[c] compasses

the architecture & interior design international magazine

Year XV, n. 043 December 2023 Complimentary copy for your studio

DESIGNING MUSEALIZATION

9 788894 520682

***Focus*: Cultural Landscapes**

Ancient Tea Horse Road, Ḫattuša
WaterScales Arquitectos, Studio Anne Holtrop
Archaeological Museum of Capri
Egyptian Museum of Turin, Luiz Zerbini

[c]
compasses
the architecture & interior design
international magazine
middle east > italy
c43

colophon

Gallery of Kings / Galleria dei Re (photo: Museo Egizio)

Publisher Board
Marco Ferretti
Francesca Maderna

Scientific Director
Andrea Pane
director@compassesworld.com

Scientific Committee
David Chipperfield
Odile Decq
Massimilano Fuksas
Hans Ibelings
Farida Kamber Al Awadhi
William Menking
Italo Rota
Livio Sacchi
Yehuda Safran
Karl T. Ulrich

Editorial Board
Paola Ascione
Francesca Capano
Maria Vittoria Capitanucci
Anna Cornaro
Paolo Giardiello
Serkan Gunay
Achraf Ibrahim
Massimo Imparato
Ferruccio Izzo
Laura Lieto
Cristiano Luchetti
Giovanni Menna
Linda Nubani
Ivan Parati
Gennaro Postiglione
Titti Rinaldi
Saud Sharaf

Associate Editors Middle East
Architecture
Anna Cornaro
Cristiano Luchetti
Design
Annamaria Lambri

Associate Editor Italy
Maria Vittoria Capitanucci

Editorial Staff
Rita Gagliardi
Maria Parente
staff@compassesworld.com

Compassesworld Team and Publishing Coordinator
Sara Monsurró
mobile Italy +39 340 7043162
media@compassesworld.com

Art Director
Ferdinando Polverino De Laureto

Digital Marketing & Website
Agicom Srl

Advertising Sales Director
Luca Màllamo

Advertising Sales Agency
Agicom Srl
Viale Caduti in Guerra, 28
00060 Castelnuovo di Porto (RM)
phone Italy + 39 069078285
Skype: agicom.advertising

Manuela Zuliani
manuelazuliani@agicom.it
mobile Italy + 39 346 7588821
Skype manuela.advertising

Representatives in India:
Amarjeet Singh Gianni | Diljeet Singh
as_gianni@yahoo.co.in
mobile +91 98390 35458

Business Developer
Olena Gredina
mobile Uae +971 50 367 58 48
businessdeveloper@compassesworld.com

SUBSCRIPTIONS
To subscribe
please send your contacts
by e-mail to
media@compassesworld.com

Decree of the Court of Naples
n. 58 / 20-12-2016

Cover Image
Photo by Studio Anne Holtrop

All the articles in this issue
have been peer reviewed
by the Scientific Committee
and the Editorial Board

Publisher
e.built Srl - Italy
Via Francesco Crispi 19-23
80121 Napoli
phone +39 081 2482298
fax +39 081 661014
mobile +39 335 5889237

Gulf Countries Representative
Build LLC
Souk Al Bahar
Old Town Island Burj Khalifa District
Dubai - UAE

Printed in UAE
by Masar
Printing and publishing (Dubai)

Compasses n. 43 - 2024
december 2024
ISSN NUMBER: 2409-3823

The publishers regret that they cannot accept liability for error or omissions contained in this publication, however caused. The opinions and views contained in this publication are not necessarily those of the publishers. Readers are advised to seek specialist advice before acting on information contained in this publication, which is provided for general use and may not be appropriate for the reader's particular circumstances. The ownership of trademarks is acknowledged. No part of this publication or any part of the contents thereof may be reproduced, stored in retrieval system or transmitted in any form with - out the permission of the publishers in writing.

Correspondents

Brazil	Ana Carolina de Souza Bierrenbach
	Beatriz Mugayar Kühl
	Nivaldo Vieira de Andrade
China	Massimiliano Campi
	Massimo Imparato
	Ivan Parati
Emirates	Annamaria Giangrasso
	Annamaria Lambri
France	Laurence Bassières
	Nicolas Detry
	Claudia Tamburro
India	Ingrid Paoletti
Japan	Matteo Belfiore
Kuwait	Sikander Khan
Morocco	Laurence Bassières
New Zealand	Alberto Calderoni
Palestine	Cristina Bronzino
Portugal	Teresa Ferreira
Russia	Federica Deo
Spain	Federico Calabrese
	Camilla Mileto
	Fernando Vegas
Turkey	Serkan Gunay
UK	Pietro Belli
	Michele Pasca di Magliano
USA	Randall Mason
	Linda Nubani

index

[c]043 DESIGNING MUSEALIZATION

[editorial]
14 Designing musealization - Andrea Pane
Progettare la musealizzazione

[archview]
16 - by Rita Gagliardi | Maria Parente

[good news]
19 The reconstruction of Notre-Dame - Andrea Pane
La ricostruzione di Notre-Dame

[essays]
20 Cultural Landscapes and World Heritage: roots and current relevance - Maria Pia Testa
I paesaggi culturali e il Patrimonio Mondiale: radici e attualità

29 Cultural route heritage conservation and value interpretation:
Ancient Tea Horse Road in the southwest China - Wenshan Chen, Yu Zhang
Il patrimonio delle cultural routes tra interpretazione e conservazione:
il caso della Ancient Tea Horse Road nella Cina sudoccidentale

39 The Roman *limes* in Germany: rediscovering an archaeological heritage - Fabio Ambrogio
Il limes *romano in Germania: la riscoperta di un patrimonio archeologico*

[focus]
48 Ḫattuša. Architectures in the space of landscape - Leopoldo Repola
Ḫattuša. Architetture nello spazio del paesaggio

60 Aljibes Viewpoint: a harmonious fusion of heritage and modern design - Houra Askarian
L'Aljibes Viewpoint: un'integrazione armoniosa tra patrimonio e design contemporaneo

[experiences]
70 A Pearling Architecture along the Pearling Path:
The Siyadi Majlis and Pearl Museum in Muharraq, Bahrain - Rita Gagliardi
Una perla architettonica lungo il Pearling Path:
il Siyadi Majlis e Pearl Museum a Muharraq, Bahrein

[academia]
80 The walls of Philippe Auguste in Paris across the centuries:
strategy of conservation in Jardins Saint-Paul - Emira Polverino, Chiara Ruggiero
Le mura di Filippo Augusto a Parigi attraverso i secoli:
una strategia di conservazione nei Jardins Saint-Paul

88 Monte Solaro: history within landscape - Eleonora Caiazzo, Chiara D'Anna, Martina De Fenza
Monte Solaro: la storia nel paesaggio

[materials & interiors]
96 *The Island of the Caesars*, from Augustus to Tiberius. The new Archaeological Museum of Capri - Damiana Treccozzi
L'Isola dei Cesari, *da Augusto a Tiberio. Il nuovo Museo archeologico di Capri*

106 The Bicentennial of the Egyptian Museum of Turin: between memory and innovation - Valentina Allegra Russo
Il bicentenario del Museo Egizio di Torino tra memoria e innovazione

116 Exhibiting, displaying. A dialogue with Luiz Zerbini - Giacomo Pirazzoli, Luiz Zerbini,
Esporre, mostrare. Dialogo con Luiz Zerbini

[books]
126 Review of *Architecture in Crisis: Experiments with more-than-human participation* by Micol Rispoli - Gianluca Burgio
Recensione di Architecture in Crisis: Experiments with More-than-Human Participation *di Micol Rispoli*

[smart food]
130 The *inviting Muses* of Ars coquinaria - Ferdinando Polverino De Laureto
Le Muse invitanti *dell'Ars coquinaria*

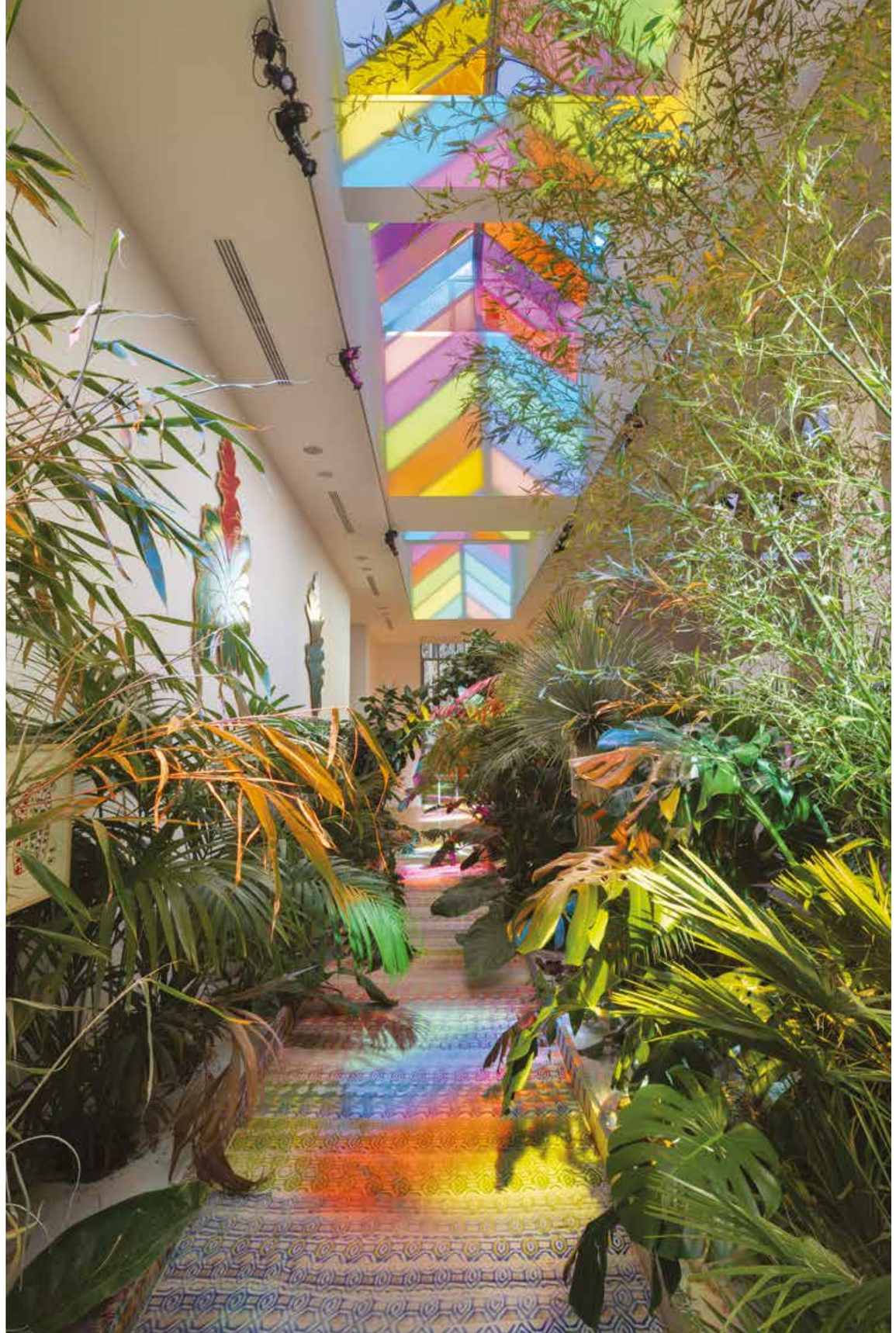
[c] read time 8:18

Giacomo Pirazzoli, Luiz Zerbini

Exhibiting, displaying. A dialogue with Luiz Zerbini

GP: Starting our dialogue about the exhibition design you developed for *Siamo Foresta* at the Milan Triennale, it's important to highlight that, first and foremost, it is an exhibition that is somewhat "recycled", meaning it inherits various projects from the *Fondation Cartier*, including *Le Grand Orchestre des Animaux* (2016), *Nous les Arbres* (2019), and *Les Vivants* (2022).
Another special condition relates to the materials, which are not conventional, meaning they do not fit the typical materials used in museum or gallery exhibitions. While "normal" exhibitions are made with inert materials, in this case, the materials are alive, including plants and microorganisms that are undergoing their natural life cycles, such as fermentation and decay.
It is a highly ecological context, both due to the intrinsic sustainability of "recycling" and the use of living materials. However, due to preservation protocols, there is a potential conflict with the artworks, which may be affected by these natural processes. How did you and your team navigate these challenges?

LZ: In 2019, I participated in *Nous les Arbres* at *Fondation Cartier* in Paris showcasing a large room on the ground floor of the beautiful Jean Nouvel's building; it was the first time I saw trees as the central focus of an exhibition. There was excellent collaboration among people from different fields – scientists, artists, philosophers, botanical illustrators, photographers –



all passionate about trees, nature, and forests. Some had deep connections, living in the forest, while others lived in cities, navigating urban centers, exhibiting in galleries and museums, yet sharing an intense connection with the forest.
I believe the project I designed for the room displaying my works in Paris caught the curators' attention, leading to an invitation to conceptualize the Milan exhibition, *Siamo Foresta*. While not an itinerant exhibition, it represents the evolution of a shared vision. Different artists, a different space: everything is unique, but the underlying philosophy seems closely related. The primary challenges in these cases involve technical assessments from museums and institutions on one side, and on the other, obtaining permission from artists and collectors to incorporate living trees and plants within the exhibition spaces.

GP: This innovative exhibition design, made possible by the use of living materials – benefiting from the "time factor" inherent in temporary exhibitions and while it is currently not constrained by the rigid preservation protocols of permanent museums, etc. In my view, it represents a first step, a shift towards turning the exhibition itself into a brilliant case study. The second step, methodologically speaking, occurs through several artworks being placed within the artificial mini-forest you constructed at the Palazzo dell'arte of the Triennale.
In this way, the works appear integrated into the vegetation, almost hidden, one might say. Is this not, in a sense, the opposite paradigm of the modernist (possibly Eurocentric) White Cube, presenting artworks through the abstraction of the white wall, emphasizing the solitary authorship of the work and the artist?Is your approach not a form of hybrid exhibition design, even evolving into an intercultural tool, closely aligning with the forest and its inhabitants, sometimes indigenous artists who are the creators of the works?

LZ: I personally have nothing against the White Cube. I appreciate the idea of a clean, empty space designed for the appreciation of artwork and nothing else. But I believe that it is not the only way. Creating relationships between things is another approach. For me, hanging a drawing on a tree is equivalent to hanging it on a wall painted green, and the fact that the tree is alive adds relevant information, as many of us humans tend to forget that we are not the only living beings on the planet. This other form of green life interacts with us without us even realizing it. Those who live in the forest notice. They speak the same language. There is a sterility that has taken over the world, a heightened sense of caution, a fear of other forms of life. Fungi, bacteria, pollen, dust, light, microorganisms, insects, all part of the world being treated and re-treated there. Everything is there, floating in the air. There are no walls dividing the rooms. The drawings are all hanging, floating in space. Behind the hanging drawings, you see the plants, and behind the plants, you see other drawings, and behind those, even more. It is a sequence of images floating in space that conceptually recalls the project Lina Bo Bardi created for the collection at MASP-Museu de Arte de São Paulo, where the history of art is not linear. There, you can see works from distant eras displayed side by side, floating in the same time and space.

GP: Your floating artworks and your expansive concept, from the White Cube to the forest, are still part of the exhibition design you created for your monographic exhibition *A mesma história nunca é a mesma* (MASP - São Paulo Museum of Art, 2022). In the exhibition hall, you repurposed the pristine wooden structures designed by Lina Bo Bardi for that space, and then painted them with a decoration

belonging to your pictorial lexicon. In other words, on one hand, you highlighted the historic work of the great Italo-Brazilian architect, and on the other, you radically manipulated it.
Perhaps it is a continuation of "the same story" as seen with Lina's glass easels, which returned to MASP in 2015. The entire exhibition layout had been previously altered, but the glass easels, now restored, were subject to manipulations and detailing reminiscent of Norman Foster's style – Brazilian architect Martin Corullon, who worked in Foster's office, is credited with the new glass easels.
Do you think all of this is related to Oswald de Andrade's "antropofagia"[1] [Cultural cannibalism manifesto] from 1922, seeking to "digest" concepts or works, sometimes rooted in the old West? Or perhaps is it connected to the idea that "the same story is never the same"?

LZ: My admiration for Lina Bo Bardi's work goes back a long time. I witnessed the iconic exhibition she curated at the inauguration of the SESC Pompeia building (1977-1986), designed by her in São Paulo, where I first encountered the idea of deconstructing hierarchies in the arts. Objects labeled as "popular", contemporary paintings, baroque saints, all exhibited side by side, creating visual relationships between them. In the MASP exhibition, the disparate characteristics of the artworks led us to choose a self-supporting structure without walls, positioned at the center of the space to allow walking through the area between the works.
We started with the wooden structure she designed long time ago, to adjust it to a scale compatible with the size of the paintings and the height of the ceiling.
I added colors to the beams and pillars because I wanted to bring the structure into the world of painting and installation, making it more present and visible I did not know about Norman Foster's influence on this, but the return of the glass easels designed by her to MASP was a correction of a historical error. What I learned just by observing that exhibition design when I was still an art student stays with me to this day.
Last year, we celebrated the 100 years of modernism in Brazil.
We had the opportunity to revisit some concepts and prejudices created during that time, stemming from the idea of anthropophagy. It was a chance to reevaluate perspectives. Today, we fall into the web, or we fall "from" the web where Macunaima[2] slept in the grinding machine. Truths, lies, ideas, dreams, past, future. What devours and regurgitates is no longer a mythological being; it is a money-making machine, it is a war machine.

[c] tempo lettura 8:10

Esporre, mostrare. Dialogo con Luiz Zerbini

GP: Cominciamo questo dialogo con l'allestimento che hai realizzato per la mostra *Siamo Foresta* alla Triennale di Milano. Intanto è bene evidenziare che si tratta innanzitutto di una mostra "riciclata", cioè "eredità di diversi progetti della *Fondation Cartier* […] tra *cui Le Grand Orchestre des Animaux* (2016), *Nous les Arbres* (2019) e *Les Vivants* (2022)".
Un'altra condizione particolare riguarda i materiali, che non sono convenzionali, cioè non rientrano tra i materiali tipici per le esposizioni in musei o gallerie. Le mostre "normali" sono realizzate con materiali morti; in questo caso, invece, si tratta di materiali vivi, tra cui piante e microrganismi che stanno compiendo il loro ciclo vitale, quindi fermentando, marcendo, etc. È un contesto altamente ecologico, per la sostenibilità intrinseca del "riciclo" e per i materiali viventi – che, a causa dei protocolli di conservazione, sono in potenziale conflitto con le opere d'arte, che possono essere danneggiate da questi processi. Come avete affrontato tutto questo tu e la squadra con cui hai lavorato?

LZ: Nel 2019 ho partecipato a *Nous les Arbres* alla *Fondation Cartier* con una grande sala al piano terra del bellissimo edificio di Jean Nouvel: era la prima volta che vedevo gli alberi come protagonisti principali di una mostra. Si percepiva un'ottima collaborazione tra persone provenienti da ambiti diversi – scienziati, artisti, filosofi, progettisti botanici, fotografi – tutti appassionati di alberi, natura, foresta. Alcuni vi erano profondamente legati, dato che vivono nella foresta; altri vivono in città e si spostano nei grandi centri urbani, esponendo in gallerie e musei eppure con un intenso legame con la foresta.
Credo che il progetto che ho concepito per la sala dove erano esposte le mie opere a Parigi abbia attirato l'attenzione dei curatori che alla fine mi hanno invitato a pensare alla mostra di Milano *Siamo Foresta*, che non è una mostra itinerante ma è pur sempre lo sviluppo di una stessa visione. Ci sono altri artisti, un altro spazio, tutto è diverso, ma il pensiero di base mi sembra molto vicino. La sfida più grande in questi casi sono le questioni tecniche da parte di musei e istituzioni da un lato, e dall'altro il permesso di artisti e collezionisti di inserire alberi e piante vive all'interno degli spazi espositivi.

GP: In virtù dei materiali vivi, questa esposizione innovativa – che si affida proprio al "fattore tempo" dell'esposizione temporanea, quindi non deve fare i conti con i rigidi protocolli di conservazione del museo permanente – a mio avviso diventa un primo passo (con *déplacement*) di un intrigante *case study*. Il secondo passo, per così dire, avviene metodologicamente perché diverse opere d'arte si trovano all'interno del mini-bosco artificiale che avete costruito dentro il Palazzo dell'arte della Triennale: in questo modo le opere appaiono integrate nella boscaglia, anche se nascoste.
Non è forse questo, in un certo senso, il paradigma espositivo opposto a quello del modernista, occidentale ed eurocentrico *White Cube* che presenta l'opera d'arte attraverso l'astrazione del muro bianco, che finisce per evidenziare la solitudine autoriale dell'opera e dell'artista stesso? Non è questa, alla fine, una forma di esposizione ibrida, che diventa addirittura uno strumento interculturale, avvicinandosi molto alla foresta e ai suoi abitanti, a volte artisti indigeni autori delle opere?

LZ: Personalmente non ho nulla contro il *White Cube*. Mi piace l'idea di uno spazio pulito, vuoto, fatto per la fruizione di un'opera e nient'altro. Ma penso che questo non sia l'unico modo: creare relazioni tra le cose è un altro modo. Per me appendere un disegno su un albero equivale ad appenderlo su un muro dipinto di verde, e il fatto che quest'albero sia vivo porta informazioni rilevanti, poiché molti di noi umani dimenticano che non siamo gli unici esseri viventi sul pianeta.
E quest'altra forma di vita verde interagisce con noi senza che ce ne accorgiamo. Chi vive nella foresta capisce: parla la stessa lingua.
C'è un'asepsi che si è impadronita del mondo. Una cura esagerata, una paura verso altri tipi di vita. La paura dei funghi e dei batteri, dei pollini, della polvere, della luce, dei microrganismi, degli insetti, tutto fa parte del mondo che lì veniva trattato e ritrattato.
È tutto lì, fluttuante nell'aria. Non ci sono muri che dividono le stanze. I disegni sono tutti sospesi, fluttuanti nello spazio. Dietro i disegni appesi vedi le piante, e dietro le piante vedi anche altri disegni e dietro questi altri ancora. È una sequenza di immagini fluttuanti nello spazio che concettualmente ricorda un po' il progetto che Lina bo Bardi ha realizzato per la collezione MASP dove la storia dell'arte non è lineare. Lì si possono vedere opere di epoche lontane esposte una accanto all'altra, fluttuanti nello stesso tempo e spazio.

GP: Anche le tue opere fluttuanti e il tuo pensiero ampio, dal *White Cube* alla foresta, fanno parte dell'esposizione che hai messo insieme nel 2022 per la tua importante monografica *La stessa storia non è mai la stessa* (MASP-Museu de Arte de Sao Paulo); lì nel salone hai riutilizzato le strutture in legno vergine che Lina Bo Bardi aveva progettato per quello spazio, e sopra di esse hai dipinto una decorazione appartenente al tuo lessico pittorico.
In altre parole, da un lato hai messo in risalto un'opera storica della grande architetta italo-brasiliana, dall'altro l'hai manipolata radicalmente. Forse "è la stessa storia" dei cavalletti in vetro di Lina, tornati al MASP – il cui intero allestimento era stato precedentemente deturpato – in edizione 2015, cioè ridisegnati con dettagli alla Norman Foster, lo studio dove lavorò Corullon, l'architetto brasiliano che firma i nuovi cavalletti di vetro?
Pensi quindi che tutto ciò abbia a che fare con l'"antropofagia" di Oswald de Andrade[1] che cerca di "digerire" concetti o opere che a volte affondano anche le radici nel vecchio Occidente, o forse "non è mai la stessa storia"?

LZ: La mia ammirazione per il lavoro di Lina Bo Bardi viene da lontano. Ho visto l'iconica mostra che ha tenuto in occasione dell'inaugurazione dell'edificio SESC Pompeia da lei realizzato a San Paolo tra il 1977 ed il 1986, dove ho visto per la prima volta l'idea di una decostruzione delle gerarchie nelle arti. Oggetti cosiddetti "popolari", dipinti contemporanei, santi barocchi, esposti uno accanto all'altro creando relazioni visive tra loro. Nella mia mostra monografica al MASP, le diverse caratteristiche delle opere ci hanno portato a scegliere un'opzione per una struttura autoportante senza pareti, che sarebbe stata al centro dello spazio dove si potesse camminare tra le opere. Siamo partiti dalla struttura in legno da lei a suo tempo disegnata e l'abbiamo modificata in una scala compatibile con le dimensioni dei dipinti e l'altezza del soffitto. Ho aggiunto colori alle travi e ai pilastri perché volevo portare la struttura nel mondo della pittura installativa, renderla più presente e visibile.
Non sapevo dell'influenza di Norman Foster in tutto questo, ma riportare al

MASP i cavalletti in vetro disegnati da Lina Bo Bardi è stata la riparazione di un errore storico. Ciò che ho imparato a suo tempo guardando quell'allestimento quando ero ancora uno studente di arte è ancora con me oggi.
Nel 2022 abbiamo celebrato cento anni di modernismo in Brasile. Abbiamo avuto l'opportunità di rivedere alcuni concetti e pregiudizi basati sull'idea di antropofagia.

È stata un'occasione per rivalutare i punti di vista. Oggi siamo caduti sull'amaca, oppure siamo caduti "fuori" dall'amaca dove dormiva Macunaima[2] nella macchina che schiaccia tutto. Verità, bugie, idee, sogni, passato, futuro: ciò che divora e rigurgita non è più un essere mitologico, è una macchina per fare soldi, è una macchina da guerra.

Notes/Note

[1] Oswald de Andrade's "Anthropophagic Manifesto" (1922) is credited to be the corner stone of Brazilian Modernism / Il "Manifesto Antropofagico" (1922) di Oswald de Andrade è considerato elemento fondativo del Modernismo brasiliano.

[2] Macunaima is the anti-hero leading the omonymous piece (1928) by Mario de Andrade, another corner stone of Brazilian Modernism / Macunaima è l'anti-eroe dell'omonima opera (1928) di Mario de Andrade, altra pietra fondativa del modernismo in Brasile.