

Revisitando os museus italianos dos anos 50: Lições da forma de expor objetos de arte

Revisiting the Italian museums of the 1950's: Lessons on how to exhibit art objects

Juliana Prestes Ribeiro de Faria *
Marco Antônio Penido Rezende **

Resumo: Este artigo destaca alguns dos aspectos mais significativos daquela que ficou conhecida como a revolução da arte de expor na Itália dos anos 50, e que foi empreendida por Carlo Scarpa, Franco Albini, Studio BBPR entre outros. Com o intuito de atrair um novo público, para além dos círculos fechados da elite, este grupo de arquitetos conceberam exposições que contextualizavam a obra de arte a fim de convidar o visitante dos museus a um processo sem precedentes de fruição e compreensão. A análise pormenorizada dos projetos destas exposições ofereceu a possibilidade de se elencar os princípios que guiaram estes arquitetos, e que em suma são: o respeito a proporção do objeto a ser exposto e do espaço que o acolhe; a contextualização da obra de arte sendo que quando necessário deve-se projetar superfícies, suportes e cenários que sejam capazes de acomodá-la e destacá-la; e por fim, o acolhimento e tratamento da luz natural como forma de iluminação das obras de arte. Um conjunto de princípios projetivos básicos e de aplicabilidade universal das exposições.

Palavras-chave: Museografia; Museus italianos dos anos 1950; Obras de arte; Patrimônio Histórico; Carlo Scarpa

Abstract: This article highlights some of the most significant aspects of what get known as the Italian art revolution of the 1950s, which was undertaken by Carlo Scarpa, Franco Albini, Studio BBPR and others. In order to attract a new audience, in addition to the closed circles of the elite, this group of architects conceived exhibitions that contextualized the work of art in order to invite museum visitors to an unprecedented process of enjoyment and understanding. The detailed analysis of the projects of these exhibitions offered the possibility of listing the principles that guided these architects, and that in sum they are: respect the proportion of the object to be exposed and the space that welcomes it; the contextualization of the work of art being that when necessary we must design surfaces, supports and scenarios that are capable of accommodating and highlighting it; and finally the reception and treatment of natural light as a form of illumination of works of art. A set of basic projective principles and universally applicable exposures.

Key-words: Museography; 1950s Italian museum; Works of art; Heritage; Carlo Scarpa.

* Mestre e doutoranda em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável pela UFMG. Docente do curso de arquitetura e urbanismo da Unifil desde 2013. E-mail: juliana.prestes.faria@hotmail.com

** Doutor pela Universidade de São Paulo. Docente do Dep. Tecnologia da Arquitetura e do Urbanismo da Escola de Arquitetura da UFMG e professor permanente da pós-graduação. E-mail: marco.penido.rezende@hotmail.com

1. Introdução

A reconstrução da Itália no pós-guerra passa necessariamente pelo estabelecimento de museus em edifícios históricos. As lembranças da ocupação nazista e do regime fascista que perdurou por vinte anos, deveriam ser rompidas a fim de se construir outra história através das instituições culturais de uma Itália democrática que nascia. Este período é conhecido como o da revolução da arte de exhibir na Itália, pois as exposições eram investidas de uma carga política que promovia e mobilizava o debate entre artistas, arquitetos, críticos, historiadores, diretores de museus, imprensa, figuras políticas e o público. Segundo Patrícia Falguières (2016, p.10):

Architecture became the paradigmatic means to accomplish one project that all could agree on: education through art. Here converged the doctrinal fundaments of antifascist resistance in all its variations and the *aggiornamento* made possible by the demise of fascism (FALGUIÈRES, 2016, p.10)¹.

Na década de 50, várias publicações atestam a ideia da educação através da arte, sendo a principal delas um artigo na revista *Comunità* de autoria de Carlos Argan, intitulado "The Museu as School", onde este teórico afirma a necessidade de a arte ser uma experiência em ação e, portanto, educação.

A revolução da arte de expor esteve baseada na experiência adquirida pelos arquitetos italianos na ocasião da participação deles nas Trienais de Milão, nas Bienais de Veneza assim como nas exibições em larga escala da propaganda fascista através das quais o regime procurou celebrar suas ambições e seus triunfos.

Arquitetos como Erberto Carboni, Nizzoli, Albini, Baldessari, Persico e Pagano imaginaram estruturas de exposições que estavam entre as mais inventivas e espetaculares do século XX, de maneira que a prática italiana alcançará então o mesmo patamar das Avant-gardes europeias, a dizer a russa e a alemã (FALGUIÈRES, 2016). Um exemplo é a grande escadaria da trienal de 1951, concebida por Baldessari e iluminada a partir de acima por um nebuloso arabesco de Lucio Fontana intitulada "Struttura al neon per la IX Triennale di Milano" – (Fig. 1).

¹ " A arquitetura tornou-se o meio paradigmático para realizar um projeto que todos pudessem concordar: a educação através da arte. Aqui convergiu os fundamentos doutrinários da resistência antifascista em todas as suas variações e a sua atualização possibilitada pelo desaparecimento do fascismo". (FALGUIÈRES, 2016, p.10, tradução nossa).



Figura 1 – Exposição de Lucio Fontana.
Fonte: Guida della sesta triennale 1936 pp. 19-21.

Dois anos depois, Milão também seria presenteada com a exposição de Pablo Picasso organizada por Fernanda Wittgens, então superintendente das galerias da Lombardia, que pela intercessão de Attilio Rossi conseguiu reunir *Guernica*, *Massacre in Korea* e dois painéis de *La Guerre et la Paix*. O cenário das quatro obras foi precisamente a Sala dei Caryatidi do Palazzo Reale di Milano, ainda marcada pelo colapso muito visível do bombardeio de 1943, e pelo qual o próprio Picasso sugeriu não restaurá-lo, para que ele "continuasse a ser um testemunho duradouro dos horrores da guerra" (FALGUIÈRES, 2016, p.15). Com um claro propósito simbólico, esta sala ganhou notoriedade pela sua capacidade de expressar o que estava sendo retratado nas pinturas do maior artista vivo daquela época (Figura. 2).



Figura 2 – Exposições de Pablo Picasso no Palazzo Reale di Milano.
Fonte: Adaptado de Falguieres (2006, p.15).

Este evento marcante, no qual a arquitetura pré-existente e a exposição comunicam e dialogam concomitantemente, será apenas o início de uma verdadeira revolução da arte de expor na Itália. As mostras (bienais e trienais) vinham capacitando os arquitetos de maneira que estes já conseguiam isolar os objetos da série das quais estes pertenciam, dotando-os de individualidade com base em suas qualidades formais.

Este contexto de eximia efervecência da arte de expor é revisitado neste artigo, com o objetivo de se identificar os princípios projetuais dos arquitetos na Itália dos anos 50, em espaços expositivos que detinham grande carga histórica pré-existente. Para isso foram analisadas as exposições de Carlo Scarpa para o Museo di Castelvecchio e para o Palazzo Abatellis assim como para as Bienais de Veneza e para a Trienal de Milão. O projeto de Franco Albini no Museo di Palazzo Bianco e do Palazzo Rosso também são parte desta pesquisa além da exposição do Studio BBPR para o Castello Sforzesco.

Mas se nos anos 50 e 60 a atuação destes profissionais na concepção de exposições será cautelosa em relação as pré-existências, isso se alterará vertiginosamente nas décadas seguintes com a inserção do vídeo nos espaços dos edifícios que abrigavam museus. O espaço de exposição começa a ser adaptado, torna-se mais escuro e começa a se aproximar da tipologia do teatro e do cinema. Todo esse percurso de transformação do museu clássico, para o moderno cubo branco e depois para um espaço híbrido que permite constantes modificações é discutido neste artigo.

2. Princípios da arte de expor

A análise pormenorizada de distintos projetos de exposição concebidos pelos arquitetos italianos nos anos 50, indicaram uma série de princípios. O primeiro a ser destacado, é o do domínio, por parte destes profissionais, para dirigir o público ao longo de uma rota bem pensada, a fim de promover o encontro entre objeto e o visitante.

Segundo Terry Kirk (2005) este foi o caso de Carlo Scarpa que conseguiu adentrar ao círculo dos curadores de museus inclusive sendo convidado a projetar exposições permanentes, devido em grande parte pelo sucesso das exposições por ele criadas para as pinturas de Paul Klee na Bienal de Veneza de 1948, de Antonello

da Messina em 1953, Mondrian em 1956 e na exposição dos desenhos de Frank Lloyd Wright em 1960.

Giorgio Vigni foi um dos primeiros a encomendar a Scarpa o projeto para o museu que seria erigido no Palácio Abatellis em Palermo. A escolha das peças a serem exibidas, o posicionando das obras de arte nos espaços, e o itinerário da exposição são parte do trabalho empreendido por Scarpa. Deste projeto, merece destaque a exposição do grande afresco Triunfo da Morte, que tem autoria desconhecida, mas que provavelmente é uma obra do século XV, e que é apresentada de uma perspectiva inusitada. O visitante que caminha pelo primeiro andar do museu em direção à terceira sala de exposições, assiste à revelação paulatina deste mural que está em um nível inferior e encontra-se iluminado pela luz do dia proveniente de um teto abobadado (Figura. 3). Segundo Calum Storrie esta é uma aparição onde:

Scarpa explora a coleção para fins dramáticos. O triunfo da morte é um trabalho grande e impressionante quando visto a partir do nível do solo. Ao alterar o ponto de vista, usando mudanças de escala e adicionando a isso um sentimento de vertigem, dado por um objeto colocado além do precipício, Scarpa aumenta o impacto do trabalho. Este engajamento dramático é contrário às noções de neutralidade no design do museu. É como se Scarpa estivesse usando a linguagem do "espetáculo" e, em oposição, a situação para desestabilizar o sistema predominante de interpretação museológica. Sem a intervenção do arquiteto/curador, os objetos no Palazzo Abatellis não participariam dessa narrativa desarticulada. Scarpa reconhece isso, mas em vez de tomar uma atitude simples em relação à exibição deles, ele complica sua mensagem. Ao aparentemente dar aos objetos o seu próprio espaço para ser lido, o que ele realmente está fazendo é manipular os objetos e o espaço para promover um diálogo com os outros objetos e espaços do museu (STORRIE, 2006, p.136).



Figura 3 – Interior da galeria de pinturas e esculturas do Palazzo Abatellis em 1954Fonte: CCA. Disponível em: <https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/364635>.

Além dessa carga dramática, também é evidente a preocupação de Scarpa com a quantidade de espaço necessária à leitura dos objetos expostos. Como no caso da sala de Laurana que abriga algumas telas de Antonello da Messina. Trata-se de um pequeno recinto onde Scarpa dispôs de forma livre, mas central ao espaço, a obra da Anunciação a Virgem, e tendo ao seu redor outras pinturas fixadas em um painel de madeira em ângulo com a parede da sala. Assim, não há dúvidas de que a obra da Virgem tem destaque em relação às demais, pois estas se reúnem em torno da mesma.

Em oposição a este espaço intimista está o da grande sala, que tem a exposição de crucifixos renascentistas e retábulos. A disposição das obras convida o visitante ao movimento por entre os crucifixos que aparentam estar soltos espacialmente, quando vistos de longe. Nesta sala não há uma rota fixa em torno de uma obra, como na sala que abriga a pintura da Anunciação a Virgem, mas propicia o movimento livre sem hierarquização. Outro fato importante a se ressaltar é que há sempre um cuidado com a proporção, tendo as maiores salas recebido peças que exigem distanciamentos superiores (esculturas) em relação àqueles necessários a obras de menor escala como as pinturas (Figura 4). Pamela Ladogana explica que:

Na base de cada escolha, o objetivo era criar uma apresentação diferenciada para cada peça, capaz de aprimorar suas características expressivas individuais e assim melhorar as qualidades estéticas. O outro grande tema nodal de seu trabalho foi encontrar soluções que assegurem uma relação entre a obra e o visitante: cada peça exibida recebeu uma quantidade suficiente de espaço, implicando uma atenção peculiar às possíveis trajetórias das visões do espectador, vistas e suas alturas e distâncias. Às vezes, a distância entre as obras era tal que comprometia qualquer ligação cronológica com o resto da exposição, para mergulhá-las em uma nova "aura" atemporal. A trilha da exposição foi liberada das articulações narrativas tradicionais, incentivando leituras inovadoras e interpretativas, convidando o espectador a um processo sem precedentes de fruição e compreensão (LADOGANA, 2014, p.235)



Figura 4 – Interior da galeria de pinturas e esculturas do Palazzo Abatellis em 1954.
Fonte: CCA. Disponível em: <https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/364634>.

O maior ou menor distanciamento entre as obras indicavam a presença ou a ausência de cronologia entre estas ou o pertencimento a determinada escola. A prioridade do papel educativo e social dos museus instituídos no pós-guerra gerou o questionamento da eficácia das classificações empreendidas nos séculos anteriores, e a proposição de categorias que selecionassem e reduzissem a quantidade de objetos expostos. A tendência é concentrar a atenção em alguns objetos de alto valor para banir todas as obras secundárias que sejam de interesse para estudiosos ou especialistas da história da arte.

Uma prática que está relacionada ao que a autora (Pamela Ladogana) definiu como “a liberação das articulações narrativas”, que se refere ao rompimento com a historiografia positivista dominante e com a antiquada filologia. Aqui é evidente a influência dos pensamentos do filósofo Benedetto Croce e da sua clara compreensão de que a História não poderia ser dissociada da crítica, ou seja, dos julgamentos de valor que aqueles que apreciam a arte detêm.

Em seu livro “L'Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale” Croce (1902) afirma que a estética seria a ciência da expressão e da linguística geral, sendo pertencente a todos os seres humanos e não uma prerrogativa exclusiva de grandes artistas. Desta forma cada indivíduo seria capaz de desfrutar as obras de arte. Sob a influência desta eminente proposição de transformação epistemológica, superintendentes, diretores e arquitetos tornaram-se os atores principais de uma verdadeira revolução museológica na Itália da década de 1950.

Segundo Patrícia Falguières (2016, p. 19) “[...] um novo formato de exposição começou a tomar forma. Seu objetivo: atrair um novo público, chegando além dos

círculos fechados da elite. [...] Ensinando ao público como ver (*sapere vedere*) a arte”. A expressão *sapere vedere* se tornará um emblema desta geração de profissionais e teóricos, inclusive servindo de título para publicações na época como os livros de Bruno Zevi - *Sapere vedere l'architettura: Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura* (Turin: Einaudi, 1948) e *Sapere vedere l'urbanistica: Ferrara di Biagio Rossetti, la prima città moderna europea* (Turin: Einaudi, 1971) – assim como os de Matteo Marangoni - *Come si guarda un quadro* (Florence, 1927) e *Sapere vedere: Come si guarda un'opera d'arte* (Milan, 1933).

O museu credível aos olhos do público deveria assegurar a contemporaneidade (*attualità*) da obra de arte, por mais antiga que esta fosse. O apelo à atmosfera que recebia a arte exigia como já dito, maiores espaços e por isso uma evidente seleção das peças existentes. No caso do Palazzo Abatellis isso ocorre pelas mãos da jovem inspetora, Maria Accascina, nos anos 20, ainda antes do trabalho empreendido por Scarpa. A pesquisa intitulada “Dalla ‘più difforme congerie di oggetti’ ad un ‘perfetto ambiente spirituale’ per l’opera d’arte. L’allestimento del Museo Nazionale di Palermo alla fine degli anni Venti del Novecento” de autoria de Ivana Bruno (2016) relata que os corredores e quartos eram ocupados com a mais difusa congérie de objetos.

Após a corajosa e precisa seleção das obras, Maria Accascina identificou a necessidade de criar uma sala de esculturas completamente independente do resto do layout, onde colocou o busto de Eleonora di Aragona por Francesco Laurana e outras peças. O busto estava sob um suporte simples que tinha fundo em veludo vermelho de Aragão, capaz de absorver bem a brancura do mármore, e ressaltar as características da obra. Algo semelhante foi realizado por Scarpa para a exposição desta mesma escultura alguns anos depois no próprio Palazzo Abatellis.

A Figura 5 mostra ao longe o Busto de Eleonora d'Aragona sob um suporte de madeira e colocado à frente de um painel verde fixado na parede, exaltando a preciosidade do mármore. O apoio da peça sobre o pedestal o eleva de forma que a escultura é apresentada como deveria ser vista. Em suma, a preocupação com a contextualização da obra de arte, fez com que ele projetasse superfícies, suportes e empregasse cores. A tendência será sempre libertar o objeto do suporte fixo e pré-definido de maneira a destacá-lo da parede destinada a acomodá-lo.



Figura 5 – Exposições distintas do busto de Eleonora di Aragona.

Fonte: Catálogo Docomomo Italia. Sistemazione museale di Palazzo Abatellis (1953 – 1954).

Sicilia – Palermo. 2015. Disponível em: <https://www.docomomoitalia.it/catalogo/>; BRUNO, Ivana. Dalla «più difforme congerie di oggetti» ad un «perfetto ambiente spirituale» per l'opera d'arte. L'allestimento del Museo Nazionale di Palermo alla fine degli anni Venti del Novecento. In: *Il capitale culturale*, XIV (2016), pp. 53-88.

Outra abordagem foi oferecida pelo estúdio BBPR em sua intervenção no museu milanês Castello Sforzesco. No percurso pelo museu, o visitante é surpreendido com mudanças contínuas que apresentam as obras de arte em estreita relação com os espaços existentes do castelo. Esculturas e fragmentos foram içados em suportes de diversas formas e materiais. Mas sem dúvida nenhuma, o ápice desta mostra é a exibição da Pietà Rondanini de Michelangelo, modestamente encerrada em um nicho que espera por ser descoberto (Figura 6). Nas palavras de Maria Dalai Emiliani:

O BBPR buscou retirar a obra de qualquer diálogo com o resto da coleção de escultura assim como com a arquitetura monumental da galeria. Deste modo, o distanciamento da Pietá, tanto do plano físico como no espaço histórico que a abrigava, era total. Em um local discreto, quase que secreto, em um nicho duplo de pedra serena (pedra cinzenta toscana) e madeira de oliveira está a obra prima de Michelangelo (EMILIANI, 1983, p. 102).



Figura 6 – Exposição da *Pietà Rondanini* de Michelangelo.
Fonte: Museo *Pietà Rondanini* – Michelangelo. Disponível em:
<https://rondanini.milanocastello.it/it/content/gli-allestimenti-museali>.

Além das superfícies projetadas também é notável a importância dada por estes arquitetos à iluminação das obras de arte. Estes consideravam que a melhor luz museográfica era a natural e que sempre que plausível, era preciso tentar explorá-la da melhor forma possível. “Não há nada que torne as obras de arte tão maravilhosas como a luz do sol” (SCARPA, 1981, p. 82). Estas concepções são sustentadas pela teoria de Louis Kahn (2005) que preferia a luz natural acima de todas as outras formas de iluminação para o museu. Mas que também estava atento ao poder de sua degradação especialmente no caso das pinturas.

Carlo Scarpa explorou uma série de soluções que seriam capazes de filtrar, direcionar e difundir a luz natural pelo interior dos edifícios. Como no caso da sala de exposições dedicada a Frank Lloyd Wright na ocasião da XII Triennale di Milano (Figura 7) onde:

“[...] o arquiteto conseguiu criar um espaço em memória de seu professor, dominado por uma sensação de abertura e liberdade, de acordo com o espírito Wrightiano. Ele projetou um sistema para cobrir os altos espaços do Palácio que proporcionava uma série de grandes barracas suspensas, apoiadas por estruturas abertas capazes de eliminar o sentido do fechamento; os tecidos flutuavam harmoniosamente a luz proveniente de grandes reflexões que tiveram de iluminar as reproduções fotográficas dos projetos do arquiteto americano” (LADOGANA, 2014, p. 239).

Outro caso interessante é o da exposição organizada para o vigésimo aniversário da morte de Arturo Martini no Convento de Santa Caterina em Treviso, no ano de 1967. Nesta, uma série de longas faixas de tecido são dispostas ao longo do espaço onde estão as esculturas, de maneira a gentilmente filtrar a luz e cobrir o teto da igreja. Os véus definem a rota entre os corredores, modulando a luz natural e artificial, e diminuem a interferência das paredes com afrescos na visão das esculturas

Martinianas (Figura 7). “O resultado foi à criação de um ambiente dominado por um silêncio envolvente, fortemente evocado pelo branco; um silêncio admiravelmente harmonizado com a grandeza e o ritmo lento e pausado das obras-primas escultóricas” (LADOGANA, 2014, p. 239). Outra característica do método Scarpiano, é a da apresentação da obra de arte.

A tendência era libertar o objeto do suporte fixo e predefinido, destacá-lo da parede e atribuí-lo a suportes móveis cuidadosamente estudados e realizados com artesanato peculiar em uma riqueza e variedade de materiais, combinados em diferentes soluções de tempos em tempos. Sempre em perfeita harmonia com o próprio trabalho. Para testemunhar o compromisso assumido por Scarpa no estudo dos apoios, são os numerosos desenhos preparatórios dirigidos diretamente às mãos de seus colaboradores especializados em artesãos (LADOGANA, 2014, p. 235).



Figura 7 – À esquerda a exposição das esculturas de Arturo Martini em Treviso e à direita a exposição dedicada a Frank Lloyd Wright na ocasião da XII Triennale di Milano.

Fontes: Fototeca Carlo Scarpa. Disponível em:

http://mediateca.palladiomuseum.org/scarpa/web/foto_scheda.php?valo=i_6_4285. E, [Arquivo fotografico della Triennale di Milano](#). Disponível em:

<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/fondi/FON-3u040-000001/>.

Cada obra exige um tipo de suporte, pois na concepção de Scarpa estas devem estar livres no espaço arquitetônico. Um exemplo evidente disso é o da escultura da Madonna e a Criança colocada em exposição em Castelvecchio. O suporte funciona como se uma mão humana (abstraída) segurasse a obra de arte, e se configura como uma estrutura fixa na borda do painel de exibição, fazendo com que a escultura seja suportada lateralmente e não pela sua base. O efeito gerado é o de inexistência de carga, como se a peça flutuasse (Figura.8).



Figura 8 – Projeto da peça expositiva para a escultura da Madonna e a Criança colocada em exposição em Castelvecchio.

Fonte: Arquivo Carlo Scarpa. Disponível em:

http://www.archivocarloscarpa.it/web/foto_scheda.php?scheda=81

Outro caso extraordinário de exposição é o daquela projetada por Franco Albini para a escultura de Giovanni Pisano no Museo di Palazzo Bianco nos anos 50 em Gênova. Os fragmentos escultóricos do túmulo de Margherita di Brabante ficavam sob um “suporte de ferro giratório dentro de um espaço restrito por uma parede de ardósia negra que abrange duas janelas, persianas finas em lâminas de alumínio para as outras duas janelas, e tapete de lã cinza no piso” (OTTOLINI, 2017, p. 55). Isso estimulava os visitantes a intervirem ativamente no uso dinâmico da obra, e oferecia a fruição absoluta da mesma (Figura 9).



Figura 9 - À esquerda, peça projetada por Franco Albini para a escultura de Giovanni Pisano no Museo di Palazzo Bianco; à direita sala expositiva do Palazzo Bianco.

Fonte: Fundação Franco Albini. Disponível em: http://www.fondazionefrancoalbin.com/wp-content/uploads/2017/04/opere_principali_arch_block.pdf.

Franco Albini preza pela invenção e pela transparência sendo comum em seus trabalhos o uso de elementos suspensos e em movimento. Segundo Lara Alberti (2013, p.131) a visibilidade em Franco Albini é definida por ele mesmo como: “meu processo quer unificar a geração espontânea de imagens e a intencionalidade do pensamento discursivo, porque a história é para mim a unificação de uma lógica

espontânea de imagens e de um desenho conduzido de acordo com uma intenção racional”. A complexidade composicional de espaços e caminhos, a sucessão e sobreposição de diferentes ambientes, a multiplicidade de pontos de vista e níveis de leitura semelhantes para uma história; o ritmo primário das estruturas, que determina a forma do espaço, contraponto por uma seqüência de elementos secundários que de tempos em tempos melhoram ou negam elementos primários, determinam um jogo de referências entre racionalidade, que estabelece o rigor de tudo e invenção; elementos líricos e imaginativos que se transformam em uma imagem poética.

Os meios tradicionais de exposição das obras de arte são decompostos e recompostos ao lado de inovações projetadas por ele. No Palazzo Rosso, as pinturas estão fixas a uma estrutura tubular suspensa de aço, oferecendo a possibilidade de mudança, assim como do sistema de iluminação, que é igualmente flexível. Capitéis antigos, anjos e uma série de outras peças foram expostas em pedestais executados em perfis metálicos, de maneira a poderem ser facilmente transportados para qualquer espaço. Essa mesma solução foi adotada por Carlo Scarpa para expor parte do acervo de pinturas do Museo di Castelvecchio, colocando cada uma destas sob cavaletes de madeira fixados a um tripé em ferro (Figura 10).

Sinteticamente, o que os arquitetos italianos modernistas detiam como princípios era o respeito a proporção do objeto a ser exposto e do espaço que o acolhe. Uma sublime preocupação com a contextualização da obra de arte sendo que quando necessário estes eram capazes de projetar superfícies, suportes e cenários para acomodá-las e destacá-las. E por fim, uma prática de acolhimento e tratamento da luz natural como forma de iluminação das obras de arte.



Figura 10 – À esquerda, peça projetada por Carlo Scarpa para a exposição de pinturas; à direita, suporte para alegoria exposta no Palazzo Bianco.

Fonte: Fundação Franco Albini. Disponível em: http://www.fondazionefrancoalbini.com/wp-content/uploads/2017/04/opere_principali_arch_block.pdf.

3. As transformações na arte de expor. O cinema adentra ao museu.

Os anos 60 na Itália e no mundo irão mudar completamente a forma de expor, movidas em grande parte pelo descobrimento do mundo do consumo e da mídia. Scott Mc Quire e Natalia Radywyl argumentam que:

O investimento excessivo na autenticidade de objetos específicos transforma sua função cultural. Preservar objetos e aparências não é o mesmo que renovar periodicamente as práticas culturais. É precisamente a crescente fetichização do objeto e sua implicação no status de mercadoria, que começou a ser contestada nas práticas artísticas nas décadas de 1950 e 1960 (SCOTT MC QUIRE; NATALIA RADYWYL, 2010, p.9).

A XIII Trienal de Milão em 1964 aconteceu no bojo destas transformações, e sob uma perspectiva que Vittorio Gregotti (1999, p. 43), participante da mesma, delibera como sendo:

(..) os últimos anos em que o tema da exposição ainda manteve, em comparação com outras ferramentas de comunicação, um estado de vanguarda experimental, ainda não dominado pela comunicação de televisão e multimídia, mas de alguma forma premonitório de suas possibilidades (VITTORIO GREGOTTI, 1999, p. 43).

Este “estado de vanguarda experimental, ainda não dominado pela comunicação de televisão e multimídia” rompia com os limites disciplinares existentes e também estava na eminência de descobrir a necessidade de se reconhecer a obra de arte e ao mesmo tempo de propor distorções ao seu contexto, para que o diálogo crítico acontecesse.

O ponto comum a todas as exposições era a desta postura de promoção do diálogo crítico, mas o que as colocava em oposição era justamente o que Vitorio Gregotti descreve:

Duas direções de experiências estavam em movimento, que passaram por toda a tradição de contemporaneidade visual. Por um lado, aqueles que se propuseram a enfrentar o problema "em verdadeira escala" (...) propondo a organização global ou a criação do circuito; Isso está na direção do projeto tanto na operação conceitual, na exploração comunicativa quanto na de mimética científica ou ecológica. Por outro lado, as operações realizadas "no laboratório" foram alinhadas, colocando um diafragma ideal ou real entre a obra de arte e o mundo físico: a caixa. Como parte desta tendência, as experiências passaram da estratégia de colocar a obra no espaço para a definição do todo para pontos discretos, desde a superlotação até a privação, desde a descoberta do chão até a deformação perceptiva, desde a introdução da memória da matéria do espaço exterior (natureza, luz e som) para a redescoberta do valor da tela

para o que separa ou esconde, para o que ele define ou se refere (GREGOTTI, 1999, p. 44).

Mas o que a Itália e outros países do mundo irão assistir é o início da comunicação através da televisão e do filme (vídeo arte) nos museus. A presença das imagens em movimento nos espaços de exibição ganha corpo nos anos 60. Uma forma de evidenciar isso é quando se verifica que o ICOM instituiu o Comitê para Museus, Cinema e Televisão ainda em 1958 e promoveu uma conferência internacional quatro anos depois para discutir o assunto (ICOM, 1962).

O reconhecimento da eficácia do filme e da televisão na captura de audiência normalmente menos atraída pelo museu, exigia uma divulgação mais ampla desses produtos, bem como uma colaboração mais sistemática, na sua implementação, entre especialistas de vários setores. Um amplo espaço também foi dedicado ao debate sobre quais as características dos filmes e programas de televisão, com foco na relação com as obras e objetos originais, que não se pretendia substituir (MANDELLI, 2015, p. 114-115).

A importância concedida ao público dos museus era cada vez maior e, por consequência, o encorajamento a atração de visitantes. Formas embrionárias de comunicação já existiam, principalmente através do vídeo, apesar da clara incerteza quanto aos protocolos de exibição. Estes eram habitualmente alojados à margem dos espaços principais das galerias, como em salas de conferências, foyers e corredores, ou mesmo embaixo de escadas ou perto de sanitários.

Artistas como Dan Graham, Bruce Nauman e Mona Hatoum utilizaram-se da instalação de vídeo filmado e projetado para cativar ou interrogar o visitante dentro da galeria. Para isso, o espaço de exposição começa a ser adaptado. No livro “A problemática da vídeo-arte no museu, 1968-1990” Cyrus Manasseh (2009, p. 121) esclarece que:

Essas modificações, construídas e reiniciadas a cada vez para cada instalação de vídeo, ajudariam a redefinir novos parâmetros para as operações conceituais dos artistas. Como resultado, as limitações do espaço da galeria para o vídeo estender-se-ão longe de suas estruturas tradicionais modernistas, como no caso da confusão de fronteiras entre arte e entretenimento. Este processo acabaria levando ao movimento de transformação do cubo branco para uma caixa preta no museu de arte contemporânea.

Conclusivamente, até os anos 60 existia uma preocupação com o diálogo entre o espaço expositivo e as obras de arte, mas com o afastamento da “exibição escultural” e aproximação das idéias de criação de ambientes “imersivos” nas instituições de arte, o espaço teve que ser adaptado. Os ambientes museológicos

precisaram se adequar a apresentação e compreensão da tecnologia como um meio artístico. As novas formas de arte trouxeram a problemática da ruptura temporal, do fluxo, e o fenômeno do distanciamento. Assim, a arte ganhava “velocidade” e os novos espaços precisavam de constantes modificações, o que dará a pre-existência (tão importante aos modernistas) a condição de um mero suporte em segundo plano.

Referências

- BRUNO, Ivana. Dalla più difforme congerie di oggetti ad un perfetto ambiente spirituale per l'opera d'arte. L'allestimento del Museo Nazionale di Palermo alla fine degli anni Venti del Novecento. *Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage*, n. 14 (Museo e mostre tra le guerre), p. 53-88, 2016.
- CROCE, Benedetto. Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale. *Revue Philosophique de la France Et de l'Etranger*, n.54, p. 637-640. 1902.
- EMILIANI, Dalai Maria. *Musei della ricostruzione in Italia, tra disfatta e rivincita della storia, in Carlo Scarpa a Castelvechio, catalogo della mostra (Verona, 10 luglio – 30 novembre 1982), a cura di L. Magagnato*, Milano: Ed. di Comunità, 1983.
- FALGUIÈRES, Patricia. Politics for the White Cube: The Italian Way. *Grey Room*,. 2016, p.6-39.
- GREGOTTI, Vittorio. XII Triennale di Milano 1964: un ambiente fisico comunicativo. *Archi: rivista svizzera di architettura, ingegneria e urbanistica = Swiss review of architecture, engineering and urban planning Band (Jahr)*.1999.
- ICOM. Documento da 7ª Assembleia Geral do ICOM em Amsterdã, Holanda, 11 de julho de 1962. Disponível em: <<http://icom.museum/the-governance/general-assembly/resolutions-adopted-by-icoms-general-assemblies-1946-to-date/amsterdam-1962>>. Acesso em: 05 jun 2019.
- KAHN, Louis. Aforismi sui Musei 1962-1972. In: BASSO PERESSUT, Luca. *Il Museo Moderno, Architettura e museografia da Auguste Perret à Louis Kahn*, Milão: Edizioni Lybra Immagine, 2005.
- KIRK, Terry. *The Architecture of Modern Italy. The Challenge of Tradition, 1750-1900*, v.1 / Kirk Terry, Princeton Architectural Press, 2005.
- LADOGANA, Pamela. Carlo Scarpa: de les magistral installacions museístiques als refinats dissenys d'exposicions temporals d'art contemporani. *Locus Amoenus*, [S.l.], v. 12, p. 235, dec. 2014. ISSN 2014-8798. Disponível em: <<https://revistes.uab.cat/locus/article/view/v12-ladogana>>. Acesso em: 08 dez. 2018. doi:<https://doi.org/10.5565/rev/locus.12>.
- MANASSEH, Cyrus. *The problematic of video art in the museum, 1968-1990*. Cambria Press. Amherst, NY, 2009.
- MANDELLI, Elisa. *Esporre la memoria*. Film e audiovisivi negli allestimenti dei musei di storia tra ventesimo e ventunesimo secolo. Tese (Dottorato Interateneo in Storia delle Arti Ca'Foscari) – Università di Verona. Italia. 2015.
- MARANGONI, Matteo. *Come si guarda un quadro*. 2a ediz. Florence, 1927.
- MARANGONI, Matteo. *Saper vedere. Come si guarda un'opera d'arte*, Garzanti-Vallardi, Milano, 1933.
- MCQUIRE, Scott; RADYWYL, Natalia. From object to platform: Art, digital technology and time. *Time & Society*, 19(1). March 2010.
- OTTOLINI, Gianni. *Architettura degli allestimenti* / Gianni Ottolini; a cura di Roberto Rizzi. Firenze: Editore Altralinea, 2017.

SCARPA, Carlo. *Volevo ritagliare l'azzurro del cielo*, Frammenti 1926/1978, Rassegna, III, n.7, p. 82-85, 1981.

STORRIE, Calum. *The Delirious Museum: A Journey from the Louvre to Las Vegas*, London and New York: I.B. Tauris, 2006.

ZEVI, Bruno. *Saper vedere l'architettura*. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura, Einaudi, Torino, 1948.

ZEVI, Bruno. *Saper vedere l'urbanistica. Ferrara di Biagio Rossetti, la prima città moderna europea*, Einaudi, Torino, 1971.

Data de recebimento: 16.03.2019

Data de aceite: 18.06.2019