



## Exposição: da ideia ao prego. (Tudo o que você gostaria de saber sobre exposições e temia perguntar)

Pedro Azara\*

*Tradução: Fernando G. Vázquez Ramos*

\*Arquiteto, professor de estética na Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (Espanha). Autor de: *Castillos en el aire. Mito y arquitectura en Occidente*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000; *Cuando los arquitectos eran dioses*, La Catarata, Madrid, 2015. Bolsista da Fundação Getty de Los Angeles (EUA) em 1998, e da Fundação Gerda Henkel de Düsseldorf, 2011. Responsável por mais de trinta exposições na Europa e nos Estados Unidos.

### Resumo

O artigo narra como se põe em marcha uma exposição, desde a seleção e solicitação em empréstimo das obras aos museus e aos colecionadores, atendendo aos requerimentos exigidos pelas instituições de empréstimo, até o transporte e suas condições e a instalação das obras na sala, o que requer uma montagem que deve atender a múltiplas, e algumas vezes contraditórias, necessidades.

**Palavras chave:** Exposições. Museología. Museografía.

“**C**erca de dois meses antes de abrir a exposição “Casas del alma. Maquetas de arquitectura de la antigüedad” (“Casas del alma. Modelos de arquitetura da antiguidade”) no Centro de Cultura Contemporânea (Centro de Cultura Contemporânea) de Barcelona, em 1997, deixando o centro e atravessando a rua de la Paja, de repente, à esquerda, na janela de um antiquário (hoje na rua Consejo de Ciento), vi ou que não poderia ser apenas um excelente modelo arquitetônico de terracota antiga, em perfeitas condições: um modelo não publicado ou desconhecido. Depois de hesitar um momento, empurrei a porta. Expliquei porque eu estava lá e perguntei sobre a peça. Era da Síria, do segundo milênio a.C. Estava à venda e o antiquário não parecia entusiasmado por emprestá-lo para uma exposição, mesmo que eu lhe dissesse que o valor da peça aumentaria se exposto. Antes de sair, perguntei o preço. Alto, mas acessível por um colecionador interessado: umas quatrocentos mil pesetas. Comentei sobre

o assunto a um amigo arquiteto que passou no dia seguinte pela loja de antiguidades e, distraidamente, perguntou o preço do modelo. Seu preço tinha dobrado. Meu comentário não tinha caído em ouvido moucos.

Voltei depois de alguns dias para tentar obter o empréstimo da peça. A lista de obras da exposição estava fechada, mas a obra era excepcional; e estava a poucos metros de onde a exposição iria abrir. O responsável, no entanto, depois de dar um tempo, acabou explicando que o modelo tinha deixado recentemente, com certeza de forma ilegalmente, a Síria. Expô-la publicamente poderia suscitar suspeitas e colocar em perigo o contato que o antiquário tinha no Oriente, capaz de subornar a polícia de fronteira para permitir que as antiguidades deixassem a Síria. Os grandes mosaicos romanos, recentemente chegados da Síria, mostraram que o negócio não diminuiu. As antiguidades chegaram em Espanha como ar-

tesanato, obtiveram a licença de importação e, de Madri, foram distribuídas entre várias cidades. Fiquei chocado com a informação.

Foi-me explicado, dias depois, que o governo autónomo catalão (a *Generalitat*) estava por trás desse negócio havia meses, mas sem resultados.

Entrei em contato com o Departamento de Antiguidades Orientais do Museu do Louvre, em Paris, e com alguns especialistas neste tipo de peças. Todos comentaram que deveria tentar obter uma fotografia, para poder estudar o trabalho e classificá-lo, antes que fosse tarde demais. Pela descrição que tinha oferecido, tratava-se de um modelo mesopotâmico único.

Não quis saber nada mais sobre esse assunto. Deixei passar o tempo. A exposição foi inaugurada. Meses depois, lembrei-me das palavras de uma curadora do Museu do Louvre. Voltei para o antiquário. O dono não estava lá, apenas seu filho. Não vi o modelo. Perguntei por ela. Foi-me dito que tinha sido vendido em Londres e que o antiquário já nada sabia sobre o assunto. Nenhum rastro ou imagem foi deixada.

Anos depois, em 2011, fui a Genebra para documentar uma exposição sobre arte da Mesopotâmia. Genebra é uma cidade onde o tráfico ilegal de antiguidades é mais ativo. Alguns antiquários, procurados pela Interpol, e com mandados de prisão, mantêm as lojas abertas no centro da ci-

dade e não se escondem. Um curador do Museu de Genebra, que trabalha na busca de obras roubadas ou retiradas ilegalmente de sítios arqueológicos, comentou o famoso caso da cerâmica grega, com uma cena pintada que mostra a morte do herói grego Sarpedon, às portas de Tróia, pintado por Eufrônio, o primeiro pintor de cerâmica que assina suas criações, no século V a.C.

Em 1972, o Metropolitan Museum of Art, Nova York, pagou um milhão de dólares por uma gigante cratera [vaso usado para misturar vinho e água], em perfeitas condições, assinada pelo mítico Eufrônio. Foi a primeira vez que uma peça arqueológica atingiu esse preço. O trabalho foi reproduzido nas capas dos principais semanários da cidade. Até o ano passado, foi uma das obras-primas da coleção do Museu. Um jornalista perguntou sobre sua origem. Imprudentemente, foi comentado que vinha de Zurique. A cerâmica grega tinha chegado até lá? A versão foi imediatamente corrigida. Ela tinha pertencido a um colecionador libanês. Uma ligação urgente advertiu ao antiquário que um jornalista poderia perguntar sobre cerâmica. Ele deveria responder que o pai do colecionador, agora falecido, a achou num túmulo e a tinha vendido porque sua coleção estava mais orientada para a arte fenícia [que para a mesopotâmica]. Como este último ponto era verdadeiro, assim que um jornalista ligou, a versão que lhe foi contada pareceu convincente. Mas, por que tinha sido mencionado, desde o início, a cidade de Zurique? Um jornalis-



Figura 1. Vitrine da exposição *Antes del Diluvio. Mesopotamia 3500-2100 a.C.* Obra Social de La Caixa, Barcelona e Madrid (2012 e 2013), dedicada ao mundo dos antigos sumérios. Curadoria de Pedro Azara. Fonte: acervo do autor.

ta, Paul Watson, deixou o Líbano e partiu para a Suíça. Finalmente, o Metropolitan teve que revelar a origem, a história, da obra: foi adquirida, de fato, de um antiquário suíço, que, por sua vez, a adquiriu de um revendedor. De onde veio a obra-prima da arte clássica grega? A pesquisa sobre este assunto levou quase quarenta anos.

Historiadores, arqueólogos, comerciantes (entre os quais se destacava Giacomo Medici), conservadores de museus suíços e caçadores de tesouros roubaram ou ajudaram, direta ou indiretamente, a roubar um túmulo etrusco, na Itália, até então preservado, que acabavam de encontrar. Imediatamente perceberam a importância da obra. Poderia ganhar uma fortuna com ela. Mas nenhum museu público italiano poderia pagar o que esse vaso custaria – o que iriam pedir por ela – e não poderia sair legalmente do país. O direito internacional proíbe que os bens culturais nacionais atravessem as fronteiras. O vaso foi cuidadosamente quebrado. Os fragmentos, depositados em uma mala. Na alfândega, argumentou-se que eram apenas peças soltas, ou que resultava evidente para os funcionários aduaneiros, que aceitaram a explicação. As peças não tinham qualquer valor. Já na Suíça, as peças soltas foram remontadas com precisão. As juntas foram refeitas e desapareceram. O vaso estava novamente íntegro, fora da Itália.

O que aconteceu a seguir é conhecido. A história terminou no ano passado. A lei italiana forçou

vários museus norte-americanos a devolver algumas obras-primas da antiguidade, grega, etrusca e romana, que hoje são o foco de atenção dos museus florentinos e romanos, sob pena de impedir que qualquer obra da arte italiana pudesse ser incluída em qualquer exposição nos Estados Unidos. Alguns curadores acabaram na prisão.

Esta história me lembrou aquela que vivi há anos. Mas aqui, em Barcelona, a história acabou sem conclusão.

\* \* \*

Como é montada uma exposição e o que é exibido? Nos referimos sobretudo a exposições com material arqueológico. (Figura 1)

Os pedidos de peças devem ser feitos por escrito. Somente instituições reconhecidas estão autorizadas a realizá-las. Às vezes, os museus que recebem pedidos oficiais de empréstimo, acompanhados do roteiro da exposição e documentos sobre a instituição organizadora, suas medidas de solvência e segurança, bem como suas condições ambientais (temperatura, umidade, controles de luz) das salas de exposições, aceitam emprestar apenas a instituições que possuem uma coleção de arte permanente (museus, academias, certos institutos e universidades, associações profissionais, etc.): pois, se presume que, nesse caso, o organizador possui técnicos (curadores) acostumados e autorizados a manipular obras de arte



Figura 2. Vista geral da exposição *Ciudad del espejismo. Bagdad de Wright a Venturi*. Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia (nov. 2008 - fev. 2009). Curadoria de Pedro Azara. Fonte: acervo do autor.

(ou podem contratar esse tipo de especialista sem dificuldade), bem como armazéns adequados e seguros e salas devidamente preparadas.

Os pedidos de empréstimos devem ser enviados com um mínimo de doze meses antes da abertura, embora alguns museus, como o Museu da Universidade de Filadélfia (Penn Museum), solicitem de dezoito meses, e o Ministério da Cultura da Turquia, responsável por todos os museus públicos turcos, três anos (razão pela qual, tantos museus desistem de pedir obras da Turquia). Nenhum museu responde se o pedido chegar com menos de três meses antes da abertura programada. Exceto, se for um pedido excepcional para uma ou algumas peças, depois que o organizador enfrentou algum problema inesperado com um provedor com quem teve um acordo assinado, mas de golpe quebrado.

As cartas de empréstimo não precisam ser enviadas com muita antecedência. Os museus respondem aos pedidos seguindo a ordem, mas tendo em conta a data do empréstimo, assim as solicitações prematuras são simplesmente arquivadas. Destarte, esquecidas ou perdidas, muitas vezes.

Os museus emprestam obras com alguma dificuldade. Mas, os responsáveis são conscientes de que sem empréstimos, nenhuma instituição poderia organizar qualquer exibição. Os empréstimos permitem que algumas peças sejam divulgadas, o que aumenta seu valor e seu preço; dão empre-

go a curadores que estudam as obras requeridas – por vezes, obras nunca exibidas, armazenadas em depósitos que nunca deixaram – e que pode, assim, ser publicadas em catálogos. Neste sentido, as exposições permitem o estudo detalhado de obras esquecidas ou desvalorizadas, ou corrigem atribuições ou interpretações errôneas ou questionadas; facilitam um novo olhar sobre obras de arte menos conhecidas. (Figura 2)

Exceto para os grandes museus internacionais, que possuem grandes coleções permanentes – com as quais podem realizar intercâmbios de obras –, as obras-mestras geralmente não são cedidas. Considera-se que sua falta será notada e lamentada pelos turistas. Alguns museus afirmam que algumas de suas peças não podem ser emprestadas. Embora, também seja verdade que, em troca de enormes quantidades de dinheiro, pois os museus também precisam de fundos, qualquer um pode obter empréstimos incríveis. Assim, por exemplo, o empréstimo do mítico estandarte sumério de Ur [Estandarte da Batalha de Ur], do British Museum, não é negociável, com exceção feita às monarquias do Golfo Pérsico (a família real da Arábia Saudita financia o desconhecido museu do cavalo de Kentucky, nos Estados Unidos, pelo que este pequeno museu obtém empréstimos impensáveis); apesar de não ter museus internacionalmente reconhecidos, poucos são os provedores que logicamente não aceitam compensações econômicas (que permitem restaurar quartos, comprar peças, etc.) pelos empréstimos de suas obras.

As grandes exposições internacionais, que atraem centenas de milhares de visitantes, e geram enormes benefícios econômicos, geralmente são organizadas por três ou quatro grandes museus que agrupam seus acervos. Estes constituem o corpo da exposição, completados com empréstimos específicos. Esta política permite que a amostra viaje para várias cidades por um período superior a seis meses, que é o tempo que os museus e as coleções aceitam para fornecer obras. Logicamente, museus, coleções e instituições de menor porte não podem acessar esses circuitos.

Os grandes museus, no entanto, têm coleções das quais algumas peças são exibidas regularmente. A maioria permanece em reservas. Isso não significa que essas obras sejam necessariamente menores. A coleção deslumbrante de vinte mil peças sumérias do Field Museum, em Chicago, está permanentemente armazenada. O Museu não tem espaço suficiente para expor sequer algumas poucas, cujo interesse para o público em geral é menor que o despertado pela arte do Egito faraônico.

As peças das reservas geralmente são emprestadas com mais facilidade. Desta forma, um museu pode revelar uma herança invisível, o que pode nos permitir descobrir, de repente, obras relevantes que anteriormente estavam ocultas.

Mas, as reservas dos grandes museus não são necessariamente cavernas de tesouros desco-

nhecidas. Assim, as do Museu do Prado são pobres, e as pinturas armazenadas medíocres; entretanto, as reservas de alguns departamentos do British Museum fariam a fortuna de museus menos conhecidos. Os baixos relevos neo assírios armazenados são deslumbrantes. Porém, não entram nas salas estreitas da coleção permanente – novamente, uma coleção muito menos atraente do que a egípcia.

Existem exposições de tipos muito diferentes. Concentremo-nos em exposições com obras de arte e de arqueologia originais. Os responsáveis pelos museus agradecem que os organizadores de exposições, antes de enviar os pedidos oficiais de empréstimo, visitem as instituições, participando de reuniões informais, onde o roteiro e os objetivos da exposição são explicados, detalhando quais obras seriam as mais apropriadas. É conveniente que o museu que empresta as obras não tenha a sensação de que é requerido apenas para o empréstimo, mas sentir que pode influenciar de alguma forma a exposição, sugerindo obras, que talvez não tenham sido tomadas em consideração pelo curador, às vezes devido ao desconhecimento de que tais obras fazem parte do acervo da instituição. Esta maior implicação do provedor no projeto pode facilitar alguns empréstimos difíceis

As exposições temáticas, que não tratam de temas excessivamente comerciais ou repetitivos (o impressionismo, é um tema recorrente, e talvez já

esgotado) são preferidas pelos museus de empréstimos. Em geral, o pedido de obras-mestras sem uma comprovação explícita da necessidade de serem expostas, ou determinado o papel que desempenham na narrativa de uma exposição, muitas vezes é negado. As obras podem sofrer durante a transferência, assim, o traslado só é permitido se resulta em uma nova abordagem do assunto já conhecido ou na descoberta de um novo tópico inovador. E ainda há muitos novos tópicos. A exigência de um grande número de visitantes, tanto por parte dos museus privados como dos públicos, obriga a certa prudência por parte das instituições, quase à beira de uma atitude conservadora, perante temas desconhecidos que podem não despertar o interesse geral ou, ainda, suscitar algum tipo de rejeição.

Cada museu tem seus próprios critérios sobre aprovação de empréstimos. Museus em países como a Turquia ou a Grécia não têm o direito de decidir sobre eles. São os respectivos ministérios da cultura, às vezes após uma consulta não obrigatória com o museu requerido, que aprovam ou não a solicitude de empréstimo. Na Itália, os museus também são limitados por um órgão superior, que rege vários museus provinciais ou da mesma cidade, chamado *Soprintendenza* – algum museu tem sua própria Superintendência – embora até que o Ministério italiano da Cultura não aprove o empréstimo, as obras não podem ser exportadas. Nos Estados Unidos, por outro lado, onde os museus são privados, o Estado

quase não intervém, e são os patronos que aprovam ou negam empréstimos, com base em relatórios de técnicos e curadores. De acordo com a importância do museu, as reuniões do grupo de patronos podem acontecer uma ou várias vezes por ano. Dependendo de quando o pedido de empréstimo for enviado, pode demorar quase um ano antes de receber uma resposta, positiva ou não, e, só então, os procedimentos legais para a exportação de obras podem começar.

As respostas são condicionadas pela importância da entidade solicitante, a duração da amostra, o número de museus que podem acomodar a amostra, o interesse da exposição, a previsão de um catálogo “acadêmico”, o estado no qual ficam as salas das quais as obras são retiradas (um museu geralmente não aceita ter vitrines ou paredes vazias por meses, como é o caso do Museu do Louvre em Paris, que argumenta que os visitantes exigem que a maioria das obras estejam permanentemente em exposição), a importância e o número de obras solicitadas em empréstimo, o estado das mesmas (o que exige, antes de uma resposta, a análise das obras pelos conservadores, que determinam se as mesmas podem viajar sem problemas), e, às vezes, do que a entidade requerente oferece em troca.

Algumas leis nacionais impedem a exportação de peças em boas condições, cuja transferência não as afeta. Por exemplo, a legislação nos EUA proíbe o “comércio” – a troca de obras, incluindo as

da pré-história, feita com materiais de espécies ameaçadas de extinção (conchas, marfim, etc.), independentemente de que a espécie seja pré-histórica e não exista mais ou que o material não provenha de animais abatidos no presente. Por esta razão, nenhum pedaço de marfim, mesmo de três mil anos atrás (como os assírios), pode ser emprestado a países estrangeiros pelos Estados Unidos. O que é valorizado, neste caso, não é a antiguidade da obra, mas o material. Somente trabalhos feitos com materiais orgânicos de espécies extintas – como mamutes, mas não elefantes – podem circular livremente.

A política não é estranha às decisões dos museus provedores. O governo grego impede fortemente que as obras de museus públicos gregos sejam exibidas junto com obras de coleções privadas. Museus com obras doadas por indivíduos, como a maioria dos museus suíços, não são bem considerados pelo governo grego. Desatender esta exigência pode significar que a exposição seja confiscada por ordem judicial.

Países como a Síria – antes da guerra civil – demandam (ou demandavam) que nenhuma obra proveniente de Israel seja incluída em uma exposição, mesmo que ditas peças não compartilhem a mesma vitrine ou ainda não estejam na mesma sala. A mesma palavra “Israel” não pode ser mencionada nos textos da amostra e no catálogo, que o governo sírio exige, ou exigiu em tempos de paz, para rever. Os Estados Unidos resolveram

o problema recorrendo à expressão “Israel antigo” quando exhibe peças arqueológicas da faixa do Mediterrâneo oriental.

Os governos de George Bush (pai), e filho, por outro lado, impediram o empréstimo de obras mesopotâmicas de museus norte-americanos, pois a Mesopotâmia se encontra no atual Iraque, um país que estava em uma lista negra (o famoso “Eixo do Mal”), ordem executiva anulada pelo presidente Obama. O impedimento às vezes se conseguia ultrapassar quando se explicava que no terceiro milênio a.C. o Iraque não existia.

Em geral, os governos da maioria dos países garantem o retorno aos seus respectivos proprietários públicos e privados de peças emprestadas sobre as quais, de repente, pesa uma ordem de retenção, como pode acontecer com as obras suspeitas de serem saqueadas durante a Segunda Guerra Mundial ou, hoje, no Iraque. A legislação espanhola, no entanto, não oferece as mesmas garantias.

Enquanto isso, países como o México ou o Peru podem reter indefinidamente obras pré-colombianas de coleções estrangeiras incluídas em exposições nesses países. Diante dessa ameaça sempre presente, museus internacionais hesitam em prestar obras que possam ser justa ou injustamente requisitadas ou, ainda, negam absolutamente o empréstimo.

Às vezes, você tem que ter “mordidas” [subornos] – o que não se fala em voz alta: aparentemente sabia-se que era necessário pagar uma certa quantia para a Sra. Suzanne Mubarak, esposa do ex-presidente egípcio, se fosse o caso de dispor de peças do Egito faraônico sem problemas. O pagamento ilegal deve ser realizado sem esperar que o requerimento se torne explícito, como às vezes foi o caso das obras da Síria. Lembro-me de ter que voar para Damasco em julho de 1996 com uma quantidade de dinheiro que não poderia ser contabilizada – mas que não foi necessário gastar finalmente – para tentar desbloquear um empréstimo de obras que tinha sido obtido previamente de forma verbal, mas para a qual não se seguiu nenhuma confirmação por escrito. O encontro com um oficial militar de alta patente em uma sala do Museu de Arqueologia de Damasco foi tenso. Mas, o empréstimo foi realizado, ainda que no último minuto, houve demandas onerosas (viagens, acomodação e despesas de vários conservadores sírios por semanas em Espanha) que não puderam ser recusadas, pois perigava o recebimento de obras muito importantes para a exposição.

A política é um agente importante que determina o destino das exposições. Um erro, e o conflito podem ser graves, trazer um problema diplomático com consequências imprevisíveis.

Desde 11 de setembro de 2001, a organização de exposições com peças provenientes do exterior

mudou muito. O custo do seguro (1/1500 do valor da obra) aumentou rapidamente. As peças nunca viajam sozinhas, mas com um ou dois “mensageiros” – pessoas do museu de empréstimos que acompanham as obras encaixotadas.

Reivindicações de obras em museus estrangeiros por países como Peru, Turquia, Irã ou Iraque, recentemente, que consideram que sua herança foi ilegalmente explorada e exportada durante períodos coloniais, forçou os museus a monitorar o que emprestam e a quem. A Grécia também endureceu o tom. Um museu de empréstimos pode correr o risco de que “suas” peças, quase sempre arqueológicas, sejam apreendidas e, possivelmente, não retornadas.

Os museus norte-americanos, principalmente, mas também os museus suíços – e, em geral, em maior ou menor grau, quase todos os museus – são alimentados por – ou incluem – partes doadas por indivíduos em suas coleções permanentes. Quando os colecionadores doadores são patronos dos museus, estes são obrigados a aceitar a doação e a expor a obra. Por causa desta lei, os museus, especialmente os americanos, são forçados a mostrar obras cuja autenticidade e, acima de tudo, sua origem, nem sempre é clara. A “proveniência” (de onde vem uma obra) é uma palavra-chave que infunde medo nos curadores. Uma origem conflitante pode causar sérios conflitos diplomáticos.

As leis internacionais estabelecidas em 1985, subscritas pela maioria dos países, impedem que qualquer obra deixe um país para ser adquirida por outro. Mas não sempre se pode – ou se quer – saber em que ano uma obra entrou em uma coleção. Por este motivo, instituições como o Museu Metropolitano de Arte em Nova York ou o Museu do Louvre em Paris não aceitam que as obras que emprestam participem de exposições que incluam outras coleções privadas – ou, pelo menos, certas coleções, muitas vezes, formadas graças às fortunas adquiridas rapidamente nos anos noventa. A razão é simples: querem evitar que a amostra seja apreendida por reivindicações de países que suspeitam que certas obras deixaram seu território ilegalmente. A situação é complicada quando, às vezes, esses mesmos países facilitam a exportação – ou têm funcionários, ou políticos, que fecham os olhos ou mexem os “pauzinhos” do trânsito ilegal de obras – de peças que são reivindicadas posteriormente. A linha de demarcação entre países suspeitos de tráfico de obras de arte e países vigilantes não segue de forma alguma a linha que separa países ricos e pobres, como se pensa às vezes.

Por estas razões, os curadores de museus estudam, não só o estado das obras – peças aparentemente bonitas podem ter fissuras internas não detectáveis a olho nu, ou podem ser feitas de materiais facilmente corroídos, como bronze, ou cobre, corrosão que pode aparecer de repente e que nem sempre pode ser interrompida no

tempo, ou sabe como parar –, mas também a “origem”: como e quando foram adquiridas, para quem e por quem. As surpresas não são excepcionais. Descobre-se que trabalhos notáveis são falsos ou que não podem ser exibidos, pois são possivelmente o resultado de roubos. Qualquer erro implicaria um perigo de apreensão e descredito. Obras de países “conflitantes”, como o Irã (para os Estados Unidos), são fornecidas com muito cuidado.

Um museu empresta preferencialmente peças das quais tenha, pelo menos, duas cópias (peças arqueológicas, gravuras, livros, etc.). As obras tendem a viajar acompanhadas de mensageiros: curadores, quase sempre jovens, ou em treinamento, cuja tarefa é não deixar as peças emprestadas sozinhas nunca. A responsabilidade que eles têm de assumir, pois o destino das obras está nas suas mãos, às vezes, força-os a agir com uma atitude severa e excessiva. Eles temem que qualquer problema possa acontecer, e não confiam nas instituições solicitantes, bem como em seus funcionários, o que pode causar atrasos ou paralisações da montagem de uma exposição. As caixas em que estão embaladas não podem ser abertas na alfândega. É um requisito obrigatório. Qualquer falha anularia a eficácia do seguro. As obras viajam em transportes especiais, ou em um assento de primeira classe – se a caixa é pequena, de avião (ou de barco), ou em transporte blindado, acompanhado de policiais armados – o que obriga a preparar trocas

de guardas militares nas fronteiras, uma vez que o militar ou a polícia de um país não podem entrar em território estrangeiro, se o transporte for feito por estrada. Alguns museus requerem guardas armados para acompanhar a transferência de peças emprestadas, chegadas de avião, do aeroporto ao museu organizador.

O número de mensageiros é definido pelo museu de empréstimos. O custo (transferência, alojamento e subsídio de subsistência) assumido pela instituição organizadora. O mensageiro deve permanecer na sede que monta a exposição a partir da chegada das caixas – com as quais viajou – para a instalação das peças nas vitrines e o fechamento final das mesmas. A permanência do mensageiro pode durar várias semanas. Em grandes exposições, com inúmeras obras provenientes de diferentes museus, localizadas em vitrines coletivas, os mensageiros devem estar presentes sempre que as vitrines são abertas para a colocação ou retirada de novas obras.

Alguns museus – como, em geral, o British Museum de Londres – exigem que suas peças sejam exibidas em expositores independentes, sem compartilhá-los com nenhum outro fornecedor. Outros não aceitam que as obras, uma vez instaladas, sejam movidas nas vitrines, mesmo que sua localização afete a instalação de outras peças.

Alguns países (presidências, conselhos de ministros, ministérios da cultura, antiguidades, etc.)

ou alguns museus exigem que os mensageiros permaneçam ao lado das peças durante todo o horário da exposição. Sabe-se as regras de ferro do Ministério da Cultura turco, temido por todos os museus do mundo; apenas alguns podem pagar as despesas por viagens e estadias de dois mensageiros que ocorrem a cada quinzena. Assim, uma exposição de três meses – uma duração típica – requer a presença de seis turnos de dois mensageiros: doze bilhetes de avião e doze acomodações e subsídios. Alguns países, como o Egito, antes da revolução, também pediam cartões de crédito, com crédito ilimitado. São famosas as faturas, provenientes das marcas de moda mais prestigiadas, ou casas de alta costura, de capitais de diferentes países europeus (Paris e Berlim, especialmente), que chegavam ao governo francês quando aconteceu uma grande exposição sobre arte egípcia na década de 1990.

Essas demandas, às vezes são compreensíveis, porque são provenientes de países sem grandes recursos, nos quais funcionários, tão, ou tão pouco, honestos como no “primeiro mundo”, são mal pagos e muitas vezes não podem se dar ao luxo de viajar para o exterior. Desta forma, os países fornecedores conseguem que seus funcionários possam viajar e treinar. É uma forma de recompensar os funcionários mais conscientes.

Pagar a aquisição de peças não é bem visto na Europa e, em princípio, nenhum museu europeu pede qualquer compensação financeira. Isso não

significa que as tarefas administrativas necessárias para a exportação de peças não devem ser pagas – uma prática realizada por museus em dificuldades, como o British Museum (cujos custos são surpreendentemente altos e parece “suspeitosamente” -? - al custo que o aluguel de peças implicaria) ou que os museus prestadores europeus sempre recusam as ofertas econômicas. As ofertas dos museus nos Emirados Árabes Unidos e do Japão, bem como os pedidos econômicos dos museus russos são bem conhecidas.

Sabe-se que é necessário pagar sob a mesa certas comissões para obter peças de certos países, por exemplo, em alguma ocasião, da Síria. Mas, a transação deve ser realizada com tato e discrição, tentando encontrar o momento certo, para não dar a impressão de que estão subornando funcionários. O pagamento, ou o presente, de materiais, por exemplo de restauração, também facilita empréstimos; este procedimento é, em parte, lógico, dado as carências de certos países.

As obras chegam ao centro ou ao museu onde serão exibidas quando a montagem (painéis, vitrines, stands) já estiver concluída. A tinta deve estar seca, o ambiente é controlado de acordo com os padrões internacionais, o ambiente controlado (protetores, alarmes, câmeras). Assim que as obras chegarem, não pode ser feito nenhum trabalho que envolva poeira, fumaça e vibração. Apenas retoques, perfuração de passagens e fixações de duto, e a instalação de cartazes e tex-

tos são permitidos, desde que não envolvam o deslocamento de obras.

O dia da instalação das obras, as caixas são colocadas na sala, uma a uma, sempre sob o controle do mensageiro. A sala já está equipada com uma ou várias mesas de operação. Restauradores, conservadores e instaladores aguardam. A limpeza é de praxe. Você não pode comer na sala. Tampouco podem ser realizados trabalhos que produzam poeira ou causem vibrações. As caixas se abrem com cuidado. As obras são desempacotadas à vista do mensageiro. Os restauradores ou curadores da instituição organizadora realizam esta operação e fotografam todas as etapas. A obra é depositada em uma mesa, ou em uma base, e é inspecionada. É fotografada em todos os lados e às vezes é inspecionado com luz ultravioleta para detectar possíveis rachaduras ou desprendimentos causados pelo traslado. O estado da peça é comparado com o apresentado nos dias anteriores, no momento da embalagem na instituição cedente, graças às fotografias tiradas naquele momento. Todas as diferenças são indicadas, sejam pequenas alterações ou detalhes que as imagens fornecidas pelo provedor não incluem. Os documentos são finalmente assinados.

A mais pequena partícula desprendida de uma obra é inspecionada e coletada. Às vezes, a reintegração do material destacado é realizada, desde que a quantidade não seja excessiva, porque

neste caso, a peça pode não ser exposta devido à alteração sofrida. As peças de argila não cozida são geralmente as mais frágeis e as mais difíceis de manusear. Mas os bronzes também causam surpresas inesperadas. O mensageiro inspeciona a vitrine ou a base. Os alarmes que podem ter sido solicitados devem ser instalados, cristais e bases limpas. O mensageiro garante a estabilidade do expositor, bem como as âncoras esperadas. As obras podem vir com ou sem suporte. No caso em que o suporte deve ser fabricado na sala, o mensageiro deve aprovar o sistema de fixação planejado. É o mensageiro, ou um conservador autorizado por ele, que transporta a obra e a coloca na vitrine ou a deposita no suporte, após o que é afixada. Se a obra for de grande tamanho ou tiver um peso considerável, é transportada em um carrinho de mão ou em um guindaste, que apenas os especialistas credenciados estão autorizados a manipular.

Qualquer manipulação exige que se usem luvas de pano ou de borracha, com um tratamento especial que facilita a aderência correta da obra. Alguns mensageiros ou conservadores preferem trabalhar sem luvas para garantir que a peça esteja segura.

Certos trabalhos requerem pequenas restaurações: somente o mensageiro pode autorizá-los. Representa, no sentido forte do termo, a instituição de empréstimo, e tem a última palavra. Se considera que os expositores, a sala ou o local, não atendem às características solicitadas, pode

exigir que a peça seja ré-embalada e devolvida.

As vitrines devem atender às condições ambientais estabelecidas pelos provedores: luz, temperatura e umidade devem cumprir os parâmetros estabelecidos antecipadamente. (Sendo o bronze, especialmente de períodos arcaicos, fácil presa da corrosão, que, logo que começa, embora seja invisível, dificilmente para um material frágil e instável, as vitrines que os protegem devem cumprir condições muito precisas em quanto ao grau de umidade, que deve estar sempre sob controle. Existem materiais absorventes que regulam o grau de umidade em todos os momentos. A instituição provedora também deve aprovar as condições e sistemas propostos pela instituição receptora.

A iluminação geralmente é ajustada ou regulada uma vez que a vitrine está fechada, exceto no caso de vitrines com luz embutida, que não pode desprender o calor, e tem que possuir o que é chamado de temperatura de luz controlada, especialmente os registros ultravioleta e leve. Infravermelho. A intensidade da luz (“lux”) responde a determinados máximos. Obras sobre papel, obras pintadas em geral, cuja cor não passou de cocção, como na cerâmica grega, requerem uma luz muito baixa (50 lux). O provedor e o destinatário devem garantir que a intensidade atenda aos parâmetros estabelecidos.

Uma exposição com cerca de cento e cinquenta peças (Figura 3), proveniente de uma série de pro-



Figura 3. Montagem da exposição *Antes del Diluvio. Mesopotamia 3500-2100 a.C.* que recebeu obras de 32 museus e colecionistas de todo o mundo. A exposição reuniu mais de 400 obras sobre a cultura suméria, coincidente com a queda da III Dinastia de Ur. Curadoria de Pedro Azara. Fonte: acervo do autor.



Figura 3. Montagem da exposição *Antes del Diluvio. Mesopotamia 3500-2100 a.C.* que recebeu obras de 32 museus e colecionistas de todo o mundo. A exposição reuniu mais de 400 obras sobre a cultura suméria, coincidente com a queda da III Dinastia de Ur. Curadoria de Pedro Azara. Fonte: acervo do autor.



Figura 5. Detalhe da montagem da exposição *Sumeria y el paradigma moderno*. Fundació Joan Miró, Barcelona, 28 out. 2017 - 21 jan. 2018. Curadoria de Pedro Azara. Quadro do vídeo *Sumeria y el paradigma moderno*, disponível em: < <https://vimeo.com/242247313> >. Acesso em: 01 jan. 2018.

vedores, pode exigir duas semanas de instalação. Se alguns trabalhos exigem apenas uma hora entre o momento de desembalar e a sua localização em uma vitrine ou base, outras podem precisar de vários dias: a condição de cada obra, os requisitos de exibição, podem atrasar o processo. Ocasionalmente, os suportes, aprovados pelo mensageiro, ajustados à peça, fabricados com materiais aprovados que não liberam gases ou estão em contato direto com a peça, são fabricados na sala e sua preparação e ajuste podem exigir vários dias. As peças que, tendo sido desempacotadas, não foram expostas a tempo, devem ser devolvidas às reservas, sempre sob controle policial ou com os sistemas de segurança aprovados.

Ninguém que não esteja devidamente autorizado pode manipular qualquer peça. Ninguém, que não está devidamente credenciado, pode entrar na sala. Todo o processo deve ser realizado sob o controle máximo, que sempre requer aprovação do mensageiro. As exigências deste devem ser atendidas; se depende de seus critérios, sua personalidade e os requisitos que lhe foram comunicados pelo prestador.

Montar uma exposição é a coisa mais próxima de uma operação cirúrgica junto com uma policial ou detetivesca. Qualquer erro, de fato, pode levar ao cancelamento da mostra e à perda de confiança do provedor ou receptor. Você só pode respirar aliviado no dia da inauguração. A partir daí você fica somente à mercê da crítica. (Figura 4)

O longo processo é repetido quando a desmontagem e o retorno das peças, bem como quantas vezes seja necessário, no caso de exposições itinerantes: neste caso, geralmente é necessário um mês de trabalho entre desmontagem e montagem em outro museu. Embora, certamente, a desmontagem requer algo menos de tempo do que a montagem, a menos que alguma peça apresente alguma alteração que apareceu durante o tempo de exposição.

Algumas obras apenas “viajam” uma vez, não podendo estar presente em todos os museus ou centros que hospedam uma exposição itinerante. Obras de materiais frágeis, especialmente à luz (desenhos, livros) só podem ser expostos por alguns meses, e devem permanecer pelo menos um ano no escuro.

Montar uma exposição é viver fora do tempo por algumas semanas. É a melhor coisa – é mais estranha – que pode acontecer. As obras acabam sendo como pessoas, cujo tratamento, cujos cuidados requerem todas as atenções e preocupações de todas as pessoas envolvidas. Um erro e a perda é irreparável. (Figura 5)

Barcelona, 2017.