

febbraio/february  
2016

euro **10.00**  
Italy only  
periodico mensile

A € 25,00 / B € 21,00 / CH CHF 25,00  
CH Canton Ticino CHF 20,00 / D € 26,00  
E € 19,95 / F € 16,00 / I € 10,00 / J ¥ 3,100  
NL € 16,50 / P € 19,00 / UK £ 16,50 / USA \$ 33,95

Poste Italiane S.p.A.  
Spedizione in Abbonamento Postale D.L. 353/2003  
(conv. in Legge 27/02/2004 n. 46), Articolo 1,  
Comma 1, DCB—Milano

ISSN 0012-5377 60999>  
9 17700121537009

# dommus

999

LA CITTÀ DELL' UOMO



**Collaboratori / Consultants**

Marco Abrate  
Ilaria Bacciocchi  
Barbara Fisher  
Cristina Moro  
Edward Street  
Wendy Wheatley

**Traduttori / Translators**

Paolo Cecchetto  
Stefania Falone  
Annabel Little  
Dario Moretti  
Rute Paredes  
Marcello Sacco  
Michael Scuffil  
Rodney Stringer

**Fotografi / Photographs**

Kevin Allen  
Diego Alto  
Zineb Andress Arraki  
Pelle Avallone  
Giorgio Benni  
Ilana Bessler  
Hélène Binet  
Alberto Canepa  
Max Creasy  
Richard Davies  
Maxime Delvaux  
Pierluigi Di Pietro  
Adriano Ferrara  
Paolo Gasparini  
Julia Gunther  
Rob T. Hart  
Lucien Hervé  
Nelson Kon  
Steve Laurens/Agence  
Tease Vürlens  
Peter Maybury  
Irene Meneghelli  
Simon Menges  
Khalil Nemmaoui  
Eduardo Ortega  
Alessandro Paderni  
Lew Parrella  
Max Rommel  
Giacomo Sterliotto  
Marcel van den Burg  
Melita Vangelatos

**Si ringraziano / With thanks to**

Enrico Aliberti  
Arnaud Dercelles  
(Fondation Le Corbusier, Paris)  
Francine Kath  
(MASP São Paulo)  
Inge Pit (TUDelft)  
Alessandra Saltarin  
(Studio Hans Kollhoff Architetti)

In copertina: il numero 9, ritagliato in un cartoncino Pantone®, crea una combinazione con il suo negativo e la sua ombra, formando il numero 999. A destra, lo schizzo di Giuseppe Basile, servito da base per il lavoro fotografico di Andrea Martiradonna

■ Cover: the number 9 cut out of a Pantone® colour card along with its negative and its shadow form the number 999. Right, this Giuseppe Basile sketch was the basis for Andrea Martiradonna's photographic work

Autore / Author	Progettista / Designer	Titolo	Title
Nicola Di Battista		<a href="#">Editoriale</a> <a href="#">Il futuro è adesso</a>	Editorial The future is now
<b>Coriandoli</b>			
Werner Oechslin		<b>1</b> <a href="#">Il Weltbaumeister. Uno sguardo verso il passato e uno verso il futuro</a>	The Weltbaumeister – A look back and a look ahead
Valerio Olgiati		<b>6</b> <a href="#">L'idea come forza propulsiva del progetto</a>	The idea as the driving force behind a project
Peter Russell		<b>10</b> <a href="#">Faculty of Architecture and the Built Environment, TUDelft</a>	Faculty of Architecture and the Built Environment, TUDelft
Hans Kollhoff		<b>16</b> <a href="#">Ricordare l'architettura</a>	Remembering architecture
Eduardo Souto De Moura		<b>21</b> <a href="#">La quadratura del cerchio</a>	Squaring the circle
Achille Bonito Oliva		<b>26</b> <a href="#">L'Albero della cuccagna. Nutrimenti dell'arte</a>	L'Albero della cuccagna. Nutrimenti dell'arte
Christian Brändle	Jasper Morrison	<b>30</b> <a href="#">Thingness – MyCollection</a>	Thingness – MyCollection
	Michael Young	<b>36</b> <a href="#">Progettare con l'alluminio</a>	Designing with aluminium
	Tom de Paor	<b>40</b> <a href="#">Casa unifamiliare a Greystones, Irlanda</a>	Family home in Greystones, Ireland
Chiara Alessi		<b>44</b> <a href="#">Luoghi comuni, mestieri speciali</a>	Old adages, special trades
<b>Progetti</b>			
	David Chipperfield Architects	<b>47</b> <a href="#">Complesso residenziale, Londra</a>	Residential development, London
	SPBR Arquitetos Baserga & Mozzetti Architetti	<b>62</b> <a href="#">Edificio residenziale a Lugano, Svizzera</a>	Residential building in Lugano, Switzerland
Kenneth Frampton		<b>72</b> <a href="#">Bucci a Lugano</a>	Bucci in Lugano
Phineas Harper	Baukunst	<b>74</b> <a href="#">Infrastruttura polifunzionale a Spa, Belgio</a>	Polyvalent infrastructure, Spa, Belgium
<b>Giacomo Pirazzoli</b>	<b>Metro Arquitetos Associados, Lina Bo Bardi</b>	<b>86</b> <a href="#">Riallestimento della collezione permanente, MASP, San Paolo, Brasile</a>	<b>The permanent collection redesigned MASP, São Paulo, Brazil</b>
Paolo Fantoni		<b>96</b> <a href="#">Illuminismo imprenditoriale per il progetto</a>	Enlightened entrepreneurship for the design industry
<b>Rassegna</b>			
Centro Studi		<b>106</b> <a href="#">Serramenti e frangisole</a>	Frames and shadings
<b>Feedback</b>			
Rachid Andaloussi		<b>118</b> <a href="#">La Casablanca di Rachid Andaloussi</a>	Rachid Andaloussi's Casablanca
<b>Elzeviro</b>			
Ivano Dionigi		<b>125</b> <a href="#">Un costruttore di elementi primi</a>	A builder of primal elements
<b>128 Autori</b>			Contributors

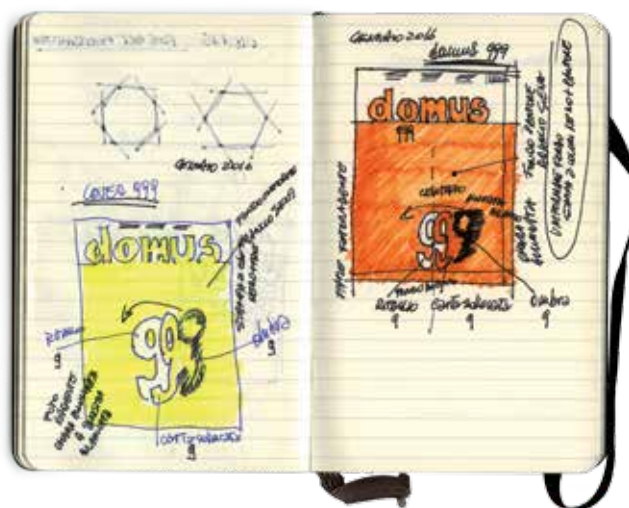




Photo Eduardo Ortega

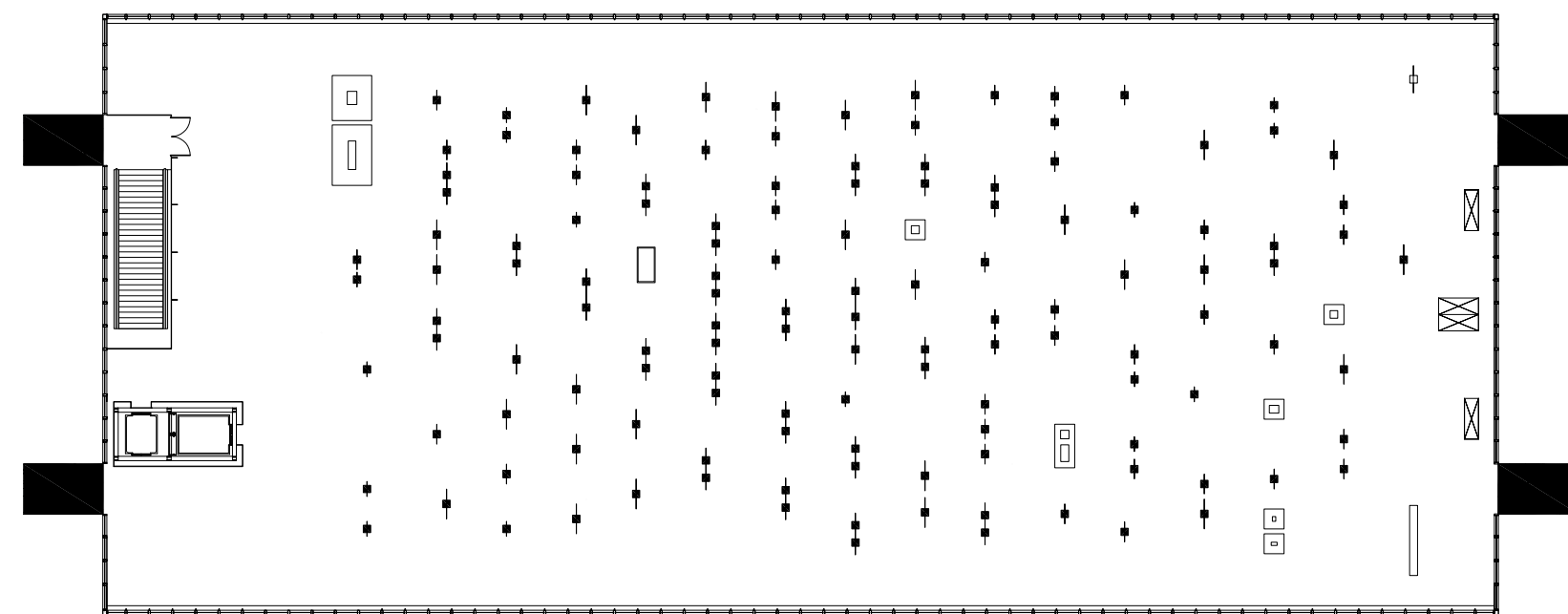
Metro Arquitetos Associados

## RIALLESTIMENTO DELLA COLLEZIONE PERMANENTE / THE PERMANENT COLLECTION REDESIGNED MASP, SAN PAOLO/SÃO PAULO

Lo straordinario allestimento di Lina Bo Bardi del 1968, successivamente smantellato, viene oggi magistralmente riproposto per la caparbia volontà del nuovo direttore del MASP Adriano Pedrosa e con il minuzioso lavoro di Metro Arquitetos Associados. Questo progetto ci permette di avere di nuovo tra noi il capolavoro pensato dai coniugi Bardi e realizzato dalla magnifica 'Achillina' dove le opere, le cornici e gli spettatori sono i protagonisti assoluti dello spazio

The extraordinary exhibition design by Lina Bo Bardi, subsequently dismantled, has now been re-created in masterly fashion, thanks to the stubborn will of MASP's new director Adriano Pedrosa and the scrupulously detailed reconstruction by Metro Arquitetos Associados. This work enables us once again to enjoy the masterpiece conceived by Bardi and her husband and installed by Lina, the magnificent "Achillina" in person. In a space where the works, frames and spectators are the absolute protagonists

Testo/Text Giacomo Pirazzoli Foto/Photos Ilana Bessler, Eduardo Ortega



PIANTA DEL SECONDO PIANO CON IL POSIZIONAMENTO DEI CAVALLETTI/SECOND FLOOR PLAN AND POSITIONING OF THE EASELS



Il 10 dicembre 2015, qualche giorno dopo i 101 anni dalla nascita della più importante donna architetto del Novecento, al MASP-Museu de Arte de São Paulo, in Brasile, è stato reinaugurato l'allestimento museale disegnato da Lina Bo Bardi nel 1968.

Voluto fortemente da Adriano Pedrosa fin dal suo insediamento, nel 2014, alla direzione artistica del museo e realizzato da Metro Arquitetos Associados – già collaboratori di Paulo Mendes da Rocha – questo progetto ha il senso di un risarcimento che va considerato nell'ambito più vasto del lavoro museografico di Lina<sup>1</sup>.

Lasciata l'Italia nel 1946, i Bardi – intendendo con ciò la coppia Pietro Maria Bardi e Lina Bo – cominciano a lavorare al progetto dell'attuale MASP-Avenida Paulista dal 1957, a seguito di quella particolare sperimentazione detta MASP-7 de Abril, dal nome della strada dove si trovava<sup>2</sup>.

Per cercare di capire questo formidabile allestimento è anche utile ricordare che Lina dal 1959 al 1964 lavora soprattutto a Salvador dove ha modo di conoscere la cultura materiale afro-bahiana e, con questa, sperimenta il costituendo Museu de Arte Moderna da Bahia. Rispetto al museo, poi sistemato nel recuperato edificio del Solar do Unhão, annoterà: "Questo nostro non è un museo".

Ciò è in evidente consonanza con quanto il complice-marito – che del MASP fu direttore a vita ma che non l'aveva seguita nella esperienza afro-bahiana – scriveva per sua parte, riferendosi alla molteplicità e complessità di funzioni che l'anti-museo avrebbe avuto, in aggiunta alla sola finalità conservativa delle sale permanenti<sup>3</sup>.

Se l'involucro del MASP corrisponde sostanzialmente al canone modernista eurocentrico<sup>4</sup> – un parallelepipedo sospeso grazie a una struttura a ponte sopra un vuoto che, in questo caso, è uno spazio pubblico – bisogna pensare che il rientro di Lina a San Paolo nel 1964, chiusa l'esperienza multidisciplinare e 'avanguardistica' di Salvador dall'avvento della dittatura, abbia avuto qualche effetto su quanto restava da progettare per il MASP. Sull'allestimento, in

particolare; giusto prima dell'inaugurazione, nel 1968, alla presenza della regina Elisabetta II, in perfetto tono da museo d'arte occidental-coloniale.

Analizzando a ritroso la divisione in stanze che aveva sostituito i cavalletti trasparenti di Lina da oltre 20 anni<sup>5</sup>, se ne ricavano almeno due impossibilità concettuali: la prima è tettonica, perché "costruire di muro" in uno spazio vuoto sospeso resta una cosa inaccettabile per un architetto, specie se educato in Italia. La seconda è, invece, dovuta alla connotazione – aristocratica o borghese che sia, comunque propria del museo d'arte occidentale – di sale o salotti di varia dimensione 'arredati' con quadri. Una postilla puramente allestiva potrebbe riguardare il desiderio di riduzione dei supporti, pensando per esempio ai tubolari di Franco Albini nei musei genovesi del decennio precedente, che Lina conosceva. Lo spazio continuo, senza muri né pilastri – quindi molto più di una pianta libera – potrebbe infine far pensare a un'anticipazione dell'idea di luogo industrial-museale indifferenziato che Renzo Piano e Richard Rogers proporranno, nel 1977 con il Beaubourg – che, del resto, per l'allestimento del Musée National d'Art Moderne realizzato nel 1985 da Gae Aulenti con Italo Rota, ha subito la sorte di un ritorno borghese alle stanze con quadri.

Si potrebbe, piuttosto, riflettere sull'ibridazione praticata da Lina rispetto all'occidentale alterità – che il museo, in quanto frutto dell'Illuminismo, contiene – nei confronti del mondo afro-brasiliano direttamente esplorato a Bahia. Perciò si potrebbe cominciare a desiderare qualcosa di meno astratto delle foto dei soli *cavaletes* nella sala. Oppure si può riguardare questo allestimento come un'architettura interculturale che cambia radicalmente l'interazione tra il visitatore e le opere, in virtù dell'altrove che queste rappresentano rispetto al contesto culturale. Sullo sfondo di letture gramsciane<sup>6</sup>, Lina propone uno sguardo ravvicinato, quindi una sacralità ridotta: un popolo di opere d'arte con una prosaica descrizione a tergo, pronte a mescolarsi a un popolo di visitatori curiosi e

non necessariamente occidentali. Una visione lontana, opposta a quella eurocentrica da esportazione del museo d'arte (occidentale, appunto), che invece colloca l'opera d'arte, il 'capolavoro', nella sala o nella stanza divenuta centro del mondo.

Con la *Transparency* (l'omonimo *cult book* di Colin Rowe e Robert Slutzki esce anch'esso nel 1968, anche se Rowe ne aveva già anticipato la sostanza di ricerca nel 1957) dei suoi cavalletti, Lina annulla la singolarità del capolavoro, moltiplicandola verso una dimensione collettiva e di paesaggio: è come se le opere non esistessero, se non tutte insieme, insieme ai visitatori e alla città là fuori; ecco la storia dell'arte d'Occidente. Tutto ciò acquista ancora maggior evidenza riflettendo sul fatto che, apparentemente, nel *milieu* afro-brasiliano, non esiste arte ma piuttosto produzione artigianale; con una familiarità di uso, quindi, che non conosce sacralizzazione, né piedistallo. Tutto questo Lina – che aveva ben chiara l'*Impasse del design*<sup>7</sup> avendo peraltro cominciato dalla fine degli anni Cinquanta un lavoro di lunga lena con l'antropologo Pierre Verger – lo aveva pure sperimentato, sempre a Salvador da Bahia, allestendo – nei quattro anni precedenti il golpe militare del 1964 – un centinaio di mostre temporanee nel foyer del teatro Castro Alves – che "è l'analogo in minor scala del MASP: uno spazio compresso tra un pavimento e un solaio, vetrato tutt'attorno"<sup>8</sup>. Vale infine la pena chiarire che, per scelta, l'attuale presentazione delle opere al MASP non è un lavoro filologico assoluto e ha assunto carattere di temporaneità.

Inoltre, come la tecnologia dei *cavaletes* è stata aggiornata, anche la narrazione, o il percorso, sono cambiati, in senso cronologico. L'invito, dunque, è a immergersi in questo "oceano di pittura"<sup>9</sup> e ad attraversarne l'effettivo tradimento, considerando che, secondo Lina, "il tempo lineare è un'invenzione dell'Occidente: il tempo non è lineare, è un meraviglioso accavallarsi per cui, in qualsiasi istante, è possibile selezionare punti e inventare soluzione, senza inizio né fine". @

**Alle pagine 86-87: vista generale e pianta dell'allestimento della collezione permanente del MASP, al secondo piano del museo. Progettato da Lina Bo Bardi nel 1968, e smantellato nel 1996, l'allestimento è stato reinaugurato l'11 dicembre**

**2015 su disegno di Metro Arquitetos Associados. La selezione, a cura del direttore artistico Adriano Pedrosa, comprende 117 opere che vanno dal IV secolo a.C. agli anni 2000. In questa pagina: vista aerea del MASP nel contesto urbano, nel 2002.**

**Pagina a fronte: in alto, Lina Bo Bardi accanto al prototipo di un cavalletto nel cantiere del museo. Il quadro è *The schoolboy* (Camille Roulin) di Vincent Van Gogh, 1888; in basso, l'allestimento negli anni Settanta**



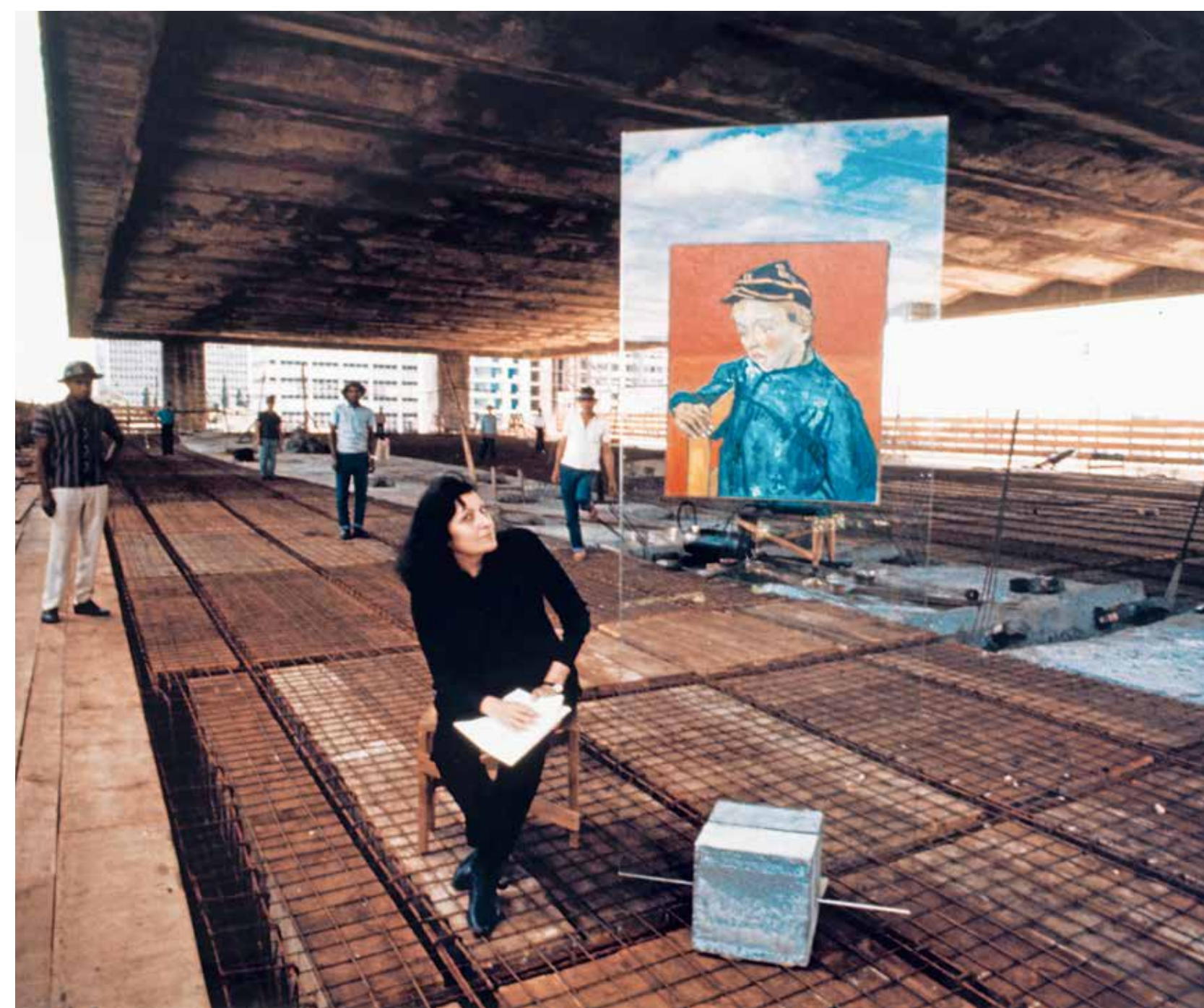
<sup>1</sup> Si veda, a questo proposito, il catalogo dell'omonima mostra *Manieras de expor: arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi*, curata da Giancarlo Latorraca al Museu da Casa Brasileira, São Paulo, 2014. E anche il volume a cura di Adriano Pedrosa, Luiza Proença, *Concreto e cristal: o acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi*, Cobogó, São Paulo 2015. Editato in occasione del riallestimento al MASP, unisce in modo significativo alcuni saggi e riflessioni museologiche al catalogo vero e proprio delle opere esposte.

<sup>2</sup> Per esigenze di complessità, si rimanda alla monografia di Zeuler R. M. de A. Lima, *Lina Bo Bardi*, Yale University Press, New Haven and

London 2013 (tra i migliori testi pubblicati in occasione del centenario). <sup>3</sup> Pietro Maria Bardi, *Musées hors des limites*, in *Habitat*, n. 4, 1951, p. 50 (nel Centro di Documentazione del MASP a questo testo è attribuita la data 1946); Lina Bo Bardi, *Função social dos museus*, in *Habitat*, n. 1, 1950, p. 17. <sup>4</sup> Serve qui richiamare l'assunto per cui il Modernismo in America Latina comincerebbe dal viaggio di Le Corbusier del 1929 – confluito in *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, in *L'Esprit Nouveau*, Paris 1930; vedi Barry Bergdoll, Carlos Comas, Jorge Francisco Liemur, Patricio del Real (a cura di), *Latin America in Construction:*

*Architecture 1955-1980*, The Museum of Modern Art, New York 2015. <sup>5</sup> Renato Anelli, *Museu de Arte, São Paulo, Brasilien: Das transparente Museum und die Enthüllung der Kunst*, in Barbara Steiner, Charles Esche (a cura di), *Mögliche Museen*, Walther König, Köln 2007. <sup>6</sup> Silvana Rubino (a cura di), *Lina por Escrito – Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*, Cosacnaify, São Paulo 2009. Anche Silvana Rubino (a cura di), *Lina Bo Bardi, Stones Against Diamonds*, Architectural Association, London 2013. <sup>7</sup> Lina Bo Bardi, *L'impasse del design. L'esperienza del Nordest del Brasile*, Charta, Milano 1997.

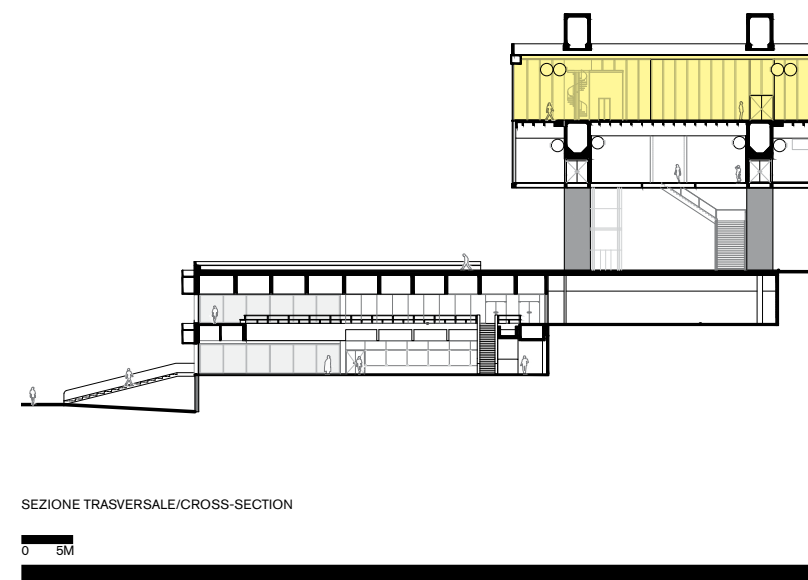
<sup>8</sup> Questa osservazione è dell'ex collaboratore di Lina Bo Bardi, Mauricio Chagas (UFBA), ed è contenuta nell'intervista di Giacomo Pirazzoli, *Lina Bo Bardi: due Site Specific Museums tra Brasile e Africa. Costruire povero e complesso*, in *Firenze Architettura*, n. 1, 2015, p. 144-149, nell'ambito del progetto *Site Specific Museums*, sviluppato dall'Università di Firenze-DiDA e CrossingLab (in corso), e il gruppo di lavoro Facebook *LinaProject*. <sup>9</sup> L'espressione "Un oceano di pittura" è usata da Marcelo Ferraz, collaboratore storico di Lina Bo Bardi, nel documentario di Belinda Rukshchic, *Precise Poetry – Lina Bo Bardi's architecture* (2013).



■ Pages 86-86: general view and exhibition plan of the MASP's permanent collection, on the second floor of the museum. Designed by Lina Bo Bardi in 1968, and dismantled in 1996, it was re-inaugurated 11

December 2015 with an updated design by Metro Arquitetos Associados. The selection, curated by art director Adriano Pedrosa, includes 117 exhibits ranging from 400 BC to the 21<sup>st</sup> century. Opposite page: above,

Lina Bo Bardi next to one of her *cavaletes* on the museum construction site. The painting is *The Schoolboy* (Camille Roulin) by Vincent Van Gogh, 1888; below, the exhibition design in the 1960s



On 10 December 2015, a few days after the 101<sup>st</sup> anniversary of Lina Bo Bardi's birthday, a new museum display was inaugurated at the MASP-São Paulo Museum of Art.

It might be described as an updated reconstruction of a 1968 design for the display of art, originally made for the museum by Bo Bardi, the most important female architect of the 20<sup>th</sup> century.

Firmly endorsed by Adriano Pedrosa, since he took up office in 2014 as the museum's artistic director, and executed by Metro Arquitetos Associados – who have previously worked with Paulo Mendes da Rocha – this project can be seen as a compensation within the wider sphere of Bo Bardi's museographic work.<sup>1</sup> Mr and Mrs Bardi (Pietro Maria Bardi and Lina Bo) – left Italy for Brazil in 1946 and began working for the museum institution immediately. The current building on Avenida Paulista came about after some experimentation on the old one on Rua Sete de Abril.<sup>2</sup>

To appreciate the impressive display design, it is useful to know that Bo Bardi also worked in Salvador, Brazil from 1959 to 1964, where she had the opportunity to become acquainted with Afro-Bahian material culture. She also founded the Museu da Arte Moderna da Bahia there, in the historical building Solar do Unhao. Referring to this museum, Bo Bardi writes: "This project of ours is not a museum," in evident agreement with her husband.

He was the director of the São Paulo Museum of Art (MASP) for life, but was not part of her Bahian experience in Salvador. He refers to the multiplicity and complexity of functions that an "anti-museum" should have, in addition to preserving, which necessitates permanent rooms.<sup>3</sup> The outer shell of the MASP corresponds substantially to the Eurocentric canons of modernism:<sup>4</sup> a parallelepiped hung from a bridge structure above a void that is a public space. After her multidisciplinary and avant-garde experience in Salvador, Bo Bardi returned to São Paulo in 1964 with the advent of the military dictatorship. Her stint there influenced her design of the MASP, and especially the artwork display system. The inauguration was presided over by Queen Elizabeth II of the United

Kingdom in the perfect style of a Western art museum in colonial times.

In retrospect, if we analyse the division in rooms that the museum was employing as a substitution for Bo Bardi's transparent panels for the past 20 years,<sup>5</sup> we can identify at least two conceptual impossibilities.

The first is tectonic: *costruire di muro* ("building wall by wall") above a space suspended in mid-air remains unacceptable to an architect, especially one who trained in Italy. The second is linked to the aristocratic or bourgeois connotation of the Western art museum, consisting of rooms and areas of different sizes, furnished with paintings. A comment on the design of the display stands for the artwork could regard Bo Bardi's wish to reduce the supporting structures – see for example the tubular elements used by Franco Albini for the museums in Genoa during the preceding decade, which were familiar to her.

Finally, the continuous space without walls or pillars, in other words much more than an open-plan space, could suggest a foretaste of the undifferentiated industrial-type museum designed by Renzo Piano and Richard Rogers in 1977, the Centre Pompidou, which houses the Musée National d'Art Moderne.

This museum, too, was subjected to a sort of return to the bourgeois drawing room furnished with paintings in 1985, when Gae Aulenti with Italo Rota designed the display system there. Instead, we could ponder Bo Bardi's hybridisation between the Western world – to which the museum belongs as the fruit of an enlightenment – and the Afro-Brazilian world that she explored directly in the state of Bahia. This makes us wish for something less abstract than the photos of her *cavaletes* (easels) as the only presence in the room. We could look at this display as intercultural architecture that radically changes the interaction between the visitors and the work, for the sake of the elsewhere that the artwork represents compared to the cultural context. As if reading Antonio Gramsci between the lines,<sup>6</sup> Bo Bardi proposes a close-up look at the art, reducing its sacrality. It is a population of works of art with a prosaic description on the back, ready to mix with a

population of visitors who are curious and not necessarily Western. A faraway vision, opposite to the exported Eurocentric one of the Western art museum, which instead positions the artwork in a room or gallery that has become the centre of the world. With the "Transparency" of her easels – it is worth mentioning that the cult book by Colin Rowe and Robert Slutzki was published in 1968, but Rowe had already spoken about the studies for it in 1957 – Bo Bardi annuls the singularity of the masterpiece by multiplying it toward a collective dimension, a landscape-related dimension. In Bo Bardi's approach, it is as if the paintings do not exist if not all together, along with the visitors and the city outside. This is the story of Western art.

All of it acquires even more emphasis if we consider that apparently, in the Afro-Brazilian milieu, art does not exist but craft production does. This implies familiarity with use, meaning it knows neither sacralisation nor pedestal. Bo Bardi had experienced this by getting to know the *impasse of design*<sup>7</sup> and having begun a long-term project with the anthropologist Pierre Verger in the late 1950s.

In the four years preceding the 1964 military coup, she had made exhibits for 100 temporary shows in the foyer of the Castro Alves theatre in Salvador, the temporary home of the Museu de Arte Moderna da Bahia. Mauricio Chagas there described it as "a small-scale MASP, a space compressed between a floor and a ceiling, with windows all around."<sup>8</sup>

Finally, it is worthwhile to clarify that on purpose, the current presentation of work at the MASP is not an absolute philological work, and has taken on a temporary character.

In addition, just as the technology contained in the stands for the artwork has been updated, so also have the narration and route been changed: they are chronological this time around.

The presentation at the MASP is an invitation to immerse ourselves in this "ocean of painting"<sup>9</sup> and swim through its effective betrayal, considering how, according to Bo Bardi, "linear time is a Western invention. Time is not linear. It is a wonderful overlapping by which it is possible at any instant to select points and invent solutions without beginning or end."<sup>10</sup>

It is a wonderful overlapping by which it is possible at any instant to select points and invent solutions without beginning or end."<sup>10</sup>

In questa pagina: lo schizzo di studio originale di Lina Bo Bardi. Pagina a fronte: in alto, l'abaco dei cavalletti mostra quattro tipologie che consentono l'installazione di lastre di vetro di misure diverse (da 240 x 75 cm a 240 x 210 cm) sulla base delle

dimensioni delle opere d'arte, garantendo la massima flessibilità di esposizione. La base in cemento armato, di 40 x 40 cm e del peso di circa 140 kg, ha un incavo che ospita un cuneo di legno, ancorato per mezzo di un perno filettato in acciaio inox. La lastra di

vetro s'inserisce a taglio tra il cuneo di legno e il cemento, isolata da due sottili strati di neoprene, che ha sostituito la gomma originale. La posizione delle opere si basa sull'occhio dell'osservatore, calcolato a un'altezza di 150 cm



<sup>1</sup> See the catalogue to the exhibition by the same name *Manieras de expor: arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi* by Giancarlo Latorraca at the Museu da Casa Brasileira, São Paulo 2014. See also Adriano Pedrosa and Luiza Proença, *Concreto e cristal: o acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi*, Cobogó, São Paulo 2015. Published on the occasion of the reproduction of the MASP exhibit system, it contains essays and museological notes along with being the actual catalogue of the artwork on display.

<sup>2</sup> See the monograph by Zeuler R.M. de A. Lima, *Lina Bo Bardi*, Yale University Press, New Haven and London 2013, one of the finest publications for the centenary of Bo Bardi's birth.

<sup>3</sup> Renato Anelli, *Museu de Arte, São Paulo, Brasilien: Das transparente Museum und die Enthüllung der Kunst*, in Barbara Steiner and Charles Esche, *Mögliche Museen*, Walther König, Cologne 2007.

<sup>4</sup> Here we refer to the theory that the birth of modern architecture in Latin America coincides with Le Corbusier's 1929 trip to Argentina, Uruguay and Brazil, as described in *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris 1930. See Barry Bergdoll, Carlos Comas, Jorge Francisco Liernur and Patricio del Real, *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*, The

Museum of Modern Art, New York 2015.

<sup>5</sup> Renato Anelli, *Museu de Arte, São Paulo, Brasilien: Das transparente Museum und die Enthüllung der Kunst*, in Barbara Steiner and Charles Esche, *Mögliche Museen*, Walther König, Cologne 2007.

<sup>6</sup> Silvana Rubino and Marina Grinover, *Lina por Escrito – Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*, Cosacnaify, São Paulo 2009. Also Silvana Rubino, *Lina Bo Bardi, Stones Against Diamonds*, Architectural Association, London 2013.

<sup>7</sup> Lina Bo Bardi, *L'impasse del design. L'esperienza del Nordest del Brasile*, Charta, Milan 1997.

<sup>8</sup> Observation by Bo Bardi's co-worker Mauricio Chagas from the Federal University

of Bahia, in an interview by Giacomo Pirazzoli, *Lina Bo Bardi: due "Site Specific Museums" tra Brasile e Africa. Costruire povero e complesso*, in *Firenze Architettura* issue 1, 2015, pages 144-149. Published for the project *Site Specific Museums* led by the Department of Architecture at the Università di Firenze, the CrossingLab research group and the Facebook work group LinaProject.

<sup>9</sup> The expression "ocean of painting" is used by Marcelo Ferraz, Bo Bardi's long-time co-worker, in the documentary by Belinda Rukschic, *Precise Poetry – Lina Bo Bardi's Architecture*, 2013.



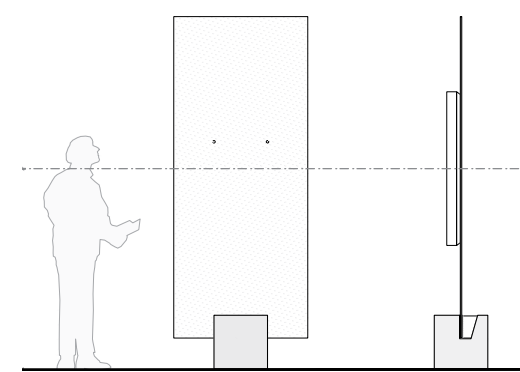
ABACO DELLE DIVERSE TIPOLOGIE DI CAVALLETTI/EASEL VARIATIONS

0 1,5M

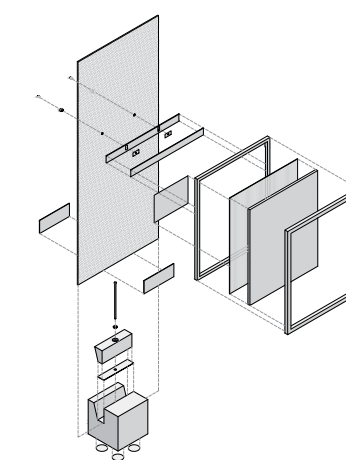
Opposite page: the original study sketch by Lina Bo Bardi. This page: top, the easel range shows four typologies allowing the installation of glass sheets in different sizes (from 240 x 75 cm to 240 x 210 cm) on the basis

of the dimensions of the artworks to ensure maximum display flexibility. The reinforced concrete base, measuring 40 x 40 cm and weighing about 140 kg, houses a wooden wedge anchored by a stainless steel threaded pin. The glass

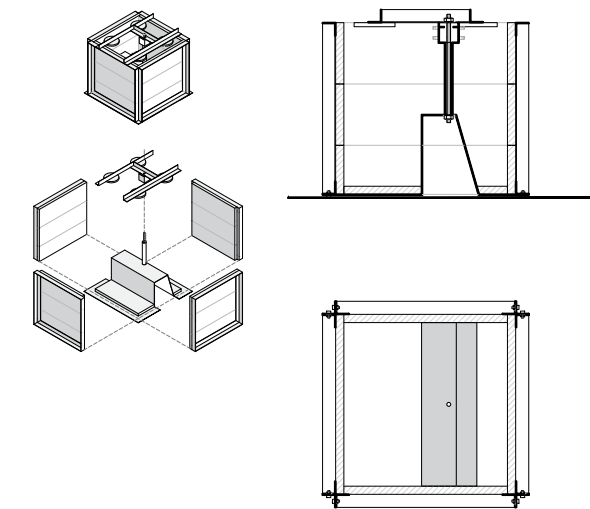
sheet is slotted between the wedge and the concrete and isolated by two layers of neoprene. The position of the works is based on the spectator's eye, calculated at a height of 150 cm



FRONTE E FIANCO DEL CAVALLETTO CON IL PUNTO DI VISTA DELL'OSSERVATORE/Front and side of the easel, showing the spectator's eye-level



ASSONOMETRIA DEI CAVALLETTI/AXONOMETRIC OF THE EASELS



ESPLOSO, SEZIONE E PIANTE DELLA BASE DI CEMENTO/EXPLODED DIAGRAM, SECTION AND PLAN OF THE CONCRETE BASE





**Riallestimento della collezione permanente/  
The permanent collection redesigned**  
MASP, Museo de Arte de São Paulo, San Paolo/  
São Paulo, Brasile/Brazil

Progetto originale/Original design  
Lina Bo, Pietro Maria Bardi (1968)

Progetto di riallestimento e disegno dei cavalletti/  
New display and easel design project  
Metro Arquitetos Associados (2015)

Gruppo di progettazione/Design team  
Martin Corullon, Gustavo Cedroni, Helena Cavalheiro,  
Juliana Ziebell, Marina Cecchi, Luis Tavares

Produzione/Production team  
Marina Moura, Izabela Malzone, Gabriela Fraga,  
Patricia Felicio, Paulo Mafra

Elementi in vetro/Glass  
Abividros

Base in cemento/Base  
Artos Comércio de Móveis Ltda; Stone Pré-fabricados  
Arquitetônicos Ltda; Tresuno Criações em Concreto

Pagine 92-93, scorcio dell'allestimento. Sullo sfondo, l'opera di Victor Meirelles, *Moema*, 1866 (Photo Ilana Bessler). In questa pagina: a sinistra, la lastra di vetro temperato spessa 10 mm che ha mantenuto le specifiche originali, pur con la maggiore

qualità consentita dall'odierna tecnologia; in basso, vista d'insieme dell'allestimento. Sulla sinistra, il pezzo più antico della collezione, la statua ellenistica della dea Igea del IV secolo a.C. Pagina a fronte: uno dei cambiamenti più importanti apportati da

Metro Arquitetos riguarda il sistema di ancoraggio dei quadri al vetro, reso più versatile con l'aggiunta di una barra in acciaio agganciata a un telaio posteriore in legno. Grazie a un foro ovale, la barra permette di allineare i quadri in modo veloce e sicuro

Elementi lignei/Wedge  
Artos Comércio de Móveis Ltda; DDF Produções  
Cinematográficas; ITA Construtora; Hermann Goppert

Accessori di metallo/Metallic accessories  
Mekal Metalúrgica Kadow Ltda, contato Visual  
Comérico e Indústria Eireli, Samber Indústria e Comércio

Accessori di neoprene/Neoprene accessories  
Plastireal Indústria e Comércio Ltda; Elastim Maborin

Committente/Client  
MASP, Museo de Arte de São Paulo

Superficie del museo/Total museum surface  
10,000 m<sup>2</sup>

Superficie della sala espositiva/Total exhibition floor area  
2,100 m<sup>2</sup>

Fase di progetto/Design phase  
01.2015–11.2015

Fase di realizzazione/Construction phase  
08.2015–12.2015



Pages 92-93, view of the exhibition design. In the background, *Moema*, 1866, by Victor Meirelles (Photo Ilana Bessler). Opposite page: left, the tempered glass sheet with a thickness of 10 mm, which has kept its original specifications but is of a better quality

thanks to today's technology; bottom, general view of the exhibition design. On the left is the oldest piece in the collection, the 4<sup>th</sup> BC statue of the goddess *Hygieia*. This page, above: one of the most important changes introduced by

Metro Arquitetos affects the way the paintings are attached to the glass – made more versatile by the addition of a steel bar clamped to a rear wood frame. The bar has an oval hole in it which allows the exhibits to be aligned more quickly and safely

