

# Punta della Dogana (Ponta da Alfândega) e Fondazione Vedova (Fundação Vedova). Dois restauros de lugares antigos para a arte contemporânea\*

**Isabella Pezzini\*\***

Tradução de Eneida de Almeida\*\*\*

## *Punta della Dogana and Vedova Foundation. Two restorations of old landmarks for contemporary artwork*

\* O artigo, no original italiano, corresponde ao Capítulo IV do livro “Semiotica dei nuovi musei”, previsto para ser publicado pela editora Laterza em março de 2011.

\*\* Professora de Filosofia na Faculdade de Ciências da Comunicação da Universidade La Sapienza, em Roma; integra o Colegiado Docente do Doutorado em Ciências da Comunicação da mesma universidade e a Comissão Científica do Doutorado em Semiótica da Universidade de Bolonha e do Instituto Superior de Ciências Humanas de Florença; é diretora da Pós-Graduação em Concepção, *Marketing* e *Management* dos Eventos Culturais (La Sapienza, Roma); e pesquisadora nos Arquivos Audiovisuais do ESCOM de Paris. *E-mail:* isabella.pezzini@fawebnet.it.

\*\*\* Arquiteta pela FAU-USP (1981), mestre pela Universidade La Sapienza de Roma (1987), doutora pela FAU-USP (2010), professora da graduação e pós-graduação do curso de Arquitetura e Urbanismo da USJT. *E-mail:* eneida.almeida@uol.com.br

**RESUMO:** Este texto busca aproximar e confrontar os critérios de intervenção reconhecidos na obra de dois arquitetos, Tadao Ando e Renzo Piano, na recuperação de dois antigos espaços dedicados ao trabalho, respectivamente de Punta della Dogana e Fondazione Vedova, transformando-os em espaços culturais que abrigam exposições de arte contemporânea. Trata-se de um fenômeno característico da ação contemporânea: a reabilitação e valorização do patrimônio cultural que, enquanto reescritura de um texto dado com a atribuição de novos significados, interessa a um vasto campo disciplinar e em particular a uma abordagem sistêmica.

**Palavras chaves:** museu, arquitetura e arte contemporânea, análise semiótica.

**ABSTRACT:** This text seeks both approach and confront the criteria of intervention identified at the work of two the architects - Tadao Ando and Renzo Piano - at the restoration of two old landmarks once devoted to laboring work, Punta della Dogana and Vedova Foundation respectively, turning them into cultural spaces to harbor contemporary artwork exhibitions. It is about typical contemporary action phenomena, the rehabilitation and appreciation of cultural heritage as if they were a rewriting of given text with new meanings; it is interesting to a wide field of subjects, specially the semiotic analysis.

**Keywords:** museum, architecture and contemporary arts, semiotic analysis

## I. Dois novos museus em Veneza: o restauro como reformulação cultural

Em Veneza, no bairro de Dorsoduro, dois antigos lugares da cidade, abandonados há tempos, foram restaurados por dois grandes arquitetos e consagrados à exposição de duas coleções particulares de arte contemporânea, praticamente ao mesmo tempo. Trata-se de Punta della Dogana (Fundação Palazzo Grassi, Coleção François Pinault), obra de Tadao Ando, e da Fundação Emilio Vedova, de Renzo Piano. Ambos foram inaugurados por ocasião da 53ª Bienal de Arte (2009).

A aproximação e o confronto entre esses dois espaços são completamente espontâneos para os visitantes, que os encontram a pouca distância um do outro e os percebem com uma grande diferença de estratégia museográfica, para além da óbvia diferença de dimensões. No primeiro caso, trata-se de um lugar muito conhecido e importante, no outro, de um espaço muito pequeno e quase escondido. Ambos foram armazéns comerciais da Serenissima<sup>1</sup>, com a mesma estrutura de muros paralelos, elegantes naves cobertas por tesouras de madeira, perpendiculares ao curso d'água, pertencem profundamente à identidade de Veneza, e propõem um mesmo tema de arqueologia de cultura material, hoje muito difundido na arquitetura do museu: restaurar um espaço antigamente dedicado ao trabalho e destiná-lo à exposição de arte contemporânea.

Essa reformulação é um testemunho importante da vitalidade de uma cultura, da maneira pela qual esta é capaz de reabilitar os lugares do passado, mesmo depois de um longo período de abandono. É um fenômeno, característico da cultura contemporânea, que faz parte do grande capítulo da recuperação e valorização do patrimônio histórico, seja natural, seja antrópico, que, enquanto reescritura de um texto com novos significados, interessa a um vasto campo disciplinar e, em particular, a uma abordagem semiótica. Para permanecer no Vêneto, o primeiro exemplo que se tornou referência de intervenção é o restauro como museu do Castel Vecchio em Verona (1956-64), por ação de Carlo Scarpa.

A nova exigência de expor para um público cada vez mais numeroso redescobre as antigas fábricas sob a perspectiva de novas exigências de vida, conserva formas e traços textuais, renova a memória e a capacidade ativa de significar por meio do restauro e da destinação a novas atividades, a novas produções de sentido (LOTMAN, 1985; MAZZUCHELLI, 2009). Na restauração assim entendida,

<sup>1</sup> Denominação histórica da cidade de Veneza (nota da tradutora).

os resultados das intervenções estratificadas no tempo deveriam permanecer perceptíveis nas formas renovadas do espaço e na atmosfera – isto é, um efeito de sentido global – dos lugares. Nos espaços dotados de uma dimensão museológica, o diálogo instaurado entre presente e passado torna-se um dos temas oferecidos à reflexão do visitante, junto e além daquele relacionado às coleções hospedadas. “O espaço torna-se relacional e as antigas paredes transformam-se no cenário de uma nova paisagem mental”, escreve Antonello Marotta em seu recente *Atlante dei musei contemporanei* (MAROTTA, 2010: 153).

Alguns casos de grande êxito tornaram-se referência. Um deles é certamente a Tate Modern, em Bankside, Londres (2000): uma reconversão, por obra de Herzog e De Meuron, de uma antiga central elétrica monumental, projetada por Sir Gilbert Scott (1947-1963), situada em eixo com a Catedral de Saint Paul, na margem oposta do Tâmesa. O restauro manteve a fachada *art déco* do velho estabelecimento, acrescentou dois andares de aço e vidro na parte superior e extraiu da ex-sala das turbinas um espaço gigantesco, a Turbine Hall, ao qual se tem acesso após ter descido abaixo do nível do rio, ao longo de uma passarela inclinada. A Tate Modern, que hospeda coleções de arte moderna e contemporânea, além de grandes mostras temporárias, tornou-se rapidamente uma das praças internacionais mais concorridas e um ponto de referência também social, um espaço público amado e frequentado, e isso é demonstrado pelo fluxo contínuo da multidão que se demora sobre as plataformas de madeira, mesmo após o horário de fechamento. Sucesso confirmado por Woody Allen, que, em sua temporada inglesa, não pôde deixar de homenageá-la como topos de nosso tempo, no filme *Match Point* (2005).

Aos casos estudados, convém acrescentar outro tema: o da relação entre a identidade originária do lugar e a da cidade em que estão situados esses espaços, as identidades dos outros enunciadores envolvidos no projeto, desde o arquiteto até o colecionador, assim como as dos circuitos mundiais da arte, da economia e do turismo.

Os dois projetos de Veneza representam, porém, uma profunda novidade, possibilitando à cidade dar um salto de qualidade como centro expositivo internacional. Não é somente a mestria do restauro, nem a excepcionalidade do acervo exposto que produzem esse resultado, mas, especialmente, a sintonia que se produziu entre os patrocinadores, os arquitetos e os curadores, que trabalharam tendo a consciência do valor histórico dos antigos edifícios estreitamente associada à capacidade de visão de futuro.

## 2. Tadao Ando, Punta della Dogana, em Veneza (2009).

### A narrativa do restauro

Em maio de 2005, François Pinault, magnata do luxo francês, proprietário da Casa de Leilões Christie's, famoso colecionador de arte, renuncia ao projeto de construir um museu na ilha de Seguin Boulogne-Billancourt para ali instalar a sua coleção. Em vez disso, adquire em Veneza o Palazzo Grassi, antes pertencente à Fiat, que, após a morte de Gianni Agnelli, decide vendê-lo. O arquiteto escolhido para a intervenção é Tadao Ando, um dos melhores arquitetos japoneses contemporâneos, envolvido anteriormente em outros projetos de Pinault. O Palazzo Grassi reabre, assim, em abril de 2006 com a mostra *We Are Going? Opere della Collezione François Pinault*.

Pouco tempo depois, é instituída pela Prefeitura de Veneza uma concorrência pública para a escolha de um concessionário para a Punta della Dogana. A **Società** Palazzo Grassi SpA, dirigida por Jean-Jacques Aillagon, adquire também este novo espaço, depois de uma intensa competição com a Fondazione Solomon R. Guggenheim. O restauro de Punta della Dogana, muito mais complexo que o precedente, também foi confiado a Tadao Ando. Esse novo espaço expositivo foi inaugurado em março de 2009 com o acervo permanente da coleção de Pinault, sob o título de *Mapping the Studio*, com curadoria de Francesco Bonami e Alison Gingeras, paralelamente à mostra do Palazzo Grassi.

O monumento antigo é a ponta branca da antiga “Dogana da Mar” (alfândega para mercadorias que ali chegavam por mar), do século XV, modificada várias vezes, mesmo depois do projeto de Giuseppe Benetton de 1677 (ROMANELLI, 2010). Situado na confluência do Canal della Giudecca com o Canal Grande, deveriam passar por ele as mercadorias provenientes do Oriente. antes de serem aceitas pela cidade. O depósito da alfândega é composto por oito armazéns paralelos, com 58 aberturas, cuja dimensão diminui gradualmente à medida que se aproxima da torre monumental coroada por uma esfera de cobre sustentada por dois atlantes, sobre a qual uma estátua da Fortuna movia-se segundo a ação do vento.

Um extraordinário vídeo do canteiro de obras foi conservado no *site* do museu. De Ugo De Berti, intitula-se *Time Lapses*, nome que remete a uma técnica, muito usada em documentários natu-

ralísticos, que permite mostrar a realização de um evento em tempo acelerado, pela montagem particularmente densa de fotogramas disparados a intervalos regulares. Com o ritmo de um videoclipe, sobre as notas da obra *Canon in D*, de Johann Pachelbel (1653-1706), interpretada (som de guitarra) por Matteo Secci, o filme, em 5 minutos e 31 segundos, faz o relato de um dia ideal veneziano, da aurora ao pôr do sol, durante a qual se realiza a radical transformação desse lugar muito amado, mas adormecido havia tempos.

Na realidade, a obra no canteiro durou de janeiro de 2008 até março de 2009, e contou com o trabalho de 120 operários, que trabalharam ininterruptamente por 14 meses, uma duração, sem dúvida, breve, segundo os parâmetros italianos, para uma realização arquitetônica dessa complexidade e qualidade de acabamentos. Malgrado a narração seja fortemente sincopada, o vídeo permite isolar alguns *motivos* do excepcional canteiro, que se mostra como “um verdadeiro aglomerado de seres e de coisas” (GREIMAS, 1977). “Intervalos temporais”, portanto, a indicar, em modo plural, a passagem de uma forma a outra, de um espaço a outro, de uma ruína a um lugar hipermoderno, de uma sobra de construção em abandono a uma empresa cultural de forte dinamismo, do passado ao futuro. O intervalo – será possível notar –, como fragmento de poética do assim chamado *Ma*, é um conceito pertinente, quer na arquitetura japonesa, quer na poética de Tadao Ando.

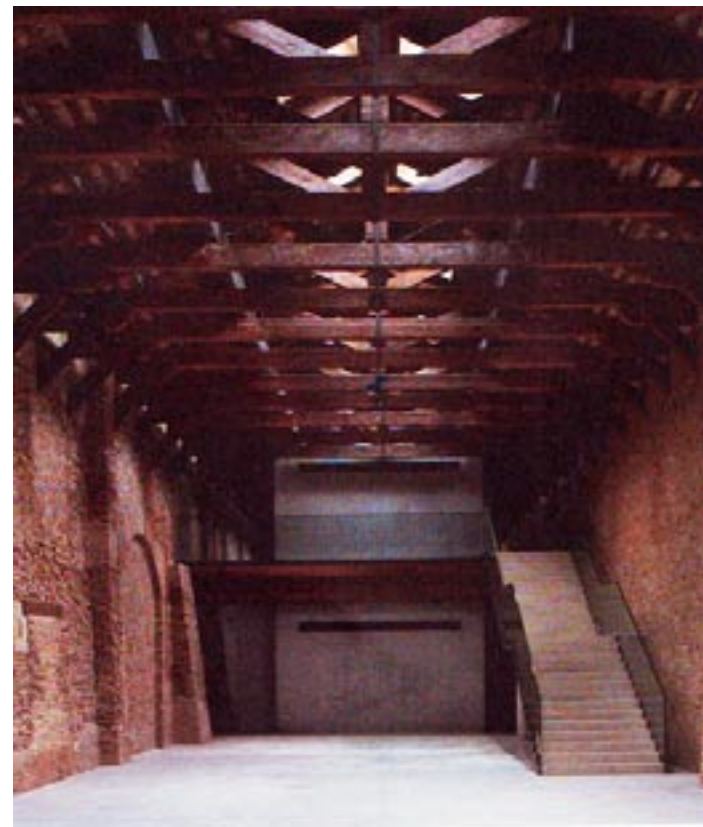
O vídeo focaliza os aspectos essenciais do projeto, tomado pela espetaculosidade e pelo fascínio de um canteiro de exceção, relatado como um jogo ordenado, orientado e velocíssimo, de alta precisão, como uma execução musical de alto nível, conduzida por gestos essenciais e absolutamente coerentes. Trata-se, por exemplo, de esvaziar o imenso espaço interno e em seguida construir ao centro uma grande cela de concreto, de dividir o espaço útil em dois andares, de proporcionar novas fundações ao edifício, de enervá-lo com as novas instalações técnicas, de redefinir e dar acabamentos aos espaços. Mas também de transformá-los imediatamente em novos laboratórios para restaurar, estendidas, as antigas grandes estátuas de cobre de Bernardo Falcone, representando seus numes tutelares, antes de recolocá-las no exterior. E, por fim, trata-se de mostrar o efeito desta ponta no mar como de um barco nas águas de Veneza, conforme sugere o cartaz de inauguração, pois, na verdade, tudo acontece na água e através dela, em um movimento contínuo de aproximações de grandes balsas de transporte, cargas, atracamentos e desembarques, como devia acontecer no passado.



Figura 1 - Vista da Punta della Dogana com restauro em andamento. Foto de Ugo De Berti, cedida à autora por Dottor Group SPA, para publicação na revista **arq.urb.**



Figura 2 - Vista do interior restaurado da “Cela” . Foto de Ugo De Berti, cedida à autora por Dottor Group SPA, para publicação na revista **arq.urb** por Dottor Group SPA.



## 2.1. Palimpsestos e valores

O vídeo do canteiro de obras permite refletir sobre o restauro como um processo sistemático de *subtração/acrécimo*. Na concepção japonesa de arquitetura, reivindicada por Tadao Ando, o que é mais importante não é o edifício *acabado*, mas o *processo* de construção que o origina e que pode ser percorrido em sentido inverso na intervenção. No restauro, o edifício preexistente foi analisado em suas estratificações, foi reconstruída a inteira história em detalhes, como faria um cirurgião com seu paciente. Nesta circunstância, é escolhida uma espécie de “grau zero”, uma abstração com respeito à estrutura originária do edifício, em relação à qual, de um lado, recoloca-se a obra e, de outro, modula-se

a própria intervenção, deixando o mais possível visíveis, marcados, os traços dessas operações. Assim, as velhas pedras de uma escada são reconhecíveis ao lado das novas, ou sobre uma parede distinguem-se os vários estratos e os diversos estágios atravessados pelo edifício: em suma, a organização do espaço manifesta o tempo, evidenciando o palimpsesto. Escreve Eugenio Tranquilli, coordenador geral dos trabalhos de restauro:

“Após a primeira visita ao edifício, Tadao Ando pensou em fazer uma intervenção mínima, para liberar a maior superfície possível à disposição e permitir a instalação de obras monumentais. [...] quis suprimir todos estes acréscimos ‘modernos’ tomando como referência sua organização histórica, em especial, o pátio central com amplo pé-direito criado no século XVII, pátio existente em todos os grandes *palazzi* venezianos [...]” (BEAUX ARTS MAGAZINE, 2009: 30).

O efeito que se produz é o de um ambiente absolutamente novo, hipermoderno, mas dotado de uma memória e cujos materiais não são inertes, e sim ativos partícipes de um jogo de significações. Os traços visíveis são os de várias estruturas sobrepostas, de elementos organizados entre si segundo um desenho orgânico e imaterial.

Em termos semânticos, pode-se tentar descrever esse *reúso* como um processo de *regeneração*, isto é, como uma dupla operação:

- de decomposição estrutural do edifício até um ponto em que seu antigo ser como recipiente para mercadorias e seu atual destino como recipiente para obras coincidem (aquilo que chamamos o “grau zero” escolhido pelo arquiteto, a identificação de uma prototipicidade do edifício);
- de reespecificação e rearticulação “de superfície”, que forneça uma nova identidade figurativa ao lugar com base em novas narrações que deverão acontecer.

As narrativas que dizem respeito às mercadorias e às obras de arte têm certamente fortes pontos de contato, especialmente sob um plano prático: de certo ponto de vista, as obras de arte pertencem, assim como as mercadorias, a um mesmo regime de troca, e isso é demonstrado pelas práticas comuns de exposição que lhes dizem respeito (DAMISCH, 2000). Analisando a seguir as diferenças entre elas, pode-se, entretanto, estabelecer um nível de comparação sob o plano simbólico e de semiótica da cultura, observando-se, por exemplo, uma inversão nos principais programas narrativos em que comparamos, ou mesmo na hierarquia entre os predicados de */segurar; conservar//soltar, liberar/; /circular/ fazer circular/; /comprar/vender/ e /apreciar/desprezar/*.



Se, por um lado, permanece constante a monumentalidade da arquitetura que deve hospedar estas operações, por outro, tornam-se mais complexas as relações entre os vínculos e os diversos percursos narrativos em que estes se estabelecem. À primeira vista, as mercadorias de um tempo e as obras de arte de hoje são gêneros diversos, ainda que, com certeza, antigamente houvesse mercadorias que eram obras. Sem dúvida, a alfândega, na valorização dos lugares da cidade, era considerada principalmente em termos práticos. Por sua vez, o museu hoje é considerado um lugar utópico, em que, no caos mundano da cidade dominam, ao menos para a categoria privilegiada dos visitantes, “luxo, calma e volúpia”, como no verso de Baudelaire.

O lugar utópico é aqui interpretado com a mestria criativa dos materiais de Tadao Ando: a cor neutra, descolorida, cinza, do cimento tratado com resina, de textura lisa, mas opaco à vista, decorado em alguns pontos por fileiras de marcas cilíndricas dos arranques de fixação das formas de concretagem, que se opõem à pedra, ao mármore, à madeira do antigo edifício. A reescritura adota um material que parece querer reinventar, de modo completamente novo, os mais refinados estuques venezianos. É reconhecível, como já assinalado, a referência à poética do assim chamado *Ma*, que exprime, no especial arremate entre todos os elementos do sistema, um espaço intersticial que introduz uma descontinuidade, uma distância entre os elementos que são sempre unidos uns aos outros até o extremo, mas nunca fundidos. Do mesmo modo, neste espaço não há fusão, mas sempre uma leve separação entre o antigo e o contemporâneo, que convivem e dialogam, não tentando, entretanto, fundir-se. As formas invisíveis do *Ma* são como indicadores que chamam a atenção sobre a própria feitura do espaço.

## **2.2. Segmentações do espaço e percursos**

No exterior do edifício, o arquiteto conserva aparentemente a característica implantação dos armazéns postos lado a lado e dispostos linearmente entre as margens do Canal Grande e do Canale della Giudecca: exceto pela inserção de algumas aberturas zenitais, é mantido o aspecto do lugar com base em uma visão do alto, “satelitar”. De um lado, sabe-se que são necessários imponentes trabalhos de reforço nas fundações da construção para deixá-las protegidas das marés; de outro, “em posição aproximadamente baricêntrica em relação à implantação triangular do conjunto”, como se

lê no *site* do museu, Ando insere, como já acenado, um novo espaço com amplo pé direito, “uma espécie de pino posicionado no interior de um dos armazéns medianos”.

Esse espaço, que ocupa a largura de duas naves, assume a configuração de um semicubo, aberto na parte superior, que interrompe seja horizontalmente seja verticalmente o ambiente em que é colocado e assinala, com uma forte descontinuidade, a presença de sua nova função.

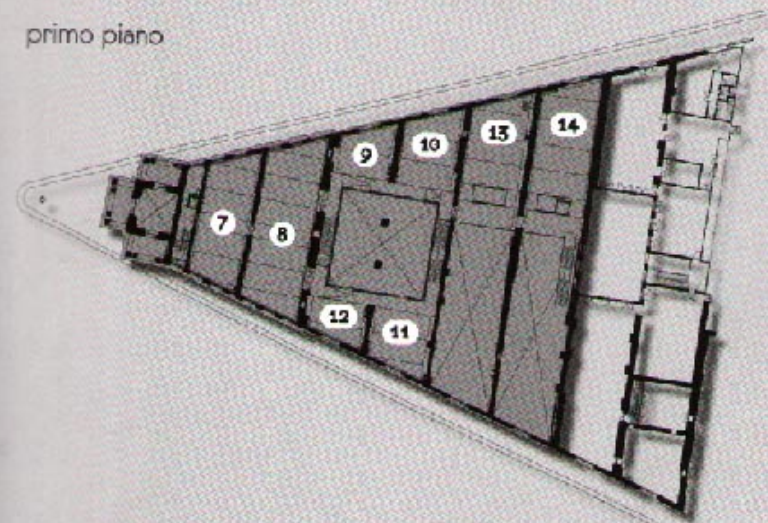
Resulta, assim, uma ressegmentação do espaço global que melhor responde à lógica expositiva, destinada à apreciação das obras – ao menos durante cada mostra – e à circulação dos visitantes, para os quais é útil ter uma espécie de centro que assinale e oriente seus percursos.

Lógica quase oposta, vale a pena sublinhar, àquela da antiga alfândega, onde eram, sobretudo, as mercadorias a serem transportadas e a passarem de um lado para outro dos armazéns. Os percursos de visitas potenciais assim delineados são relativamente simples, nas direções horizontal e vertical. Cada uma das galerias obtidas apresenta essencialmente características próprias, dadas seja pelas dimensões, seja pelos traços visíveis das preexistências e das cenográficas aberturas para o exterior. Na entrada, duas das antigas naves são quase totalmente restituídas a seu aspecto originário, caracterizado pela longitudinalidade e amplo pé direito, produzindo um efeito de grande impacto sobre o visitante que provém do espaço comedido da entrada. Além disso, nos dois andares, os ambientes estão articulados segundo uma grelha de muros e aberturas que movimentam o espaço e, em certa medida, cancela, no visitante que os percorre, a percepção do afinilamento gradual do edifício enquanto avança. A ponta declara-se, de todo modo, na sala final do andar térreo (a número 16, conforme indicação da planta fornecida pelo museu) e no “Torrino” (a pequena torre situada no vértice da ponta) de onde é possível, se não fisicamente, ao menos visualmente, prosseguir em direção ao exterior no espaço em que, em lugar de um velho lampião, foi colocada uma estátua branca do *Boy with Frog*, de Charles Ray. O lugar, como parece, era um *topos* veneziano para os casais de namorados, e a nova estátua está no centro de uma polêmica que surgiu entre os moradores de Veneza, sendo objeto de um movimento de opinião que gostaria de removê-la (BONAMI, 2009). As salas, de fato, são de amplitudes diversas, a forte longitudinalidade dos antigos armazéns é contrastada pela dimensão da cela central, as direções não são quase nunca obrigatórias, ainda que a cela e a torre com o belvedere constituam fortes pontos de atração durante o percurso. Observando-se a planta do museu, a nova segmentação, que se relaciona também com as aberturas, por critérios de aparente simetria, faz lembrar certos pequenos labirintos em miniatura (Figura 3).

# PUNTA DELLA DOGANA - PIANTA

Visita guidata di Beaux Arts magazine

primo piano



pianoterra

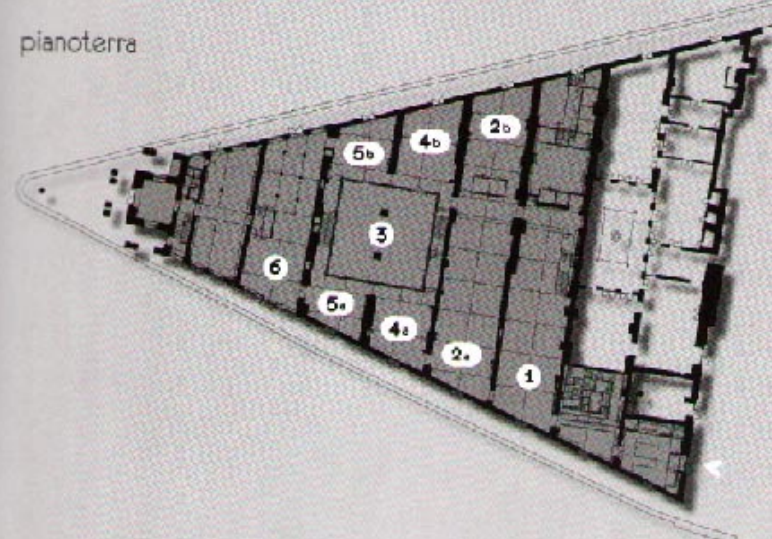


Figura 3 - Punta della Dogana (Ponta da Alfândega): Planta. Visita guiada oferecida pelo *Beaux Arts Magazine*. No alto, primeiro andar; abaixo, andar térreo.

A prévia definição dos percursos que podem ser inscritos é, de algum modo, testemunhada pelas diferenças entre a numeração da planta oferecida gratuitamente pelo museu e aquela contida na publicação-catálogo do *Beaux Arts Magazine*. Esta última é explicitamente intitulada “visita guiada” e, a partir da entrada no andar térreo, numera progressivamente as diversas galerias por ordem de andar (o primeiro pavimento dá acesso, procedendo em direção à ponta, à galeria nº 6, neste ponto se sobe e se prossegue, em direção contrária, da sala 7 até a de nº 14).

É interessante observar que, na apresentação de uma seleção dos artistas e das obras expostas, o catálogo não siga a mesma ordem declarada no mapa, sublinhando muito mais a singular especificidade da obra, do que sua posição em um percurso completo. A ser evidenciada é, aliás, a relação entre as obras e as particularidades do espaço que ocupam, como se dá nas naves monumentais, ou na cela central, que acomoda, não por acaso, uma série de obras de Rudolf Stinger, que giram ao redor do tema da identidade, exatamente no lugar do museu mais representativo da personalidade arquitetônica de Tadao Ando, na juventude, boxeador.

Ao contrário, o mapa fornecido pelo museu *in loco* é um sintético elenco das obras que, em cada uma das salas, estão presentes, e a ordem de apresentação é seguida por planos defasados: depois da primeira nave, a exposição continua a seguir pelo andar superior, para depois descer novamente ao andar térreo, compondo um giro completo com o menor número possível de sobreposições de percurso (Figura 4).

A análise dos percursos, no estudo do museu, é muito importante. Com a ideia de um movimento orientado no espaço, como tipicamente acontece nas narrações, associa-se, ao trajeto físico do sujeito de um lugar a outro, um percurso de aquisição cognitiva e emocional. É, de fato, aquilo que, intuitivamente, exprime o sintagma “visitar uma exposição”. Há quem, na análise semiótica do museu, enfatize a analogia entre o espaço do museu e aquele da narrativa, em que, como se sabe, a distinção dos lugares responde estruturalmente à organização canônica da própria narrativa. O sujeito adquire uma competência, realiza certas *performances*, obtém uma sanção final pelo “destinante” (ZUNZUNEGUI, 2003). Mas não é exatamente isto o que acontece aqui.

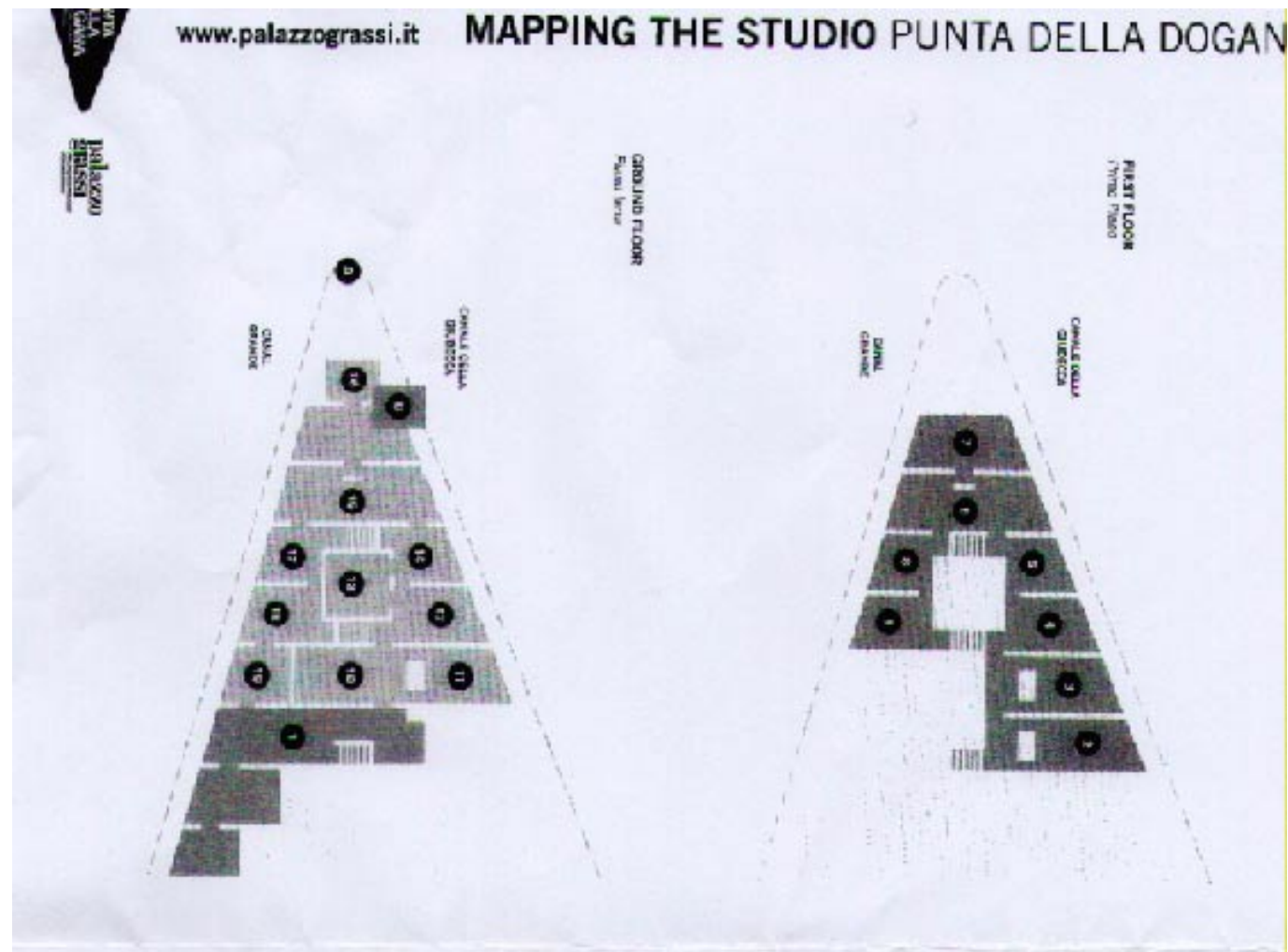


Figura 4 - Exposição *Mapping the Studio. Punta della Dogana*. Planta fornecida pelo museu com indicação das obras instaladas em cada sala.



### 2.3. Agentes e programas narrativos

Dada a específica segmentação do espaço observado, com uma configuração que inscreve de várias maneiras as discontinuidades dos percursos (solos, aberturas, acidentes, etc.), convém, antes de tudo, interrogar-se, exatamente como se fosse analisado um conto, sobre quais são os sujeitos envolvidos e quais as relações instauradas entre eles e ainda em que modo são revelados pela mesma organização espacial. Situando-se do ponto de vista do visitante, uma vez que o espaço em que se adentra não é um espaço natural, mas é fortemente predisposto pelo arquiteto e pelos curadores, pode-se pensar que o espaço final do museu organizado para a exposição seja o “*attante delegato*” (o agente delegado), de um ou mais de “*destinanti*” (destinantes), utilizados para realizar seu discurso.

As instâncias de enunciação predispostas nesse lugar podem resumir-se nas seguintes figuras:

- o patrocinador delega ao arquiteto a expressão do enunciado “museu para a própria coleção”. Seu programa básico é expor ao público sua coleção e obter um reconhecimento seja simbólico (uma sanção da própria qualidade de colecionador), seja econômico (o museu cobra o ingresso, e, portanto, sua visita inscreve-se em uma relação de troca, ainda que parcial, mas principalmente é o fulcro de uma atividade econômica de fôlego mais amplo);
- o arquiteto, produzindo sua obra, responde ao “*destinante*” patrocinador, mas também a si mesmo, à própria personalidade artística, e sabe que o espaço que prepara deverá conter outras obras de arte e acolher um público;
- o patrocinador delega aos curadores a organização da própria coleção;
- os curadores, na montagem da exposição, são substancialmente os *intérpretes*: devem considerar, juntos, qual seja a justa organização da obra no espaço, fazendo-se representantes do artista e do arquiteto, qual seja a valorização da coleção, e, como representantes do patrocinador, qual seja a comunicação com o público;
- por fim, os responsáveis e gestores do museu devem coordenar as várias atividades e organizar o programa da oferta cultural do museu.



O museu é estruturado desde sua origem sobre a ideologia da visibilidade. A visão é, no Ocidente, o paradigma central da aquisição do saber, e o museu é encarregado de propor a seu visitante/enunciário uma proposta de sentido articulado segundo o triplo parâmetro de *percurso, orientação, ordem*. Disso decorre que, para o visitante, a visita é sempre guiada e, em certa medida, inscrita em um conjunto de prescrições, ainda que ele renuncie a usar as formas de mediação explícitas que lhe são oferecidas (áudio, catálogos, etc., agora também por meio dos sites da Internet e de mediadores culturais, como acontece na Punta della Dogana). O objeto de valor que orienta seu percurso, principalmente, não se limita a ser “o admirar obras de arte contemporânea”. Espera-se do visitante uma apreciação e uma aprovação em relação a todos os níveis enunciativos a que se recorreu durante o trabalho: poder-se-á apreciar o espaço e desdenhar as obras, ou vice-versa, mesmo se, evidentemente, o escopo perseguido por todos os sujeitos que predisuseram o espaço para a visita é aquele de obter um efeito de sentido global, que determine uma aprovação igualmente global.

Um complexo programa de *admiração* é, portanto, inscrito no museu de Tadao Ando, cujos objetos de valor são, como observado, múltiplos: o valor da coleção Pinault, o valor arquitetônico do museu, o valor de cada obra, o valor, afinal, do lugar em que se desenvolve essa operação, isto é, Veneza.

#### **2.4. Veneza**

No museu as aberturas propõem o tema da relação que esse espaço institui entre interior, exterior e a gestão da luz.

Uma das características arquitetônicas do museu Punta della Dogana é apresentar aberturas voltadas ao exterior em quase cada ambiente – coisa rara em um espaço expositivo –, mantendo em parte uma especificidade do edifício histórico, que, por sua função de lugar de passagem, apresentava de fato 58 aberturas, reduzidas agora a 18. Algumas delas são muito amplas, conservam a disposição originária com arquiveladas e molduras de mármore. Os painéis usados pelo arquiteto, para resguardá-las e propiciar segurança, repropõem explícita citação, em homenagem, dos gradis utilizados por Carlo Scarpa na loja Olivetti da Praça São Marcos. Evocam outro ambiente veneziano com quem estabelecem uma forte ligação, mas remetem, ao mesmo tempo, ao mestre reconhecido de um novo modo de conceber a intervenção museográfica sobre edifícios antigos.

No caso da Punta della Dogana, o espaço externo utilizado pelos visitantes é constituído pela estreita margem preexistente disposta ao redor do edifício; pela ponta, marcada pela já mencionada estátua branca do *Boy with Frog*, de Charles Ray, obra-lugar do museu e pelo belvedere situado no alto da pequena torre, nem sempre acessível. A saída para o espaço aberto representa o ponto final de um específico percurso ligado à luz e à relação entre interior e exterior.

O percurso do visitante, como já observado, é marcado pelas passagens de uma sala a outra, e, no interior de cada sala, pela presença de obras que, com sua diferente instalação, subdividem o espaço, induzindo diferentes ritmos à visita, entre *movimento* e *stasi*: os esquemas expositivos mais evidentes repropostos também aqui são os da organização das obras nas paredes *versus* sua distribuição na área da sala, com casos de formas mistas e de aparente transgressão das bordas. Como na nave inicial, em que a obra de Felix González-Torres, *Untitled (Blood)*, 1992, uma cortina/pano de boca de minúsculas pérolas de plástico colorido disposto em toda a altura do ambiente, coloca-se como frágil diafragma a ser atravessado para iniciar o percurso de visita; ou como o cavalo embalsamado de Maurizio Cattelan (*Untitled*, 2007), que, cravando sua cabeça no muro, inicia a desaparecer.

À modulação do percurso interno acrescentam-se as aberturas em direção ao exterior, muito cenográficas, de onde se vê Veneza e por onde entra a luz natural: dois movimentos complementares, a saída do olhar em direção a Veneza e a entrada de sua luz. Ambos são cuidadosamente *filtrados*, regulamentados, seja pela forma das aberturas, que propiciam um forte *efeito moldura*, nos cantos externos visíveis, seja pelas grades que protegem essas aberturas. A cidade que acolhe o museu é assim convocada a adentrar em seu interior através de um sistema de vistas panorâmicas que possibilitam a sua contemplação paralela, alternada e ritmicamente possível com relação àquela das obras presentes no interior do museu. As obras expostas no museu são, de fato, em sua maioria, muito envolventes, quando não explicitamente cruas ou grotescas: a visão do exterior oferece um contraponto tranquilizante.

Esta possibilidade oferecida ao visitante lembra a distinção observada na cultura japonesa entre *jardim de passeio* e *jardim de contemplação* (HAMMAD, 2008). No primeiro, é possível entrar e se mover fisicamente, enquanto no segundo não se entra a não ser com o olhar, contemplando da habitação ou de uma plataforma colocada para essa função.

2

O termo corresponde à posição de repouso de um seletor, como no caso do ponto morto de uma embreagem.

Paradoxalmente, em nosso caso, o “passeio” pelo interior do museu é mais livre de quanto não seja a contemplação de Veneza pelas janelas. As obras funcionam como tantos *topos*, tantos “*atrattori*” (ímãs) – diria o semiótico, agentes que manipulam o visitante e o convidam a parar diante delas, a observar, a procurar entender o sentido, a avaliar, apreciando-as ou recusando-as. Ainda que por norma elas não possam ser nem tocadas nem manipuladas, o visitante no museu encontra-se no mesmo espaço das obras, compartilha com estas a atmosfera: pode-se aproximar ou afastar delas, pôr em ação estratégias corporais de apreensão. No caso de Veneza, ao contrário, embora o visitante se encontre de fato no espaço envolvente da cidade, o sistema das vistas panorâmicas a transforma em um *topos* a distância, constitui para ele uma forma de *débrayage*<sup>2</sup>, que impõe uma experiência cognitivo-passional, e não pragmática da cidade. “Olha-se”, observa-se a paisagem, que em muitos casos é “tomada por empréstimo”, no sentido de que o ponto de vista é selecionado e predisposto da melhor forma possível. As janelas abrem sobre o *poder ver* Veneza de uma posição incomum, excepcional, e englobam também outras modalidades, como certamente aquela de uma especial competência, de um *saber ver*. A este propósito, é necessário sublinhar que, ao enquadramento predisposto, à moldura que possibilita a visão, acrescenta-se o anteparo-grelha preto, que se comporta como espaço de interferência entre o exterior e o interior e exalta o brilho das águas sempre visíveis, com efeitos de luz/sombra, brilhante/opaco. Tratando-se de um arquiteto japonês, não se pode deixar de mencionar o livro *Em louvor da sombra*, de Tanizaki (1933), e, da mesma forma, a reflexão semiótica que o produziu, de Algirdas Julien Greimas, em *Da imperfeição* (1997), e, posteriormente, a de Jacques Fontanille no seu ensaio sobre o visível (1998).

## 2.5. *Mapping the Studio*

O próprio título da exposição inaugural, *Mapping the Studio*, remete ao sentido diverso que assume um espaço como aquele do ateliê, do estúdio do artista, um espaço de articulação. Mais do que uma sala em que o artista trabalha, onde também recebe seus apreciadores, os críticos e os colecionadores, e de onde as obras acabarão por mover-se em direção a seu destino: portanto, um espaço de trânsito, essencialmente, como ao trânsito remete este duplo museu, Palazzo Grassi e Punta della Dogana, em que é exibida a Coleção Pinault. No espaço realizado por Ando, mais do que instaladas, as obras são

postas pela leveza da própria forma de expor. O espaço é tal, com a contínua vibração do mar do lado de fora das aberturas em quase todos os ambientes, que dá ao visitante a impressão de estar ele mesmo viajando, envolvido em um movimento de conjunto que o transporta enquanto se desloca de uma sala à outra.

Em sua totalidade, portanto, Punta della Dogana é um cofre precioso para a Coleção Pinault, e é, em primeiro lugar, a arquitetura de Tadao Ando que concede um forte valor literal de *isotopia*, e oferece a visita como uma experiência privilegiada a ser feita em e para Veneza, a completar-se com uma parada no refinado pequeno bar e *book shop*.

### 3. Os Armazéns do Sal de Renzo Piano

Também em Dorsoduro, no Canal della Giudecca, caminhando pela Fondamenta delle Zattere, chega-se ao Magazzino del Sale (Armazém do Sal) no nº 266, em que está a Fundação Emilio e Annabianca Vedova.

Nascida por vontade do artista e de sua esposa, a Fundação tem como finalidade valorizar a arte do mestre italiano na história artística do século XX, e prevê então diversas atividades culturais, além da exposição das obras de Vedova, que representam o momento permanente e mais espetacular.

Emilio Vedova (1919-2006) é uma figura importante da arte italiana da segunda metade do século XX, um dos maiores representantes do expressionismo abstrato. Simpatizou com o futurismo, mas lutou na Resistência. No ano de 1946, em Milão, assinou o manifesto “*Oltre Guernica*” (Mais além de Guernica), para depois fundar em Veneza junto com outros artistas a “Nuova Secessione Italiana” (Nova Secessão Italiana) e o “Fronte Nuovo delle Arti” (Frente Nova das Artes), movimentos de marcado engajamento social. Desde 1948 foi um dos protagonistas da Bienal de Veneza, que o premiou em 1997 com o *Leon d’Oro* (Leão de Ouro). No início da década de 1950 foi considerado como participante do “Informal Art”, classificação que o artista recusava: sua pintura de “*segno-gesto-materia*” (signo-gesto-matéria), segundo Giulio Carlo Argan, o tornava “irmão italiano” de Pollock, De Kooning e Kline. A partir dos

primeiros anos da década de 1960 trabalhou nos “*Plurimi*” (Múltiplos), obras “polimatéricas” que, apoiadas em suportes vagantes, invadiam o espaço e o chão, “explodindo debaixo dos pés”, como escreveu Bruno Zevi. Internacionalmente afirmado, principalmente na Alemanha e nos Estados Unidos, voltou-se sempre à inovação e à pesquisa. Colaborou, por exemplo, com o compositor Luigi Nono, realizando, para as suas óperas, experimentos de “música estereofônica” e “pintura estereovisual”. Foram-lhe dedicadas importantes montagens expositivas, desde as mostras consideradas provocativas dos anos 1960, até grandes exposições pessoais, como aquela instalada na Galleria Civica d’Arte Contemporanea de Turim (1996) e a do Castello di Rivoli (1998).

O espaço da Fundação é uma realização de Renzo Piano, com Alessandro Traldi e Maurizio Milan, sob a curadoria artística e científica de Germano Celant. Representa o resultado do restauro de um dos antigos armazéns que caracterizam esse sítio veneziano pela preservação do qual o próprio Vedova havia se empenhado em incansáveis batalhas, além de ali viver e trabalhar por longo tempo. O arquiteto era, sem dúvida, muito ligado a Emilio Vedova, com o qual pôde escolher o espaço, compartilhar e acertar a ideia da organização da instituição.

Corresponde a um espaço muito alto, com aproximadamente 40 metros de comprimento e relativamente estreito, com as paredes de tijolos e a cobertura de tesouras de madeira conservadas em seu aspecto original. A ideia-chave é aquela de inclinar levemente o pavimento, também de madeira, com um andamento ascendente a partir da entrada em direção ao fundo, e de expor as 28 grandes obras do pintor, pertencentes à Fundação, por meio de uma engrenagem mecânico-eletrônica automática, como em uma cadeia de montagem, semelhante a um guindaste dos canteiros navais tão familiares a Piano; um braço as extrai de um depósito, com uma espécie de ancinho metálico branco visível, do fundo do estaleiro e as leva até a colocação prevista no espaço destinado ao público. Equivale então a dar vida a um verdadeiro “museu dinâmico”, em que o relacionamento com o público tem grande valor e se presta a um uso espetacular.

O ciclo expositivo repete-se a cada 45 minutos e dura cerca de 15, utilizando um *software* capaz de posicionar, cada vez de maneira diferente, um número limitado de obras. Os espectadores assistem, de pé ou sentados no chão de modo informal no chão, à chegada e à saída das obras, que se movem com lentas evoluções, oferecendo-se à vista de perto e de longe, girando e captando a

melhor exposição à luz. Este mecanismo tem algo em comum com um relógio, ou melhor, com um metrônomo: mede uma divisão do tempo e do espaço simultaneamente, como os antigos relógios de sol. Esse sistema investe de modo determinante na relação entre a obra e o visitante, tornando-se participante ativo dessa viagem da obra do escuro do depósito até a luz. O ruído e a repetição mecânica deveriam também discorrer sobre a memória do transporte de um ponto a outro do estaleiro, onde os “*sciavi*” (escravos) por séculos puxaram com fadiga e repetição os sacos de sal. O visitante dá-se conta improvisamente de que em sua experiência museológica nunca viu obras com tal disponibilidade de espaço, em concentração absoluta, sem conflito visual com outras obras, com intenso alternar-se de diversas posições em relação ao ponto de vista. O espaço é vazio e, como uma sala platônica, recolhe a contemplação na imobilidade e no silêncio.

O ponto em que a obra se coloca segue um preciso desenho, quase como uma “espinha de peixe”, e onde estaciona é iluminado de modo específico. A obra permanece principalmente suspensa, em uma oscilação sutilmente perceptível: esta suspensão no espaço investiga também a abordagem aflita da fruição, suspensa entre o momento da colocação da obra e de sua retirada.

### **3.1. Sobre a fruição**

Não é a primeira vez que Renzo Piano explora assim radicalmente a questão da fruição das obras por parte do público. A ele se devem muitos museus e certos espaços culturais contemporâneos, entre os mais significativos, por exemplo: o Centro Beaubourg em Paris (com Richard Rogers, 1971-7), que assinala a época dos não- museus pós-1968; o Museu da Coleção De Menil, em Houston dos anos 1980, em que, inversamente ao anterior, o projeto, essencial, reflete a busca das melhores condições de conservação e exposição das obras; o Centro Cultural Jean Marie Tjibaou, em Numeia (Nova Caledônia, 1991-8); e ainda a Fundação Beyeler em Basileia (1991-7); além do Museu Paul Klee, em Berna; a reestruturação em um único conjunto dos corpos separados da Morgan Library, em Nova York; o conjunto do Auditorium, em Roma (1994-2002); o recentíssimo LACMA, em Los Angeles, e muitos outros. Seus programas museológicos são sempre animados por uma grande clareza de intenções, com uma especial atenção ao caso específico que constitui cada um desses museus.



Já na primeira montagem do Beaubourg, algumas obras, sem ordem aparente, estavam dispostas sobre carrinhos, que o público podia manobrar a seu bel-prazer. Entre suas intervenções mais espetaculares, exatamente em Veneza, a memória leva à *Arca di Prometeo*, um espaço musical construído na ex-igreja de San Lorenzo para a execução do *Prometeo*, de Luigi Nono, que teve também a participação de Emilio Vedova, com suas *Intervenções/luzes* (1983-4), regência do maestro Claudio Abbado e textos escolhidos por Massimo Cacciari. O espaço deveria funcionar acusticamente como uma espécie de metainstrumento em relação aos tradicionais da orquestra, e, sobretudo, dar conta de uma nova e variável relação entre a música e seus espectadores. Estes eram colocados ao centro do espaço, contornados pelos músicos que se movimentavam sobre passarelas aéreas, postas em cotas diversas. Uma parcial inversão da distribuição do espaço espetacular tradicional, cujo traço mais evidente parece ser aquele da abolição da monodirecionabilidade do eixo do público (olhar e escuta) em direção à cena, com a dissolução da relação de frontalidade e confronto. A partir do outono de 1983, por sinal, Vedova também havia trabalhado intensamente nesse projeto, reduzindo progressivamente sua intervenção desde as primeiras imensas telas que havia preparado de início. A estrutura foi utilizada também para a representação do *Prometeo* em Milão: projetada para ser adaptável ao diverso comportamento acústico dos lugares em que fosse colocada, enquanto em Veneza era elevada do solo e separada das paredes, como um gigantesco guindaste, em Milão, foi montada em um galpão da fábrica desativada Ansaldo, ficando aberta e apoiada no solo (PIZZI, 2002: 76).

O mesmo Vedova tinha, indiscutivelmente, o hábito de “fazer desfilas” suas obras, deslocando-as de outro espaço, quando as mostrava a um visitante em seu estúdio: Piano recordará os grandes gestos de seus longos braços, falando do mecanismo do museu. Mais radicalmente, muitas de suas obras, ou ciclos de obras, tinham o caráter de instalações ou de algum modo implicavam um movimento espetacular. Por exemplo, os *Plurimi binari* (Múltiplos binários) (1976-8): “pinturas sobre painéis assimétricos de madeira, montados em posição paralela: ao correr, sobrepondo-se, dois a dois, três a três, criam uma colagem em movimento; enquanto as sombras dão vida a outros componentes móveis expressivos”. De modo equivalente, os ciclos de *Frammenti e schegge* (Fragmentos e estilhaços), obras de madeira, “*bifrontali*” (visíveis de ambos os lados), sobre bases de aço, de material anticorrosivo; ou ainda os *Dischi* (Discos), trabalho ao qual se dedica de 1985 a 1986, que foram feitos sobre madeira, também “*bifrontali*”, pinturas, grafites, com *collages/décollages* e outros temas... Articulados,

em correlação no espaço, em diversos níveis e inclinações – em “pé”, no chão, estendidos/oblíquos, enviesados, dispostos como painéis... “incumbentes”, de topo, “a irromper... do canto sobre o visitante...”, enviesados no chão em trajetórias arriscadas..., verticais, interrompendo os percursos suspensos”, como se lê em suas apresentações, protagonistas de espetaculares exposições.

Essa pesquisa de mobilidade, de superação das molduras tradicionais da pintura e de sua apresentação, acha-se de alguma maneira transposta, e também reconduzida à ordem, em uma síntese extrema, no museu dinâmico da Fundação Vedova.

Talvez esse seja o aspecto a destacar como o mais significativo do trabalho de Piano nesse lugar: ter intervindo de modo praticamente invisível em um espaço do século XVI, que Vedova havia salvado de tornar-se uma piscina de luxo, nele incorporando, nos mínimos termos, os elementos estruturais do museu. Encontra aqui aplicação a “leveza” que Piano afirma ser um dos valores essenciais que persegue em seu trabalho: “eu procuro utilizar na arquitetura elementos imateriais como a transparência, a leveza, a vibração da luz. Creio que façam parte da composição como as formas e os volumes”, diz em seu discurso, por ocasião do recebimento do Prêmio Pritzker (1998, citado em PIZZI, 2002: 222).

A identidade veneziana do lugar, do trabalho de Emilio Vedova, de sua amizade com Renzo Piano não são perturbadas por nenhuma outra intervenção externa. Fundamentalmente, Piano resolve, de modo que pareça muito simples, a articulação entre os polos opostos da conservação das obras e de sua exibição, a organização do fluxo dos visitantes e a inscrição no espaço de uma “posologia” das obras. Ao mesmo tempo, tudo isso é fortemente marcado, especialmente pela inversão de movimento entre obras e espectadores.

Impossível para o público não perceber, em sua constrição também corpórea, a chamada a uma reflexão sobre o museu que lhe é oferecida junto com a experiência de ali estar: uma espécie de chave de leitura e de metalinguagem.

#### **4. Para concluir**

Busca-se a seguir articular esquematicamente o confronto entre esses dois espaços.

| <b>PUNTA DELLA DOGANA</b>   | <b>FUNDAÇÃO VEDOVA</b>  |
|---|---|
| <p><b>Função atual</b><br/>Trata-se de um museu-galeria de arte contemporânea, em que é exposta a coleção do “patrono”-destinador. Complexidade das figuras de enunciação delegadas.</p>  | <p><b>Função atual</b><br/>Trata-se de uma galeria para obras de um só artista contemporâneo, ele mesmo destinante desse espaço. Enunciação simples.</p>  |
| <p><b>O edifício antigo</b><br/>ALFÂNDEGA: um organismo de caráter público encarregado de controlar a entrada das mercadorias e a saída delas para outras cidades ou países. Historicamente, esta “Dogana da Mar” acolheu as mercadorias do Oriente.</p> <p><b>O edifício atual</b><br/>Hoje a tônica é posta sobre a acolhida do “novo” e sobre o percurso-trânsito das obras.</p> | <p><b>O edifício antigo</b><br/>ARMAZÉM: um edifício para receber as mercadorias, estocá-las, conservá-las e torná-las disponíveis à entrega.</p> <p><b>O edifício atual</b><br/>Hoje a tônica é posta sobre a preservação/exposição de determinado patrimônio.</p> |
| <p><b>Relação entre as arquiteturas</b><br/>Visível, marcada e em contraponto identitário.</p>  | <p><b>Relação entre as arquiteturas</b><br/>Invisível, não-marcada.</p>   |
| <p><b>Relação com a cidade</b><br/>Veneza é convocada ao interior do museu enquanto ela mesma uma obra de arte; é emoldurada e vista à distância.<br/>A relação englobante/englobado entre a cidade e o museu é invertida.</p>  | <p><b>Relação com a cidade</b><br/>Trata-se de um espaço completamente pertencente a Veneza, entra-se no espaço englobado da cidade.</p>  |
| <p><b>Relação entre interior e exterior/ Tratamento da luz</b><br/>Luz natural (filtrada) e artificial ao mesmo tempo, dotada de aspecto singular em relação às diferentes obras.</p>   | <p><b>Relação entre interior e exterior/ Tratamento da luz</b><br/>Nenhuma luz natural, espaço obscuro, luz pontual sobre as obras.</p>   |
| <p><b>Percurso dos visitantes</b><br/>Relativamente livre de uma sala a outra, em que a obra é exposta: efeito de sentido de PASSEIO, DESCOBERTA, MARAVILHA.</p>  | <p><b>Percurso dos visitantes</b><br/>Invertido em relação às obras e certo sentido obrigatório, em que a obra se põe em cena, “desfila”: PARALISAÇÃO, ESPETÁCULO, REVELAÇÃO</p>  |
| <p><b>Tempo/espço</b><br/>O espaço domina e traduz em si o tempo.</p>   | <p><b>Tempo/espço</b><br/>O tempo determina o espaço e o domina.</p>  |
| <p><b>Narrativa</b><br/>Proposta de contrato, sedução, troca.</p>   | <p><b>Narrativa</b><br/>Representação, sanção, graça.</p>   |
| <p><b>Metáfora</b><br/>Barco e navegação.</p>   | <p><b>Metáfora</b><br/>Ventre da barca, baleia.</p>   |

## Referências bibliográficas

BEAUX ARTS MAGAZINE, 2009 [catálogo].

BONAMI, F.; GINGERAS, A. *Mapping the Studio*. Milão: Mondadori Electa, 2009 [catálogo].

DAMISH, H. *L'amour m'expose*. Le projet "Moves". Gand: Yves Gevaert, 2000.

GREIMAS, A. J. *Sémiotique et sciences sociales*. Paris: Seuil, 1976.

\_\_\_\_\_. *De l'imperfection*. Paris: Pierre Fanlac, 1997.

FLOCH, J. M. *Bricolage*. Ed. de M. L. Agnello & G. Marrone. Roma: Meltemi, 2006.

FONDAZIONE EMILIO E ANNABIANCA VEDOVA. Informações disponíveis em <[www.fondazionevedova.it](http://www.fondazionevedova.it)>.

FONTANILLE, J. *Sémiotique du visible*. Paris: PUF, 1999.

HAMMAD, M. Il Museo della Centrale Montemartini. In: PEZZINI, I.; CERVELLI, P. (Coords.). *Scene del consumo*. Dallo shopping al museo. Roma: Meltemi, 2006, p. 203-80.

\_\_\_\_\_. Dei percorsi: tra manifestazioni non-verbali e metalinguaggio semiotico. In: MARRONE, G.; PEZZINI, I. (Coords.). *Linguaggi della città*. Senso e metropoli II. Modelli e proposte di analisi. Roma: Meltemi, 2008, p. 97-130 [curadoria].

LOTMAN, J. M. *La semiosfera. L'asimetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Veneza: Marsilio, 1985.

MAROTTA, Antonello. *Atlante dei musei contemporanei*. Milão: Skira, 2010.

MARRONE, G.; PEZZINI, I. (Coords.). *Linguaggi della città*. Senso e metropoli II. Modelli e proposte di analisi. Roma: Meltemi, 2008.

MAZZUCHELLI, PALAZZO GRASSI/PUNTA DELLA DOGANA. François Pinault Foundation, 2009. Informações disponíveis em <[www.palazzograssi.it/punta-della-dogana](http://www.palazzograssi.it/punta-della-dogana)>.