011. p. 14).

Em uma leitura mais imediatista pode se dizer que o agente responsável pela montagem foi substituído por aqueles que já possuíam formação especializada em áreas da Tecnologia da Informação (T.I.), porém essa leitura apresenta duas problemáticas: (i) que não há uma substituição desse profissional, uma vez que desde os anos 90 a net art vem se estabelecendo como um campo de produção das práticas artísticas e da mesma forma que as experimentações em produção de obras vem sendo desenvolvidas a forma de expor essas propostas artísticas também está em construção. Logo, já existem agentes dentro do mundo da arte digital que exercem essa atividade, mesmo que estes sejam uma minoria entre os montadores de São Paulo, por exemplo.

E (ii) (veremos que) é materialmente impossível promover essa transposição de forma imediata pois enquanto a venda pode ser feita presencial ou virtualmente de forma muito semelhante, a partir da exposição do objeto (ou de uma foto dele) e do controle dos lances sobre o objeto mediado pelo galerista ou leiloeiro que depois de aceito será pago de forma digital, a montagem de obras de arte no contexto digital exige conhecimento prévio de programação na linguagem ou na plataforma na qual a exposição será montada, hospedada ou exibida.

Uma das ações do coletivo Art Handler Brasil foi o Formulário ACAH - Ação Coletiva de Art Handlers⁴³, de caráter emergencial e feito em resposta à pandemia o formulário levantou as seguintes informações sobre os 79 participantes (após

⁴³ Disponível em <https://www.instagram.com/arthandlerbrasil/>

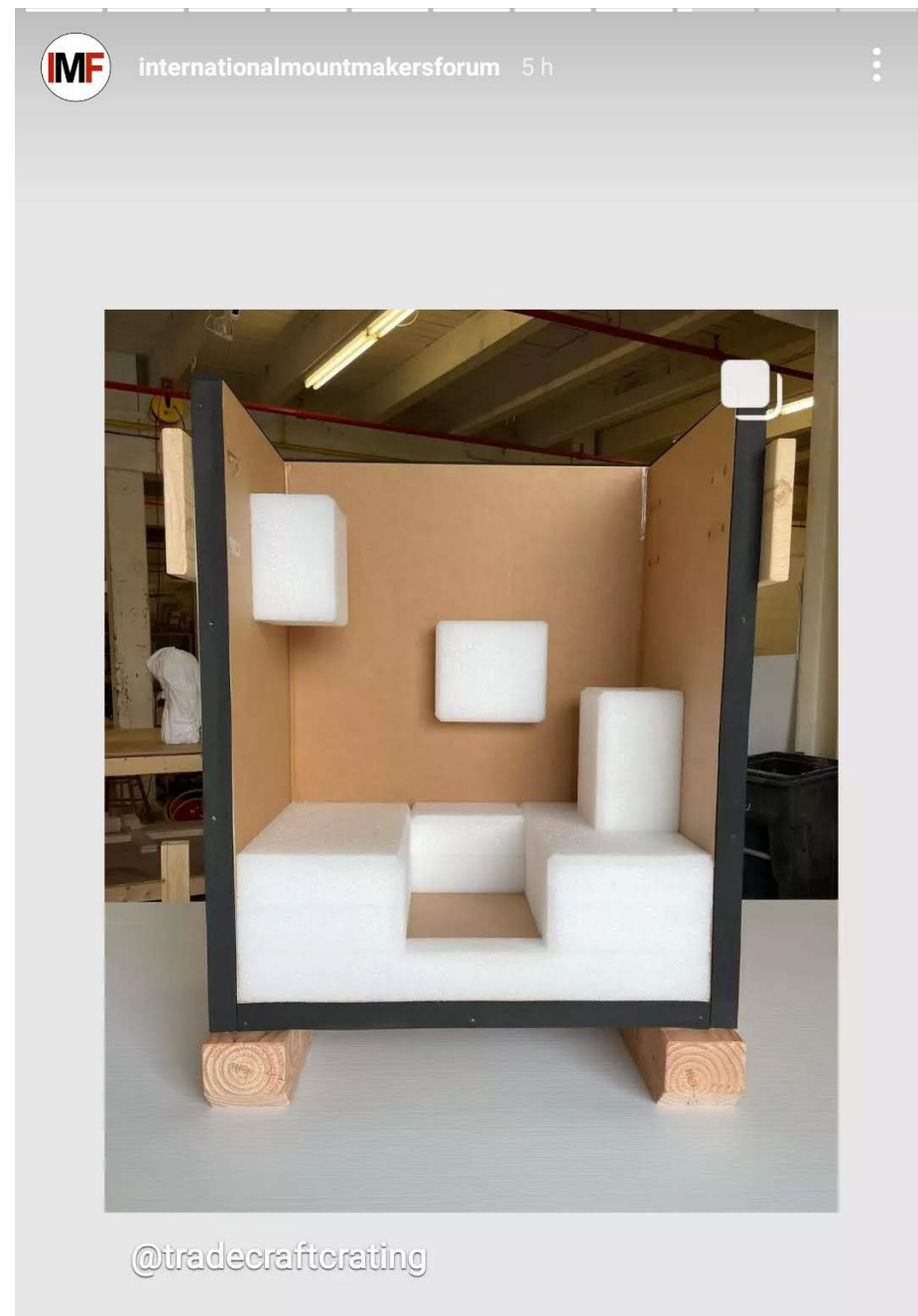


Figura 65: Print de publicação da página @internationalmountmakerforum. Na imagem vemos uma publicação do instagram @tradecraftcrating interior de uma caixa com a espuma recortada para acomodar o trabalho.

Fonte: Internationalmountmakerforum (2022b)

cada pergunta será indicado a porcentagem da resposta com maior resultado): consentimento em relação à pesquisa (98,7% consente), estado onde a pessoa mora (~70% mora em São Paulo e ~18% no Rio de Janeiro), sexo [sic] que se identifica (92,4% masculino), data de nascimento (respostas desde 1963 a 1997, sendo de 77 a 84 o período com mais integrantes), espécie [sic] de domicílio que você mora (60,8% alugado), fonte principal de renda (87,3% montagem), qual seu tipo de emprego (89,9% autônomo), tipo de instituição onde trabalha (78,5% galeria de arte), quantas pessoas trabalham com o empregador (55,1% acima de 500 funcionários), média de dias trabalhados (caso freelancer) (57% 6 a 15 dias no mês), renda em reais que ganhou nos últimos 12 meses com montagem de exposições (52% entre 1501 e 3000 / mês), teve de [sic] trabalhar durante os primeiros meses de isolamento da covid-19 (89,7% não) e caso afirmativo quais procedimentos de biosegurança foram implantados, se houve licença remunerada (63,9% não), demanda semanal de trabalho desde o início do isolamento (90,9% não recebeu oferta de trabalho), quais despesas tem mais dificuldade (contas básicas água, luz e gás, 63,3%), se está sendo subsidiado pelo governo (72% auxílio emergencial), se necessita de ajuda emergencial para suprir necessidades (sim 60,8%) e em caso afirmativo qual necessidade (40% despesas fixas).

Apesar de ter sido feito para entender as dificuldades e demandas materiais dos Arthandlers durante a pandemia esse formulário também nos ajuda a traçar o perfil desse profissional: majoritariamente masculino, e morador de grandes capitais (SP e RJ) trabalha metade dos dias mensais (6 a 15 dias) e ganha um pouco a mais que um salário mínimo (R\$1501 a R\$3000 / mês). Vale ressaltar que apesar da pergunta sobre cor/raça não estar presente a maioria desses profissionais são brancos ou negros de pele clara, os negros de pele escura e mulheres brancas ou negras são sempre minoria nas equipes.

Também vejo⁴⁴ como sintomático as opções de resposta do formulário em relação ao gênero se resumirem a masculino e feminino, mostrando que pessoas trans ou não binárias sequer existem no imaginário daqueles que elaboraram o formulário (um grupo seleto de montadores que por proximidade se intitulam coletivo art

⁴⁴ Apesar dos apontamentos, o formulário foi realizado com o que o coletivo tinha em mãos e com a equipe que o integrava no momento, assim, a crítica apontada nesse capítulo aparece em um momento posterior ao lançamento dos resultados do formulário, quando tive conhecimento da movimentação, ainda assim, apesar de ter contato com profissionais que integram o coletivo, não faço parte do mesmo.

Conversa com um diretor de arte especializado em audiovisual

Produtor: Ah, sabe como é né, eu vou ganhar menos nesse trabalho porque é tipo um “pedágio”, tanto eu vou ver como a produtora funciona quanto eles vão ver como eu trabalho, e daí se tudo der certo eu ganho mais no próximo e depois os preços se estabelecem pelo mercado. Mas sabe como é né migo... na verdade se pá eu só faço esse e depois não me chamam mais, pq pra eles compensa muito e eu to precisando de grana.

handler e realizaram convites a pessoas próximas para integrar o mesmo) ou as equipes.

É também a partir desse levantamento que podemos observar que a virtualização desses profissionais é impossibilitada pela própria realidade na qual estão inseridos, primeiro que não tiveram novas ofertas de trabalho durante o isolamento, indicando a característica física de suas ações, além de que as principais dificuldades encontradas por esses profissionais no contexto da pandemia são despesas fixas (62,7%) e alimentação (56,6%) e a maior parte desses profissionais (87%) tem como montagem a principal fonte de renda, tornando impraticável demandar que tenham recursos financeiros e computadores onde possam programar além de realizar uma formação emergencial e depois estarem disponíveis para começar a trabalhar imediatamente no contexto virtual.

Durante toda a ação do coletivo - que arrecadou cestas básicas para os profissionais que participaram do formulário - não havia preocupação de substituição dos agentes que lidam com obras de arte físicas pelos que lidam com obras de arte digitais pois se entendia que - pelo menos no mundo da arte - o que é proposto por essa virtualização dos profissionais e estruturas era mais uma solução provisória do que um novo paradigma.

Essa constatação também foi colocada pelo próprio coletivo ArtHandler Brasil ao observar que a maioria dos entrevistados (58,2%) trabalhavam principalmente em galerias de arte, ou seja, no mercado de arte primário. O que preocupou o coletivo foi que muitos profissionais não receberam propostas de trabalho durante o período de isolamento, indicando que as galerias não precisavam mais de montagem e as fotos das obras eram suficientes para que seu funcionamento continuasse.

Porém os montadores de arte no mundo físico não são reconhecidos (juridicamente) enquanto profissionais formais, uma das demandas do coletivo nos 2 anos seguintes ao formulário (e nos quais esta pesquisa está inserida) era a inserção dos Arthandlers em algum sindicato específico, ou a criação de seu próprio sindicato ou associação. Como o seu serviço é ofertado de forma flexível com fronteiras profissionais maleáveis e pouco definidas “compõem sua trajetória pela instabilidade e pela ausência de uma identidade definida” (Abílio, 2020. p.114), que sequer possuem normas ou leis no que se refere ao tempo ou valor mínimo de trabalho, diferente dos profissionais de apoio englobados



Figura 66: *A Salute to the Wheel (Uma saudação à roda), 2019.*
Instalação de Leon Vranken

Na exposição as embalagens são usadas como estruturas expositivas.

Fonte: Vranken (2019)

pelo novo mundo da arte digital que já possuem o reconhecimento enquanto categoria como profissionais de T.I⁴⁵.

Pelas propostas e convenções a respeito de expografias digitais ainda estarem em construção (e/ou disputa), além de dependerem tanto de mão de obra especializada em determinadas linguagens e investimento por parte das instituições, optou-se pela divisão em 3 grandes grupos criando um recorte a partir da apresentação e segurança das obras, são eles: (i) exposição-catálogo - plataformas que apresentam apenas uma fotografia representando a obra física a ser vendida e o site ou plataforma funciona como uma “parede” para essas fotos; (ii) exposição-domínio – plataformas que apresentam e hospedam as obras em um seu domínio e; por fim (iii) exposição-hiperlink, plataformas com imagens que possibilitam o acesso a obra - hospedada em outro endereço - por intermédio de um link.

A primeira experiência, denominada aqui como exposição-catálogo foi realizada em larga escala e adotada principalmente pelo mercado primário (feiras e galerias) devido à necessidade de continuação das vendas. Essas propostas expositivas eram geradas por aplicativos ou plataformas pré-existentes que ofereciam uma página online a partir da alimentação de um banco de dados com fotos e informações sobre os objetos artísticos. Devido à praticidade, curto tempo para a realização e economia de recursos investidos esse foi o movimento de virtualização mais imediato.

O resultado acessado pelo público se assemelha a um catálogo virtual onde as obras são representadas por fotos que localizam o objeto em algum espaço, podendo ser previamente fotografadas ou aplicadas pelo próprio site em um ambiente que se assemelha com uma sala de estar ou um escritório padrão. A princípio não há uma preocupação com a experiência expositiva, a recepção tem como foco a venda de obras de arte físicas. A questão da segurança e integridade das obras de arte continua alheia à virtualização já que as peças vendidas estão sob a segurança do acervo físico da galeria.

Uma vez que esses sites são gerados por empresas ou plataformas contratadas a relação profissional de montagem da exposição é anônima e atende apenas a

45 Enquanto, não há um sindicato para os profissionais do mercado de arte (uma vez que os mesmos não se encaixam no SECRAS/SENALBA - Sindicato dos Empregados em Entidades Culturais, Recreativas, de Assistência Social, de Orientação e Formação Profissional, pois este contempla os profissionais de instituições do sistema S), há um sindicato dos profissionais de tecnologia conhecido como SINDP - Sindicato dos Trabalhadores em Processamento de Dados e Tecnologia da Informação do Estado de São Paulo.



Figura 67: Montagem de fotos onde vemos embalagens usadas para as diferentes obras da exposição *ARQUIVO / O LUGAR DO TRABALHO* com documentos e obras de Antônio Dias

Fonte: Santos (2021a)

problemas relativos ao domínio do site proposto pela empresa, os profissionais de TI responsáveis criam modelos gerais baseados em convenções que “facilitam a atividade e economizam considerável quantidade de tempo, energia e outros recursos” (Becker, 2010. p. 54).

Dessa forma o manuseio dessas obras recai na interação entre as fotos das obras e na disposição das mesmas no site através da alimentação do banco de dados que pode ser feita por qualquer profissional familiarizado com softwares de bancos de dados. Devido ao trabalho padronizado pela plataforma, os consumidores finais estão suscetíveis a se deparar com alguns erros que apenas reforçam as convenções a respeito da arte hegemônica do mercado primário, como por exemplo fotos de esculturas estarem aplicadas na parede de um escritório do que sobre uma mesa ou em um pedestal.

A segunda proposta, nomeada como exposição-domínio, teve um número muito menor de adesão devido a seu caráter experimental, não possuindo plataformas prontas que pudessem oferecer o serviço e necessidade de equipe especializada. Esse modelo consiste na proposta de (re)criação de um espaço expositivo que permita uma recepção imersiva do público - dentro do alcance da equipe designada, da tecnologia articulada e do resultado final desejado - esses espaços (e os do próximo exemplo) são majoritariamente associados a instituições ou atividades de pesquisa que já trabalham com poéticas digitais. Em geral, esses ambientes são projetados para uma interação tridimensional, de forma que seja possível navegar pelos espaços expositivos para observar as obras a partir da câmera em primeira pessoa.

Nesses espaços se encontram obras novas, desenvolvidas ou adaptadas exclusivamente para este meio. As propostas artísticas são hospedadas e acessadas dentro desses espaços expositivos e aqui existe o trabalho de um agente dedicado a aplicação individual dessas obras nesse espaço de forma a garantir a visualização de forma direta, sem mediação de links/imagens.

Nessa experiência expositiva observa-se um problema a respeito do que Maria Xavier Cury esclarece sobre a concepção da montagem exigir a participação de diversos agentes, devido a essa necessidade além de recursos e tempo, o investimento de trabalho dessas experiências é grande e as chances de sucesso dependem de fatores com menos garantia uma vez que se baseiam em tecnologias e linguagens novas e/ou particulares que exigem uma atualização constante dos agentes envolvidos além de um conhecimento diverso em T.I.,



Figura 68: Embalagens usadas para transporte das obras da Frestas - Trienal SESC, O Rio é uma Serpente 2021.

Fonte: Santos (2021b)

exigindo em muitos casos mais de um profissional para realizar a exposição em um curto período de tempo.

Em relação a segurança das obras de arte - que nessas experiências são modelos tridimensionais ou fotos aplicadas sobre as paredes modeladas no mundo digital - a responsabilidade da integridade e acesso aos objetos é inteiramente dos promotores da exposição que, por estarem produzindo uma demanda específica, trabalham diretamente com todos os outros agentes envolvidos na proposta, extinguindo o anonimato das plataformas prontas durante a produção dessas experiências expositivas.

Como exemplo, Rodrigo Dorta e Soraya Braz do grupo c.A.t. - ciência arte e tecnologia, a partir do uso do Unit e do Blender desenvolveram um ambiente virtual que permite a interação com a virtualização das obras Sopro (2015) e Toque (2017), ativadas pela interação do usuário com interfaces do computador; Para o seminário coletivo Emergências* (PPGArtes Unesp) Andrey Koens desenvolveu um ambiente onde as obras físicas dos participantes selecionados para o seminário ganham novas leituras e interações, o foco da exposição são as possibilidades apresentadas por essas obras a partir da relação com o virtual; Já a exposição *Para a Terra volta toda Corpa em Matéria*⁴⁶, experiência de Pedra Silva, curada por Rodrigo Lopes e modelada por Garu, utiliza a plataforma Kuula aliada com o Blender para representar obras que possuem seus duplos no ambiente físico e também propor novas experiências estéticas. Apesar desses três exemplos fazerem jus a obras que primeiro existiram no espaço físico e depois foram virtualizadas pelo contexto da pandemia eles hospedam em sua própria arquitetura (seja bidimensional ou tridimensional) as obras virtuais em sua integridade e encerram o anonimato existente nas relações entre os agentes.

A terceira experiência, denominada de exposição-hiperlink é uma mistura das duas citadas, em geral é composta por um ambiente feito a partir de plataformas prontas associado com imagens que funcionam como links externos responsáveis por direcionar o público ao site onde as obras estão alocadas. Esse tipo de exposição é de médio prazo (a maior parte do tempo investido consiste na produção dos espaços que irão funcionar como mediadores do acesso a obra

⁴⁶ O domínio sob o qual ficava a obra – e as outras exposições virtuais que não tem imagens aqui - não estava mais disponível durante a pesquisa, esse problema de acesso e manutenção de obras online será discutido no próximo subcapítulo.

Encontro um amigo que também trabalha com montagem

Caio: Eae, vai na SP-Arte essa semana?

João: Tem que ir né?

Caio: Haha, pois é, tem que ir né.... vai a trabalho ou como visitante?

João: ...e tem diferença?

/

em um outro link) oferece maior garantia para a exposição de obras digitais quando comparado com o modelo anterior.

A exposição Zonas de Compensação 7.0 apresentada pelo grupo GIIP é um exemplo desse modelo. Ao acessar a galeria é possível encontrar representações bidimensionais das obras (prints, textos ou fotos) que ao clicar sobre elas o visitante da galeria é direcionado para um novo endereço onde a obra pode ser acessada integralmente. Assim o contato com as obras se dá em primeira instância por uma representação das mesmas e depois pelo acesso a sua versão completa. Em relação a segurança (e recepção) das obras, a responsabilidade recai sobre os agentes responsáveis por manter os domínios nos quais as obras se encontram.

No processo de construção desses ambientes o contato com o profissional de montagem se dá em dois momentos distintos que são a soma das duas experiências anteriores. O primeiro contato é anônimo com a empresa que oferece um serviço de construção de um espaço no qual a exposição pode ser realizada; o segundo contato profissional é mais pessoal e se estabelece com algum agente do grupo, coletivo ou instituição promotora do evento que possui conhecimentos em T.I. que permitam expor os links.

O que se observou no ano de 2020 é que os agentes responsáveis pelas montagens dos espaços virtuais das galerias são profissionais diversos com formação em Tecnologia da Informação ou modelagem tridimensional e se arriscam ora ou outra entre essas atividades. Os softwares e aplicativos mobilizados no desenvolvimento dessas exposições virtuais são variados, permitindo combinações de acordo com a proposta, mas todos mediados por dispositivos eletrônicos como computador, celular ou tablet.

Essas variações de combinações entre tecnologias e agentes dependem da necessidade do espaço expositivo assim como da urgência na apresentação desses espaços, ou seja, uma questão de tempo de recepção e limitações econômicas na contratação de profissionais e domínios online. Por isso, muitos dos profissionais que acabam fazendo a elaboração dessas galerias virtuais, a importação das obras para os espaços digitais e a programação que garante a visualização por parte do público, são os próprios artistas experimentando novas mídias.

Como este capítulo versa sobre a virtualização de embalagem e mão-de-obra de montagem de exposições e o que identificamos até aqui é que as instituições



Figura 69: Montagem com fotos das exposições *Don't open until 2081 (Não abra até 2081)* e *Title of Show (Nome da exposição)*, de Merlim Carpenter, ambas realizadas em 2017.

Fonte: Carpenter (2017a; 2017b)

privadas apenas virtualizam o catálogo de obras mantendo a mão-de-obra no mundo físico, o modelo de exposição-catálogo não vai ser levado em consideração nas análises das convenções que surgem a partir da virtualização, apesar de algumas poderem ser aplicadas a ele.

Essa exclusão não ocorre por que esse modelo não se encaixa como um processo de virtualização, mas sim porque o objeto artístico teve apenas o seu processo econômico virtualizado e a embalagem e manuseio, continuam sendo realizados no mundo físico seguindo as convenções - ou falta delas - já expostas.

Sobre as exposições-ambientes onde a obra de arte está localizada dentro da estrutura/arquitetura do espaço expositivo e as exposições-hiperlink onde a obra de arte está localizada fora da arquitetura do espaço expositivo, mas é acessada por links que estão dentro da exposição, observamos algumas convenções em comum entre as relações de manuseio e embalagem das obras de arte e profissionais envolvidos.

Primeiro que o trabalho é majoritariamente colaborativo e experimental, a eficiência de sua produção depende das ferramentas e conhecimentos articulados pelos agentes, provavelmente a colaboração e uso experimental caminham juntas devido ao fato desse espaço ser produzido a partir de propostas de grupos que já discutiam as possibilidades de virtualização de mundos da arte desde os anos 90 e que trabalhavam nesses modelos.

A mão de obra desses agentes é por sua vez especializada, opera tecnologias recentes e pouco acessíveis ou tecnologias específicas (p. ex. os avanços em modelagem e imersão 3d dos últimos 5 anos) que demanda uma formação aliada a posse de tecnologias capazes de executar a demanda da programação. Mesmo nos casos de linguagens open source (como o Processing) que possuem diversos tutoriais gratuitos disponíveis online é necessário ressaltar que o conteúdo é disponibilizado em inglês e depende de uma familiaridade com o equipamento, fatores que não permitem um acesso imediato a esse tipo de tecnologia.

De forma semelhante ao mundo da arte físico, dependendo da dimensão da exposição um mesmo profissional pode fazer todas as etapas da montagem, porém a colaboratividade é recomendada em ambos os mundos (físico e virtual) já que a divisão de tarefas otimiza o tempo e consequentemente oferece uma sensação maior de segurança sobre a realização das propostas expositivas ao contar com a experiência de mais de um indivíduo envolvido na produção.

A colaboração entre profissionais permite atualização e articulação de diferentes



Figura 70: Montagem com fotografias da exposição *I would Prefer Not (Eu não preferiria)*, Alexander Lavet. 2017

De um lado o artista nos mostra as costas da embalagem, fechada como um item que escapa e é visto pelo seu rastro através de uma porta do espaço expositivo, do outro lado o artista abre a caixa e revela uma cama com livros na “cabeceira”.

Fonte: Lavet (2017)

linguagens, plataformas, softwares, hardwares, etc. Devido a pluralidade de possibilidades de trabalho e especialização profissional os agentes responsáveis normalmente possuem familiaridade com apenas uma parcela das tecnologias disponíveis, o que enfatiza a necessidade de um trabalho em rede que conta com colaboração de profissionais especializados em outras áreas do T.I. (programação, desenvolvimento, modelagem, UX, UI, etc) que garantem a realização do projeto expositivo por diversas formas.

A relação entre artista e agentes que atuam na produção desse espaço, manuseio e hospedagem (embalagem) da obra de arte funciona semelhante ao que Becker aponta quando diz que “os laços do artista com a cadeia de cooperação de que depende tem um grande peso sobre o tipo de obra que ele pode efetivamente produzir” (2010, p. 47). Uma vez que a montagem desses espaços virtuais é uma prática em desenvolvimento, a estética dos espaços expositivos se assemelham muito com as práticas (empíricas) dos artistas que descobrem/aprendem/se especializam através da experimentação das possibilidades e limites dessas ferramentas. Por isso muitas vezes a figura do artista se mistura com esses agentes que constroem os espaços virtuais.

Porém essas convenções fazem jus apenas ao processo de montagem das obras de arte no espaço expositivo. Quando se fala de embalagem as convenções mudam um pouco entre os exemplos, enquanto nas exposições-ambientes a responsabilidade (de segurança) de exposição recai sobre a instituição promotora que produziu o espaço expositivo, nas exposições-hiperlinks a responsabilidade recai sobre o artista que sustenta o domínio onde o seu trabalho pode ser acessado.



Figura 71: Artistas Instalando *When Attitudes Become Form* (Quando atitudes tomam forma) no prédio da Kunsthalle Bern, 1969.

Da esquerda: Giovanni Anselmo (segurando o lado direito do vidro), auxiliado por Gilberto Zorio, trabalhando no *Il cotone bagnato viene buttato sul vetro e ci resta* (O algodão molhado é jogado no vidro e fica lá); Sarkis e Jannis Kounellis (centro); Alighiero Boetti (direita) fazendo *La Luna* (A Lua).

Fonte: Bismark, 2019.

2.4 O problema do arquivo (digital)

Uma vez que as obras artísticas tratadas aqui são executáveis inteiramente na dimensão virtual - ou possuem sua representação em foto ou vídeo no espaço virtual - entende-se que a responsabilidade de conservação desses objetos recai ou (i). na atualização e manutenção do seu arquivo de forma que acompanhe o transporte entre servidores e bancos de dados além das atualizações futuras da internet e; (ii). na conservação ou oferecimento dos programas originais para serem executados nas versões atualizadas de forma que a obra possa continuar a ser acessível. (Fraga, 2019).

Uma vez que o objeto artístico virtualizado depende de uma produção tecnológica industrial, este também está lidando diretamente com a obsolescência que atinge hardwares e softwares necessários para executar a obra. Assumpção (2017) apresenta dois conceitos-chaves em sua dissertação: obsolescência material, que se aplica como desgaste sobre um material a partir da ação do tempo e obsolescência artificial, criada para deteriorar um produto em detrimento de gerar uma demanda de mercado. Essas obsolescências fazem jus ao hardware e ao software respectivamente e atualmente implicam em técnicas artificiais de limitação de durabilidade do bem, desafios da conservação digital⁴⁷. Enquanto um mesmo computador (hardware) pode ser usado por anos com as mesmas peças ou trocas pontuais de alguns componentes, um programa (software) pode cair em desuso ou até mesmo ser desativado pela empresa responsável.

Enquanto a montagem dos espaços expositivos depende da formação e ferramentas de trabalho especializadas, a conservação, embalagem e transferência dos objetos artísticos se sustenta sobre ferramentas cotidianas que já são usadas para outras finalidades no campo digital para conservação e transferência de dados (como WeTransfer, One Drive, Google Drive, Tumblr, Torrent, etc) que podem ou não estar aliadas a tecnologias em nuvem.

Um paradoxo pertinente à conservação de objetos digitais que não nos abandona e se expande de volta ao mundo físico faz jus às implicações de vigilância e controle que existem sobre a hospedagem e navegação online, Melissa Gronlund (2017) encerra seu livro lembrando que a internet produz uma sensação de

⁴⁷ No Brasil, dois nomes importantes para a área de conservação preventiva de obras de artes em acervos digitais são Pablo Gobira e Tania Fraga..

Grupo de whatsapp de apoio a ArtHandlers

Pessoa 1: Oi, tudo bem? Pessu, não sei se rola, mas é possível fazer um trabalho ajudando uma amiga que não tem como pagar o valor de diaria? Ela realmente descobriu agora que vai precisar de montagem e não tem mesmo como pagar

Pessoa 2: É esse tipo de comportamento que desvaloriza a classe

Pessoa 3: nem voce nem sua amiga deveriam mandar essa proposta

Pessoa 4: se está abaixo do valor não mande aqui

[Dia seguinte, após a montagem da exposição a artista se encontra com seu amigo e comenta que três montadores realizaram a montagem de seu trabalho de graça pois havia sido uma indicação do curador, desses três, dois estavam no grupo reclamando do baixo valor ofertado pela artista]

/

presente contínuo e espaço público, sustentada principalmente pelas interações “livres” dos usuários:

“o fato das principais plataformas da internet serem de companhias privadas, e estarem hospedadas em um país com pouca apreciação do espaço público significa o inverso desse arquivo iminente: a internet é sujeita à evanescência [...] [as empresas privadas] têm o aval para serem as instituições que ditam a narrativa da história da arte [digital] da forma como ela acontece.” (Gronlund, 2017, tradução nossa. p. 204)

O paradoxo se estabelece no conflito entre as obras de arte da net art ou da post internet art se legitimarem pela sua relação com os agentes e colaborações presentes no mundo digital, enquanto o arquivo online recai sobre mãos privadas que instauram uma situação incontrolável de conservação - uma vez que não é possível saber quais serão as escolhas dessa empresa para a construção da história da internet, qualquer site ou domínio pode ser escolhido como algo a ser continuado ou não. Por um lado, um sistema de arte reconhece o objeto, por outro uma empresa privada que não tem contato com esse mundo apaga o arquivo, domínio, site ou arquivo levando essa obra a não ser mais acessada, podendo até mesmo se perder para sempre.

Uma solução imediata seria a aquisição da obra por um acervo online (público ou privado) que se responsabiliza pela manutenção do trabalho como o caso de *Learning To Love you More*⁴⁸ de Miranda July adquirido pelo Museu de Arte Moderna de São Francisco, o proprio trabalho da artista constitui na produção de um acervo coletivo e público online onde a artista lança instruções no site e as pessoas podem submeter suas produções seguindo as instruções. O próprio trabalho de Miranda apresenta a ideia de acervo público que rodeia a internet, e também a ideia de acervo, mas o site feito em html caso não tivesse sido adquirido pelo museu poderia cair na evanescência da internet. A solução para esse problema também veio no formato de livro reunindo as fotos de todos os trabalhos que compõem o acervo online junto a textos de curadores e da artista, porém nessa solução o trabalho perde seu caráter de acervo online colaborativo.

Outra possibilidade de salvaguarda de um trabalho digital, além da aquisição por uma coleção que vai fazer a manutenção do mesmo e da transmutação do trabalho em material físico/impresso que altera a estética e poética do mesmo, uma outra possibilidade seria guardar essas obras em mídias físicas (HDs, Pen drives, CDs), mas a não circulação delas implica também a sua inexistência - pois não estariam sendo reproduzidas no mundo digital para o qual foram

48 Disponível em <http://www.learningtoloveyoumore.com/>

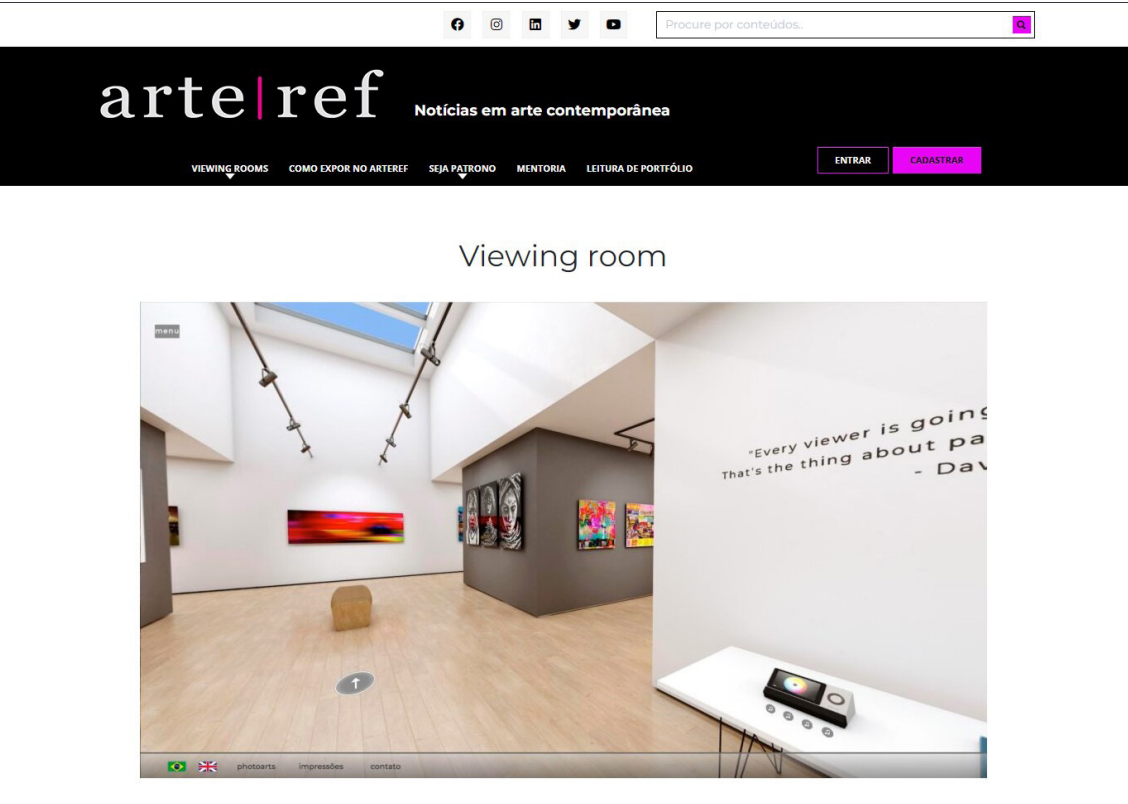


Figura 72: Site da Arte|Ref plataforma de notícias sobre o Mundo da Arte comercial, principalmente o mercado primário e exposições particulares que também oferece o serviço de produção de galerias virtuais.

Fonte: Arte|ref (2021)

desenvolvidas, e nem estariam acessíveis ao público - ao mesmo tempo subir elas em um sistema de nuvem ou repartir o arquivo em diferentes torrents deixa o trabalho a mercê de tecnologias pelas quais ela possa ser executada posteriormente.

Por exemplo, o código fonte e as imagens de um site pode ser salvo em uma mídia física ou servidor local sem dependência da internet, mas seu código fonte depende que a máquina reconheça a linguagem na qual ele foi escrito nas próximas vezes que for executado, essa linguagem por sua vez depende da manutenção por parte empresas e servidores que oferecem a hospedagem, por exemplo, o Adobe Flash Player - programa pelo qual diversas animações de sites e jogos eram construídos e exibidos - foi desativado pela própria Adobe em 2020 e com isso diversos sites e jogos antigos online foram perdidos, atualmente para “rodar” esses sites e jogos é necessário emular um Flash Player nativo em cada navegador⁴⁹, mas nem todos os navegadores oferecem esse plugin ou extensão, e mesmo quando apresentam, nem sempre o site ou jogo consegue ser lido pelos mesmos.

O substituto do Flash Player é a linguagem HTML5 que além das funções já suportadas pela versão anterior HTML também realiza as ações que o Flash Player realizava, porém muitos trabalhos realizados em Flash não tem mais atualização ou equipe responsável pela adaptação, que agora precisa aprender uma nova linguagem.

Enfim, pelo que observamos, o destino dessas obras está estabelecido de um lado pela seleção “arbitrária” de empresas que decidem o que deve ou não sobreviver - baseado nos lucros - e por outro pela fragmentação de obras, sites e exposições digitais, lançadas à possíveis chances de um dia serem reproduzidas novamente.

Aqui a obra de arte pode encontrar seu fim ou seu destino, mas não da mesma forma que o acervo propõe, enquanto este transporta a arte para o portão da eternidade, o domínio das empresas privadas sobre os acervos online acusa o fim da própria obra que não terá mais como ser executada.

Frente a essa dificuldade Melissa Gronlund aponta para uma convenção da net art e post internet art que é utilizada pelos agentes da arte digital como

⁴⁹ Além dos emuladores nativos de cada navegador também é possível encontrar ou rodar sites que usam o Flash a partir do Flashpoint Archive, projeto destinado à reprodução de sites que ainda estão no ar mas não possuem mais suporte para linguagens mais recentes.



Figura 73: Montagem com capturas de tela da exposição Zonas de compensação, organizada pelo grupo de pesquisa GIIP (UNESP IA), no ano de 2020 onde se criou uma réplica do espaço físico da galeria de arte da universidade.

Fonte: GIIP (2020)

enfrentamento da evanescência instaurada pelo controle dessas empresas, para ela “o artista é deslocado de ser um fazedor de objetos para se tornar um fazedor de decisões estéticas” (tradução nossa. p. 206, 2017) que dado o contexto são decisões também éticas, o livro é encerrado com a dimensão jurídica dessa afirmação:

“Não pensar tecnologias digitais apenas como um fator tecnológico, além disso, lembramos que as preocupações chaves são aquelas do seu contexto social e político: em tantas formas, isso vai significar pensar como os direitos são estabelecidos e segurados, e quem, exatamente, eles protegem.” (Gronlund, tradução nossa. p. 214.)

Parece ser a função material da Post Internet Art (concepção, difusão, recepção e conservação da mesma) tensionar as convenções não ditas das relações entre arte e internet - que não é mais uma ferramenta tecnológica mas uma condição (ou convenção) da vida contemporânea - ao criar metodologias de arquivos próprios em combate direto a ideia de um merecimento seletivo, anônimo e arbitrário de integrar a história da arte da internet.

Que os vazios e faltas produzidos em arquivos sejam preenchidos com decisões éticas.

Esse posicionamento dialoga diretamente com Gobira (2016) que também encerra seu artigo “Por uma preservação integral da obra de arte digital: anotações sobre arte tecnológica” indicando que “a integralidade ou plenitude da preservação digital da arte digital não está na técnica de se preservar além dos dados/documentação (informacional/computacional), mas na intenção do curador/conservador em preservar o que se manifesta como arte.” (p. 512) indicando um trabalho (quase militante) para reconhecer juridicamente essas experiências enquanto arte e ao mesmo tempo demandar o reconhecimento dos agentes e convenções relacionados a mesma.

Por ora resta continuar as ações já em curso e esperar que as experiências promovidas pelo contexto de pandemia (principalmente no mercado primário e secundário de arte) contribuam para o desenvolvimento da montagem e embalagem de obras de net art e post internet art que ainda tem pouca adesão no circuito artístico mesmo com a internet fazendo parte dos processos artísticos desde os anos 90, como observa Bishop (2012).

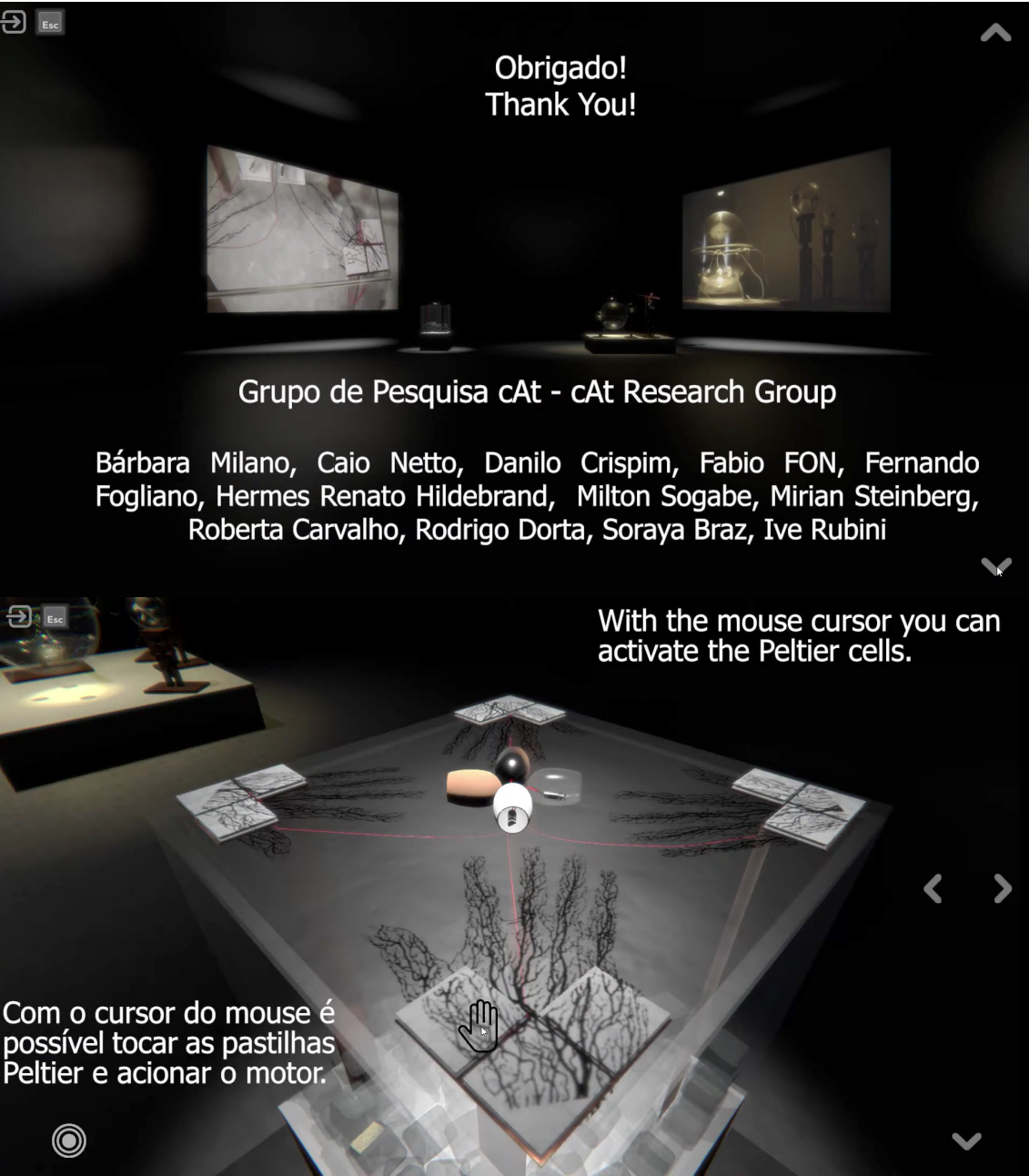


Figura 74: Prints do vídeo explicativo desenvolvido pelo grupo cAt sobre as obras *Sopro* e *Toque* traduzidas para um ambiente digital.

Fonte: CAT Grupo de Pesquisa (2020)

3 Ficções

Em maio de 1968 “piquetes são montados nas ruas e diversas instituições públicas estão sendo ocupadas principalmente por estudantes, professores universitários, artistas e pela população politicamente ativa” (Kern, 2014). Mas não era apenas o mês de Maio, muito menos 68 ou a Europa ocidental que se manifestavam após duas guerras e durante o conflito de guerra fria, como nos lembra Jean Tible em seu livro *Política Selvagem* (2022), as manifestações da década de 1960 podiam ser vistas ao redor do mundo todo e refletiam algo que já vinha se desenvolvendo da silenciosa década de 1950, nos Estados Unidos, por exemplo, o mundo assistia à reivindicação dos direitos civis e protestos negros.

Não era mais possível viver no mundo em que se vivia da forma que se vivia e é nesse contexto de questionamento das estruturas sociais que surgem diversos autores da filosofia que hoje estão entre as principais referências teóricas do período como Gilles Deleuze, Guattari, Pierre Bourdieu, Jean-Paul Sartre, Simone du Beauvoir, Michel Foucault, André Gorz, Howard Becker, entre tantos outros.

O mesmo movimento de questionamento da sociedade se expande para além da filosofia e da política para o (não tão separado dessas disciplinas) mundo da arte europeu, esse questionamento se manifesta por meio das linguagens artísticas efervescentes desse período e que são direcionadas à passividade que a arte assumia frente aos público, museus e galerias, entre essas linguagens⁵⁰ estão a instalação, o minimalismo, a crítica institucional, a arte conceitual, as performances e happenings, a land art, a arte cinética, o novo realismo, a arte relacional, o pop art, o op art, as novas mídias (audiovisual), etc, “linguagens que enfatizavam o processo de pensamento em detrimento da materialidade física” (Lippard et al, 1968).

Em toda a Europa as massas politizadas ocupavam os espaços e as instituições públicas. Na Bélgica, mais especificamente no Palais des Beaux-Arts estudantes

⁵⁰ A divisão dos movimentos artísticos da época varia muito dentro da literatura, porém essas são as classificações mais comuns encontradas, podendo apresentar algumas diferenças de acordo com autor e país. Também é importante mencionar que não eram caixas tão estritas e a contaminação entre práticas era comum, o que dificulta a classificação de muitas obras. Por exemplo, existem obras minimalistas que podem ser ao mesmo tempo instalação e também crítica institucional.



Figura 75: Montagem com capturas de tela de Learnin to love you more (Aprendendo a te amar mais) de Miranda July e Harrell Fletche, encerrado em 2009.

Fonte: July & Fletche, 2009

de artes se reuniam para ocupar e questionar o status-quo conquistado pela legitimação dos artistas expostos ali e que (re)produzia a noção de museu, do acervo e/ou formulado enquanto pergunta: Quais (e porquê esses) artistas poderiam passar pela porta para a eternidade ao entrar e informar esse acervo? Por quê só esses artistas e não outros?

A ocupação do museu proposta em maio de 68 pretendia remover a cultura do seu valor enquanto moeda⁵¹, questionar a seleção e legitimação de artistas, propor novas formas de exposição e formação de artistas, propor aberturas realmente públicas e no lugar dessa mudança o que se encontrou sendo desenvolvido nos meses seguintes de ocupação dentro do Palais des Beaux-Arts foram artistas convertendo o espaço em estúdios pessoais:

“os debates evoluíram para a ocupação das galerias do museu como estúdios e ateliers. Para Broodthaers, esta atitude seria uma má interpretação dos processos e entendimentos sobre como tomar o controle da Instituição. Broodthaers decide então se separar do movimento. A forma correta de “tomar o controle da instituição”, ainda que temporariamente e com objetivos predeterminados, é uma questão tão importante quanto obscura. Mas, para Broodthaers, fazer do museu uma oficina/atelier para a produção de obras de arte era um desvio insuportável das ações, mero espetáculo, muito longe do que seria a forma ideal de se entender e controlar aquela instituição naquele contexto.” (Kern, 2014, p. 58)

Neste contexto Marcel Broodthaers começa a ganhar notoriedade no mundo das artes visuais, não sabemos entretanto se Broodthaers defendia o antigo regime, sendo oposto às ocupações que traziam um novo ar do que é o museu ou se seu alerta era de que a nova ocupação iria reproduzir exatamente aquilo que ela mesma criticava.

Como exalta Kern, a forma correta de tomar o museu é tão importante quanto obscura. Seu rompimento com o movimento o levou a propor, no hall de sua casa na Rua de la Pépinière, nº30, em Bruxelas na Bélgica, a primeira montagem de seu museu-ficção, um museu imaginário na esfera pública - não reconhecido pelos agentes do mundo da arte - e real no campo material - ocupa um espaço, possui funcionários, abriga exposições e produz vernissages como qualquer outro museu, mas que não está sob o controle da esfera pública institucional. Apesar de estar dentro da casa de Broodthaers, esse museu se configura como

51 Para mais informações ver o capítulo 3 (Arts plastiques), seção 2 (Aidé à la création artistique) do Plano Quinquenal Wigny, que previa facilitações de aquisição de obra de arte (compra, encomenda ou financiamento de artistas) por empresas privadas. O plano tinha como objetivo o estímulo do turismo. Disponível em <https://opc.cfwb.be/centre-de-ressources-documentaires/bibliotheque-numerique/plan-wigny/>

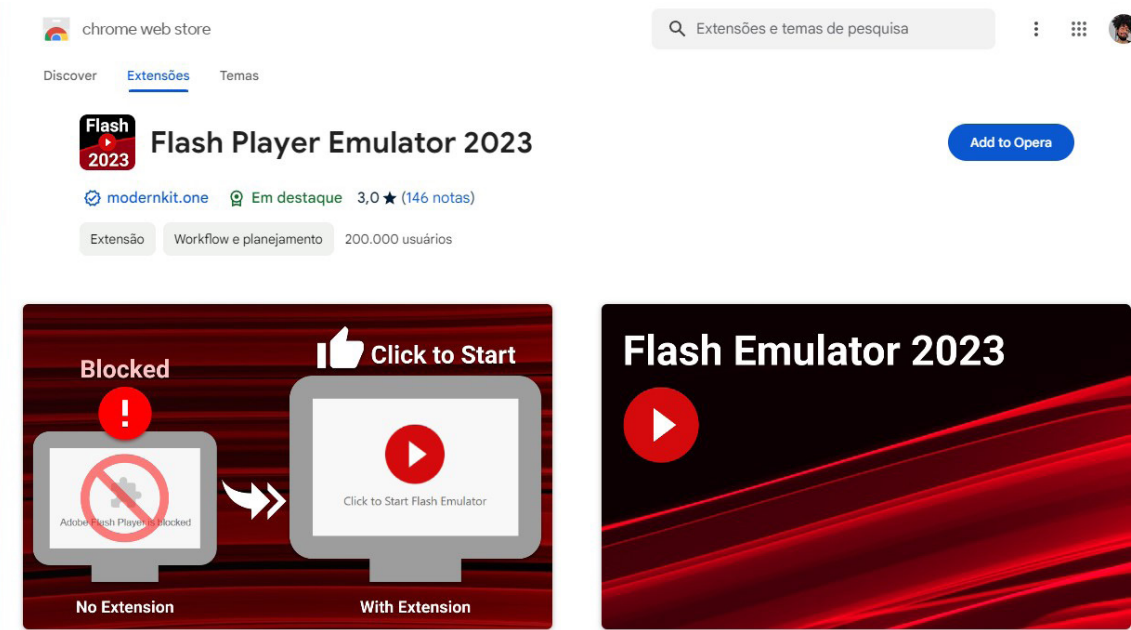


Figura 76: Pagina do Google Chrome com o Emulador de Flash disponível para donwload.

Fonte: Flash Player Emulator (S. d.)

um espaço de discussão aberto ao público e a partir desse movimento que o artista nos apresenta o que seria a ficção em sua obra.

No conhecimento popular a ficção é uma história, um conto, uma fábula, uma anedota para dizer outra coisa, uma metáfora da vida, uma peça de teatro, cinema, desenho, história contada e escrita, algo que não existe ou pode vir a existir, mas não só, a ficção é uma forma de elaborar o mundo, de contar o que se viu ou viveu, de produzir a catarse, de se colocar no lugar do próximo, uma forma de se distrair da realidade material e ao mesmo tempo de ensinar sobre ela como fazemos nas fábulas contadas às crianças.

Nessa abordagem a ficção significa aquilo que (ainda) não existe, ou que não existe da forma pela qual é contada. Ficção também se mistura com a crença e com o ponto de vista, os mitos fundantes das religiões ao redor do mundo são ficções para o olhar cético, mas são verdade para aqueles que contam e vivem a sua crença. Em nota de fé e matéria a ficção nos diz sobre um mundo que nos é apresentado de uma forma, mas vivenciado de outra.

De frente à montanha nós falamos com nossos mortos para assim eles revelarem, em suas palavras a direção que nossos rostos velados devem se direcionar. Rufaram os tambores e na voz da terra a nossa dor falou e a nossa história falou. “Para todos, tudo” - dizem os nossos mortos. Enquanto não for assim, não haverá nada para nós (Silva, 2020)⁵²

O uso da fabulação para a produção da realidade é encontrado no pensamento de diversos grupos políticos populares assim como em sociedade vistas muitas vezes como não civilizadas/racializadas/sujeitos de afetação (negras, asiáticas e indígenas).

Foi assim em 68, questionavam se o que era dito como realidade lógica e óbvia realmente fazia sentido frente às opressões do Estado (Tible, 2022. p.38), da mesma forma que em território zapatista os mortos são consultados sobre as possibilidades e ações futuras. Frente à sociedade em que nos encontramos, produtivista, cartesiana, positivista, a conversa com as almas é colocada em uma dimensão espiritual e distante da realidade material, podendo inclusive ser vista com maus olhos. Conversar com os mortos é algo etéreo, daquilo que que não pode ser comprovado e logo que não pode participar de decisões (éticas,

52 Facing the mountain we speak with our dead so that they will reveal to us in their word the path down which our veiled faces should turn. Te drums rang out and in the voice of the earth our pain spoke and our history spoke. “For everyone, everything,” say our dead. Until it is so, there will be nothing for us. —Zapatista National Liberation Army, “Second Declaration of the Lacandona Jungle,” June 1994. (FERREIRA da SILVA in Otherwise Worlds. 2020)



Figura 77: Vista da obra do Grupo de Investigacion en Arte y Politica GIAP, na 35ª Bienal

Fonte: Grupo de Investigacion en Arte y Politica GIAP (2023)

jurídicas, morais, econômicas e simbólicas) que extrapolam os limites e fronteiras do círculo daquela crença.

A ficção é central para se entender o que foi proposto e discutido ao longo deste trabalho, porém com as devidas limitações e contornos pelos quais a noção de ficção se apresenta para Broodthaers e também aqui, já que para o artista a ficção é “construída pela lógica e possui a capacidade de revelar a verdade e aquilo que ela esconde” (Kern, 2014, p. 69), ou seja, aparece como uma proposta ativa de percepção de uma realidade oculta, mostrando não apenas o que é acessível e que se nomeia como verdade, mas também o que, por diversos motivos, pode estar escondido.

Importante ressaltar que não apenas Broodthaers, mas outros autores críticos da sociedade em que estão inseridos também irão evocar a noção de ficção para pensar as relações políticas/culturais/estatais. Tanto como estrutura dessas relações quanto como ferramenta possível de leitura do mundo que existe ou pode ter existido.

Broodthaers constantemente cita o livro *Isto Não é um Cachimbo* (1968) de Foucault (que será citado no projeto *Ceci Est Une Pipe*, publicado em 2001), mas é em outro momento que Foucault propõe a ficção como um movimento pelo qual a realidade deve ser compreendida:

Ficciona-se” a realidade a partir de uma realidade política que a faz verdadeira; “ficciona-se” uma política ainda inexistente a partir de uma verdade histórica. (Foucault, 1980)

Se faz necessário lembrar que a crítica de Foucault era destinada às estruturas que formavam a sociedade e às pessoas, o controle do Estado sobre o corpo/ sujeito, informado pela psicanálise e antropologia, o autor buscava entender as relações de poder. No trecho citado acima evoca a ficção como ação, há uma necessidade de “ficcionar” o mundo, transformar aquilo que existe em “história contada” em ficção, ensaio da realidade, e assim história questionável.

Nesse trecho nos coloca dois enunciados diferentes e complementares: (1.) o primeiro enunciado é a respeito da ficção enquanto questionadora daquilo que se entende popularmente de “realidade” (a vida vivida, a noção de liberdade, as relações sociais, as convenções populares, etc). Para o autor o ficcionar se dá quando a “realidade política” (formas de atuação do Estado, nomos produtivo⁵³, decisões políticas no campo econômico, jurídico e simbólico e suas

⁵³ ver Denise Ferreira da Silva. *Homo modernus: Por uma ideia global de raça*. Cobogó,

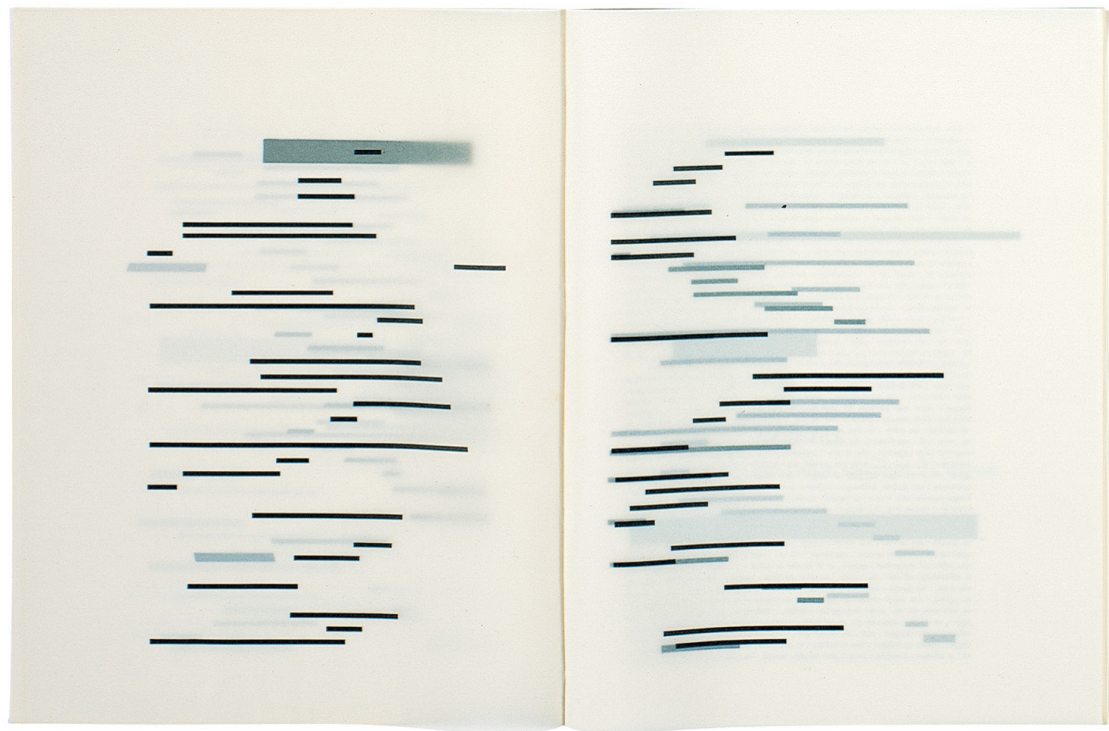


Figura 78: Marcel Broodthaers. *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard* (Um lance de dados jamais abolirá o acaso), 1969.

Fonte: Broodthaers (1969a)

manifestações no mundo material) se demonstra díspar da “realidade”, ou seja, se questiona a “realidade” a partir do choque com a “realidade política”, aqui a realidade se torna ficção a partir de uma prática inquisitiva dos poderes e vontades dominantes (Estado, indivíduos com poder simbólico, econômico ou jurídico) que não correspondem com as realidades vividas (pelo povo ou pessoas em situação de dominação).

Um exemplo da aplicação desta formulação de choque entre realidade e realidade política pode ser encontrado na introdução do livro *Política Selvagem* escrita por Denise Ferreira da Silva, onde a mesma identifica que para as Ciências Políticas o Estado três tarefas clássicas (obrigatórias para sua existência) que são proteção, preservação e representação de seu povo e seus desejos, as bases da democracia e da república, mas esse mesmo Estado quando se vê ameaçado (pelo próprio) povo, desde maio de 68 até as revoltas dos escravos durante a colonização ou das revoltas Zapatistas até as manifestações da primavera árabe, produz uma quarta tarefa: a repressão.

Como nos lembra Jean Tible e Denise Ferreira da Silva a manifestação popular coloca em cheque as tarefas clássicas do estado, este agora não mais protege, preserva e representa uma parcela de seu povo, mas o controla, o repreende. Seja nas forças policiais que encarceram arbitrariamente parte da população negra, imigrante e manifestantes, nas exclusões econômicas e na falta da redistribuição de renda e terra, no cerceamento e impossibilidades da mobilidade urbana e do espaço da cidade, na precarização e sucateamento da educação crítica, nos benefícios concedidos a quem possui mais capital, etc. Quando a realidade política é colocada frente à realidade (vivida pelo povo), ela se torna uma ficção, uma invenção, denúncia que a forma pela qual a Política deveria ser executada seguindo a teoria clássica acontece de outra quando posta frente-a-frente com a realidade.

E aqui é importante lembrar que as políticas de dominação do Estado se estabelecem da mesma forma, usando de exemplos históricos para promover sua violência⁵⁴ uma vez que a verdade histórica também é resultado do processo

São Paulo. 2022

⁵⁴ Uma vez que os autores articulados são críticos aos processos dominantes que acompanham a produção histórica da política usou-se o termo violência de forma a enfatizar a dimensão moral dominante das políticas produzidas ao longo da história ocidental de colonização e obliteração de povos e culturas. Ações estas que se aplicam também ao arquivo, ao museu e à cultura, espaços sobre os quais Broodthaers se debruça, ainda que com recorte específico sobre o Palais de Veaux-Ars.



Figura 79: Gustave Dore, *Le Petit Chaperon Rouge et le loup*
(Chapéuzinho Vermelho e o Lobo)

Fonte: Dore (1862)

de legitimação da realidade política a partir da ficção, do encontro entre o que se diz e o que se faz, do encontro com os textos, os arquivos, as ideias populares, as histórias oficiais escritas sob a forma de lei.

Todas dão fruto de algo imaginado que por auto-elaboração tomou a forma de real.

Aqui o ouroboros nasce e já se prende à sua cauda, o processo histórico é validado por ele mesmo, as concessões à violência, os enunciados, as recusas e todas as outras decisões, inventadas “pelo Estado e pelos homens que estão em suas salas” (Silva *in* Tible, 2022) se retroalimentam, estruturam e são estruturadas, e nesse sentido, se elas continuarem sendo produzidas apenas pelos mesmos sujeitos históricos elas irão sempre reproduzir aquilo que os ativistas de 68 criticavam ao redor do mundo, a estagnação da política ao redor de um determinado sujeito. A ficção para Foucault talvez não seja uma ferramenta como dito anteriormente, mas sim o resultado imaginado de uma realidade, que pode ser propositiva (novas possibilidades) ou alienante (realidade existente como justificadora de si própria).

Esse primeiro enunciado apesar de ser uma forma de elaborar a denúncia, quando é usado pelos poderes políticos em vigor ou quando elaborado individualmente em relações de dominação, se torna uma das formas pelas quais se produz uma relação de dominação, a justificativa da violência se encontra na produção de si. Porém ao entendermos essa equação também podemos usá-la para ficcionar nossas realidades a partir das nossas ações políticas, o que nos leva ao (2.) segundo enunciado que nos informa que é possível imaginar, na forma de ficção, novas relações de vida ainda não existentes se baseando em verdades históricas (resultantes da colisão entre realidade e realidade política). Esse segundo enunciado nos dá a possibilidade de elaborar outras formas possíveis de viver ou prever caminhos possíveis (in)desejados.

Enquanto o primeiro é uma forma de interpretar a realidade a partir do confronto do que se espera e do que se tem, o segundo é uma forma de trazer à vida outras realidades ainda não existentes.

Outra definição de ficção - ainda como ferramenta de crítica social - que elucida e concorda com o apresentado por Foucault ao mesmo tempo que nos ajuda



Figura 80: Musée d'art du XVIIe siècle (Museu de Arte Moderna do século XVII), 1969, Marcel Broodthaers. Fotografia por Jef Cornelis.

Fonte: Cornelis (1969)

a entender a proposta do Museu-Ficção de Broodthaers é a apresentada por Ranciere no livro *Partilha do Sensível*.

Ranciere é evocado aqui sobretudo por ter publicado o livro *Espaço das Palavras* (no original *L'espace des mots*, 2005), dedicado ao estudo das obras de Mallarmé e das reelaborações realizadas por Broodthaers, no livro, Rancière se dedica ao poema *Um lance de dados* (*Un coup de des*, 1987) de Mallarmé que depois será pintado por Broodthaers “excluindo o significado delas (as palavras) e deixando apenas sua presença visual” (Ranciere, 2020), para Rancière é aí que o poema receberá sua verdadeira forma de composição visual.

Esse estudo sobre a obra do artista nos leva a inferir que Rancière teve contato com a noção de ficção elaborada por Broodthaers e possivelmente com a de Foucault, pois no livro *Partilha do Sensível* (2014) uma outra noção de ficção nos é apresentada. Como nos apresenta Rancière:

“O real precisa ser ficcionado para ser pensado.

[...] a política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem “ficções”, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o se faz e o que pode fazer.

[...] que repõe em questão a distribuição dos papéis, dos territórios e das linguagens.” (Ranciere, *Partilha do Sensível*, 2000, p.58 - 60)

Para Ranciere a ficção é uma (re)elaboração do mundo, uma ferramenta crítica possível e necessária dentro das relações políticas ou artísticas e não mais uma crítica teórica à noção de realidade (como nos apresentou Foucault). A ficção aparece em Rancière como prática de uma cena teatral, resultante de uma ação prática no mundo que se alimenta de teses preexistentes para elaborar, a partir da combinação, novas formas de ver e interpretar este mesmo mundo, ou seja resultado de uma montagem material entre aquilo que é proposto e o que se observa.

Esse conceito ganha um novo ponto: sendo uma cena como a do teatro ou do cinema, ela também permite redistribuir os papéis entre os atores. Permite que se encene e que se experimente outras formas de se relacionar, compartilhar experiências que antes não eram percebidas, vivenciadas ou se destinavam a apenas um grupo, dominante, dominado ou de intersecção.

A ficção como ferramenta permite que alguém assuma um papel que não aquele do cotidiano.

Permite expor aquilo que está no subterrâneo: o oculto da verdade de Broodthaers,



Figura 81: Janelas do Musée d'art du XVIIIe siècle (Museu de Arte Moderna do século XVII), com as palavras MUESUM - MUSEUM escritas.

Fonte: Cornelis (1969)

tanto aquilo que está propositadamente distante da visão (alienado), quanto o que dá base para a execução e elaboração da realidade presente.

A contribuição de Rancière para a discussão sobre Broodthaers - e ficção - recai nessa capacidade da redistribuição dos papéis, e é nessa capacidade que o museu-ficção de Broodthaers vai se basear e ganhar força conceitual, mas antes vale levantar mais uma abordagem sobre ficção, agora não mais apenas como ferramenta crítica de um mundo existente e verificado pela história oficial, mas também sobre um mundo lido enquanto fabulação de um passado não registrado, de um arquivo perdido e consequentemente oculto de forma proposital, uma proposta de ficção que se debruça exclusivamente sobre as possibilidades do subterrâneo.

É em Saidiya Hartman (2021) que podemos encontrar um exemplo da ficção como fabulação do inexistente, para além do oculto Hartman se debruça sobre os arquivos que foram propositalmente queimados.

A autora nos coloca diante da ideia mais comum de ficção: a fábula literária. Ao primeiro contato com o termo linhas acima, foi suposto que o leitor associaria o termo à invenção e se foi esse o caso a noção de ficção enquanto mentira - oposta à realidade - não está totalmente errada, pois há aqui uma parcela de invenção que não pode ser comprovada tornando-a mentira, mas pode ser especulada, ficcionalizada a partir das verdades históricas. O que a autora nos propõe não é uma invenção fantástica, mas uma ficção a partir de possibilidades.

Lembremos, o que Foucault nos alerta é que a própria noção de real é uma invenção e o que Hartman nos propõe é que usemos da invenção para humanizar e criar realidades possíveis, passadas e desejadas dentro do que chamamos de realidade: a proposta parte das faltas, dos vazios e dos apagamentos dos acervos, (daquilo que falta) nos documentos e na história, daquilo que não foi contado mas podemos imaginar como nos apresenta na introdução de Vidas Rebeldes Belos experimentos (Wayward Lives, Beautiful Experiments de 2019):

“Quem se dedica a historicizar a multidão, as pessoas despossuídas, subalternas e escravizadas, se vê tendo de enfrentar o poder e a autoridade dos arquivos e os limites que eles estabelecem com relação àquilo que pode ser conhecido, à perspectiva de quem importa e a quem possui a gravidade e a autoridade de agente histórico.

Trata-se de uma tentativa de recuperar o terreno insurgente dessas vidas [...]

[...] tensionar os limites dos autos e dos documentos, especulei sobre o que poderia ter sido, imaginei coisas sussurradas em quartos escuros



Figura 82: *Triomphe de moule I (Triunfo dos mexilhões I)*,
Marcell Broodthaers, 1964

Fonte: Broodthaers (1964)

e ampliei momentos de confinamento, fuga e possibilidade, momentos em que a visão e os sonhos das rebeldias pareciam possíveis.” (Hartman, 2022 p.11 - 13)

Essa divisão entre ficção como ação, como ferramenta teatral e como imaginação de outras realidades possíveis não é fácil de se distinguir, mas sua distinção para essa discussão também não é frutífera. O que se propõe aqui é entender a ficção como ferramenta imaginativa da realidade, que pode ser usada para a interpretação da realidade histórica (passado, presente ou futuro) como pode ser usada para imaginar realidades e modos de existência possíveis que não aqueles inseridos na gramática do cotidiano.

Ao escrever “Venus em dois atos” a autora demonstra de forma didática sua metodologia de fabulação crítica (nome que dá a sua forma de ficção histórica), a partir da fabulação e dos documentos históricos a autora elabora como seria a viagem de duas meninas negras que atravessam o Atlântico em um navio negreiro para serem vendidas no “novo mundo”, nas palavras do artigo a barreira entre história real (registros e documentos oficiais do Estado) e história inventada (possibilidades de vidas enfrentadas pelas duas meninas) se rompe.

Enquanto Foucault nos faz questionar o que é a realidade histórica, Ranciére nos apresenta formas de redistribuição de papéis e uma leitura do mundo partir da (interpret)ação teatral, por fim Hartman nos mostra que essa ficcionalização não apenas serve para a crítica do que se considera real como também para dar nome, história e vida a pessoas que não tiveram a mesma oportunidade e por isso não são tomadas como reais.

O “esforço para reconstruir o passado é, também, uma tentativa de descrever obliquamente as formas de violências autorizadas no presente” (Hartman. 2020, p.31) nos mostra como a fabulação a respeito de um passado nos ajuda a entender o presente, indo além de Foucault quando escreve logo em seguida citando Michel de Certeau:

“há pelo menos dois modos pelos quais a operação historiográfica pode fabricar um lugar para os vivos: um é atentar para o passado e recrutá-lo em nome dos vivos, estabelecendo quem somos em relação a quem fomos; e o segundo envolve interrogar a produção do nosso conhecimento sobre o passado.” (Certeau *apud* Hartman, 2020, p. 32)

Assim, para a autora, ao ficcionar o mundo precisamos nos atentar ao passado, entender quais e por quais políticas a história é produzida como verdadeira, entender que isso que chamamos de passado não é apenas uma constatação neutra das ideias daquele momento onde ele é produzido como também é uma



Figura 83: Montagem com três fotos de Broodthaers e Herman Daled na praia de Le Coq cavando e demarcando a seção Documental do Museu (ficção) de Arte Moderna

Fonte: Broodthaers; Daled. (1969)

interpretação do hoje sobre o ontem, existe também a lente da nossa própria leitura sobre o que aconteceu. A história oficial é uma das muitas formas de criar contos sobre a realidade. Dessa forma elaboramos a seguinte pergunta: como escrever com/contra a violência ou, nesse caso, com/contra a história?

Não é apenas uma teorização de como funciona a autorização da realidade como tal pela realidade histórica mas também uma necessidade de encontrar no passado quais estruturas autorizaram (regula e produz⁵⁵) essa realidade de forma que com a consciência de sua existência e execução ainda em curso, possamos alterá-las de forma duplamente radical, por um lado desde suas raízes na história, questionar o que é real, negando aquilo que foi dado como óbvio ou natural, produto lógico e inquestionável, e por outro propondo algo novo que não substitui o acontecimento, mas dá outras perspectivas de leitura sobre o fato ocorrido.

Com as possibilidades ficcionais postas em jogo podemos entrar e sair no museu-ficção de um outro modo, não mais (apenas) como uma fábula ou um mito fundador de Broodthaers, mas como uma forma de ver o mundo.

⁵⁵ Denise Ferreira da Silva, no livro *Homo Modernus*, lançado em português em 2022, identifica como que a política/sociedade primeiro regula aquilo que os indivíduos podem fazer, quais espaços podem alcançar/atingir, quais características e ações podem assumir, tudo isso através das leis aplicadas que a autora nomeia de *Nomus Regulador* e depois essa regulação produz o sujeito, dando nome ao grupo que está condicionado a uma determinada regulação através do *Nomus Produtor*.

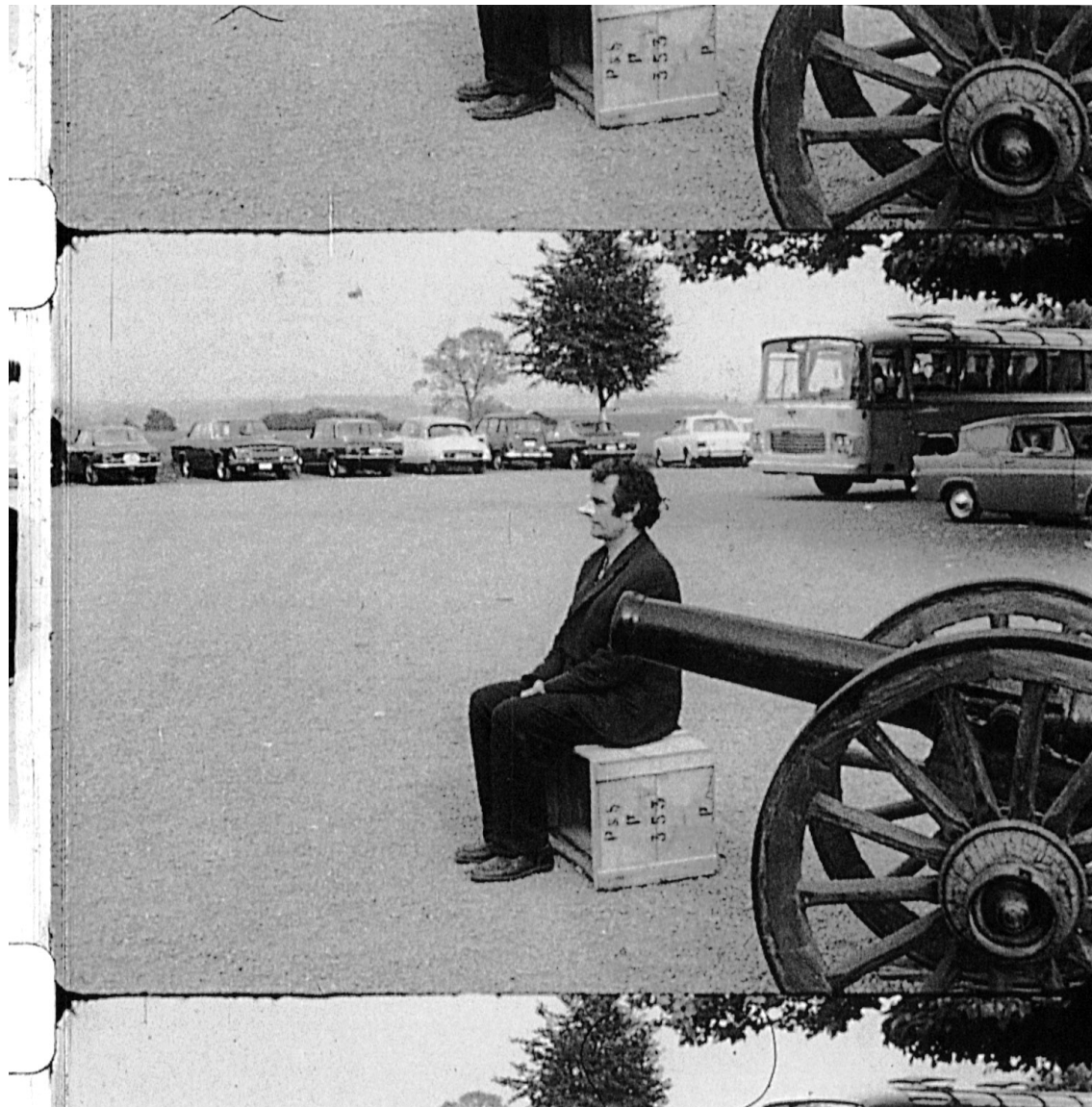


Figura 84: Trecho do filme *Un Voyage À Waterloo* (Napoleon 1769-1969) onde vemos Broodthaers sentado ao lado do monumento de Waterloo dedicado a Napoleão Bonaparte. 1969

Fonte: Broodthaers(1969b)

3.1 O museu-ficção

A abertura do museu-ficção se deu no dia 27 de setembro, por meio de convites bilíngues enviados tanto ao círculo próximo de Broodthaers quanto a agentes culturais importantes de Bruxelas a época (por sua participação nas ocupações e negociações de maio de 68 assim como pela sua produção de arte anterior como cineasta e poeta esses dois grupos eram compostos por pessoas muito próximas), nesses convites também se anunciava que haveria debates sobre a situação do mundo da arte onde eles estavam inseridos, seriam proferidas falas de Broodthaers e de convidados sobre diversos temas que de alguma forma tinham relação com a crítica proposta por ele.

Broodthaers propunha aqui um encontro que se assemelha a um fórum ou congresso a respeito do museu, alguns falam, outros ouvem, todos discutem, uma ocupação de seu próprio museu. Porém como o próprio artista registrou era necessário que houvesse onde sentar e não haviam muitas cadeiras no espaço onde a exposição ocorreria, desta forma Broodthaers contratou a empresa La Continentale Menkés: Bruxelles (criada em 1937 e especializada no transporte de obras de arte) para que as embalagens usadas no transporte fossem cedidas para a exposição na data que se realizaria a discussão sobre o que acontecia no sistema de arte da época de forma que pudessem servir de cadeiras e apoios para os convidados.

O museu-ficção de Broodthaers propõe para nós algumas coisas: o museu é um questionamento sobre a verdade dos museus, um questionamento sobre a forma de se ocupar o museu, uma encenação da realidade, uma tentativa de expor o que está visível e ao mesmo tempo não está, uma redistribuição de papéis, uma forma de reconhecer as estruturas do passado que autorizam as decisões do presente, o que se faz e o que se pode fazer e outras elaborações possíveis

E por mais que tenham sido apresentadas as ideias de ficção que colaboram para a construção do que é o museu-ficção, ainda assim é difícil de categorizar o que ele é. Em termos descritivos o museu-ficção é uma obra de Marcel Broodthaers que dura de 1968 a 1972 nomeada “Museu de Arte Moderna: Departamento das Águias (nome da seção)” e possui 12 montagens diferentes, sendo elas: Seção Século XIX em 1968, Seção Literária em 1968⁵⁶, Seção Documental em 1969,

⁵⁶ Essa seção se manifesta no formato de cartas enviadas a seus colegas, artistas,

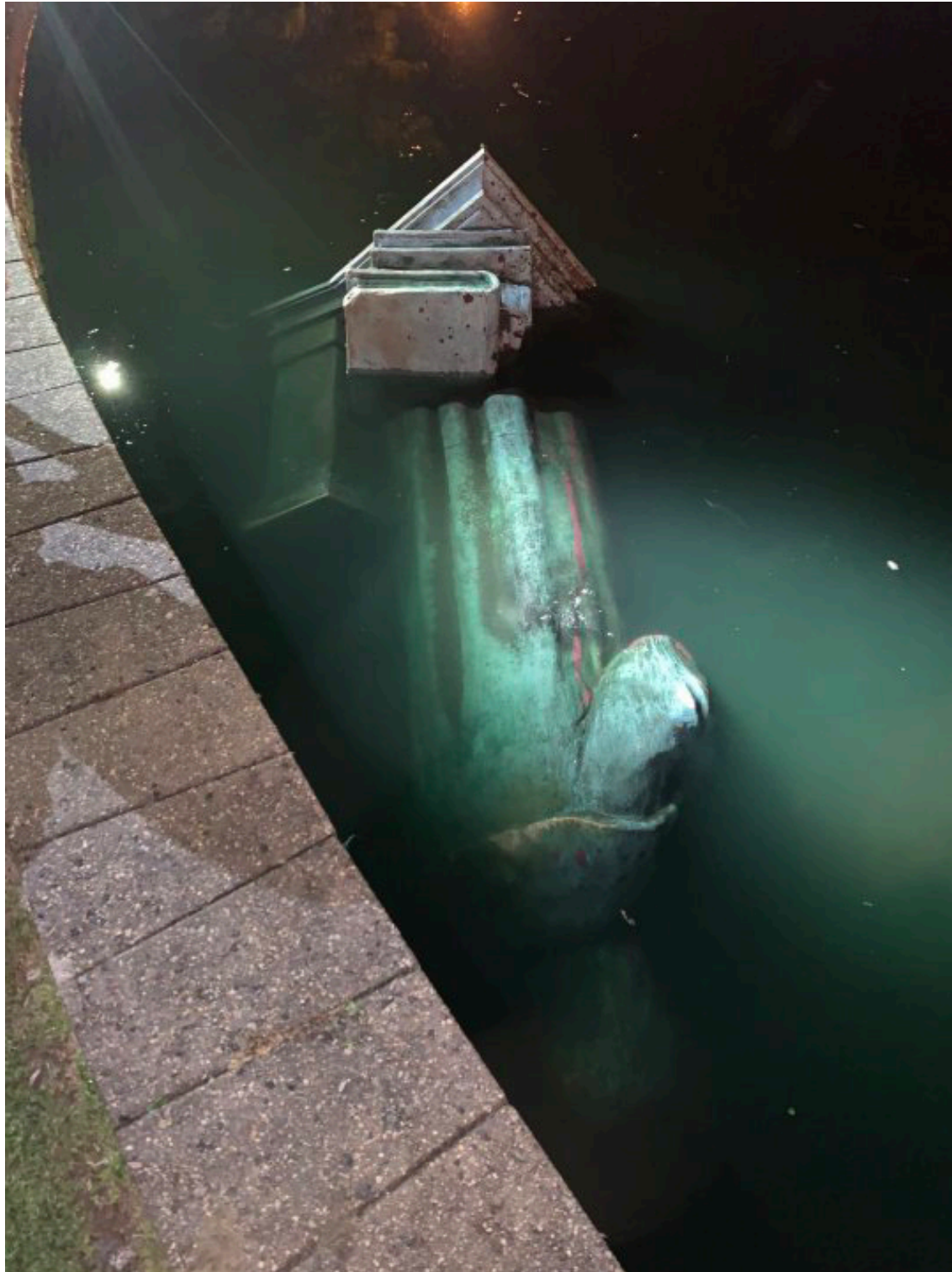


Figura 85: Estatua de Cristóvão Colombo no Lago Boat, Virginia, Junho de 2020.

Fonte: Nichelle (2020)

Seção Século XVII em 1970, Seção Século XIX (bis) em 1970, Seção Folclórica-Gabinete de Curiosidades em 1970, Seção Cinema em 1971, Seção Financeira em 1971, Seção das Figuras em 1972, Seção Publicidade em 1972, Seção Arte Moderna em 1972, Museu de Arte Antiga Seção Século XX em 1972.⁵⁷

Cada montagem do Museu-Ficção tem:

(1.) um local próprio, como a casa do artista, um bunker de um museu, a praia, os jornais ou instituições expositivas;

(2.) um conjunto de (i.)objetos como as centenas de imagens de águias emprestadas por museus de diversas partes da europa na última montagem, ou (ii.)especulações como o caso da seção financeira e da seção documental, na primeira se expõe documentos sobre uma crise financeira pela qual o museu passa e na segunda a planta do museu é desenhada na praia sendo logo em seguida apagada pelas ondas do mar, objetos ou especulações esses que dão corpo ao que está sendo apresentado e;

(3.) ações, interpretações e proposições relativas a cada momento da execução, que variam desde Broodthaers e conhecidos assumirem como funcionários do museu-ficção, assinando cartas e fundando departamentos na primeira montagem até a exposição mais clássica de peças de museu reorganizadas em displays para que o público às observe como no caso da última montagem e (4.) uma enunciação enigmática e sucinta expressada por meio de cartas abertas, palestras ou textos de jornais, endereçada sempre de forma crítica à estrutura do Mundo da Arte, em todas as montagens Broodthaers apresentou ao público um pouco de sua ideia sobre arte, as vezes de forma a concordar com o que havia dito antes e por vezes discordando uma vez que “a correção de um ponto de vista, revogando uma opinião ou uma posição, é um procedimento comum, repetidamente presente na obra de Broodthaers” (Kern, 2014, p.62).

A exposição de objetos que podem ou não ser lidos como obras de arte, a performance e encenação de Broodthaers e conhecidos em diversos papéis dentro do museu, as diferentes localidades e os enunciados sobre arte são

curadores, críticos, ativistas políticos, autores, etc. Ao longo da existência do museu, são as cartas que ditam o começo e o fim do museu, assim como também funcionam como convite à abertura de cada uma das montagens.

⁵⁷ Para uma descrição detalhada das seções, cartas de Broodthaers e detalhes das montagens do museu recomenda-se a consulta a tese de doutorado de Keila Kern defendida em 2014 denominada “Marcel Broodthaers: Museu de Arte Moderna Departamento das Águias Agora em Português” que serviu de base teórica e documento primário para o esta pesquisa.



Figura 86: *Projection sur caisse, 1968. Fotografia exposta em “L’espace de l’écriture” no Museu de Arte Moderna de Bolonha onde vemos quadros de mestres do Século XIX projetados sobre embalagens de obras de arte. Ao lado das embalagens existem postais e fotografia de quadros expostos no Palais de Beaux Arts.*

Fonte: Broodthaers (1968)

aspectos compartilhados tanto metodologicamente quanto materialmente entre as seções, o que dificulta a separação entre elas pois alguns objetos, locais, ações e enunciados tidos como característicos de uma montagem pode aparecer em outras montagens de forma sutil ou mais evidente. Essa interlocução de coisas entre as exposições somado aos textos do artista que não necessariamente seguem uma lógica fez com que sua obra ficasse entregue à capacidade interpretativa e especulativa de seus interlocutores, a ficção se demonstra agora para nós uma forma de ler esse museu, que conseqüentemente estará sempre em mutação de acordo com cada leitura.

Sua carreira no mundo das artes visuais foi curta, apesar de produzir filmes e pequenos documentários experimentais, sua produção de objetos de arte (dentro das categorias da época e também se permitindo experimentar nas “novas linguagens”) durou de 1966 a 1975, falecendo em 1976.

Como cita Rachel Haidu “existe, no lugar da pesquisa, uma lacuna, uma falha (no sentido geográfico) ou ausência de acesso” (Haidu, 2010) ao trabalho do artista, seja ausência de registros fotográficos, ausência de textos mais completos por parte do artista sobre sua produção⁵⁸ uma vez que Broodthaers escrevia de forma extremamente sucinta e também enigmática sobre seus trabalhos e ações, e por fim ausência de textos críticos sobre as obras. Em paralelo a essa ausência é também na figura de Broodthaers e seus contemporâneos como Harald Szeesman que diversos teóricos (Benjamin Buchloh, Raymonde Moulin, Alain Quemin, Hal Foster, Jürgen Harten) vão identificar a origem ou fundação do que chamamos de arte contemporânea.

Ainda que por exemplo, Benjamin Buchloh produza diversos textos sobre Broodthaers, esses textos capturam o artista de forma mais ampla e dialoga mais a respeito do pensamento geral e paradigmas que Broodthaers quebra em relação a história da arte e que posteriormente influenciaram muitos historiadores da arte a colocar Broodthaers como um marco na arte contemporânea⁵⁹, porém poucos textos se debruçam sobre as obras ou sobre os elementos das mesmas.

Dessa forma, com textos autorais curtos e enigmáticos que carecem de um registro mais esclarecedor, nos resta permitir a especulação acerca do pensamento do

⁵⁸ No Brasil, Keila Kern produziu um importante trabalho a respeito da obra de Broodthaers traduzindo textos e cartas que circulam a produção do artista.

⁵⁹ Essa influência de Buchloh na leitura da obra de Broodthaers é citada por Douglas Crimp, no livro “Sob as Ruínas do Museu” 2015, por Rosalind Krauss em “A Voyage on the North Sea” 1999 e também Hal Foster em “O retorno do Real” 2017.



Figura 87: Ready Made crate of Marcel Broodthaers (*Le Corbeaus et le Renard*) [Caixa Ready Made para Marcel Broodthaers {Os Corvos e a Raposa}], Temporary Zero.Something, Adriana Lara, 2014

Fonte: Lara (2014)

artista, ficcionar a realidade a partir da realidade histórica do que chega até nós, preenchendo as lacunas com fabulações críticas a fim de entender o que os elementos apresentados em suas obras significavam. A ficção não é apenas a forma pela qual Broodthaers propunha seus trabalhos, mas é também a forma que este trabalho se constrói: a partir da ausência, do subterrâneo, do invisível, daquilo que não está oficialmente registrado.

Na primeira montagem do Museu de Arte Moderna, referente ao Século XIX, o artista usa como espaço expositivo o próprio hall de sua casa na Rua de la Pépinière, nº30, em Bruxelas na Bélgica, um espaço com pé direito alto, paredes brancas e alguns arabescos na arquitetura, ao que podemos ver a frente desse espaço possui uma porta central e duas janelas laterais que dão de frente para a rua.

O primeiro elemento dessa montagem eram as palavras MUSEUM - MUSEUM escritas na janela, o sentido da leitura estava direcionado para aqueles que se encontram dentro do espaço de forma que, uma vez dentro, a pessoa lia a palavra Museum tal qual ela se apresenta à frente de um museu público. Mas se a leitura é direcionada ao interior, então a frente desse museu é a porta de saída, logo o mundo exterior toma o papel de museu.

As palavras não fazem sentido ao espaço interior, o sentido da leitura indica o que está dentro para quem lê, e em um jogo de reposicionamento de lugares Broodthaers nos leva a entender que o museu é o que está do outro lado da janela: a rua, os carros, os caminhões e as bicicletas, os pedestres, o céu, as outras casas, sobrados e prédios, as montanhas, o monumento de Waterloo, e tudo mais que os olhos possam encontrar na paisagem Belga da cidade de Bruxelas e o que há além da visão também, as relações sociais, as vidas das pessoas, a forma pelas quais os prédios públicos são administrados e tomados, o comércio, o jurídico o simbólico da vida.

Historicamente essa ideia do mundo como museu não é inédita. Em *Passagens*, Walter Benjamin vai nos contar como os restos da população encontrados nas sarjetas das ruas são as imagens pelas quais é possível ler/interpretar/estudar a sociedade parisiense (Benjamin, 2006) e essa proposta se estende para outros contextos dentro da lógica de consumo e automação que Benjamin criticava não só Paris do Século XX.

O lixo das ruas se torna um acervo, uma coleção e o desejo do errante *Flâneur*⁶⁰

⁶⁰ O flâneur é um personagem mas também uma forma de ver o mundo para Walter

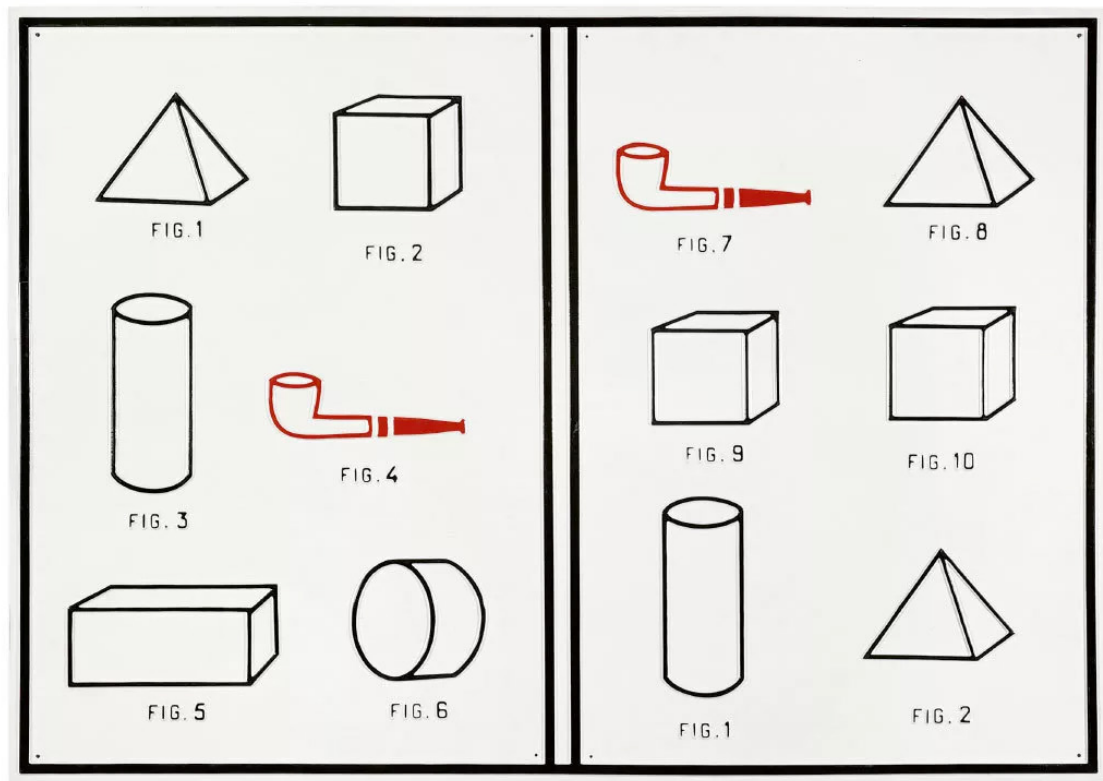


Figura 88: Livre *Tableau ou Pipes et formes académiques* (Livro Painel para tubos/cachimbo e formas geométricas), 1970. Marcel Broodthaers

Fonte: Broodthaers (1970a)

de Benjamin, este agente que também é um modo-de-ser na cidade permite construir seu próprio conjunto de coisas que determinam o que chamamos de sociedade, a partir das coisas descartadas, dos restos, daquilo que sobra mas que também é do excesso⁶¹.

Essa lógica do estudo da sociedade a partir de seus excessos é uma estratégia que Broodthaers vai usar durante toda sua carreira, suas peças que usam mexilhões⁶² ou cascas de ovos são exemplos de como o corpo da obra do artista se manifesta a partir da coleta de algo que seria descartado.

Após atravessar a porta da primeira seção do museu - Seção Século XIX - ao olhar para a esquerda podemos ver cartões postais nas paredes que representam grandes mestres da pintura Belga, expostos no Palaix e abaixo deles caixas de transporte emprestadas da empresa Menkès, a Seção Cinema será construída com o empréstimo de equipamentos de projeção e gravações de amigos, uma das últimas montagens, Seção das Imagens, será construída ao solicitar e negociar empréstimo da maior quantidade possível de peças de acervos de museus da Bélgica que possuem imagens de Águias⁶³. Museu, acervo e vida pública (a partir dos bens de consumo da mesma) atravessam o corpo da obra do artista. Nesse grupo vemos a manifestação da ficção a partir dos objetos de consumo.

Essa relação entre museu, acervo e vida pública também se manifesta nas outras montagens do museu-ficção, por exemplo na Seção Documental, onde o artista e Herman Daled viajam a praia de Le Coq e desenharam no chão uma planta baixa imaginária, com paredes e portas delimitando os limites e as salas do espaço, novamente temos a presença da palavra museu em placas fincadas

Benjamin, em *Passagens*, o autor interpreta o flâneur a partir de três perspectivas apresentadas por outros autores, o investigador (de Edgar Allan Poe), o vagabundo (de Baudelaire) e o suprimido (de Vitor Hugo). A partir dessas três posições que se complementam, o flâneur tem a liberdade de fazer do mundo seu escritório de investigação e montagem.

61 O excesso aqui é retirado do livro *Dívida Impagável* (2019) de Denise Ferreira da Silva, onde a autora identifica que o Excesso é aquilo que não cabe na Coisa, ou aquilo que ainda não foi nomeado, mas existe materialmente, o excesso se configura como a violência que é colocada como natural sob corpos subjugados, o seu oposto é o Anúncio, ou seja, tudo aquilo que não pode ser nomeado/controlado sobre a/o sujeita/o e por isso é o que a autora considera como uma certa (verdadeira) forma daquele ser, aquilo que ainda não foi capturado.

62 O Canal Contemporary Art Issues produziu um episódio de 4 minutos disponível no Youtube sobre o uso de mexilhões na obra de Broodthaers. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=myr62gVd07Q>

63 A importância da imagem da Águia dentro do pensamento de Broodthaers será melhor discutida no texto de Jürgen Harten "A Águia, do Oligoceno até nossos dias: Um título menos do que apropriado". In: Lagnado, Lisette. 27a Bienal de São Paulo: Seminários. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.



Figura 89: Marcel Broodthaers. *Carte politique du monde* (Mapa Político do Mundo) c. 1970.

Fonte: Broodthaers (1970b)

na areia. O desenho é feito na faixa de areia úmida que a cada espaço de tempo é banhada novamente pelas ondas do mar, cada movimento das ondas apaga total ou parcialmente o desenho e a dupla recomeça o desenho da planta baixa. As paredes do museu se manifestavam ali e transformavam tanto artistas quanto a própria areia da praia no domínio interno do museu (acervo), e aí se manifestam duas forças opostas, uma interna aos artistas e ao mundo da arte que deseja a construção de uma estrutura rígida, outra externa que a cada movimento demandava uma reconstrução. Esse trabalho é mais uma das formas pelas quais o olhar de Broodthaers expressa sua interpretação do mundo como acervo, como museu, mas que também denuncia um mundo que é agente, proponente e solicitante de uma mudança na estrutura.

A prática do acervo como forma de ler o mundo tem lugar de destaque na obra de Broodthaers, o que o artista fez com conchas, cascas de ovos e cartões postais com o tempo e o reconhecimento passou aos empréstimos de amigos e articulações entre museus e coleções particulares.

Além das palavras Museum Museum nas janelas da casa outro elemento de atenção nessa primeira montagem do museu-ficção é um grupo de cartões postais colados sobre uma mesma parede logo acima das caixas de transporte, estes cartões podem ser adquiridos em museus, comprados ou recebidos como brindes ao visitar as instituições de cultura, assim todos possuem a representação de alguma obra do acervo do Palaix, logo cartões que apresentam pinturas de mestres do século XIX, representados, expostos e homenageados pela seleção do museu.

Esse movimento é talvez o mais esclarecido (da parte de Broodthaers) acerca da montagem do museu-ficção, aqui Broodthaers põe em texto: a legitimação do museu está voltada para o passado, para uma parcela específica de mestres. Para o museu o que se produz no dia-a-dia não importa pois ele só tem olhos para o clássico, o museu está pegando poeira, está travado no tempo a partir da constituição de seu próprio acervo. Mas fica a dúvida, a ocupação do museu e o comentário a respeito dos mestres em forma de cartões postais é algo tão importante quanto obscuro.

Rosalind Krauss e Raymonde Moulin são as teóricas que nos ajudam a adentrar nessa crítica, primeiro com Rosalind em *Voyage to the North Sea* descobrimos que a crítica de Broodthaers não é à pintura, linguagem artística representada nos postais, mas sim ao regime de arte. A crítica direcionada a pintura - enquanto



Figura 90: Seção Cinema do Museu (Ficção) de Arte Moderna

Fonte: Broodthaers (1972)

linguagem - na verdade alimenta a própria pintura, faz propaganda, propõe um desafio a ser superado e que ela irá superar, não produz uma crise mas sim um degrau de uma escada pela qual os pintores podem pisar, subir e seguir em frente pois “não adianta criticar a linguagem sem criticar a estrutura que a produz”. (Krauss, p., 2000).

As galerias de arte já existiam desde a virada do século XIX para o XX, eram resultado da superlotação dos salões de arte franceses de 1900, pois era através deles que muitos artistas conseguiam premiações tanto em dinheiro quanto em contratação para trabalhar para o Estado Francês nas artes usadas para representar a história ou o retrato⁶⁴. Porém Paris enfrenta uma crise de mais de 3000 pintores nessa virada do século, concorrendo entre si para poucas vagas de prestígio dentro dos salões, é nesse contexto que os artistas em busca de formas de se destacar começam a extrapolar as noções e regras clássicas do salão e produzir ainda que sutilmente variações na pintura que depois vão dar origem ao que a história chama de vanguardas modernas. (White & White, 1993).

Nesse contexto os mecenas, agentes comuns do mundo da arte desde o renascimento⁶⁵ e os marchands, nova figura que ganha notoriedade na virada deste mesmo século, responsáveis pelo financiamento e comércio de obras de artes vão dar as bases econômicas para uma sociedade que, ao desejo de se distinguir enquanto burguesia e influenciada pelo comércio de arte da Holanda⁶⁶

⁶⁴ A arte ensinada e passada como disciplina pela Academia de Belas Artes de Paris - representada pela pintura e algumas vezes pela escultura monumental - era dividida em grupos: o grupo maior e de maior prestígio eram a Pintura de História, responsável por registrar os momentos históricos pelos quais as recentes Nações passaram para se fundar, assim como temas mitológicos ou religiosos e a Pintura de Retrato, responsável pela documentação e representação de líderes, heróis de guerra e figuras importantes para a História Nacional; os grupos menores eram as pinturas de paisagem e a pintura de natureza morta, tidas como exercício para os pintores, pois retratam um cotidiano banal, que não fazia alusão ao crescimento e formação da Nação. Importante ressaltar que, para a pintura neerlandesa o recorte se inverte, a burguesia financia os artistas que se debruçam sobre a pintura de gênero, grupo que representa o cotidiano, colocando a natureza morta, a paisagem (da cidade) e os retratos como mais importantes frente ao mercado e legitimação da arte. (WHITE e WHITE, 1993)

⁶⁵ No livro O Olhar Renascente de 1991 o autor Michael Baxandall se dedica exaustivamente sobre documentos e contratos escritos no período renascentista da arte para entender os processos sociais e econômicos que dão origem e reconhecimento aos artistas do período. Neste livro ele localiza a família Médici como importante financiadora (mecena) dos afrescos encomendados para as igrejas católicas.

⁶⁶ Essa citação de Rembrandt não vem à toa, porém é distante para a análise que se faz aqui de Broodthaers, o nome do artista é evocado em relação ao já estruturado comércio de retratos dedicados à burguesia que se iniciou na relação entre ateliê e mercado na Holanda e que para Svetlana Alpers, configura o embrião do atual mercado de arte contemporânea. (ALPERS, Svetlana. Rembrandt's enterprise: the studio and the market. University of Chicago Press, 1990.)



Figura 91: Página 1 da obra-texto *Exercícios de Destruição* produzidos com capturas de imagens e reflexões sobre as manifestações negras durante a pandemia de COVID-19.

Fonte: Santos (2021)

começa a consumir arte dos artistas que não são escolhidos pelas regras do salão, mas também não caem nas formalidades e estéticas comuns. Vemos então o surgimento (social) das vanguardas e com elas as primeiras galerias, fundantes de um mercado de arte moderna que muito se assemelha ao que conhecemos hoje como mercado primário.

Nesse contexto há, além da figura do *marchand* e do mecenas, a figura do crítico de arte, muitas vezes membro associado do salão ou da Academia - professor ou júri ou os dois (White & White, 2009, p.100) que vai ter o papel de verificação de qualidade do trabalho apresentado. É na voz do crítico e consequente aquisição das obras pelo salão que um artista obtém primeiro o reconhecimento e depois, caso selecionado, a legitimação de seu trabalho. Devido ao excesso de artistas que se apresentavam nos salões as galerias se viam muitas vezes independentes e autônomas da legitimação externa e o que dava essa liberdade de comércio e consequente impulsionamento dos (novos) artistas e estilos.

Nessa relação entre Salões e Galerias privadas os artistas encontravam nas galerias o reconhecimento pelo mercado, um reconhecimento de qualidade pela quantidade de venda e consequentemente maior subsídio por parte de mecenas que não dependia das regras dos Salões (White & White, 2009, p.94) . Enquanto no salão - e consequentemente na aquisição pelos museus e academias depois - encontravam a legitimação do trabalho como integrante de uma história geral que permitia atravessar os portões para a imortalidade.

Quando nos perguntamos sobre Broodthaers sabemos que o salão como legitimador soberano da obra de arte não existe mais no seu tempo, assim como as galerias de arte moderna com comércio quase independente, surgidas no começo do século e suas relações entre mecenas, marchands e artistas já não estão presentes da mesma forma que antes no mundo da arte que o artista se insere.

O que aparentava à época era a inversão de pólos, agora o mercado movimentava a presença dos artistas mais importantes nas feiras ao redor do mundo, era o valor e o conhecimento sobre um artista que fazia que ele fosse exposto para uma maior quantidade de pessoas, o museu e o salão perderam sua posição dominante de espaços expositores. Esse fato se dá principalmente quando dizemos respeito à arte conceitual e crítica institucional - linguagens com as quais Broodthaers estava envolvido - uma vez que a primeira galeria de arte



Figura 92: Página 2 da obra-texto *Exercícios de Destruição* produzidos com capturas de imagens e reflexões sobre as manifestações negras durante a pandemia de COVID-19.

Fonte: Santos (2021)

conceitual na europa, a Wide White Space, havia sido aberta recentemente em 1966, representada pelo galerista Anny De Decker.⁶⁷

No texto *O Mercado e o Museu (Le Marché et le Musée* de 1986) de Raymonde Moulin, a autora identifica que para as práticas mais comuns da arte (pintura e escultura) - já (re)conhecidas e legitimadas como objetos válidos para o Mercado (na figura das galerias ou feiras) como patrimônio particular e pelo Museu como patrimônio público - há espaço de produção, reconhecimento e legitimação próprios, mas que esse processo necessita de uma cooperação entre as duas instituições (mercado e museu), de forma interdependente.

Se por um lado o museu oferece a legitimação do artista em um acervo, o posicionamento do mesmo entre outros mestres da arte já reconhecidos e imortalizados⁶⁸ (de forma até então inquestionável, uma vez que estamos em uma época em que a crítica institucional está começando a ser reconhecida), é na galeria que o artista vai conseguir o financiamento para a produção de sua obra e consequentemente para o seu posicionamento dentro do mundo da arte. O texto de Raymonde também expõe a falência dos museus e dos mecenas no financiamento de artistas, uma vez que agora é a galeria quem fornece as bases materiais de produção do trabalho, mas essa por outro lado não tem a capacidade autônoma de legitimação dos artistas.

É a partir dessa relação entre mercado e museu que Raymonde Moulin vai expor como que os artistas entre 1950 e 86, período de Broodthaers, se lançam no mercado de arte, o caminho que o artista precisa percorrer do desconhecimento em seu atelier (produção), passando pelas galerias (reconhecimento) até o museu (legitimação).

Assim, enquanto a galeria e feiras no papel de mercado primário e os leilões no

⁶⁷ Não apenas a arte conceitual e a crítica institucional estavam fora do jogo do museu e das instituições públicas como também as práticas artísticas que surgiram na mesma época.

⁶⁸ A arte ensinada e passada como disciplina pela Academia de Belas Artes de Paris - representada pela pintura e algumas vezes pela escultura monumental - era dividida em grupos: o grupo maior e de maior prestígio eram a Pintura de História, responsável por registrar os momentos históricos pelos quais as recentes Nações passaram para se fundar, assim como temas mitológicos ou religiosos e a Pintura de Retrato, responsável pela documentação e representação de líderes, heróis de guerra e figuras importantes para a História Nacional; os grupos menores eram as pinturas de paisagem e a pintura de natureza morta, tidas como exercício para os pintores, pois retratam um cotidiano banal, que não fazia alusão ao crescimento e formação da Nação. Importante ressaltar que, para a pintura neerlandesa o recorte se inverte, a burguesia financia os artistas que se debruçam sobre a pintura de gênero, grupo que representa o cotidiano, colocando a natureza morta, a paisagem (da cidade) e os retratos como mais importantes frente ao mercado e legitimação da arte. (WHITE e WHITE, 1993)



Figura 93: Página 3 da obra-texto *Exercícios de Destruição* produzidos com capturas de imagens e reflexões sobre as manifestações negras durante a pandemia de COVID-19.

Fonte: Santos (2021)

papel de mercado secundário financiam e produzem extensa gama de artistas já reconhecidos por colecionadores, curadores, críticos, marchands, e outros agentes do mundo da arte para a seleção do museu, é na aquisição da obra de um determinado artista por este que será efetivado o julgamento histórico: um duplo jogo, aqueles que financiam recebem o bônus pela qualidade reconhecida, para o mercado começam a ser vistos como os que apostaram certo, logo os que têm um faro mais apurado para a qualidade artística. Seja galeria, seja marchand, seja colecionador, todos recebem seu bônus, por outro lado, o museu sem se preocupar com o financiamento da produção - ou formação dos artistas como acontecia na época das Academias de Belas Artes - pode aproveitar de seu lugar privilegiado e soberano de seleção, tendo como responsabilidade a conservação e a restauração desses bens que agora compõe seu acervo e contribuem para uma história que, por baixo dos panos, valoriza aqueles que detêm capital.

O texto de Raymonde (1986) vai na contramão do pensamento popular - este já falho na sua própria elaboração⁶⁹ - que considera que a arte feita na galeria está corrompida pelo dinheiro transformada em mercadoria enquanto a arte presente no museu foi legitimada pela expressão e emoção do artista simbolizando algum tipo de aura ou pureza. Para a autora o mercado e o museu não se opõem, mas sim se retroalimentam, suas estruturas são interdependentes pois se colocarmos de forma inversa, o museu não possui os fundos necessários para a produção de um artista assim como as galerias não podem oferecer a legitimação histórica do artista⁷⁰.

Quando olhamos para Broodthaers e a seção seção financeira de seu museu

⁶⁹ Aqui apontamos essa falha por que a arte, em qualquer momento histórico, será produzida como mercadoria, por mais que exista sim arte enquanto expressão, é importante se atentar ao fato de que os artistas são profissionais que recebem pelo trabalho. Uma pesquisa que quebra com muitos ideais de que a arte antiga é produzida pela emoção, e que já foi citado nesse capítulo, é o livro de Baxandall (nota 36) *O Olhar Renascente* onde o autor examina diversos contratos medievais estabelecidos entre mecenas, clero, aristocracia e artistas especializados em afresco. Um outro livro que alimenta esse debate é o também já citado “*Rembrandt Enterprise*” de Svetlana Alpers onde a autora mostra como o sistema de arte atual já possuía suas raízes nos ateliers de pintores pré-modernos. Citamos esses dois livros pois há a ideia de que arte como dinheiro surgiu apenas após a superlotação dos salões de arte na virada do século XIX para o XX com o surgimento de galerias, quando na verdade diversos artistas (quijá a maioria) já possuíam uma produção de arte extremamente atrelada a mercantilização de suas obras.

⁷⁰ Na revisão do texto de Raymonde Moulin proposta por Alain Quemín (2017) e também citada a galeria já apresenta uma autonomia maior em relação ao museu produzindo suas próprias estruturas de legitimação que não é a estrutura da legitimação histórica proposta pelo museu. Assim para Quemín existem obras que são produzidas, reconhecidas e legitimadas pelo mercado caracterizado agora pelas galerias, feiras e leilões (sendo este último responsável pela legitimação), mas não existem obras que passam por esse processo completo dentro dos museus.

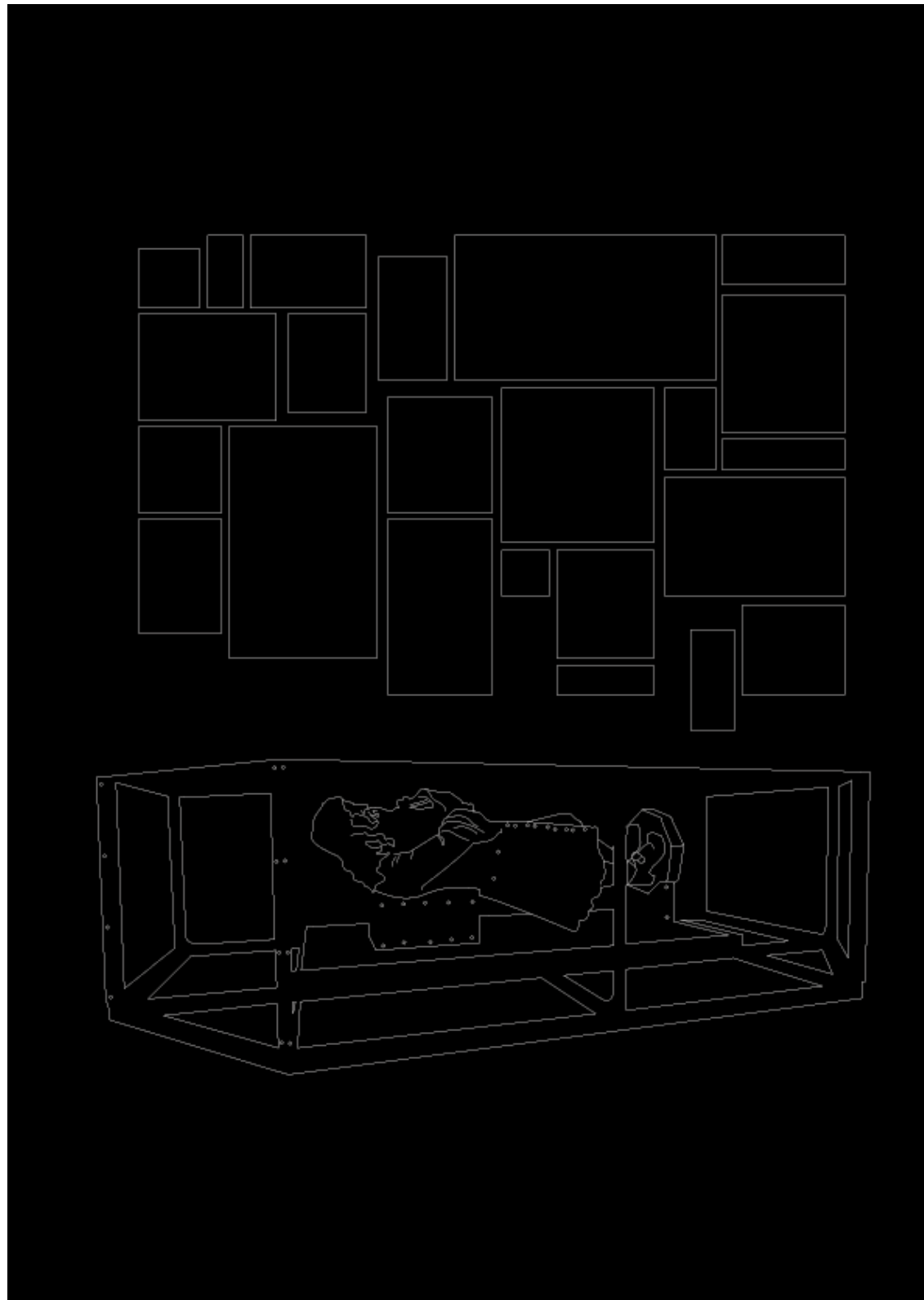


Figura 94: Página 4 da obra-texto *Exercícios de Destruição* produzidos com capturas de imagens e reflexões sobre as manifestações negras durante a pandemia de COVID-19..

Fonte: Santos (2021)

que transfigura o espaço em mercadoria que precisa agora ser vendida para pagar suas próprias dívidas, anulando qualquer outro significado do museu e transformando-o em fetiche, ou seja, em uma mercadoria que perdeu todos os seus usos e serve apenas para a produção de capital, “abandonado à especulação como todos os outros” (Broodthaers *apud* Kern, 2014, p.283).

E apesar de Broodthaers ter participado da escrita do manifesto de 30 de maio de 1968 que condenava “a comercialização de todas as formas de arte consideradas como objeto de consumo” (Kern, 2014, p. 58). Podemos imaginar que Broodthaers não estava fazendo referência a um passado romântico da arte como emoção ou um passado moderno da arte como expressão⁷¹.

O problema estava na administração da instituição pública, no local de acesso comum, onde todos teriam o direito de ver artistas jovens e de qualidade da Bélgica e de outros países do mundo. A crítica se dirigia a uma instituição que embebida das diretrizes nacionais valorizava apenas os grandes mestres e negando o acesso dos novos artistas criava um abismo especulativo entre eles, ora, se os artistas contemporâneos a sua época que eram expostos e vendidos em feiras, galerias e exposições ao redor do mundo não podiam acessar o acervo significava que aqueles mestres valiam - para os diretores dos museus - mais do que qualquer obra contemporânea que atravessava o mundo, existia dentro do acervo aqueles que ninguém poderia se equiparar.

Broodthaers tira uma foto usando um nariz de palhaço na frente do monumento a Waterloo, essa foto diz muito sobre sua noção do museu (e da cultura dos patrimônios) como mantenedora de um nacionalismo velado. Nacionalismo este que sabemos que carregado pelos mesmos ideais da pintura histórica, que a pintura e escultura de retratos e bustos que povoam a paisagem da cidade. Quantos destes ainda estão em cidades nos dias de hoje, mesmo que seu passado tenha sido revisitado e categorizado como imoral? Porque as estátuas de heróis de outrora continuam de pé?

Por isso no museu-ficção esses mestres eram expostos como cartões postais colados na parede, com pouco alinhamento entre si, quase que colocados

⁷¹ Definições constantemente encontradas nos livros manuais de história da arte como “A História da Arte” de Gombrich. Onde os movimentos artísticos ou seguem uma veia mais romântica e patológica (uma força ou emoção que recai sobre o artista como as ninfas Gregas inspiraram os poetas) ou uma expressão mais subjetiva (como os artistas das vanguardas europeias que permitiram acessar o subconsciente frente a existência da câmera). Essas dicotomias históricas e produções de mitos sobre os artistas é discutida no livro *Legend, myth, and magic in the image of the artist: A historical experiment.* de Ernst Kris e Otto Kurz.

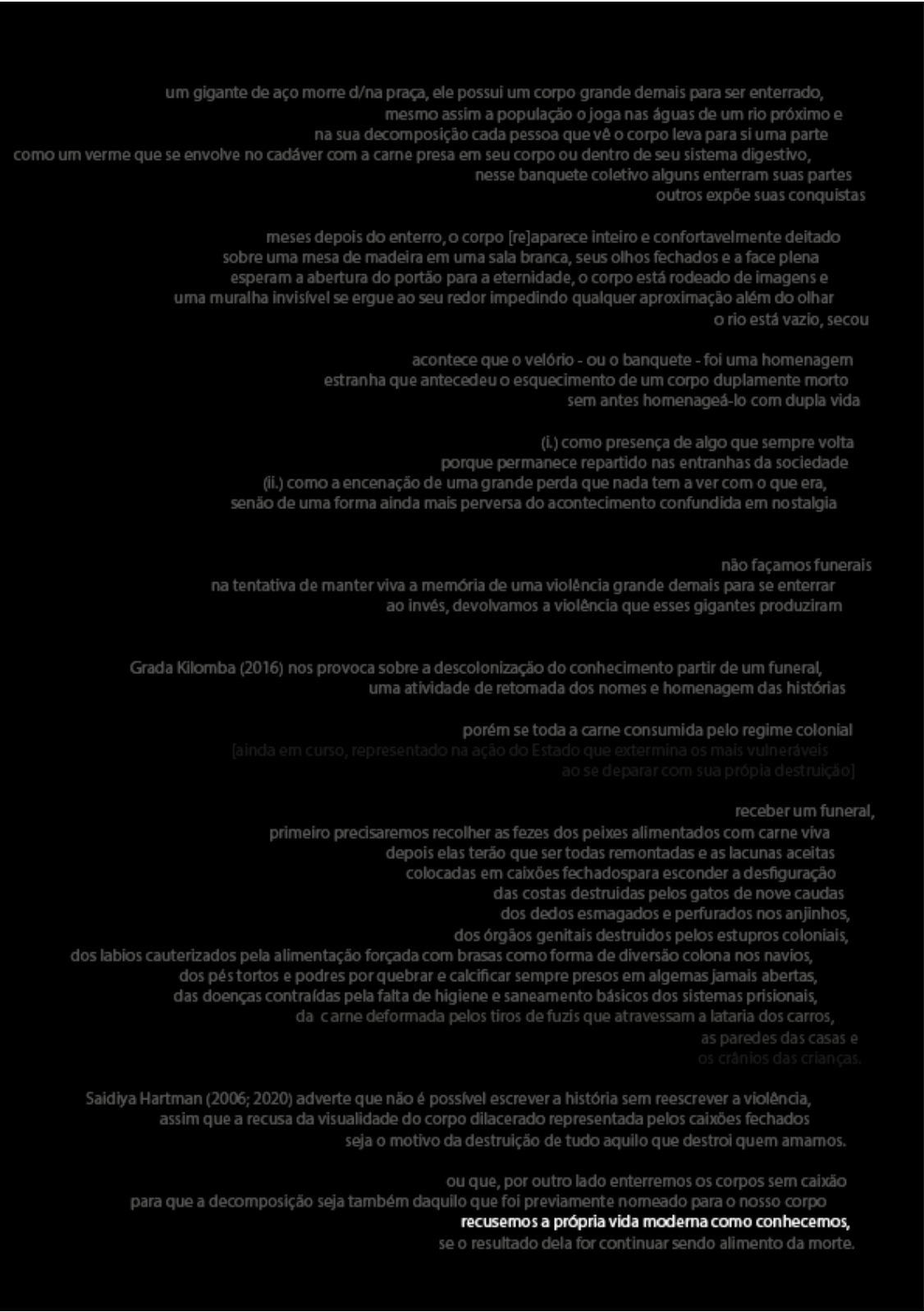


Figura 95: Página 5 da obra-texto Exercícios de Destruição produzidos com capturas de imagens e reflexões sobre as manifestações negras durante a pandemia de COVID-19..

Fonte: Santos (2021)

como que sem cuidado ou profissionalismo - diferentemente do museu - apenas expostos ao olhar, talvez sem elogios ou mergulhados em grande ironia.

Os postais eram o que eram, mercadorias de museu, que viajavam o mundo imaginário e geográfico, um quadro ou um cartão postal, tanto faz, para o museu não importa a imagem, mas sim o valor de mercadoria produzida sobre ela. São postais de um acervo já empoeirado nos nomes representados e nas ideias que o constróem. Os cartões postais são esses objetos de troca, de memória e lembrança que serão guardados em gavetas com um carinho quase paternalista. Era isso que as paredes do museu belga simbolizavam.

O cansaço de Broodthaers com o que era exposto nos museus fica claro em uma carta de 7 de setembro onde usa a expressão finalmente ao discorrer sobre sua ação de artista na proposta do museu-ficção que:

o artista transforma esta comunicação, a saber, da abertura finalmente de um museu de arte moderna na Bélgica, num projeto de cultura em que se discute desde já o papel e a função de seus agentes. (Kern, 2014, p. 70).

A palavra finalmente indica a falta de paciência de algo que já deveria ter aparecido há muito, o artista - Broodthaers - produz um museu com o simples ato da comunicação - a carta de uma especulação, proposta da ficção - em um projeto que discute papéis e agentes - a ficção em si, como vimos com Rancière. Esse finalmente não falava sobre o último ano mas sobre o último século.

A interdependência entre museus e galerias era clara para Broodthaers, ou pelo menos supomos que sim a partir de seus textos e escritos, uma vez que o mesmo afirma, na fala de abertura de seu museu-ficção, que há uma violência institucional por parte das galerias e dos museus, a qual ele irá “combater com violências discursivas” (Kern, 2014, p. 369) e que antes chamavam “violências poéticas” (Kern, 2014, p.54).

Juntando as duas teorias que complementam esse trecho dedicado aos postais - a de Sontag e Raymonde - o artista também compreendem que há uma violência de elaboração da arte apenas como mercadoria, uma extirpação de qualquer significado que não o de especulação monetária, uma violência de destruição de qualquer coisa na arte que não seja o valor monetário e especulativo dela e

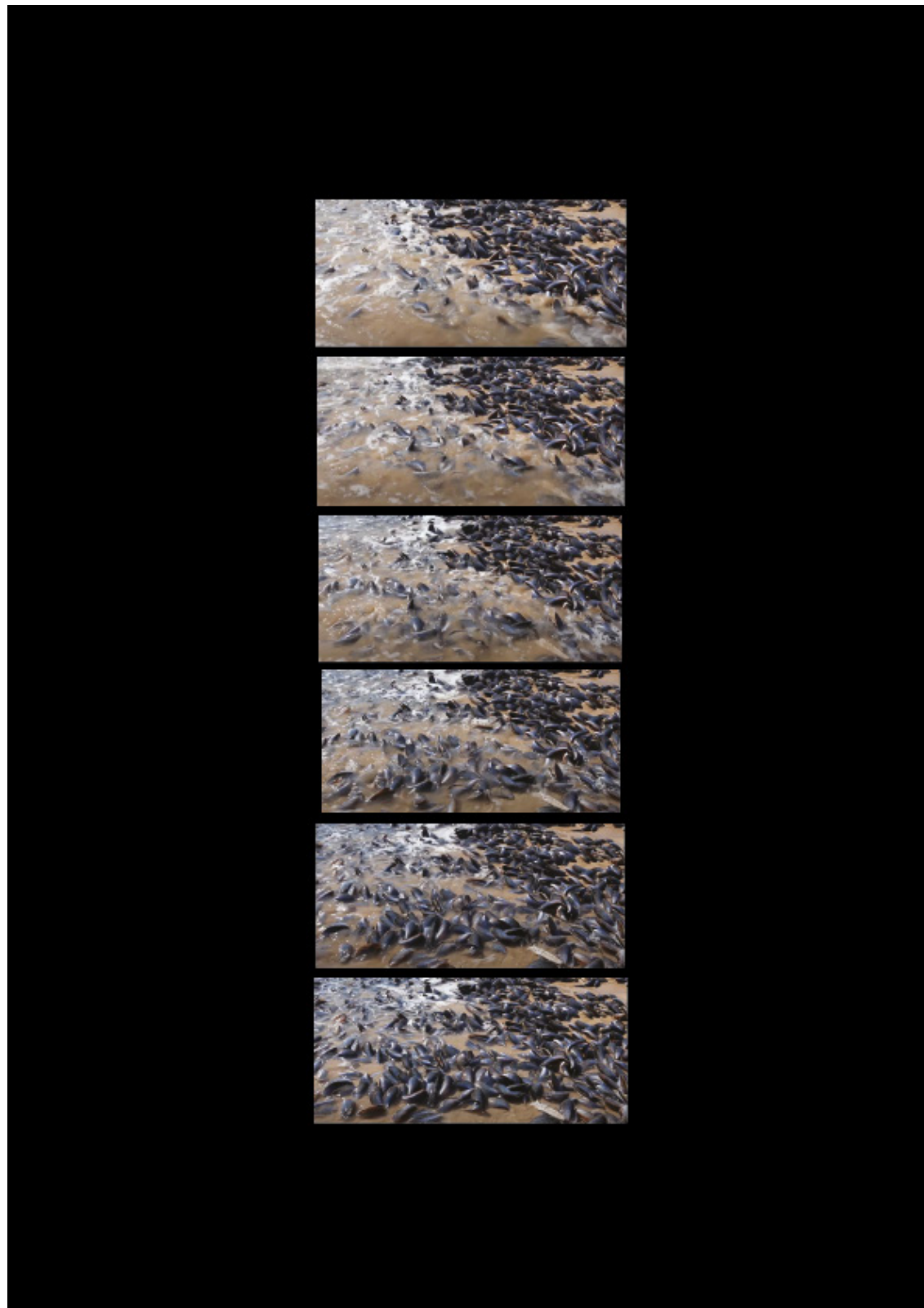


Figura 96: Página 6 da obra-texto *Exercícios de Destruição* produzidos com capturas de imagens e reflexões sobre as manifestações negras durante a pandemia de COVID-19.

Fonte: Santos (2021)

que esse movimento deve ser combatido com uma outra violência, a violência poética, o oposto por definição do monetário.

Porém o quanto esse movimento não pode ser também um direcionamento para um certo conservadorismo para com a arte e com o museu?

Por meio das mensagens nas Cartas Abertas de um museu-ficção, que expõe não apenas o que já se entende por museu como também expõe as falhas do mesmo - e que contribuem para uma visão total do museu composta agora por estrutura e crítica. Cartas essas que redistribuem a partir da nomeação, os agentes administrativos dessa ficção, mas que também são endereçadas às falhas de quem tenta ocupar o museu para mudar algo e acaba reforçando sua própria estrutura.

Em uma carta escrita em Abril de 1968 nos diz, em tom pessimista e esperançoso que mesmo que as imagens que outrora se colocaram como violentas tenham sido apossadas pelo consumo generalizado ele espera que as definições de arte que venham depois disso possam ser mais críticas, não com a linguagem, mas com a própria estrutura que legitima:

“Hoje, quando a imagem destinada ao consumo generalizado assumiu as sutilezas e as violências do Novo Realismo e da Pop Art, espero que as definições de arte se apoiem numa visão crítica, tanto da sociedade e da arte, quanto da própria crítica de arte.” (Broodthaers *apud* Kern. 2014 p. 115)

Em 1969, durante uma entrevista para Freddy de Vree em 1968, Broodthaers faz um resumo da experiência que foi essa primeira seção do museu e nos apresenta o terceiro elemento - as embalagens - na sua dimensão mais conceitual:

Freddy De Vree - Você fala de desmistificação e é precisamente o que você quer atingir com o Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias. Você instalou esse museu durante um ano em sua casa. Hoje ele desapareceu. Qual era de fato o fim dessa iniciativa? Trata-se de um empreendimento ou é antes um simples...

Marcel Broodthaers - O mais simples seria, talvez, voltar ao início. Em 1968, depois da onda de contestação por que passamos, alguns amigos – artistas, colecionadores, gente de galeria – e eu nos reunimos para tentar analisar o que não funcionava no mundo artístico belga, para analisar as relações Arte-Sociedade. Conversamos e depois decidimos por uma reunião em meu ateliê. Falamos com as pessoas à nossa volta e esperávamos pelo menos sessenta a setenta pessoas. Ora, meu ateliê é bem vazio, tem apenas duas ou três cadeiras... onde essas pessoas deveriam se sentar? Ocorreu-me então a ideia de telefonar a uma empresa de transporte, Menkès – muito conhecida em Bruxelas – e alugar algumas caixas para que os visitantes pudessem se sentar. Parecia-me completamente lógico fazê-los ocupar o lugar sobre esses “signos” que fazem referência ao fato de servirem para

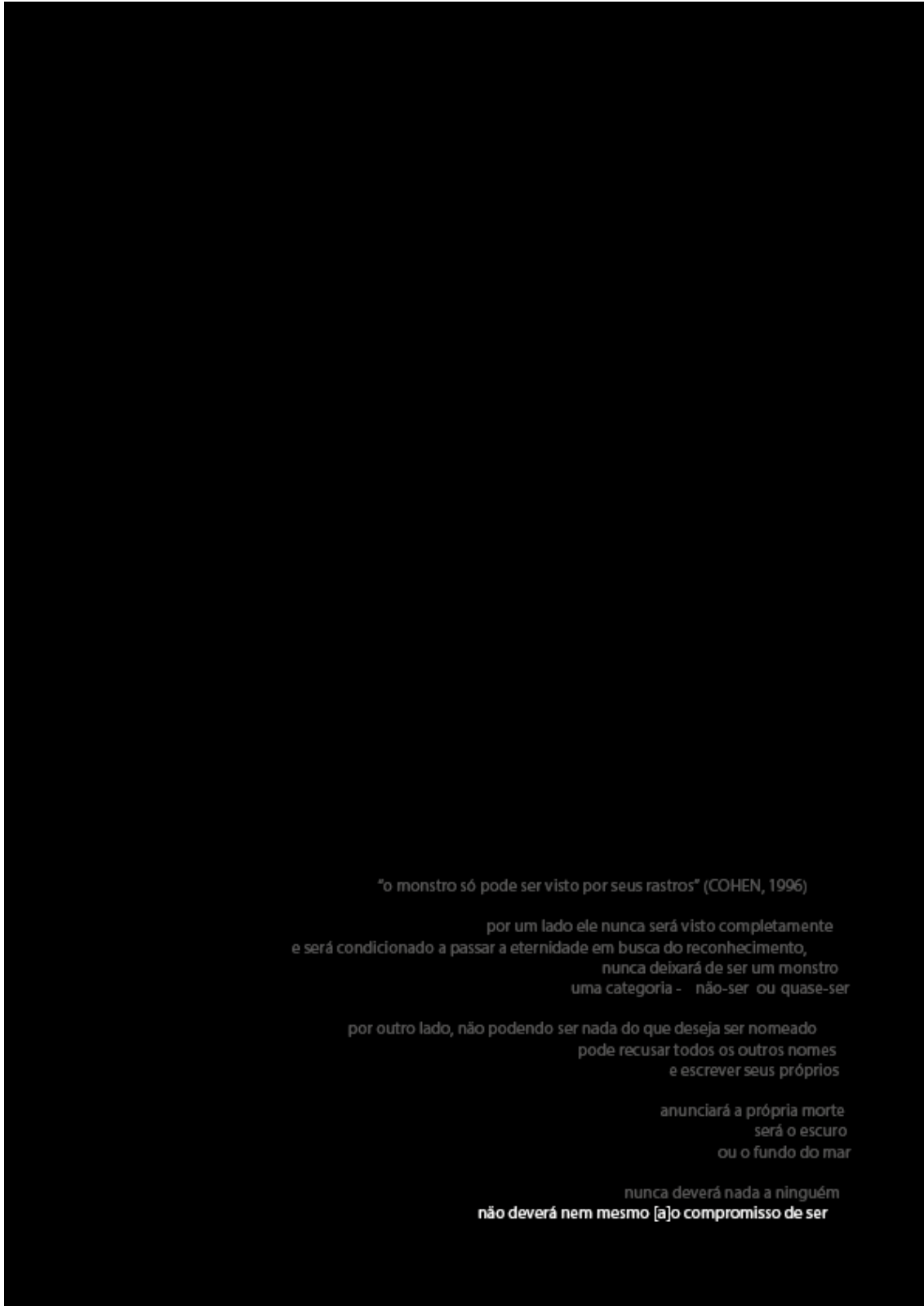


Figura 97: Página 7 da obra-texto *Exercícios de Destruição* produzidos com capturas de imagens e reflexões sobre as manifestações negras durante a pandemia de COVID-19..

Fonte: Santos (2021)

embalar arte, caixas nas quais se transporta pinturas e esculturas. Eu recebi essas caixas e as instalei aqui de uma maneira finalmente muito particular, de fato como se elas fossem obras de arte. Então eu me disse: mas no fundo é isso, o museu é isso. Aqui está a noção de museu. Reuni cartões postais e criei esse décor de obras do século XIX. O fiz, em parte, como provocação, e em parte para criar um contraste com as placas de plástico que fiz a partir desse momento, e, logo, para indicar uma distância. Em seguida, escrevi a palavra “Museu” sobre as janelas, “Seção Século XIX” sobre a porta que dá para o jardim e “Departamento das Águias” sobre o muro no fundo do jardim. Foi assim o nascimento desse Museu... não de um conceito, mas de uma circunstância; o conceito veio depois. Como Marcel Duchamp dizia: “Isto é um objeto de arte”, basicamente, eu disse: “Isso é um Museu”. Há uma diferença: depois de um ano eu acondicionei todo esse material e o Museu se desenvolveu. De fato, estabeleci uma relação entre o vazio – que não emprego como conceito pejorativo – da pintura, entre a ausência de uma significação e o vazio das caixas, o vazio das reproduções. O Museu comportava, evidentemente, também uma crítica ao Estado Belga e à sua política de museus, às suas instâncias culturais. Mas o essencial – em nosso país, antes de qualquer coisa – é o problema da linguagem dessa crítica, da formulação, da exposição dos diversos problemas e conceitos – a noção de pintura, a noção histórica de museu. (Broodthaers *apud* Kern, p. 482, grifos nossos)

Apesar das embalagens possuírem características funcionais para que a conversa entre Broodthaers e seus colegas possa ocorrer, são elas também que segundo o artista significam o museu, são elas que integram a noção de museu e é sobre essas embalagens, a partir da fala de Broodthaers, que essa pesquisa se debruça.

Nesse trecho citado Broodthaers se localiza de alguma forma como um sociólogo da arte que através das discussões entre amigos e do seu museu como arte prevê discutir as relações entre Arte e Sociedade. Também nos indica que as caixas simbolizam um vazio, mais uma observação crítica, mas não pejorativa, de como as obras do séc XIX eram tidas dentro do museu ou uma vez que essas embalagens eram usadas para transporte, uma crítica de como a arte contemporânea era vazia, algo que talvez já tenha perdido seu significado, ou melhor, algo que, para ter significado depende de uma forma externa a ela.

Se partirmos do ponto de vista técnico das embalagens, sabemos que elas só podem ser desenvolvidas após a existência da obra, mesmo que ela contorne um espaço vazio/crie um contorno a um determinado espaço que só pode ser ocupado por uma obra em específico, ela só existe no instante seguinte a legitimação material enquanto objeto e simbólica enquanto patrimônio.

Em um momento posterior, ao discorrer sobre a noção de museu em uma entrevista com Jürgen Hartem e Katharina Schmidt em 1972 o artista também

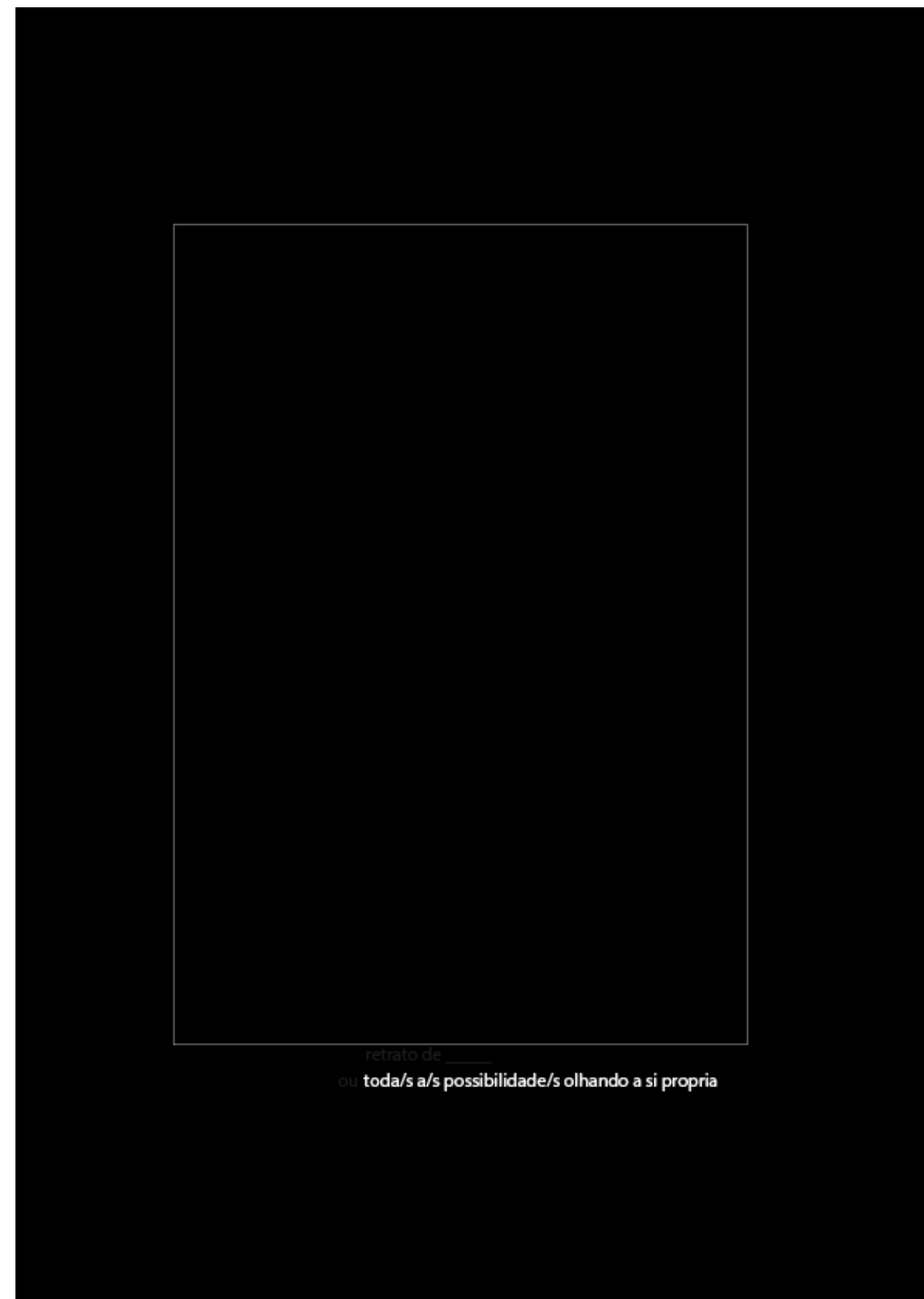


Figura 98: Página 8 da obra-texto *Exercícios de Destruição* produzidos com capturas de imagens e reflexões sobre as manifestações negras durante a pandemia de COVID-19..

Fonte: Santos (2021)

faz outro comentário a respeito das embalagens (que na data da entrevista já haviam aparecido em outras seções do museu):

Jürgen Hartem - E como é que você vê a relação entre o Museu de Arte Moderna Departamento das Águias fundado em 1968 e um museu tradicional?

Marcel Broodthaers - Vou vê-la melhor depois que ela chegar a um termo, no momento a coisa toda ainda está muito viva. No entanto, tenho as minhas ideias sobre o assunto, mas não são totalmente claras, porque a experiência ainda não terminou. Ainda assim, não haveria nenhum problema em entender esta relação. Em primeiro lugar, é uma relação estreita, uma vez que o Museu de Arte Moderna Departamento das Águias foi, no começo, um simples arranagement [doravante instalação] composto por caixas, cartões postais e inscrições. Esta invenção - uma mistura de nada - estava, por sua natureza, ligada aos eventos de 1968, àqueles acontecimentos políticos que ocorreram em todos os países. (Broodthaers *apud* Kern, 2014, p.488. grifos nossos)

Para Broodthaers essa experiência da Primeira Seção foi uma reunião de nada, talvez sua fala faça referência ao que ele mesmo esperava desses objetos e de sua ação, uma reunião de coisas que não eram nada, mas depois vieram a ser reconhecidas.

Porém essa colocação a respeito “da mistura de nada” se choca e contradiz com o que o artista nos apresenta antes: as embalagens que outrora eram a noção de museu.

As embalagens tomam um lugar de obras de arte, assumem uma postura de ser vistas e isso é o que deve ser discutido, a troca de papéis aqui acontece entre embalagens e quadros/pintura, mas também na relação embalagens e parede do museu quando o artista projeta os quadros do séc XIX sobre essas embalagens. Por outro lado, quatro anos depois ele vê que esse museu-ficção (como talvez qualquer outro museu) era uma mistura de nada, uma crítica à essa instituição que, sem seu discurso nacionalista ou humanitário não se sustenta. O que se aprende na história contada a partir do museu e dos quadros não é o que se vê na história praticada na exposição e no tratamento do governo com os artistas.

As embalagens são o tudo e o nada do museu, são a noção pela qual pode-se construir o museu, mas que ao mesmo tempo não tem força própria, não possui valor, ou melhor, não é o que realmente está no museu.

Como já vimos o projeto Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias foi proposto por Broodthaers em 1968 como uma resposta direta aos movimentos do mesmo ano que se espalharam pela Europa a partir da ocupação francesa de Maio de 68, Broodthaers participou do processo de ocupação e reivindicação



Figura 99: *A noiva despida pelos seus celibatários, mesmo ou O grande Vidro. 1912 - 1923. Marcel Duchamp*

Fonte: Duchamp (1923)

cultural da época, porém discordou da proposta de ocupação do Palais de Beaux Arts na Bélgica para que se transformasse em ateliers particulares de novos artistas, segundo os proponentes da ocupação ela era vista como solução do problema da barreira entre arte antiga (de museu, de artistas muitas vezes mortos e com pouco diálogo com a sociedade) e arte contemporânea (de galeria, dos artistas jovens, uma arte que respondia aos anseios dos novos agentes do Mundo da Arte).

Para Broodthaers, esse movimento de ocupação e redistribuição do espaço nada mais fazia do que reforçar o sistema artístico, reproduzindo uma lógica de particularização e espetacularização da arte - assim como reforçando os movimentos de reificação e fetiche sobre o objeto artístico, a partir desse movimento não seria possível redistribuir o poder dos agentes envolvidos na produção e legitimação da arte.

Essa crítica é apresentada nas palavras de Broodthaers da seguinte forma, que não pode ser lida sem o mínimo de ironia:

“Os centros de pesquisas contemporâneas são empreendimentos de confusão ideológica, destinados a transformar arte em alguma espécie de Jogos Olímpicos... Vida longa às feiras de arte, lá ao menos as coisas estão claras e evidentes.” (Leerber citando Broodthaers *apud* Buchloch, 1995 p. 89)

Assim, para Broodthaers o museu ocupado para desenvolvimento de arte contemporânea é tão responsável quanto o mercado na produção de valor sobre as obras de arte, porém aquele se mantém com uma fachada “imparcial” sob o lema da produção sem finalidades mercadológicas, enquanto este é sincero e expõe o motivo pelo qual a arte é produzida. Em seu texto Mercado e Museu (1986), Raymonde Moulin vai apresentar a relação entre essas duas estruturas, não como opostas mas como colaboradoras e interdependentes na produção de arte contemporânea, no passo que uma confere a validade histórica (museu) ao objeto artístico e a outra confere apoio financeiro (galeria) para a realização daquilo que se deseja.

Logo, se mercado e museu são duas estruturas que cooperam entre si para a produção de um mesmo valor sobre o objeto de arte então para realizar um movimento de derrubada do fetiche sobre esse objeto “é preciso extirpar a mercadoria de sua aparência trivial, transformá-la em objeto fantasmagórico, para



Figura 100: Vista da exposição *Securities and Exchanges* (Segurança e trocas), 2011. Walead Beshty.

Durante 9 anos, o artista enviou pelo fedex caixas de vidro e outros materiais que deixam marcas residuais do manuseio e falta de cuidados no transporte.

Fonte: Beshty (2011)

que nela seja lida a expressão das contradições de uma sociedade” (Ranciere, 2014, p. 50).

A partir dessa proposta de derrubada do fetiche, os objetos (tanto os cotidianos quanto os da arte) não serão mais objetos frutos de uma força mágica que lhes confere valor mas apenas objetos resultantes das contradições da sociedade em que se inserem, entre a exploração do trabalho e a oferta de mão de obra, entre o valor de artistas vivos (que ainda produzem) e artistas já falecidos (que podem gerar mais especulação sobre objetos que não serão mais produzidos), entre os mitos de artistas como criadores excepcionais e profissionais de apoio que não aparecem, entre um sistema da arte aberto e democrático mas que faz a seleção de alguns em detrimento de outros.



Figura 101: Caixas de transporte de obras de arte na entrada da PIVO Arte e Pesquisa. Todas as caixas são pintadas de vermelho seguindo a identidade visual da instituição.

Fonte: Santos (2020).

3.2 Epistemologias da imagem, um vai-e-vem em Broodthaers.

Além das teorias apresentadas, Broodthaers também possuía uma Teoria das Figuras, presente em todas as montagens essa teoria constituía em palavras escritas próximas aos objetos expostos, ora descritos como Fig. 1, Fig. 2 e assim por diante; ora com a frase “Isto não é uma obra de arte” (Harten, 2008).

Um interlocutor que irá se debruçar quase exclusivamente sobre o caráter materialista (histórico dialético) do trabalho de Broodthaers é Douglas Crimp em seu livro *Sob as Ruínas do Museu no Capítulo Isto não é um Museu*. Não à toa Crimp utilizará a Imagem Dialética para analisar o trabalho de Broodthaers.

O Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias (1968-1972) é apresentado como uma composição funcional de elementos comuns ao cotidiano do museu, porém rearranjados em outras funcionalidades. A construção estética de seu projeto seguiu com uma proposta que a princípio pode ser comparada com a prática de Kurt Schwitters e suas *Merzbau* - “uma combinação de colagem, escultura e arquitetura que começou ocupando um canto do ateliê de Schwitters e foi gradualmente expandida para oito cômodos de sua casa em Hannover” (Mac, 2004, p. 2) - mas que apesar de Broodthaers utilizar o hall seu apartamento para criar seu museu-ficção a proposta era mais prática e menos acumulativa que a de Schwitters: “o projeto teve como finalidade a criação de um espaço público de discussão” (Kern, 2014; Harten, 2008) ou seja, a produção de um fórum onde a própria estrutura e finalidades do museu seriam debatidas a partir de uma metodologia que se assemelha ao que Rancière denomina como *Partilha do Sensível* “um sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” (2014, p.15) logo, um jogo de identificação da experiência compartilhada que não pode ser experimentada de forma individual, ela só toma forma no choque com outras experiências.

“Este museu é um museu fictício. Ele tem, de um lado, o papel de uma paródia política de manifestações artísticas e, de outro, de paródia artística de eventos políticos.” (Broodthaers *apud* Kern, 2014. p. 370.)

O que Broodthaers diz ser revelado pela ficção e que em outras circunstâncias está escondido na malha da realidade é o que chamamos ao longo deste trabalho de convenções, para Howard Becker “cada indivíduo envolvido na produção total das obras de arte - produção material, social, ideológica, etc - deve realizar uma



Figura 102: *Box (for) standing (Caixa (para ficar) de pé)*, 1961.
Robert Morris

Fonte: Morris (1961)

série de atividades muito específicas” (Becker, 2010, p. 49), que são determinadas e determinam aquilo que chamamos de convenções, essas convenções por sua vez pertencem e criam as fronteiras do que chamamos de Mundo da Arte, ou colaboram para estabelecer as fronteiras. Essas convenções podem ser estabelecidas desde o começo da produção ou podem ser desenvolvidas com a repetição e distanciamento histórico de ações reproduzidas, colaborando para manter o regime de produção hegemônico, e “é devido ao [re]conhecimento das convenções que público e artista podem conversar” (Becker, 2010, p. 50).

Apesar da análise de Becker se direcionar ao objeto artístico (independente de sua natureza) e o mesmo colocar que as convenções sobre a produção de arte resultam na obra de arte (idem, ibidem), quando o pensamento é direcionado para o sistema museológico é seguro afirmar que as convenções que regem a produção de uma exposição são observáveis na própria forma que a exposição toma.

Porém quando essas convenções são tensionadas ou alteradas é necessário comunicar a todos os outros agentes sobre as mudanças feitas ali de forma que o diálogo possa existir na nova configuração, ou por outro lado o diálogo pode também surgir de convenções que foram quebradas de forma provocativa.

Não é certo que essas alterações serão aceitas, mas é a partir delas que se identifica novos movimentos artísticos e obras “radicais”, quando a arte rompe com as convenções já estabelecidas e esse rompimento é elaborado pelo público especializado (curadores, colecionadores, estudiosos e críticos) e recebido pelo público não especializado (público geral, admiradores e leitores) é que assistimos ao nascimento de uma linguagem artística, ainda que a crítica institucional e a arte conceitual façam da subversão das convenções a sua matéria prima. (Becker, 2008)

Quando Broodthaers propõe um museu-ficção ele está propondo que as convenções possam ser rearticuladas, assim como permite que os agentes (humanos ou não) responsáveis pelas convenções e consequente produção da arte também possam ter seu papel questionado, negado, afirmado, evidenciado, alterado, etc. O rearranjo para Rancière (e Broodthaers) ocorre no nível do sensível (ver, ouvir, dizer, fazer) e sua proposição altera as interpretações entre essas sensibilidades.

Esse rearranjo das estruturas nos níveis sensíveis também está presente na teoria do Rumor, apresentada por Veena DAS, que afirma que “o rumor produz



Figura 103: *Misadventures of a 21st-Century Naturalist* (Desaventuras de um Naturalista do século 21), 2014, Mark Dion.

Fonte: Dion (2014)

eventos no próprio ato de falar que permitem que se faça algo falando sobre algo” (Das, 2007, p. 108). Assim Broodthaers, e outros artistas conceituais que fazem da fala e da crítica sua matéria, penetra no tecido social/nas convenções sobre o museu a partir da fala, ou melhor, da ficção elaborada em formato de cartas e discursos.

Como traz Rancière, o modo da ficção “explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstruir mundos a partir de seus vestígios é um programa literário, antes de ser científico” (Ranciere, 2014, p.49)

“Sobre o novo Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias começou a brotar todo um novo sistema de relações, apesar de sua natureza efêmera. A instalação perdeu seu significado decorativo [Décor], ela se tornou o símbolo de um museu fictício, ou seja: os cartões postais [e os outros objetos], pelo próprio fato de sua relação com esta situação especial, adquiriram um valor simbólico. (Broodthaers, 1998. p.80-83.)

Então aquilo que surge teleologicamente como um afastamento do Mundo da Arte que tinha como intenção revelar e redistribuir as convenções desse mesmo mundo, se torna seu oposto, a partir da Ficção e do Rumor (ações que o artista toma para a realização de seu projeto) - do público e de outros agentes do mundo da arte - a proposta de Broodthaers é o marco de uma nova linguagem dentro do Mundo da Arte que contrário ao que o artista desejava, recai novamente na reforma do sistema artístico e nas novas mitologias construídas ao redor dos artistas.

A partir da montagem do departamento de cinema, realizada após a montagem na Antuérpia a Teoria das Figuras aparece como ponto central do pensamento a respeito do trabalho, essa teoria é apresentada esteticamente na forma de pinturas da palavra fig. seguida de um número, 0, 2 ou 1, sobre as paredes do espaço expositivo.

Antes de adentrar diretamente a fala do artista sobre as figuras é interessante ler o que Jurgen Harten explica, ressaltando que a teoria trabalha:

“[...] (a) diferença entre o projeto de designação e o objeto designado; Broodthaers buscou um meio de generalizar a negação da identidade, normalmente sugerida, existente entre designação e coisa designada (“isto não é um cachimbo”). Ele escolheu abreviar o termo “Figura” por “fig.”, como é utilizada em literatura especializada quando se trata de identificar as ilustrações na ordem onde elas aparecem. Associando a esta abreviação um princípio binário que ele qualificava como “dupla citação”: um número arbitrariamente atribuído a cada objeto seguinte à abreviação (“Fig.1”, “Fig.2”, “Fig.0” ou “Fig.12”). Embora estes números parecessem se reportar a um texto existente, constituíam na verdade



Figura 104: Landfill (Terra ocupada), Mark Dion, 1999 - 2000

Fonte: Dion (2000)

uma estrutura de funcionamento autônomo. (Harten, 1991 *apud* Kern, 2014, p. 354)

Aqui Harten aponta alguns elementos importantes para o entendimento da Teoria das Figuras como a diferença entre designação e designado que também podem ser lidos como texto e imagem / imagem e sociedade; o próprio símbolo fig. em si e a criação de um sistema autônomo de leitura que gira em torno do signo e não do seu significado - fazendo referência a quando esse elemento é usado em textos científicos relacionando criticamente os objetos expostos como forma de representação o mundo e; a representação da negação, um texto não é a imagem que ele descreve, pensamento que mais tarde vai refletir na obra de arte não é um objeto diferenciado / dotado de magia (fetiche) mas antes um objeto da realidade em si.

Complementando a fala de Harten, Broodthaers também apresenta outras propostas para a Teoria das Figuras ao falar para o público sobre a Seção de Cinema montada em 1971:

No museu Monchengladbach você pode ver uma caixa de papelão, um relógio, um espelho, um cachimbo, e também uma máscara e uma bomba de fumaça, e mais um ou dois outros objetos que não me lembro neste momento, acompanhados pela expressão “Fig.1” ou “Fig.2” ou “Fig.0” pintada sobre ou ao lado de cada objeto. Se formos acreditar no que diz a inscrição, então o objeto assume o caráter de ilustração de uma espécie de romance sobre a sociedade. Esses objetos, o espelho e o cachimbo, submetidos a um sistema de numeração idêntico (ou a caixa de papelão, o relógio e a cadeira) tornam-se elementos intercambiáveis no palco de um teatro. Seu destino está arruinado. (Broodthaers *apud* Kern, 2014 p.270)

A partir dessa declaração fica o questionamento de se é possível pensar as embalagens – ou qualquer outro objeto - como algo à parte dentro obra de Broodthaers, ou seja, algo dotado de carga e significado próprios (a noção do museu) enquanto a própria Teoria das Figuras (que se aplica também às embalagens apesar de ser evidenciada apenas na montagem posterior) proposta pelo artista retira a hierarquia dos objetos ao posicionar eles como elementos intercambiáveis em um palco de teatro?

Este é o objeto arruinado, que não tem mais uma leitura única, ou sequer tem uma leitura uma vez que o sistema de leitura não é mais o mesmo convencionalizado, ou seja, para o artista esses objetos não carregam mais um significado é uma Fig. como qualquer outra de um livro científico e precisa ter suas convenções (re) acordadas entre os participantes do jogo.

“Haverá um sistema de relação entre a informação e a figura?” (Broodthaers,

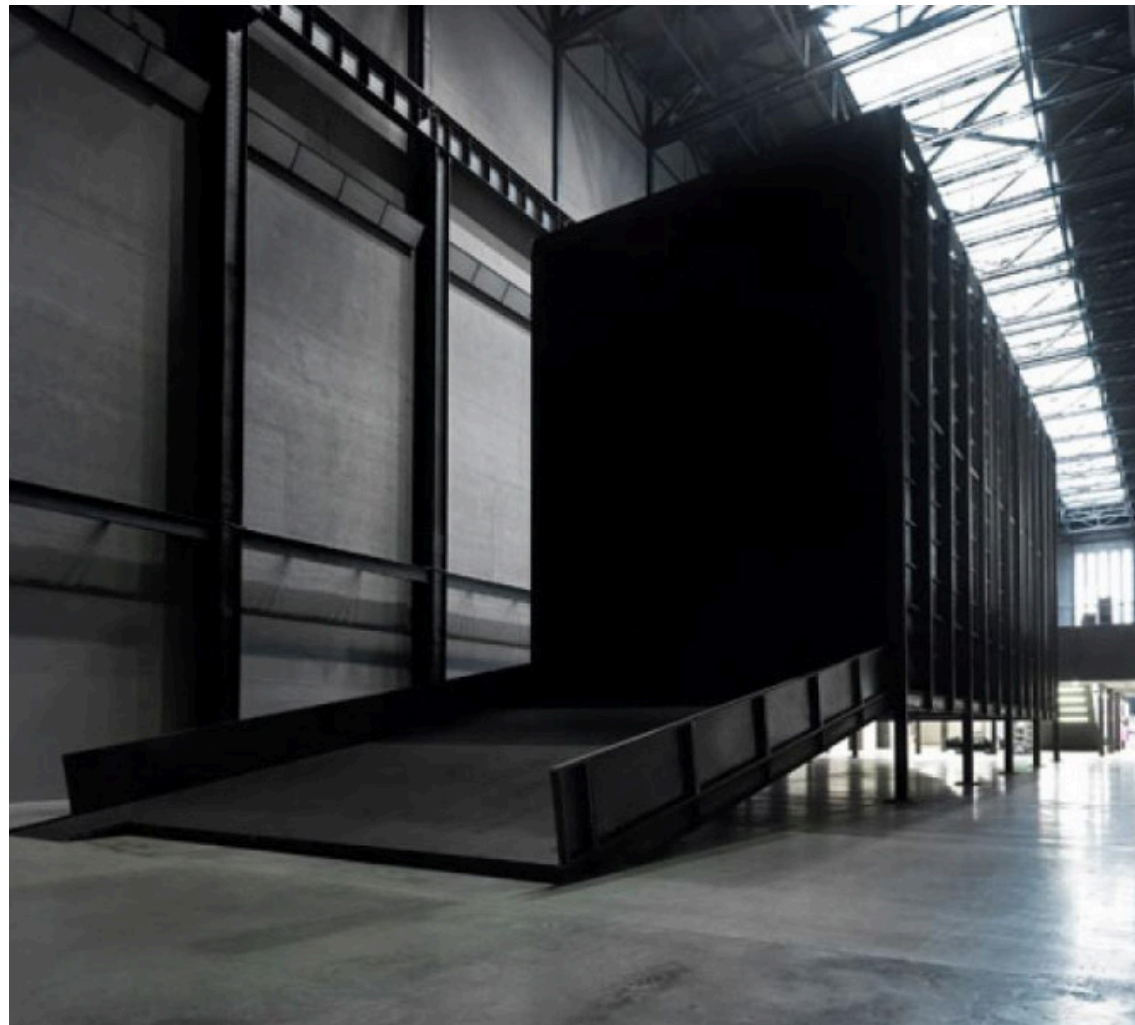


Figura 105: *How it is (Como isso é)*, 2009, Mirosław Balka

Fonte: Balka (2009)

apud Kern, 2014 p. 254) questiona Broodthaers. A intenção do projeto era de questionar a própria relação entre a figura e sua representação no mundo e como aponta Rosalind Krauss consequentemente atingir o sistema da arte como um todo, não uma figura em específico mas qualquer figura imaginável, o problema aqui é como se representa e não o que se (re/a)presenta. O olhar de Broodthaers se destina a sociedade, se destina ao que está fora do sistema das artes, aquilo que está fora do Museu, sem esquecer que independente da posição o objeto está o tempo todo rodeado de fetiche.

Da mesma forma que a Fig. está para o objeto exposto o texto especializado está para o romance da sociedade. A pergunta que Broodthaers deixa é incerta: a imagem, o objeto, a figura são realmente referenciais da sociedade? Se sim, há necessidade de diferenciação entre esses objetos ou eles podem ser intercambiáveis entre si de forma que nenhum tenha mais importância que outro e todos expressam os mesmos resultados?

Se a atenção foi direcionada a escrita MUSÉE-MUSEUM – que talvez seja a chave para a crítica de Broodthaers - presente nas janelas do apartamento, voltadas de frente para quem está dentro do espaço expositivo, percebe-se que essa inscrição é tida como uma placa / referencial do que está atrás da janela.

Entende-se, portanto que o museu indicado nas janelas não é mais o interior do apartamento mas sim o seu exterior, as Figuras do interior do museu-ficção nada mais são do que elementos do mundo exterior ao museu que agora é redirecionado através da escrita na janela como o mundo exterior.

Um jogo entre interior e exterior é colocado e uma nova fórmula se apresenta: ao entrar no museu-ficção este se torna exterior do mundo real, se torna o interior do museu a partir da escrita nas janelas, em outras palavras, se o espaço do apartamento de Broodthaers é um museu-ficção, então o museu-não-ficção é o próprio mundo e ele começa a ser compreendido dessa maneira a partir do interior da ficção, assim completa-se o ciclo para entender a proposta ficcional que permite que os poderes seja redirecionado, retomando Rancière onde a ficção escreve sobre a superfície a partir do subterrâneo, a partir daquilo que não está no nível do olhar mas em outra dimensão, a fabulação de uma história a partir do centro da fábula que mostra o que está oculto, a redistribuição de papéis, a ficcionalização da história geral.

O artista impõe uma dimensão crítica e política da realidade ao direcionar o olhar do público para fora do museu-ficção, ao direcionar o olhar para a própria



Figura 106: *Black Box (caixa negra). Tony Smith. 1962 Steel, oiled finish 22-1/2" x 33" x 25" Edition 3/3*

Fonte: Didi-Huberman (2010)

sociedade realiza um pedido de que o mundo – e a disposição das figuras deste mundo – seja visto como um museu, porém esse jogo não esquece da negação que a teoria das figuras imprime sobre a designação, essa quebra (ou negação) acontece tanto no interior quanto no exterior, independente do ponto de vista.

Presente em diversos trabalhos de Broodthaers, a Teoria das Figuras se apresenta dentro da história da arte como mais uma epistemologia possível para se estudar a imagem, sua relação com mundo, diálogos possíveis, etc e assim como o artista, diversos filósofos, historiadores e sociólogos da arte estudaram e propuseram epistemologias possíveis para as imagens.

“As imagens dialéticas são definidas por seu índice histórico [...] a teoria Benjaminiana não contempla nem essência nem objetos mas imagens” (Agambem, 2012, p. 39) para Benjamin as imagens devem ser lidas a partir de sua relação com o sujeito histórico e com os contextos de produção e recepção, elas estão inseridas em uma relação de choque entre passado e presente, não possuindo nem essência nem forma previamente dadas ou fixas. As Imagens Dialéticas - assim como as figuras de Broodthaers - são formas de se interpretar as imagens no próprio tecido das imagens.

Segundo Agamben essa interpretação acontece entre:

aquilo em que o que foi se une fulminantemente com o agora (*Jetzt*) em uma constelação. Em outras palavras, a imagem é dialética em uma situação de paralisação. (*Stillstand*, não indica simplesmente uma paralisação, mas um limiar entre a imobilidade e o movimento). (Benjamin *apud* Agambem, 2014 p. 40)

Assim a vida da imagem imposta pela sua relação com o mundo no momento em que se une com o presente, não está na pausa - um significado que a imagem possa trazer imóvel e inquestionável da história implicando em uma leitura atávica - e nem na sua fluidez - no momento que retoma seu movimento nos olhos do público - mas no momento entre esses dois estágios, “uma pausa carregada de tensão entre elas” (Agambem, 2014 p. 40).

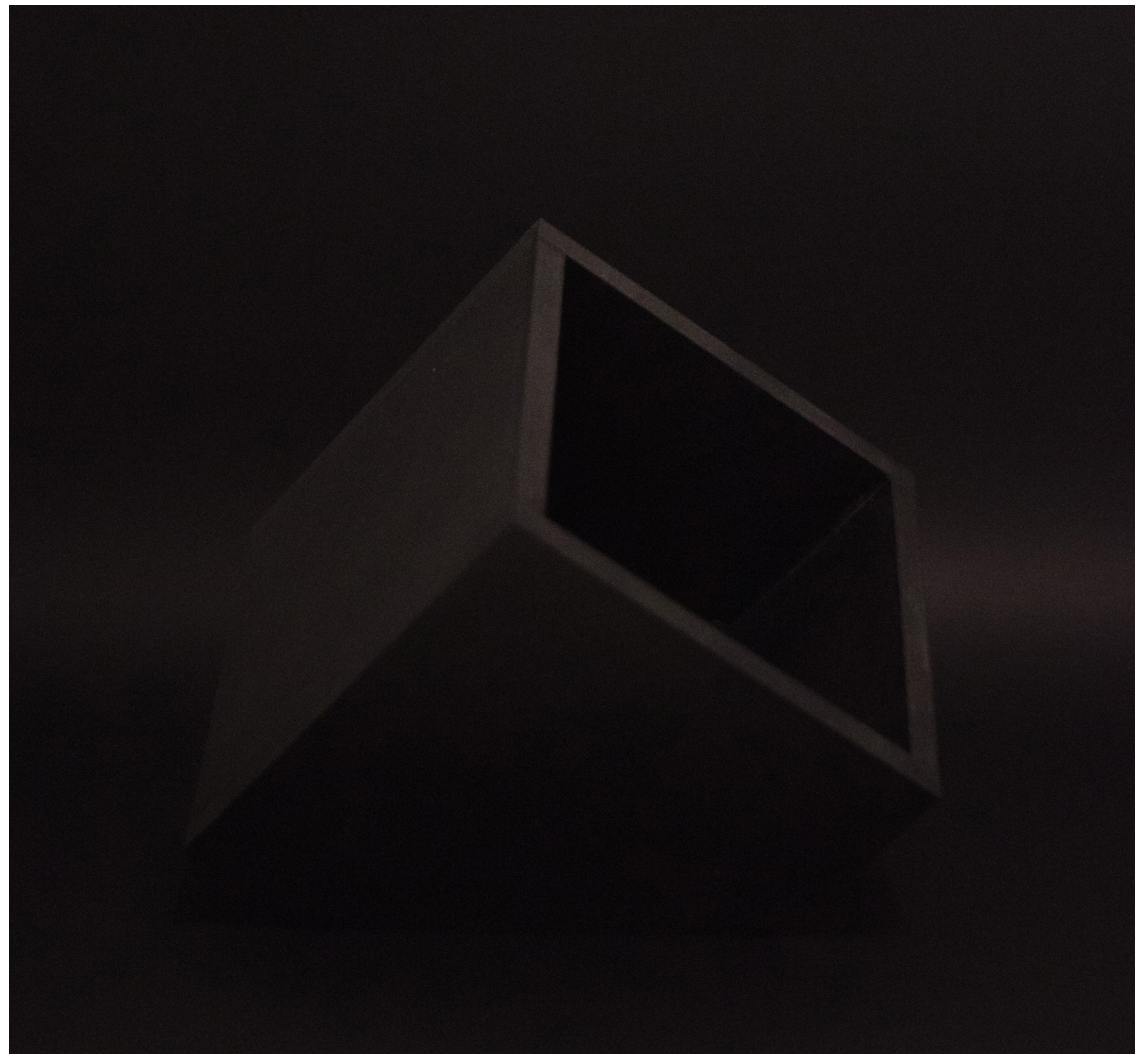


Figura 107: Vista lateral da obra *Em 2020*.

Fonte: Santos (2021c).

3.3 Negação, vazio e ficção. Produção.

Quais imagens somos forçados a pensar ao nos depararmos com a embalagem?

Quando se analisa os textos de Broodthaers a respeito das primeiras montagens as embalagens são imagens dialéticas uma vez que são colocadas no espaço do museu-ficção pelo artista a partir de sua função “nada” de servir de móveis para os visitantes e logo depois assumem a “noção do tudo do museu”, a função histórica atrelada ao objeto se confronta com o reposicionamento contemporâneo desse objeto, uma necessidade presente é informada e friccionada pela carga histórica e simbólica desse objeto. Sentar em uma embalagem de obra de arte é algo permitido? Podemos tocar? A embalagem é como se fosse a obra? O quanto de cuidado devo ter com a embalagem? O quanto tocar a embalagem é também tocar a obra? Tocar a obra seria o mais correto, ou talvez, tocar o valor da obra?

Em seus textos Broodthaers não se debruçou exclusivamente sobre o objeto da embalagem, a caixa foi pouco a pouco desaparecendo das montagens e a Teoria das Figuras foi tomando protagonismo no discurso expositivo, o que também leva ao entendimento de que as caixas se tornaram figuras como os outros objetos expostos e assim podiam ser igualmente intercambiáveis, eram objetos do mundo, como quaisquer outros.

Como já vimos, em termos técnicos para a conservação preventiva a embalagem “é uma das ferramentas que permite a sobrevivência da obra de arte, é através dela que a obra fica protegida durante o transporte e também fica acondicionada nos acervos” (Ouriques, 1998; Rosado, 2008).

Como qualquer outro objeto - ou estrutura - do mundo artístico a embalagem também conta com convenções que permitem seu reconhecimento, algumas características comuns não ditas, mas compreendidas por todos os agentes do mundo da arte a respeito da embalagem são: proteger a obra, não estar no espaço expositivo, ser principalmente feita de madeira, ser de material estável e não reagente, ser produzida por um determinado profissional, ocupar um lugar delimitado, apresentar informações de segurança no seu exterior, ter uma pintura externa, não ser carregada muito distante do chão, ser levada por mais de uma pessoa, ser de madeira para transportes distantes e de materiais descartáveis para transportes próximos, respeitar as indicações e limitações do material do

Lembro dos meus dentes de leite caírem e minha mãe me dizer para colocar eles debaixo do travesseiro, no dia seguinte acordava com uma moeda no lugar do mesmo. Anos depois, mexendo nas coisas de minha mãe encontrei um colar que sustentava um pingente com pequenos dentes cravados no lugar das pedras, me encantei por aquela boca sustentada em ouro, pelas joias produzidas sobre algo que só nós tínhamos. Anos depois descobri que aquele colar era de minha avó e que os dentes que estavam ali não eram os meus mas sim os de minha mãe e seus irmãos. Mesmo sem colar, minha mãe guardava meus dentes em um pequeno porta moedas de tecido bordado.

objeto a ser carregado, não ser reaproveitada/ser produzida para cada objeto específico, etc.

Ao apresentar essas embalagens no museu-ficção o que Broodthaers apresenta é a visão que o público teria ao adentrar a reserva técnica de qualquer coleção, seja de um museu ou galeria, um espaço habitado por embalagens que ao mesmo tempo que escondem também protegem o objeto artístico.

No museu-ficção o passado e o presente da imagem dialética entram em ação, a função da embalagem de proteger a obra de arte se apresenta como o passado que é carregado pela imagem da mesma, por outro lado usadas como móveis e sem necessariamente estarem protegendo obras o presente se apresenta a favor de uma nova configuração desses objetos, são outra coisa que não mais elas mesmas, são a negação do que se entende por embalagens de obras de arte e consequente negação de suas funções.

A embalagem assume sua forma enquanto negação: da parte técnica a negação da obra a ação do Tempo uma vez que é uma ferramenta de conservação; a negação da obra ao visível, uma vez que impede o público de ver a obra; a negação do espaço livre, já que ela deve ocupar todo o entorno da obra. Em uma embalagem de obra de arte, a obra é apenas um objeto, mas sem deixar de ser trabalho.

Por causa dessa negação que a embalagem realiza sua função e que talvez traga uma nova leitura ao trabalho de Broodthaers, ao citar que elas são a noção de tudo, talvez o que ele queira apresentar é que o museu é em si a negação, um museu que reifica os objetos, que têm sistemas de inserção semelhantes a jogos olímpicos, que não é sincero, que apresenta figuras que não correspondem à realidade por que estão em seus pedestais de obras de arte.

Um museu que não permite que as imagens se choquem com o observador e produzam as sínteses dialéticas tão necessárias para a interpretação do mundo, separado, que ao invés de direcionar o olhar do público para o exterior direciona apenas para dentro, para seu espaço delimitado, que aos olhos do artista, uma vez que os objetos internos do museu não tenham relação com a realidade, que esse seja um espaço vazio, cheio de figuras intercambiáveis que podem ser acessadas tanto dentro da arquitetura quanto fora.

O museu é a negação do mundo.

Heidegger ao se perguntar o que é a Coisa usa o jarro de cerâmica como exemplo

Dia 10 de setembro de 2020 a notícia escancara a página inicial do jornal The Guardian, “Bélgica deve retornar o dente do líder Congolês assassinado, decreta juiz” [Belgium must return tooth of murdered Congolese leader, judge rules]. Apesar de assustador é tido como comum, dentro das relações de domínio colonial, que as polícias de tais regimes colecionam restos mortais das populações autóctones conquistadas principalmente quando esses restos são derivados de uma figura politicamente importante como Patrice Lumumba, ex-primeiro ministro do Congo que teve participação ativa na libertação de seu país nos anos 60 e foi assassinado pelo governo Belga, em parceria com a CIA (Agência Central de Inteligência dos Estados Unidos) e com o MI6 (Agência Britânica de Inteligência). O corpo colonizado é assim tão alienado que nem mesmo após a morte restos mortais pertencem aos colonizados.

e se pergunta sobre onde este objeto (a Coisa) é definida, quando um oleiro começa a produzir um jarro de cerâmica ele constrói a base e a tampa e entre as duas coloca as paredes que sustentarão o líquido quando o jarro for usado. No caso, o que o oleiro faz é apresentar o vazio ao cercar o espaço. (Bhabha, 1995). O jarro é a embalagem do líquido? Ou um meio pelo qual o líquido pode se apresentar como tal? Como algo a ser consumido, uma vez que - em um pensamento cartesiano de mundo - o mesmo líquido em um rio pode se diluir, ou no chão pode se contaminar. O jarro é o que permite que o líquido seja apreciado da forma que foi planejado.

Assim o jarro não é composto apenas pela sua estrutura (base, paredes e tampa) sendo um objeto funcional ele é reconhecido quando realiza sua função, ele precisa conter o líquido e isso também não faz com que o jarro seja o líquido contido em seu interior. Líquido e Jarro se misturam.

Segundo Homi K. Bhabha o jarro existe no “In Between” ou seja, no encontro, no choque, ou na tensão entre um objeto que delimita o vazio e outro que ocupa o vazio, ambos dão forma ao vazio e ambos dão forma ao jarro. Entre a imobilidade e o movimento.

A embalagem também possui esse mesmo princípio de contorno do vazio, ou seja, a embalagem da obra de arte se materializa através da negação do espaço do objeto artístico, ao mesmo tempo que a embalagem é construída ao redor e à forma do objeto artístico ela é o espaço que a obra não ocupa. Talvez a embalagem seja o espaço onde o perigo ocupa, o espaço que deve ser mantido de distância entre a obra e o que ameaça sua existência, seja o tempo, sejam as pessoas.

Diferente do jarro que tem sua forma ditada pelo artesão que irá produzi-lo, a embalagem tem sua forma ditada pelo objeto que ela irá envolver, no caso a embalagem é o espaço negativo - o espaço até então inexistente - que circunda a obra de arte, o ar ao redor, mas também o perigo ao redor.

A embalagem ocupa o espaço do limiar, entre o toque da mão e o toque dos olhos.

Mas ver uma embalagem é também ver um mistério, é ver um segredo, elas são feitas de madeira e seu interior está distante dos nossos olhos, não são como

Em 2019 arranquei meus dentes sisos, apesar de ter espaço na boca a dentista que atende a minha família optou pela remoção para que não houvessem problemas posteriores, a remoção foi tranquila e os quatro dentes saíram inteiros. Ela me entregou os mesmos e deu dicas de como conservá-los, pois era comum que seus pacientes solicitassem a posse dos dentes após a remoção. Segui suas ordens e os guardei, até achei que os havia perdido e só fui lembrar deles em 2020, quando li a matéria sobre Patrice Lumumba.

as embalagens de plástico do mercado que nos permitem ver e tocar no objeto vendido: as embalagens de obras de arte são objetos de fé.

Acreditamos que há algo dentro delas, acreditamos que houve algo importante, acreditamos na importância desse algo, ao ver uma embalagem sabemos que não é uma obra qualquer, houve dinheiro investido ali, mais do que a paixão que justifica a carreira de artistas.

Acreditamos que seu interior é escuro, e sendo escuro ele também é espaço de possibilidade, espaço de medo, espaço de esperança. Schiller (2011) ao discutir sobre a força do sublime usa como exemplo o fundo do mar ou uma noite escura, o medo (e a força sublime desses momentos) advém do fato de que na ausência da visão nossa mente preenche os espaços vazios com tudo o que pudermos imaginar, de nos depararmos com o “reino da possibilidade” (p.45), o escuro é espaço de medo porque é antes de tudo, espaço de possibilidade. “Como se o preto fornecesse a cor de uma memória que jamais conta sua história, não difunde nenhuma nostalgia e se contenta sobriamente em apresentar seu mistério como volume e como visualidade” (Didi-Huberman, 2010, p.115)

Assim, a embalagem nos dá medo quando chega em uma exposição pois não sabemos o que há dentro dela e no escuro da visão qualquer coisa cabe dentro dela. Desde uma obra sublime a ser montada com grande grau de dificuldade, ou de prestígio, até uma obra que pode, durante a viagem ter quebrado e assim não poderá ser exposta.

Ao mesmo tempo que dá forma ao vazio, o interior da embalagem é um lugar onde tudo pode acontecer, é espaço do nada e do tudo, determina uma massa de ar que ocupa um espaço ao mesmo tempo que concentra a fé de que há algo ali a ser visto.

“[...] a questão do volume e do vazio se coloca inelutavelmente a nosso olhar. É a situação de quem se acha face a face com um túmulo, diante dele, pondo sobre ele os olhos [...] abre nossa experiência em duas [...]. Por um lado, há aquilo que vejo do túmulo, ou seja, a evidência de um volume, em geral uma massa de pedra, mais ou menos coberta de inscrições, uma massa de pedra trabalhada. [...] Por outro lado há aquilo, direi novamente, que me olha: o que me olha em tal situação e não tem mais nada de evidente, uma vez que se trata ao contrário de uma espécie de esvaziamento [...] que diz respeito ao inevitável por excelência, a saber: o destino do corpo. (Didi-Huberman, 2010, p37)

O quanto que a embalagem não olha de volta ao olharmos para elas? O quanto elas não se assemelham a um caixão, onde vemos nosso destino concretizado?

Depois fui entender que na verdade os pedidos que a dentista recebia eram muitas vezes feitos por mães, uma vez que sua especialidade é a pediatria. Ter a posse dos dentes dos filhos, o cuidado em guardá-los além de um apego da memória é também uma demonstração de cuidado que as famílias tem com o corpo dos filhos, uma memória de algo que não só prova que existe uma criança ali como também que há a esperança no futuro da mesma.

O quanto não se assemelha a casulos? A traduções? A contornos? A desenhos no espaço? A esculturas?

A embalagem produz distância, ela preenche a distância, ao operar com a embalagem o montador, art handler e outros profissionais do museu tem o “privilegio de tocar a obra igual o artista fez” como diriam alguns colegas de profissão, poder tocar a obra é um símbolo de reconhecimento e distinção, ou uma forma de se sentir melhor em um trabalho explorado pela invisibilidade, “toco a obra com as mãos, sou melhor do que quem toca apenas com os olhos” pois tocar com as mãos é também ultrapassar a distância, é atravessar o vidro das vitrines, é atravessar a madeira das caixas, é atravessar a corda de segurança no chão do museu, é ter agência.

A embalagem produz as “imagens virtuais ligadas ao caráter de relíquia atribuído ao objeto” (Didi-Huberman, 2010, p.152) que da ao valor de culto sua verdadeira experiencia (Idem, p.151).

“Um texto não é a imagem que ele descreve” (Harten, 2008), é isso que somos lembrados pela teoria das figuras. Para Ranciere o que se aprende não é nem o que o mestre ensina nem o que o aluno ouviu ou esperava ouvir, mas sim uma terceira coisa (Ranciere, 2012).

Como pensar então, imagens que surgem de embalagens que são o tudo e o nada? As embalagens seriam de alguma forma os textos das imagens? Os casulos pelos quais elas podem se transfigurar de objeto em fetiche? O resultado técnico de mão de obra especializada convertida e articulada pelo valor de venda de um mercado primário que só visa os lucros?

Embalagens que servem para conservar e também para guardar? Conservadorismo e guarda são palavras comuns quando falamos do patrimônio e das fotos de família, mas também são palavras comuns quando falamos de militarismo e nacionalismo.

Seriam as embalagens formas que reproduzem o museu em todas as suas condições? Caixas frutos de convenções, que dependem de mão de obra especializada, que justificam o valor de uma obra e permitem que ela sobreviva viagens ao redor do mundo sem perder seu aspecto físico (que sustenta e é sustentado pelo seu valor simbólico e comercial?).

As embalagens são como os museus? Espaços onde as obras de arte podem repousar dentro, ou como caixões, distantes do olhar, no acervo técnico,



Figura 108: Vista detalhe da obra *Em 2020*.

Fonte: Santos (2021c).

acondicionadas e protegidas do mundo. Por que proteger tanto algumas coisas que foram pensadas em sistemas de mundo onde a destruição sequer recebe esse nome uma vez que as coisas foram feitas para não durar? Como lidar com objetos que retirados de seu lugar de origem, retirados de sua cultura, retirados de suas lógicas de mundo agora são expostos em museus ao redor do mundo sem ter mais significado além de que um povo foi colonizado e seus objetos são expostos como curiosidade de Outros Raciais?

Caixas de madeira que em determinadas épocas tiveram que ser articuladas em países em guerra para justificar certos argumentos uns sobre os outros? O quanto recai sobre esse tudo e o nada do museu? Sobre essa Coisa e esse Excesso que é moldado e informado a partir do valor econômico de objetos artísticos?

As embalagens seriam a tradução da obra? Uma forma de dizer qual é o espaço recortado e habitado por um objeto? A embalagem também é a capacidade de dar forma ao vazio. Quando o objeto sai da embalagem, o que resta dentro dela? Um vazio? Um espaço? O escuro? Uma “tragédia do visível e do invisível, do aberto e do fechado, da massa e da escavação [...] jogo imbricado de vazios expostos, aqueles nos quais podemos nos introduzir, passar, e vazios supostos, no corpo da escultura” (Didi-Huberman, 2010, p107)?

Se a ficção tem a capacidade de expor o que está oculto, a capacidade de questionar a verdade, a capacidade de fabular o que pode, poderia e poderá acontecer, então a ficção tem a capacidade de ocupar o espaço deixado pelo objeto? Ficcionalizar a embalagem, mostrar suas faltas, seus signos, suas convenções, é mostrar o que está subterrâneo, e aqui, a ficção preenche o vazio.

A pergunta que encerro esse trabalho é: por que guardar as coisas?

O que ando pensando é que o que dá significado a algo ser guardado é o fato de que ele pode desaparecer, é o fato de que essa coisa pode deixar o mundo é o fato dessa coisa ficar distante de nós e assim morrer para nós.

Pensar patrimônio e salvaguarda nesse sentido é pensar na morte como horizonte e também como fim, não apenas nosso mas dos objetos e frente a frente com os olhos desse objeto encaramos nosso próprio fim na inexistência. Na possibilidade de perder algo, nos apegamos a essa mesma coisa que se distancia de nós, damos significado e afeto, desejo.

Mas é a morte que caracteriza a vida, se fossemos imortais talvez a própria noção



Figura 109: Vista frontal da obra *Em 2020*.

Fonte: Santos (2021c).

de vida não existiria e na contradição, me pergunto se não é um erro, negar a morte a um objeto. Se ele não morrer, a vida dele não irá existir. Talvez por isso o documentário de Alain Resnais, Chris Marker e Ghislain Cloquet chame *As Estatuas Também Morrem*, pois elas só se tornam objetos significativos para a sociedade no momento que são retiradas de seu contexto, no momento que são assassinadas. Colocar os itens em museus é negar a vida deles.

Mas esse trabalho foi redigido a partir da noção de morte, se mudarmos para violência e considerarmos como violento aquilo que não deveria acontecer sobre o corpo de ninguém (Denise, 2014) então a conservação de patrimônio deveria se voltar às ações de captura de corpos e objetos antes mesmo de produzir distância sobre eles.

Se a conservação age contra a ação do tempo (natureza), produzindo e mantendo valor sobre objetos, talvez ela devesse voltar sua atenção à proteção de objetos e corpos contra a violência (humana) produzida sobre espaços e corpos específicos. Se um território não sofre a violência produzida deliberadamente sob o discurso de violência, talvez seja o caso de deixar os objetos e corpos desses lugares seguirem seus rumos à evanescência.

“EU TE OFEREÇO ESSE DOSSIÊ PARA QUE NINGUÉM MORRA”

(Fanon *apud* Gayão, 2021; Fanon *apud* Deividson & Gayão, 2023)

REFERÊNCIAS

[S. a.] Carros e Vagões Medievais. In: O Cotidiano Medieval em Imagens. **Medieval Imago**. Rio Grande do Sul, 14 maio, 2013. Disponível em: <https://medievalimago.org/2013/05/14/carros-e-vagoes-medievais/> Acesso em 24 abr, 2024

AAM - Aspen Art Museum. **Marcel Broodthaers: Décor: A Conquest**. Disponível em: <https://www.aspenartmuseum.org/exhibitions/52-marcel-broodthaers-decor-a-conquest>

ABÍLIO, L. C. **Uberização: Gerenciamento e controle do trabalhador just-in-time**. In: ANTUNES, R. (org.). *Uberização, Trabalho Digital e Indústria 4.0*. São Paulo: Boitempo, 2020.

A.C.A.H - Ação Coletiva Art Handler's. Levantamento Ação Coletiva. Disponível em: https://www.instagram.com/p/B_zq432nDiz/ Último acesso: 09/06/2020

AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. São Paulo: Editora Hedra. 2012

ALPERS, Svetlana. **O projeto de Rembrandt. O ateliê e o mercado**. SP: Cia das Letras, 2009.

Ambiente virtual (Sopro e Toque) / Grupo cAt (ciência/Arte/tecnologia) [S. l.], 2020. Publicado pelo canal de CAT Grupo de Pesquisa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xpCXO5lvNv8>. Acesso em 24 abr, 2024

Apice Scrl. **Operazioni di movimentazione ed imballaggio di tre Menhir**. Captura de tela, colorida. 2021. Instagram: @apicescrl Disponível em: https://www.instagram.com/p/CTXdYbasaw1/?img_index=2. Acesso em 24 abr, 2024

Arte|ref. **Viewing Rooms**. [S. l.] 2021. Disponível em: <https://arteref.com/viewing-rooms/> Acesso em 24 abr, 2024

ARTSCHWAGNER, Richard. **Archipelago, 8 crates**. 1994. Fotografia da exposição, colorida. Formato PNG. Fundação Cartier para a Arte Contemporânea. Disponível em: <https://www.fondationcartier.com/en/collection/artworks/archipelago-8-crates>. Acesso em 24 abr, 2024

AS ESTÁTUAS também morrem. 1953 Direção: **Ghislain Cloquet, Alain Resnais e Chris Marker**, França: Présence Africaine. (30 min). Publicado pelo canal: Cineclube Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6FISA9epHco>. (Documentário) Acesso em 24 abr, 2024

ASMR at the museum | Unlocking a 17th-century strongbox | V&A, 2023. 1 vídeo. (12:00 min). Publicado pelo Canal de Victoria and Albert Museum. Disponível

em: <https://www.youtube.com/watch?v=SYdGZOLPc4E&t=625s>. Acesso em 24 abr, 2024

ASMR at the museum | Conserving an Adzido Pan African Dance Costume | V&A, 2021. 1 vídeo. (24:41 min) Publicado pelo Canal de Victoria and Albert Museum. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aGg-FVp7BJk&t=1154s>. Acesso em 24 abr, 2024

ASSUMPÇÃO, Lia. **Obsolescência programada, práticas de consumo e design: uma sondagem sobre bens de consumo**. 2017. Dissertação (Mestrado em Design e Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, University of São Paulo, São Paulo, 2017. doi:10.11606/D.16.2018.tde-11012018-123754. Acesso em: 2024-04-29.

BALKA, Mirosław. **How it is**. 2009. Fotografia colorida. Formato PNG. Disponível em: <https://contemporaryartineasteurope.wordpress.com/2013/10/30/miroslaw-balka-how-it-is/> Acesso em 24 abr. 2024.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente. Pintura e experiência social na Itália da Renascença**. São Paulo: Paz e Terra, 1991

BECKER, H. **Art worlds**. Berkeley and Los Angeles, California. University of California Press, 2008

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

Bendegó. Museu Nacional. Captura de tela, colorida. [S. d.] (Rio de Janeiro). [Google Arts & Culture] Disponível em: https://artsandculture.google.com/streetview/museu-nacional/uwEZsf0cq9-Ffg?sv_lng=-43.22610384927745&sv_lat=-22.90568050705657&sv_h=247.14&sv_p=-10.117774633605677&sv_pid=V8hxoCEutc86L-pcWjE-xg&sv_z=1.3452160497812726&hl=pt. Acesso em 24 abr, 2024

BENJAMIN, Walter. **O Anjo da História. Escritos sobre História e Linguagem**. Org. Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Autêntica, 2ª Edição 2012.

BENJAMIN, Walter.. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

BESHTY, Walead. **Securities and Exchanges**. 2011. Fotografia da exposição, colorida. Formato PNG. Disponível em: <https://www.presenhuber.com/selected-public-exhibitions/walead-beshty8#tab:slideshow> Acesso em 24 abr. 2024.

BHABHA, Homi K. Anish Kapoor : **Making Emptiness**. Disponível em: <http://anishkapoor.com/185/making-emptiness-by-homi-k-bhabha>

BISHOP, Claire. **Digital Divide: Contemporary Art and New Media**. ARTFORUM, vol. 51, September 2012.

BISMARK, Beatrice von. The Devil Wears Historicity or, The Look of Provocation. **Documenta studies** v. 7. July, 2019. Disponível em: https://documenta-studien.de/media/1/documenta_studien_7_en_Beatrice_von_Bismarck_2.pdf Acesso em 24 abr, 2024

BRANDI, Cesare. **Teoria da restauração**. Ateliê editorial, 2019.

Bronze Sculptures. **[Sem título]**. Captura de tela, colorida. 2020. Instagram: @bronzesculptures. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CGcbeFeH9K0/>. Acesso em 24 abr, 2024

BROODTHAERS, Marcel. **Triomphe de moule I**. 1964. Fotografia colorida. Formato PNG. Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/25/456> Acesso em 24 abr, 2024.

BROODTHAERS, Marcel. **Projection sur caisse**. 1968. Fotografia, preto e branco. Disponível em: <https://www.lastampa.it/cultura/2012/01/27/fotogalleria/broodthaers-al-mambo-lo-spazio-della-scrittura-1.36508520> Acesso em 24 abr, 2024.

BROODTHAERS, Marcel. **Un Coup de dés jamais n’abolira le hasard**. 1969a. Museu de Arte Contemporânea de Barcelona – MACBA. Fotografia de livro de artista, colorida. Formato PNG. Disponível em: <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/broodthaers-marcel/coup-des-jamais-nabolira-hasard> Acesso em 24 abr, 2024.

BROODTHAERS, Marcel. **Un Voyage À Waterloo (Napoleon 1769-1969)**. 1969b. Disponível em: <https://www.nova-cinema.org/prog/2014/140/autour-de-jean-harlez/?lang=en> Acesso em 24 abr, 2024.

BROODTHAERS, Marcel. **Livre Tableau ou Pipes et formes académiques**. 1970a. Disponível em: <https://www.artnet.com/artists/marcel-broodthaers/livre-tableau-ou-pipe-et-formes-académiques-N4f5e4iP1ZJfNA9inLLpFA2> Acesso em 24 abr. 2024.

BROODTHAERS, Marcel. **Carte politique du monde**. 1970b. Fotografia de livro, colorida. Formato PNG. Museu de Arte Contemporânea de Barcelona. Disponível em: <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/broodthaers-marcel/carte-politique-du-monde> Acesso em 24 abr. 2024.

BROODTHAERS, Marcel; DALED, Herman. **Museu de Arte Moderna: Seção**

Documental. 1969. 3 fotografias, coloridas. Formato PNG. Disponível em: https://artcontexto.com.br/artigo-edicao02_museu_vacio.html Acesso em 24 abr. 2024.

BROODTHAERS, Marcel. **Section Cinéma, 1972**. Fotografia da exposição, colorida. Formato PNG. Disponível em: <https://www.mariangoodman.com/exhibitions/118-marcel-broodthaers-section-cinema/> Acesso em 24 abr. 2024. BROODTHAERS, Marcel. **Broodthaers par lui meme**. Anna Hakens (org.) 1998. França; Ludion, 1998.

BUCHLOH, Benjamin. **Contemplating Publicity: Marcel Broodthaers’ Section Publicité**. In: Marcel Broodthaers Section Publicité. Nova Iorque: Marian Goodman Gallery, 1995.

BUTLER, P. **By Popular Demand: Marketing the Arts**, Journal of Marketing Management. 2000

CADÔR, Amir Brito. **O Livro de Artista e a Enciclopédia Visual**. Belo Horizonte: UFMG, 2016.

CARPENTER, Merlim. **Don’t open until 2081**. 2017a. Fotografia da instalação, colorida. Formato PNG. Disponível em: <https://www.galleriesnow.net/shows/merlin-carpenter-do-not-open-until-2081/> Acesso em 24 abr, 2024

CARPENTER, Merlim. **Title of the show**. 2017b. Fotografia da instalação, colorida. Formato PNG. Disponível em: <https://christianandersen.net/Exhibitions/Merlin-Carpenter-Title-Of-Show-2017> Acesso em 24 abr, 2024

CASCONI, Sarah. Guggenheim Suspends Talks With Gulf Labor Artist Coalition. **ArtNet**. 18 apr. 2016. Disponível em: <https://news.artnet.com/art-world-archives/guggenheim-suspends-gulf-labor-talks-475871>. Acesso em 24 abr, 2024

CASTELLARY, Arturo C. **Éxodo y exilio del arte: la odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil**. Madrid: Catedra Ediciones; 2008

CHROME WEB STORE. **Flash Player Emulator**. [S. d.; S. l.] Disponível em: <https://chromewebstore.google.com/detail/flash-player-emulator-202/ecbnojockcgfohpobpbbhgfbgcej?hl=pt-BR> Acesso em 24 abr, 2024.

COSTA, Paulo de Freitas. **Sinfonia de objetos: a coleção de Ema Gordon Klabin**. Editora Iluminuras Ltda, 2007.

COSTA, Rodrigo Lopes. **Álbum de família na arte/educação: matéria de ficção**. Dissertação (Mestrado em Arte Educação) - Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” UNESP. São Paulo. 2022

Conservation & Art Materials Encyclopedia Online. In: CAMEO: Mfa. [Boston, MA: Museum of Fine Arts. [S. d.]. Disponível em: https://cameo.mfa.org/wiki/Main_Page Acesso em 24 abr, 2024

CORNELIS, Jef. **Marcel Broodthaers. Musée d'art du XVIIe siècle, 1969.** 1969. Frame de filme 16mm em preto e branco. Formato PNG. Disponível em: <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/cornelis-jef/marcel-broodthaers-musee-dart-du-xviiie-siecle> Acesso em 24 abr. 2024.

COSTAIN, Charles. Scientific Rationale for Studies on Packing and Transportation of Paintings. *In*: MECKLENBURG, Marion. F. **ART IN TRANSIT: Studies for Packing and Transporting Paintings.** Washington: National Gallery of Art, 1991. p. 19-24. Disponível em: <https://repository.si.edu/handle/10088/8128>. Acesso em 24 abr. 2024.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

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

DAS, Veena. **Life and words: violence and descent into the ordinary.** Berkeley: University of California Press, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges; **O que vemos, o que nos olha.** Ed. 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo.** Ed. 34, 2007

DION, Mark. **Landfill.** 2000. Fotografia colorida. Formato PNG. Disponível em: <https://www.tanyabonakdargallery.com/artists/34-mark-dion/works/9662-mark-dion-landfill-1999-2000/> Acesso em 24 abr. 2024.

DION, Mark. **Misadventures of a 21st-Century Naturalist.** 2014. Fotografia colorida. Formato PNG. Disponível em: <https://www.tanyabonakdargallery.com/exhibitions/306-mark-dion-misadventures-of-a-21st-century-naturalist-ica-boston/> Acesso em 24 abr. 2024.

DORE, Gustave. **Le petit Chaperon Rouge et le Loup.** 1862. Gravura. Disponível em: <https://www.lectura.plus/expositions/gustavedore/les-contes-de-perrault/le-petit-chaperon-rouge/18/> Acesso em 24 abr. 2024.

DUCHAMP, Marcel. **La mariée mise à nu par ses célibataires, même (Grande vetro).** 1912 – 1923. Fotografia da instalação, colorida. Formato PNG. Philadelphia Museum of Art. Disponível em: <https://philamuseum.org/collection/object/54149> Acesso em 24 abr. 2024.

EL BOTON de Nácar. Direção: **Patricio Guzmán.** Chile: CINEART. 2015. DVD (82 min). (Documentário)

Elle UK. Yves Saint Laurent. Remembering Loulou. **Elle.** 07 nov. 2011. Disponível em: <https://www.elle.com/uk/fashion/celebrity-style/articles/g8807/remembering-loulou/> Acesso em 24 abr, 2024

ELSNER, John; CARDINAL, Roger (Ed.). **Cultures of collecting.** Reaktion Books, 1994.

ERHARDT, David. Art in Transit: Material Considerations. *In*: MECKLENBURG, Marion. F. **ART IN TRANSIT: Studies for Packing and Transporting Paintings.** Washington: National Gallery of Art, 1991. p. 25-36. Disponível em: <https://repository.si.edu/handle/10088/8128>. Acesso em 24 abr. 2024.

Escola Virtual do Governo (EVG). **Conservação Preventiva para Acervos Museológicos.** [S. l.] [S. d.] Disponível em: <https://www.escolavirtual.gov.br/curso/267> Acesso em 24 abr, 2024

KRIS, Ernst; KURZ, Otto. **Legend, myth, and magic in the image of the artist: A historical experiment.** Yale University Press, 1979.

FANON, Frantz. **L'an V de la révolution algérienne.** F. Maspéro, 1972.

FAUSTINO, Deividson; GAYÃO, Nicolau. Estranhas Harmonias. A vida, a morte e o tempo na linguagem dramaturgical de Frantz Fanon. **fólio - Revista de Letras,** [S. l.], v. 14, n. 2, 2023. DOI: 10.22481/folio.v14i2.12262. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/folio/article/view/12262>. Acesso em: 24 abr. 2024.

FIALHO, Ana Leticia. **Mercado de Arte Global, Sistema Desigual.** REVISTA DO CENTRO DE PESQUISA E FORMAÇÃO / No 9, novembro 2019

FOUCAULT, M. Interview With Lucerne Finas in MORRIS, M. & PATTON, P. (Eds.) **Michel Foucault: power, truth and strategy.** Sidney: Feral Publications, 1980.

FRAGA, Tânia. **Acertos e desacertos na preservação de acervo em Arte Computacional Interativa.** In: Gobira, P. (org.) Memória do digital: e outras questões das artes e museologia. Belo Horizonte: EdUEMG, 2019.

FREEMAN, Nate. Artists in Guggenheim Show Release Statement Criticizing Termination of Gulf Labor Talks. **ArtNews.** 29 apr, 2016. Disponível em: <https://www.artnews.com/art-news/news/artists-in-guggenheim-show-release-statement-criticizing-termination-of-gulf-labor-talks-6253/>. Acesso em 24 abr, 2024

GAYÃO, Nicolau. Diante da grande ferida: o conceito de amor em Frantz Fanon. **Arquivos do CMD,** [S. l.], v. 8, n. 1, p. 192–213, 2021. DOI: 10.26512/cmd.v8i1.32289. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/CMD/article/view/32289>. Acesso em: 24 abr. 2024.

GELBER, S. M. (1997). **Do-It-Yourself: Constructing, Repairing and Maintaining Domestic Masculinity.** American Quarterly, 49(1), 66–112. 1997

GEYS, Jef. **Bubble Paintings**. 2017. Fotografia da instalação, colorida. Formato PNG. Nova York: Essex Street. Disponível em: <https://www.artnews.com/art-news/news/jef-geys-at-essex-street-new-york-8159/> Acesso em 24 abr, 2024

GIIP. **Exposição Zonas de Compensação 7**. 2020. Captura de tela da exposição. Formato PNG.

GOBIRA, Pablo. **Por uma preservação integral da obra de arte digital: anotações sobre arte tecnológica**. RDBCI: Revista Digital de Biblioteconomia e Ciência da Informação, Campinas, SP, v. 14, n. 3, p. 501-514, 2016.

GREFFE, Xavier. **Arte e mercado**. organização Teixeira Coelho. tradução Ana Goldberger. - 1. ed. - São Paulo : Iluminuras : Itaú Cultural, 2013.

GRONLUND, Melissa. **Contemporary Art and Digital Culture**. New York: Routledge, 2017.

Grupo de Investigacion em Arte y Política – GIAP. **[Sem título]**. 2023. Disponível em: <https://35.bienal.org.br/participante/grupo-de-investigacion-en-arte-y-politica-giap/> Acesso em 24 abr, 2024.

HAIDU, Rachel. **Absence of work: Marcel Broodthaers** Cambridge, MA. London, UK: MIT Press, 2010.

HARTMAN, S. Vênus em dois atos. **Revista Eco-Pós**, [S. l.], v. 23, n. 3, p. 12–33, 2020. DOI: 10.29146/eco-pos.v23i3.27640. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640. Acesso em: 29 abr. 2024.

HARTMAN, Saidiya. **Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HARTMAN, Saidiya. **Vidas Rebeldes, Belos Experimentos**: Histórias Íntimas De Meninas Negras Desordeiras, Mulheres Encrenqueiras E Queers Radicais. São Paulo, Editora Fósforo, 2022.

HARTEN, Jurgen. **A Águia, do Oligoceno até nossos dias: um título menos do que apropriado**. In 27a. Bienal de São Paulo: Seminários. São Paulo: Cobogó, 2008

HEINICH, Nathalie. **L'élite artiste: excellence et singularité en régime démocratique**. Gallimard, Paris, 2005.

Images Google. How a museum mount maker secures the nation's treasures. The Papa's Blog. Captura de tela, colorida. [S. d.] Disponível em: <https://images.app.goo.gl/g1bfn8BUf5nB85uJ8> Acesso em 24 abr, 2024

International mountmaker fórum. **Stories com repost de @a_museum_tech**. Captura de tela, colorida. 2022a. Instagram: @internationalmountmakerforum.

Stories não está mais disponível. [Imagem repostada disponível em: <https://www.instagram.com/p/CY4um3Wltlq/>. Acesso em 24 abr, 2024]

International mountmaker fórum. **Stories com repost de @tradecraftcrating**. Captura de tela, colorida. 2022b. Instagram: @internationalmountmakerforum. Stories não está mais disponível. [Imagem repostada disponível em: https://www.instagram.com/p/CY4UrcEINeY/?img_index=1. Acesso em 24 abr, 2024]

JAHAN, Pierre. **Evacuation ou retour des oeuvres au Louvre**. 1939 – 1945. Diversas fotografias em preto e branco e respectivos versos, 18,6 x 18,2 cm, sem negativo. França. Disponível em: <https://francearchives.gouv.fr/en/facomponent/922c3906c5e5dfb11d14a60e2a351434bdc730ff> Acesso em 24 abr, 2024

JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. **Graphs, charts, maps: plotting the global history of modern art**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 67, p.17-37, ago. 2017.

JULY, Miranda. FLETCHER, Harrell. **Learning to love you more**. 2009. San Francisco Museum of Modern Art. Disponível em: <http://www.learningtoloveyoumore.com> Acesso em 24 abr, 2024.

KAIL, Ellyn. The Unseen Collection at the National Museum of Natural History. **feature shoot**. 23 may, 2016. Disponível em: <https://www.featureshoot.com/2016/05/the-unseen-collection-at-the-national-museum-of-natural-history/> Acesso em 24 abr, 2024

KER, William Balfour. **From the depths**. 1906. Fotografia de Gravura. Formato PNG. Divisão de Gravuras e Fotografias da Biblioteca Online do Congresso dos Estados Unidos. Washigton, D.C. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/2004666561>. Acesso em 24 abr, 2024

KERN, Keila. **Marcel Broodthaers: Museu de Arte Moderna Departamento das Águias Agora em Português**. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2014

KRIS, Ernst; KURZ, Otto. **Legend, myth, and magic in the image of the artist: A historical experiment**. Yale University Press, 1979.

KING, Tiffany Lethabo; NAVARRO, Jenell; SMITH, Andrea (Ed.). **Otherwise worlds: Against settler colonialism and anti-Blackness**. Duke University Press, 2020.

KOTLER, Philip. **Princípios de Marketing**. 12. ed. São Paulo: Prentice Hall, 2008.

KOTLER, Philip. **Administração de Marketing**. 10a ed. São Paulo: Prentice Hall, 2000.

KRAUSS, Rosalind. **Voyage on the North Sea art in the age of the post-medium condition**. New York: Thames & Hudson, 2000

KÜHL, B. M. (2006). **História e ética na conservação e na restauração de monumentos históricos**. Revista CPC, (1), 16-40. <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v0i1p16-40>

LARA, Adriana. **Ready made crate of Marcel Broodthaers (Le Corbeau et le Renard)**. 2014. Temporary Zero.Something. Fotografias de instalação, coloridas. Formato PNG. Disponível em: <http://www.airdeparis.com/artists/adriana-lara/Works/temporary/index.html> Acesso em 24 abr. 2024.

LAVET, Alexander. **I would prefer not**. 2017. Fotografia da instalação, colorida. Formato PNG. Disponível em: <https://alexandreLavet.fr/projects/i-would-prefer-not-to/> Acesso em 24 abr, 2024

LEISHER, William R. The Borrower – Risk Assessment and Responsibilities. *In*: MECKLENBURG, Marion. F. **ART IN TRANSIT**: Studies for Packing and Transporting Paitings. Washington: National Gallery of Art, 1991. p. 89-92. Disponível em: <https://repository.si.edu/handle/10088/8128>. Acesso em 24 abr. 2024.

LEVY LEILOEIRO. **LIVRO: “MANUSEIO E EMBALAGEM DE OBRAS DE ARTES MANUAL”**. 111 páginas. Ilustrações em cores e em preto e branco. Captura de tela, colorida. Rio de Janeiro. [S. d.] Disponível em: <https://www.levyleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=606355> Acesso em 24 abr, 2024

LEVY, Pierre. O que é virtual?. 2a ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

LIPPARD, Lucy et al. **The dematerialization of art**. Art international, v. 12, n. 2, p. 31-36, 1968.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. Editora Companhia das Letras, 2015.

Mac Virtual. **Acervo: Roteiros de visita**. 2004. Disponível em: <http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/roteiro/PDF/44.pdf>. Acesso em 24 abr, 2024

MCANDREW, Clare. **The Art Market 2020**. UBS-ArtBasel, 2020

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação: como extensões do homem**. Editora Cultrix, 1974.

McGARY, Nanci. The Relationship between Art Museums, Packers and Shippers. *In*: MECKLENBURG, Marion. F. **ART IN TRANSIT**: Studies for Packing and Transporting Paitings. Washington: National Gallery of Art, 1991.

p.133-136 Disponível em: <https://repository.si.edu/handle/10088/8128>. Acesso em 24 abr. 2024.

MECKLENBURG, Marion. F. **ART IN TRANSIT**: Studies for Packing and Transporting Paitings. Washington: National Gallery of Art, 1991. Disponível em: <https://repository.si.edu/handle/10088/8128>. Acesso em 24 abr. 2024.

MERRIL, Ross M. The Problems of Packing and Shipping. *In*: MECKLENBURG, Marion. F. **ART IN TRANSIT**: Studies for Packing and Transporting Paitings. Washington: National Gallery of Art, 1991. p. 217-222 Disponível em: <https://repository.si.edu/handle/10088/8128>. Acesso em 24 abr. 2024.

MORESCHI, Bruno P; SANTOS, G; CARVALHO, Ananda; FALCÃO, A. G, et al. **A História da _rte**. São Paulo: Rumos Itaú Cultural 2015-2016, Folheto, 2017.

MOULIN, Raymonde. **O mercado de arte: mundialização e novas tecnologias**. Porto Alegre: Zouk, 2007.

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; doi: 10.2307/3321315

MORRIS, Robert. **Box (for) standing**. 1961. Fotografia em preto e branco. Disponível em: <https://grupaoak.tumblr.com/post/180658554879/robert-morris-box-for-standing-1961> Acesso em 24 abr. 2024.

MORRIS, William. **Artes Menores**. Antígona, São Paulo. 2003

MORRIS, William. **Blackberry, pattern nº 388**. 1915 – 1917. Scanner de pintura, colorido. Fomato PNG. 21 1/2 x 14 1/2 in. (54.6 x 36.8 cm). Museu do Brooklyn. Disponível em: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/97900> Acesso em 24 abr, 2024

MOWER, Sarah. **JWAnderson: FALL 2021 READY-TO-WEAR**. 2021. Fotografia, colorida. Formato PNG. Disponível em: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2021-ready-to-wear/j-w-anderson> Acesso em 24 abr, 2024

NICHELLE, Marley. Christopher **Columbus is down in Richmond ! Discover that lake mf**. [Richmond], 9 jun. 2020. Twitter: @MarleyNichelle. Disponível em: <https://twitter.com/MarleyNichelle/status/1270528576656273408> Acesso em 24 abr. 2024.

NICHOLAS, Lynn H. **Europa Saqueada**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002

O'DOHERTY, Brian. **Studio and cube: on the relationship between where art is made and where art is displayed**. Princeton Architectural Press, 2007.

OURIQUES, et al. **Manuseio e Embalagem de Obras de Arte**. Manual. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto de Artes Plasticas. 1989

PERRY, Grayson. **Tomb of the Unknown Craftsman**. 2020 – 2021. Fotografia de instalação com artista ao fundo, colorida. Formato PNG. British Museum. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/exhibitions/grayson-perry-tomb-unknown-craftsman> Acesso em 24 abr, 2024

PINHO, Diva Benevides. **A arte como investimento. A dimensão econômica da pintura**. São Paulo: Nobel - Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

POSENENSKE, Charlotte. **Work in Progress**. 2019. Fotografia da exposição, colorida. Formato PNG. Museu de Arte Contemporânea de Barcelona. Disponível em: <https://www.macba.cat/en/exhibitions-activities/exhibitions/charlotte-posenenske-work-progress>. Acesso em 24 abr, 2024

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. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i66p18-51>

RAMPIM Joao Lopes. **Colecionador, Arte e Materialismo Histórico em Walter Benjamin**. São Paulo: Unifesp, 2018.

RANCIERE, Jacques. **A Partilha do Sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34. 2014

RANCIERE, Jacques. **Espaço das Palavras – De Mallarme a Broodthaers**. Relicário Belo Horizonte 2022

RANCIERE, Jacques. **O Espectador Emancipado**. Editora WMF Martins Fontes, 2012

RENNIE, Sarah M. V. Training Program for the Transportation Industry. In: MECKLENBURG, Marion. F. **ART IN TRANSIT: Studies for Packing and Transporting Paintings**. Washington: National Gallery of Art, 1991. p. 261-268. Disponível em: <https://repository.si.edu/handle/10088/8128>. Acesso em 24 abr. 2024.

RICHARD, Mervin; MECKLENBURG, Marion. F.; MERRILL, Ross M. **ART IN TRANSIT: Handbook for Packing and Transporting Paintings**. Washington: National Gallery of Art, 1997. Disponível em: https://repository.si.edu/bitstream/handle/10088/8127/mci_Art_in_Transit_Handbook_for_Packing_and_Transporting_Paintings.pdf. Acesso em 24 abr. 2024.

SACHS, Tom. **CHANEL GUILLOTINE**. 1998. Fotografia da instalação, colorida. Formato PNG. Disponível em: <https://ropac.net/artists/77-tom-sachs/works/11907/>. Acesso em 24 abr, 2024

SACHS, Tom. **Nike Craft**. 2012. Fotografias da obra, colorida. Formato PNG. Disponível em: <https://store.tomsachs.com/collections/frontpage/products/nikecraft-mars-yard-shoe>. Acesso em 24 abr, 2024

SANTOS, Caio Netto dos. **Fantasmas que ainda não morreram**. 2015. Fotografia, colorida. Formato PNG. Acervo pessoal.

SANTOS, Caio Netto dos. **Neste Exato Instante**. 2017. Fotografia, colorida. Formato PNG. Acervo Pessoal.

SANTOS, Caio Netto dos. **Brocas**. 2019. Fotografia, colorida. Formato PNG. Acervo pessoal.

SANTOS, Caio Netto dos. **Embalagens presentes no acervo da PIVO/Arte e Pesquisa**. 2020a. 2 Fotografias, coloridas. Formato PNG. Acervo pessoal.

SANTOS, Caio Netto dos. **Montagem da exposição O LUGAR DO TRABALHO. 2021a**. Quatro fotografias, coloridas. Formato JPEG. Acervo pessoal.

SANTOS, Caio Netto dos. **Montagem da exposição Frestas - Trienal SESC, O rio é uma serpente**. 2021b. Fotografia digital, coloridas. Formato JPEG. Acervo pessoal.

SANTOS, Caio Netto dos. **Em 2020**. 2021c. 3 Fotografias, coloridas. Formato PNG. Acervo pessoal.

SANTOS, Caio Netto dos. **Embalagens na Oficina Colaborativa - O.co**. 2022. Fotografia, colorida. Formato PNG. Acervo pessoal.

SAVAGE, Augusta. **Lift Every Voice and Sing (The Harp)**. 1939. Fotografia em preto e branco da instalação da obra. Disponível em: <https://sites.smith.edu/afr111-f19/the-harp/> Acesso em 24 abr, 2024

SCHEIER, Peter. **Montagem da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo**. 1951. Fotografia sobre papel, P.&B. Gelatina/Prata. Arquivo Peter Scheier / IMS. Disponível em: <https://ims.com.br/2019/02/03/arquivo-peter-scheier-bienal/> Acesso em 24 abr, 2024

SCHILLER, Friedrich. **Do sublime ao trágico**. Organização: Pedro Sússekind. Tradução e ensaios: Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

SHELLEY, Marjorie. **The Care and Handling of Art Objects: Practices in the Metropolitan Museum of Art**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1987.

SILVA, Denise Ferreira da. **Ninguém: direito, racialidade e violência**. Meritum, Revista de Direito da Universidade FUMEC, 2014.

SILVA, Denise Ferreira da. **Homo Modernus: Por uma ideia Global de Raça**. Cobogó. Rio de Janeiro, 2022

SOCIEDADE DAS NAÇÕES. Carta de Atenas. Escritório Internacional de Museus. Atenas, 1931. In: **IPHAN. Cartas patrimoniais**. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/226>. Acesso em 24 abr. 2024.

SUDERBURG, Erika. **Space, Site, Intervention: Situating Installation Art**. Minnesota: University of Minnesota Press, 2000

TARTA, [S. n.]. **Embalagem Ardently**. Whatsapp: [Grupo] Coolkids. 2 jun. 2023. 15:18. imagem anexa à mensagem.

THAIS QUEIROZ LEILOEIRA OFICIAL. **Livro Manuseio e Embalagem de Obras de Arte - Manual, por Ministério da Cultura e Funarte, 1989, com 101 páginas. Raríssima edição ensinando como embalar e proteger obras de arte para o seu transporte seguro (esculturas, telas, cristais, porcelanas, etc)**. Captura de tela, colorida. Rio de Janeiro. [S. d.] Disponível em: <https://www.thaisqueirozleiloeira.com.br/peca.asp?ID=8597433> Acesso em 24 abr, 2024

The Art of Installation. **You cant control your dreams**. 2023. Instagram: @_the_art_of_installation_. Disponível em: https://www.instagram.com/_the_art_of_installation_/ Acesso em 24 abr, 2024

The Broad. **Diversity Apprenticeship Program Toolbox**. São Francisco. CA: The Broad. [S. d.]. Disponível em: <https://www.thebroad.org/dap/toolbox> Acesso em 24 abr, 2024

Tópicos em Conservação Preventiva - 1: Roteiro de avaliação e diagnóstico de conservação prevenkrtiva. SOUZA, Luiz Antônio Cruz. ROSADO, Alessandra. FRONER, Yacy-Ara (org). Belo Horizonte: LACICOR – EBA – UFMG, 2008.

Tópicos em Conservação Preventiva - 2: Princípios históricos e filosóficos de conservação preventiva. FRONER, Yacy-Ara., & ROSADO, Alessandra. Belo Horizonte: LACICOR–EBA–UFMG, 2008.

Tópicos em Conservação Preventiva - 10: Manuseio, embalagem e transporte de acervos. Alesandra, ROSADO (org.) Belo Horizonte: LACICOR–EBA–UFMG, 2008.

TIBLE, Jean. **Política selvagem**. São Paulo, GLAC e N-1 edições, 2022.

Tour Virtual. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. MAM – Rio. Captura de tela, colorida. [S. d.] (Rio de Janeiro) [Google Arts & Culture] Disponível em: <https://mam.rio/visite/tour-virtual/> Acesso em 24 abr, 2024

UDDOshop. **Crates**. [S. d.] Fotografia, colorida. Formato PNG. Disponível em: <https://www.uddoshop.com/crates> Acesso em 24 abr, 2024

UNESCO. **Recomendação de Nova Delhi**. Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. 9ª Sessão, Nova Delhi, 1956.

UNIVERSITY OF DELAWARE. **Materials Information & Technical Resources for Artists (MITRA)** Nova Jersey: Universidade de Delaware [S. d.]. Disponível em: <https://www.artcons.udel.edu/mitra>. Acesso em 24 abr, 2024

VRANKEN, Leon. **A Salute to the Wheel**. 2019. Fotografia da instalação, colorida. Formato PNG. Antuérpia: Marion de Canniere. Disponível em: <https://artlead.net/artist/leon-vranken/> Acesso em 24 abr, 2024

YAU, John. How To Look Indifference in the Eye: New Work by Dan Douke. **Hyperallergic**. 12 jan, 2014. Disponível em: <https://hyperallergic.com/102182/how-to-look-indifference-in-the-eye-new-work-by-dan-douke/> Acesso em 24 abr, 2024

WHITE, Harrison & WHITE, Cynthia. **La carrière des peintres au XIXè siècle**. Paris: Champs Arts, 2009;

WILLHELM, Benhard. **MIDDELHEIM MUSEUM**. 2014. Fotografia, colorida. Formato PNG. Disponível em: <http://www.bernhardwillhelm.com/diary/2014/5/26/middleheim-museum/> Acesso em 24 abr, 2024