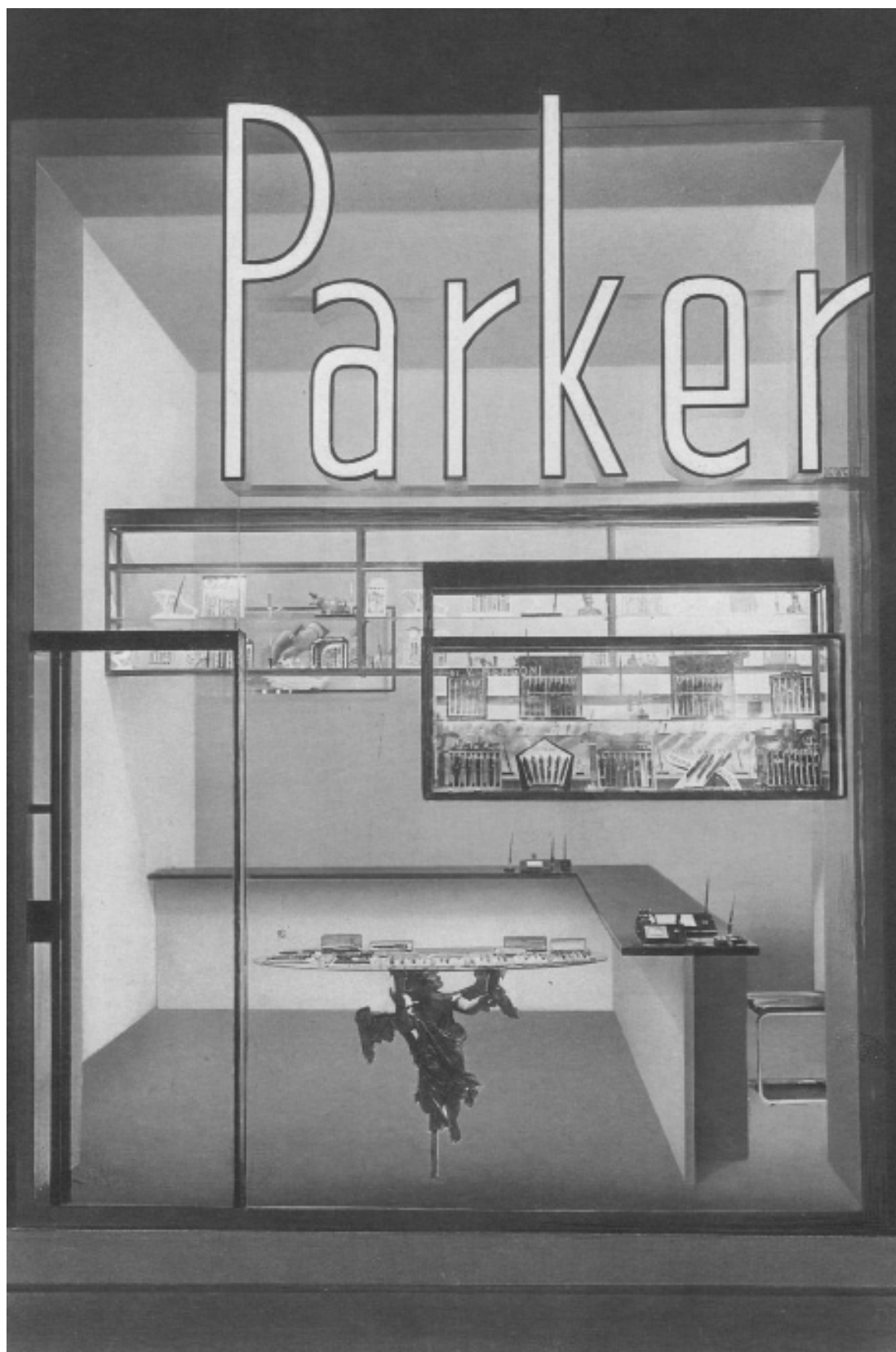


GOSTO MODERNO: O DESIGN DA EXPOSIÇÃO E A EXPOSIÇÃO DO DESIGN
MODERN TASTE: EXHIBITION DESIGN AND DESIGN EXHIBITION

Renato Luiz Sobral Anelli

Tradução português-inglês: Renato Luiz Sobral Anelli



A PROPAGAÇÃO DO GOSTO MODERNO

Este texto versa sobre a contribuição de alguns arquitetos e artistas de formação italiana na difusão do gosto moderno na Itália e no Brasil.

O conceito de gosto aqui utilizado deve ser entendido na formulação de Lionello Venturi,¹ ou seja, como um “conjunto de preferências no mundo da arte da parte de um artista ou um conjunto de artistas,” as quais se condensam em um estilo. Essa definição de Venturi destinada a desenvolver uma forma de entendimento da arte como expressão da subjetividade de cada época através da obra de um artista é desenvolvida por Edoardo Persico para pensar o estilo da época moderna.² Ao observar a intensidade do contraste entre cotidiano da vida moderna e o de séculos passados, Persico alerta que o estilo moderno não é decorrente de fatores objetivos tais como a materialidade das coisas, mas sim uma “troca de sinais convencionais.” Seu desenvolvimento depende de um acordo amplo para que as formas modernas possam ter um “conteúdo vivo.” Assim, a construção do novo estilo passa pela construção de um novo gosto comum, compatível com a nova época, mas não expressão automática dela.

Trata-se de uma formulação que sugere estratégias específicas para o desenvolvimento da arquitetura moderna, diversas daquelas aonde o moderno seria a expressão do “espírito do tempo” ou do processo produtivo industrial. Também diversa da estratégia de representação do estado nacional como modo de propagação na sociedade, posição que caracterizou a arquitetura moderna no Brasil.

Esta opção foi tentada na Itália pelos arquitetos agrupados no M.I.A.R. (Movimento Italiano de Arquitetura Racional) em 1931. A proposta de tornar a arquitetura racionalista o estilo oficial do estado fascista foi apresentada, sem sucesso, por Pietro Maria Bardi a Benito Mussolini. Com a reação contrária dos principais expoentes do fascismo, restou aos arquitetos italianos de orientação moderna um campo restrito de atuação, explorando novas formas de conquistar espaço para sua produção.

Arquitetos e artistas plásticos italianos contribuíram para construir visualmente a nova sensibilidade moderna, muitas vezes impossível de ser explicada em palavras pela crítica, auxiliando o desenvolvimento da nova arquitetura e facilitando a sua aceitação pelo público. A construção de espaços onde essa nova arquitetura fosse experimentada, mesmo que o fosse através da cenografia de teatro e cinema, constituiria instrumentos eficientes para a sua propagação, uma vez que ela apresentaria para as pessoas o que é correspondente, na arquitetura, ao estilo moderno que elas já vivenciam de forma difusa. Assim, a moderni-

THE PROPAGATION OF MODERN TASTE

This text focus on the contribution of some Italian graduated architects and artists in diffusing modern taste in Italy and Brazil.

The concept of taste used here must be understood in formulating Lionello Venturi,¹ as a “set of preferences in the world’s art, part by an artist or a team of artists” in which condenses into a style. This definition of Venturi to develop a way of understanding art as an expression of subjectivity of each period through the work of an artist, is developed by Edoardo Persico to ‘think’ the style of modern times.² By observing the intensity of the contrast between daily modern life and the past centuries, Persico, warns that the modern style is not due to objective factors such as materializing things, but yes, an “exchange of conventional signs.” Its development depends on a broad agreement that the modern forms could have a “live content.” Thus, the construction of the new style is replaced by building a new common taste, compatible with the new time, but not automatic expression.

This suggests specific strategies for the development of modern architecture, diverse from where the modernity would be an expression of “spirit of time” or of the industrial production process. The position that has characterized the modern architecture in Brazil, is also diverse from strategy of representing the Nation State as a mode of propagation in society.

This option has been tried in Italy by architects groups in the M.I.A.R. (Movimento Italiano per l’Architettura Razionale or “Italian Movement for Rational Architecture”) in 1931. The proposal to make the Rationalist architecture the official style of the Fascist regime was presented unsuccessfully by Pietro Maria Bardi to Benito Mussolini. With the backlash of the main exponents of Fascism left the Italian architects of modern orientation a restricted field of action, exploring new ways to conquer space for its production.

Italian architects and artists contributed to visually build the new modern sensibility, many times impossible to be explained by the critical ones, assisting the development of new architecture and facilitating its acceptance by the public. The construction of spaces where this new architecture was tested, even if it were through the scenography of theatre and cinema, would be efficient tools for its propagation, since it would present to the people what is corresponding in architecture, the modern style that they already experience in diffuse form. Thus, modernity would not need to be imposed by the State. Instead society would be widely disseminated.

dade não necessitaria ser imposta pelo Estado. Amplamente difundida, a sociedade passaria a aspirar por ela.

O DESENVOLVIMENTO DAS FORMAS EXPOSITIVAS NA ITÁLIA

Não é de se estranhar que algumas formulações sobre formas de expor desenvolvidas em outros países tenham sido tão rapidamente absorvidas na Itália. Ao comentar a obra museográfica do alemão Alexander Doner e as instalações propostas por El Lissitzky, Antonella Huber aponta para uma transformação na concepção expositiva.³ A fruição pela inteligência é substituída por outra baseada na experiência. A construção do gosto não depende de uma inteligência da obra exposta, uma vez que o juízo estético se estende a relações visuais e espaciais que não passam necessariamente por uma objetivação. Os italianos transformam todas as oportunidades que se lhes apresentam em momentos de educação do público visitante a uma sensibilidade moderna, tornando muitas vezes o tema específico da exposição um objeto secundário. Entretanto, devido à importância que objetos arqueológicos e obras de arte de outros períodos históricos apresentam para a cultura italiana, a construção moderna enfrentará sempre o tema da relação com a história, construindo assim uma especificidade italiana em meio à produção moderna. Esse é uma postura que permite ligar a experiência italiana do entre guerras com a do pós-guerra e ambas com o trabalho museográfico e de design desenvolvido por Lina Bo, P. M. Bardi e Giancarlo Piretti no Brasil.

Pode ser identificado o desenvolvimento de uma forma específica de expor objetos e imagens que atravessa a participação nas Bienais de Monza e Trienais de Milão, a montagem de inúmeras mostras de propaganda do regime fascista, o projeto de lojas e vitrines comerciais, experiências que acabam sendo transpostas para a exposição de objetos de arte e daí para a museografia.

Além das formulações teóricas, foi Persico quem melhor explorou a potencialidade experimental da gráfica e das exposições. Sua contribuição se inicia na confecção das páginas da revista *Casabella*, que dirige em uma tumultuada parceria com Pagano. Antonio D'Auria mostra que a atuação editorial de Persico conjugava a redação dos seus artigos com a forma gráfica da sua apresentação, ambos, conteúdo e aparência visual, direcionados a construir e difundir o gosto moderno.⁴ Em parceria com Marcello Nizzoli, Persico realizou entre 1934 e 1936 diversos trabalhos que transferem para o espaço arquitetônico as experimentações desenvolvidas na gráfica. A cronologia se inicia com uma construção de propaganda

THE DEVELOPMENT OF EXHIBITION FORMS IN ITALY

No surprising that some ways of establishing about forms of exposing developed in other countries have been so quickly absorbed in Italy. Referring to the museographic work of German Alexander Doner and facilities proposed by El Lissitzky, Antonella Huber points out a transformation in the exhibition conception.³ The enjoyment by intellection is replaced based on experience. The construction of taste does not depend on the intellection of the work displayed, since the aesthetic judgment extends to a relation between the visual and space that are not necessarily an objectification. The Italians convert all the opportunities that present to themselves in moments of education of the public visitor to a modern sensibility, often making the specific theme of the exhibition, a secondary object. However, due to the fact that archaeological objects and Art works of other historical periods present to the Italian culture, the modern construction will always face the theme of the relationship with history, building therefore an Italian specialty in the midst of modern production. This is a posture that links the Italian experience between interwar with the post-war and both, with the museographic work and design developed by Lina Bo, P.M. Bardi and Giancarlo Piretti in Brazil.

The development of specific form of objects and images identify the exhibition that participated in the Biennial of Monza and the Milan Triennial. This assembly of many expressions of propaganda of the Fascist regime, resulted in a certain design of shops and commercial showcases, experiences that ended in transposing to the exhibition of Art work and then to museography.

Besides the some theoretical ways of establishing, it was Persico who best explored the experimental potentiality of the graphic art and of the exhibitions. His contribution began editing *Casabella* magazine, which runs a tumultuous partnership with Pagano. Antonio D'Auria shows that the performance of Persico compounds the editorial writing of their articles with the graphic art form of its presentation, both content and visual appearance, addressing to construct and spread the modern taste.⁴ In association with Marcello Nizzoli, Persico held several works between 1934 and 1936, and the trials conducted in graphic art are transferred to the architectural space. The chronology begins with the construction of a political publicity held at Vittorio Emanuele Gallery, following by two shops to Parker, reaching the Gold Medal Hall of the Italian Aeronautical Exhibition and culminating in one of the most important works of the period, the Room of Victoria of VI Triennale of Milan.

In the first project, performed for the elections of 1934,

política realizada na Galeria Vittorio Emanuele, segue em duas lojas para a Parker, chegando à Sala da Medalha de Ouro, na Mostra da Aeronáutica Italiana e culminando em uma das obras mais importantes do período, a Sala da Vitória da VI Trienal de Milão.

No primeiro projeto, realizado para as eleições de 1934, um conjunto de grandes ampliações fotográficas foi disposto sobre uma grelha de tubos de aço, montada no cruzamento da movimentada galeria milanesa.⁵ A linearidade e as cores pintadas nos tubos acentuavam o caráter gráfico do conjunto, enquanto a transparência do suporte e a ausência de fundo para as fotos permitiam a sua percepção simultânea com o ambiente oitocentista da galeria.

Seu projeto para a loja Parker explorara a transparência dos suportes, onde delicados perfis e tubos metálicos de seção quadrada somam-se a grandes planos de vidro na vitrine principal e na porta. Frente ao diminuto tamanho das peças expostas, foram criadas vitrines de vidro e perfis metálicos que organizavam a mercadoria em volumes suspensos, dispostos de forma paralela e perpendicular à vitrine principal. O logotipo da marca, feito com letras luminosas ocupava a parte superior do conjunto, conferindo-lhe um certo caráter bidimensional que afirmava os limites do volume da sala. Paolo Fossati observou que a manutenção do contorno volumétrico da sala é intencional e apresenta analogias entre o volume e o campo constituído pela folha de papel nas artes gráficas.⁶

A Sala da Medalha de Ouro compôs com outras salas montadas por Pagano, Ponti, Figini e Polini, Albini, Palanti e BBPR a Mostra da Aeronáutica Italiana, um dos mais ricos conjuntos de experiências expositivas da Itália no período.⁷ Persico e Nizzoli conceberam uma malha ortogonal de delgados tubos apoiados no teto e no chão, onde foi disposta uma estrutura secundária composta por planos vazados em grelha quadriculada que suportavam as ampliações fotográficas com feitos memoráveis. A disposição dos planos verticais de grelha criava uma nova fruição do espaço expositivo, gerando percursos por entre a malha de tubos verticais e sugerindo percepções frontais de algumas imagens destacadas.

A Sala da Vitória (1936), projeto em parceria com Nizzoli e Giancarlo Palanti, foi vitoriosa em um concurso de propostas e construída após o seu falecimento. Aqui o tema exigiu um tratamento solene onde apenas a escultura da Atenas à frente de dois cavalos, realizada por Lucio Fontana, seria exposta. Desapareceram as imagens flutuando no espaço, das exposições anteriores, dando lugar a uma transformação dos planos que delimitam o

an ensemble of great photographic enlargements was displayed over a grid of steel tubes, assembled at the crossing of the busy gallery of Milan.⁵ The linearity and the colors painted on the tubes accentuated the graph character of the ensemble, while the transparency of support and the lack of background for the photos provided their perception simultaneously with the environment of eighteenth-century gallery.

His design for the Parker shop explored the transparency of supports where delicate outlines and metallic tubes of square section add itself to big planes of glass in the main shop showcase and at the door. Facing the diminutive size of the displayed pieces, were created showcases of glass and metallic outlines that organized the products in suspended volumes, arranged in perpendicular and parallel form to the main showcase. The brand logo made in luminous letters occupied the top of the assembly with a certain 2D character that affirmed the limits of the volume of the room. Paolo Fossati observed that the maintenance of the volumetric outline of the room is intentional and it presents analogies between the volume and the field constituted by the sheet of paper in the graphic arts.⁶

The Gold Medal Hall of the Italian Aeronautic Exhibition was composed with other assembled rooms by Pagano, Ponti, Figini and Polini, Albini, Palanti and BBPR, it was one of the richest ensembles of exhibition experience of Italy in that period.⁷ Persico and Nizzoli conceived a mesh of orthogonal thin tubes supported on the ceiling and floor, where a secondary structure composed by hollow planes in checkered grid supported the enlarged photographs with a memorable effect. The disposition of vertical planes of grid created a new enjoyment of space display, generating pathways between the vertical tubes and suggesting a frontal perception of certain highlighted images.

The Victoria Room (1936), the project in partnership with Nizzoli and Giancarlo Palanti was victorious in a contest proposal, and was built after his death. Here, the theme required a solemn treatment where only the sculpture of Athens, front of two horses, accomplished by Lucio Fontana, would be exhibit. From the previous exhibitions, disappeared the images floating in space, giving place to a transformation of the planes that delimit the exhibition space. Replacing the walls, the planes are made of spaced vertical panels, alternated and illuminated from outside, transforming into a delicate permeable membrane that involves the space of the sculpture. Ciucci considers this installation a classic statement as something that transcends it, a manifest against its instrumentation as an expres-

espaço expositivo. Substituindo as paredes, os planos são constituídos por painéis verticais espaçados, alternados e iluminados por fora, transformando-se em uma delicada membrana permeável que envolve o espaço da escultura. Ciucci considera essa instalação uma afirmação do clássico como algo atemporal, um manifesto contra a sua instrumentalização como expressão de um determinado sistema político-social.⁸

Nestes trabalhos, Persico já apresenta o conjunto de temas que iriam dominar o desenvolvimento seguinte dos modos expositivos italianos. Por um lado a exposição “interpreta” os objetos expostos, evitando uma apresentação que só na aparência seria neutra. Por outro, a variação das “interpretações” é delimitada pelo objetivo comum de construção de uma espacialidade moderna, gerando uma tensão entre a figuratividade e a temporalidade do objeto exposto e o caráter abstrato do espaço expositivo. Em comum a decisão de privilegiar a experiência espacial e visual do visitante, contribuindo para formar e difundir um gosto moderno. O recurso às técnicas gráficas e à interação das imagens com o espaço é apenas decorrente dessas intenções. A suspensão das imagens, que parecem flutuar no espaço, torna-se recorrente, pois constitui uma solução relativamente simples para permitir a coexistência em um único espaço, de objetos de natureza diversa e pertencentes a diferentes tempos históricos.

Através de Persico encontramos na raiz dessa forma de expor uma maior proximidade à experiência abstrata alemã, soviética e holandesa do que uma recorrência às postulações corbusianas da insigne presença. Já na sua obra crítica essa filiação era clara, expressando-se na preferência pela vertente alemã e na reserva frente à obra de Le Corbusier, o que alimentou polêmicas com a revista *Quadrante*. Também a obra gráfica e expositiva de Persico se aproxima da linha construtiva alemã, tanto com a gráfica quanto com as exposições realizadas por Gropius e por Moholy Nahgy. Algumas destas foram produzidas simultaneamente às do italiano, o que revela uma sintonia de métodos e objetivos e não apenas uma influência dos alemães sobre o italiano. Uma única visualidade que se expressa na gráfica e na exposição, englobando o objeto exposto dentro dela, fazendo-o cumprir a função abstrata de linha, plano ou volume, segue um caminho diverso daquele da síntese das artes e muito mais próximo do design. A espacialidade moderna que as exposições perseguiram apresenta paralelos com a linha de desenvolvimento que liga os interiores de Van De Velde ao Gabinete do Diretor da Bauhaus, projetado por Gropius, onde todos os componentes de um ambiente são projetados dentro

sion of a particular socio-political system.⁸

In these works, Persico already has an ensemble of themes that would dominate the next development of the Italian exhibition modes. On the one hand the exhibition “interprets” the objects displayed, avoiding a presentation that would only be apparently neutral. By the other hand, the variation of the “interpretations” is delimited by the common goal of building a modern space, creating a tension between figuration and temporality of the object displayed and the abstract character of the exhibition space. In common decision to focus on visual and space experience of the visitor, contributing to form and disseminate a modern taste. The use of graphic techniques and the interaction of the images with the space are only due to these intentions. The suspension of the images that seems to float in space is relatively a simple solution allowing the coexistence in a single space, of objects of various kinds and belonging to different historical times.

Through Persico we find the root of this form of exhibiting a greater proximity to the abstract experience of German, Soviet and Dutch than recurrence of the postulates of Le Corbusier distinguished eminent presence. Already in its critical work this relationship was clear, expressing preference for the German side and the reserve forward to the work of Le Corbusier which fed the polemics with of the magazine, *Quadrante*. Also the Graphic art and exhibits of Persico approaches to the German constructive line both with the graphic as to the exhibitions accomplished by Gropius and by Moholy Nahgy. Some of them were produced simultaneously to the Italian, which reveals sintonia of methods and goals and not just a German influence over the Italian. A unique visual expressed in graphic and in exhibiting, encompassing the displayed object in it, makes its function an abstract line, plane or volume, following a path other than the synthesis of Arts and much closer to the design. The modern space that the exhibitions pursued presents parallels with the line of development that links the Interiors of Van De Velde to the Office of the Director of Bauhaus, designed by Gropius, where the components of an environment are designed within a unique aesthetic intent and express a single interpretation of the spirit of time. So, it is not a coincidence that there is a similarity between several of these exhibitions and German examples, but that there is a manifested similarity of the same conceptual root.

After his death in 1936, the production of Persico will have two types of development. One by Nizzoli, which transfers to the commercial products, the technique of creating the suspension of object and of creating an environ-

de uma única intenção estética e expressam uma única interpretação do espírito do tempo. Portanto, não é fruto do acaso a semelhança entre várias dessas exposições e os exemplos alemães e sim manifestações semelhantes de uma mesma raiz conceitual.

Após sua morte em 1936, a produção de Persico terá dois tipos de desenvolvimento. Um através de Nizzoli, que transfere para os produtos comerciais a técnica de criação da suspensão do objeto e da criação de uma ambiência ao redor da obra, assunto que trataremos mais à frente em conjunto com a Olivetti. Outro com a obra de Franco Albini, que se tornaria um dos maiores produtores de museografia no pós-guerra.⁹

Albini desenvolveu diversas montagens de exposições seguindo linhas semelhantes às de Persico. Mas foi na mostra do artista italiano Il Scipione, realizada na Galeria de Brera (Milão, 1941) que transportou para o campo das artes plásticas a experiência acumulada nas exposições comerciais e políticas. Nesta mostra, Albini trabalhou com o curador Guglielmo Pacchini, que fora um dos primeiros reorganizadores de museus italianos a seguir critérios modernos, tendo produzido a Galleria Sabauda em Turim e o museu da cerâmica de Pesaro (1936). Em meio ao velho edifício de Brera, Albini soltou os quadros no espaço das salas, estruturando-os em delgados perfis metálicos apoiados com a extremidade inferior no chão e a superior em uma grelha de cabos de aço, impedindo que eles encostassem no teto. Uma segunda moldura envolveu os quadros, criando aquilo que Faggiolo denomina como uma espécie de aureola ao seu redor.

Ao defender a mostra nas páginas da revista *Lo Stile*, Pacchioni ataca os defensores do “ambiente neutro” museográfico como aqueles que renunciaram a contragosto à imitação e à cópia dos estilos históricos e consideram apenas ser impossível outra homenagem “à nossa grande arte passada que não a isolar de contatos contemporâneos, como múmia em um sarcófago.”¹⁰ Pacchioni sublinha a necessidade de “dar sentido de atualidade” tanto à obra de um artista moderno, falecido alguns anos antes, quanto ao pesado ambiente acadêmico da Galeria de Brera. Expor uma obra de arte significa dar um valor que a leva, “seja antiga ou moderna, para um plano de atualidade” tornando-a facilmente acessível ao maior número de observadores. Se para Persico a suspensão da obra em meio ao espaço com procedimentos abstracionistas sugeria uma atemporalidade clássica, Pacchioni a entende como uma forma de inserção no presente. Argumento que aprofunda, ao defender que “o modo de se aproximar à compreensão de uma sempre

ment around the Art work, an issue which we’ll get ahead with Olivetti. And another one, with the work of Franco Albini which would become one of the largest producers of museography in the post-war period.⁹

Albini has developed several assembles of exhibitions along similar lines of Persico. But it was in the Exhibition of the Italian artist Il Scipione, held at the Brera Gallery (Milan, 1941) that he transported to the field of Fine Arts, the accumulated experience in exhibitions and politics. In this show, Albini worked with the curator Guglielmo Pacchini, who was one of the first to reorganize the Italian museums in following the modern criteria, having produced the Sabauda Gallery in Turim and the Museum of Ceramics of Pesaro (1936). Amid to the old building Brera, Albini dropped the paintings in the space of the rooms, structuring them in thin metallic poles supported with the lower end on the floor and the superior end on a grid of steel cables, preventing them from touching the ceiling. A second frame involved the paintings, creating that what Faggiolo would call as a kind of aureole around it.

When defending the show in the pages of the magazine *Lo Stile*, Pacchioni attacks the advocates of the museography “neutral atmosphere,” as those who gave up unwillingly to the imitation and the copying of the historical styles and they consider just to be impossible another tribute “to our great art of the past that would not isolate the contemporary contacts, such as a mummy in sarcophagus.”¹⁰ Pacchioni, dead several years earlier, stressed the need “to make contemporary sense,” as to the work of a modern artist as for the heavy academic environment of Brera Gallery. To exhibit a masterpiece means to give it a greater value which it deserves “be it ancient or modern, to a contemporary plane” making it easily accessible to the largest number of observers. If for Persico, the suspension of work in the midst of the space with abstractionism procedures suggested something classical that transcends it, Pacchioni understands it as an insert to the present. An argument that deepens when he claims that “the way of approaching the understanding of an ever greater part of the public, that would spread to the most humble people a ever greater sensitivity for the things of our art is not in giving artistic expression a common character and illustrative of the *pauperum Bible*, but on the opening to the people the way to know how to approach to the Art work, to understand, and more, accept with confidence the word emotive.”

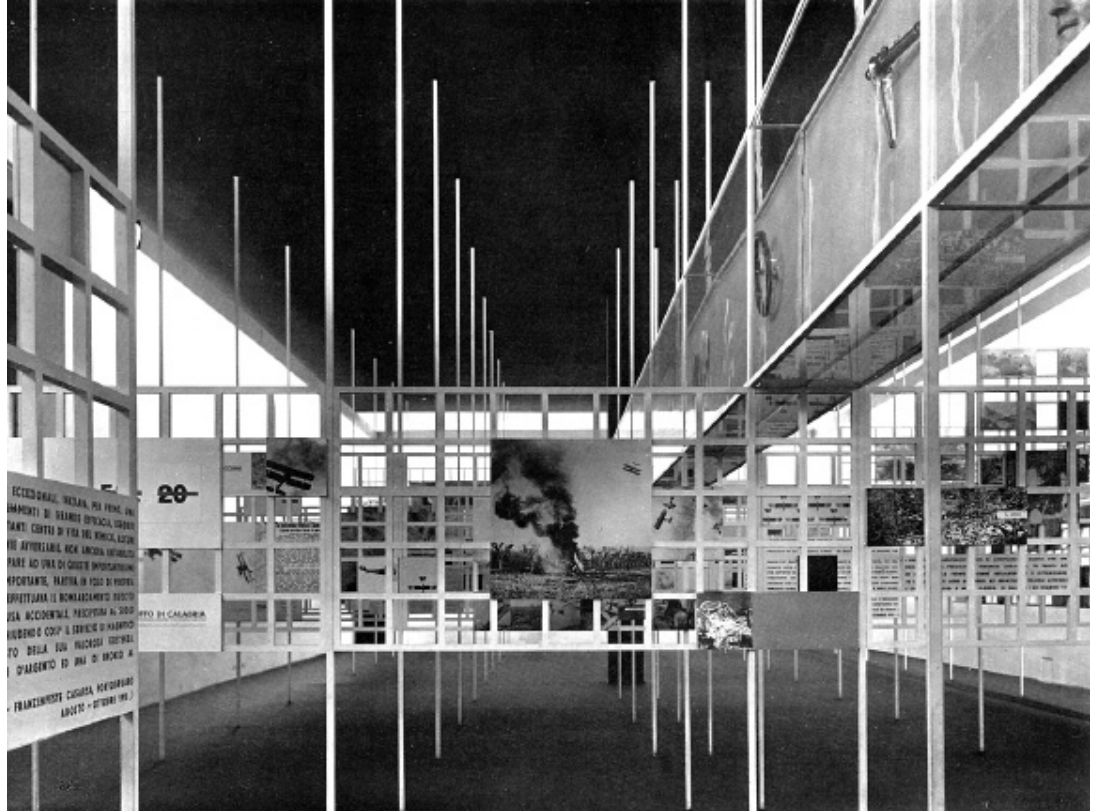
When commenting that the museums constituted a privileged field for architectural culture of the post-war period, Tafuri develops a comparison with the exhibition experien-

2 Edoardo Pésico e Marcello Nizzoli, Sala da Medalha de Ouro na Mostra da Aeronáutica Italiana, Milão, 1934.

2 Edoardo Persico and Marcello Nizzoli, Hall of the Gold Medal of the Italian Aeronautical Exhibition, Milan, 1934.

3 Franco Albini, Mostra de Il Scipione, Milão, 1941.

3 Franco Albini, Show of Il Scipione, Milan, 1941.



2



3

maior parte do público, de difundir até no povo mais humilde uma sempre maior sensibilidade pelas coisas da nossa arte não está em dar às expressões artísticas um caráter popularesco e ilustrativo da *biblia pauperum*, mas no abrir ao povo o caminho para saber se aproximar da obra de arte, para entender, e mais, acolher com segura confiança a palavra emotiva.”

Ao comentar que os museus constituíram um campo privilegiado para a cultura arquitetônica do pós-guerra, Tafuri desenvolve uma comparação com as experiências expositivas do entre-guerras aqui apresentadas.¹¹ Enquanto estes experimentavam uma espacialidade moderna abstrata, um dos temas centrais daquele período, os museus também sintetizavam os assuntos que dominaram o debate arquitetônico italiano nos anos após o encerramento do conflito. Tafuri destaca o “papel cívico da forma no encontro entre a memória e o novo,” temas que iriam se expressar plenamente nas concepções da relação entre arquitetura e a densidade histórica presente nas cidades, e que encontraram nos museus do período um primeiro campo experimental.

A opção de instalar seus museus em edifícios de valor histórico leva, na Itália, à sobreposição do debate museográfico com o da intervenção em pré-existências. A construção de um novo olhar sobre os objetos artísticos de outros tempos acaba por se mesclar com as técnicas de restauro e renovação de uso dos velhos palácios e castelos. Com poucas exceções, o foco das intervenções era o interior desses edifícios, constituindo assim aquilo que Vittorio Gregotti denominou de “museu interno,” principal característica da experiência italiana na área de museus nesse período.¹²

Aqui surge novamente Franco Albini, que em paralelo a seus trabalhos na montagem de exposições, realizou em 1950-51 o Museu do Palazzo Bianco, em Genova. Ao comentar a obra, Argan aponta a preciosa colaboração entre o arquiteto e a diretora do museu, Caterina Marcenaro, que pretendia valorizar a obra de arte em si.¹³ Colaboração que resultou na perfeita adequação entre os critérios científicos de museografia e os princípios da arquitetura moderna. Apesar dos dispositivos expositivos serem derivados diretamente da experiência das mostras, Argan ressalta o seu respeito pelas obras de arte expostas, com os visitantes e com a arquitetura pré-existente.

Contrariando os críticos desse museu, Argan destaca a mobilidade dos suportes, alguns feitos com tubos cravados em fragmentos de capitéis de pedra, chegando a elogiar a criação de um fundo branco para separar as obras do teto ainda ornamentado do velho palácio. Não considera excessivo o mecanismo de suporte do fragmen-

tes de interwar as presented here.¹¹ While they were experiencing a modern abstract space, one of the central themes of that period, the museums also synthesized the subjects that dominated the Italian architectural debate in the years after the closure of the conflict. Tafuri highlights the “civic role of form in meeting between memory and the new,” topics that would fully express the conceptions of the relationship between architecture and the historic density present in the cities, that was found in museums of the period, a first experimental period.

The option of installing its museums in historical buildings leads in Italy, the overlap museographic debate with the intervention in pre-existence. The construction of the new looks to the Art work of other times, starts to merge with the techniques of restoration and renewal of the use of old palaces and castles. With few exceptions, the focus of interventions was the interior of such buildings, thus constituting what Victor Gregotti called “internal Museum,” the main characteristic of Italian experience in the area of museums in that period.¹²

Franco Albini raises here again, in parallel to his work in exhibition held in 1950-51, the Museum Palazzo Bianco, in Genova. When commenting on the work, Argan points out the valuable collaboration between the architect and the Director of the Museum, Caterina Marcenaro, who intended to enhance the artwork in itself.¹³ This collaboration resulted in a perfect match between the scientific criteria of museography and the principles of the modern architecture. In spite of the exhibits devices are derived directly from the experience of shows, Argan stresses his respect for the masterpieces on display, with visitors and pre-existing architecture.

Contesting the critics of this museum, Argan contrast the mobility of supports, some made with tubes nailed in fragments of stones, some praising the creation of a white background to separate the ornamented Art works of the ceiling still of the old palace. It isn't consider excessive the mechanism of support of the mortuary fragment of Margherita di Brabante, that through a pneumatic piston elevates and lowers the piece for observation in several angles.¹⁴ In the following projects, Albini emphasizes this softness delicacy in the placement of the pieces and in the design of their supports, creating a middle term between intense interference of the architects in the project of the exhibition (the excessive “comments”) and the so-called neutrality upheld by the main museologics currents.

Before these art works related here the museographic job of Lina Bo, in Brasil, should be analyzed. Her link with Persico position is clear, not only in the form of devices has

to funerário de Margherita di Brabante, que através de um pistão pneumático eleva e abaixa a peça para uma observação de vários ângulos.¹⁴ Nos projetos seguintes, Albini enfatiza essa delicadeza na colocação das peças e no desenho dos seus suportes, criando um meio termo entre a interferência intensa do arquiteto no projeto da exposição (os “comentários” excessivos) e a pretensa neutralidade defendida pelas principais correntes museológicas.

É frente ao conjunto desses trabalhos aqui relatados que a obra museográfica de Lina Bo no Brasil deve ser analisada. Seu vínculo com a posição de Persico é nítido, não apenas na forma dos dispositivos que destacam as obras do solo e das paredes. Seu objetivo também é o de criar uma ambiência que condicione a fruição da obra, primeiro como uma experiência vital, depois como intelectão, o que é explicitado pela colocação das etiquetas de identificação na parte posterior do suporte. A trajetória da sua obra museográfica é contemporânea aos museus italianos do pós-guerra, percebendo-se um acompanhamento à distância. A maior proximidade se dá com os trabalhos de Albini, tanto por constituírem uma maior continuidade com a abordagem de Persico, quanto pelo apego de Lina Bo à sua poética formal, explicitada mais de uma vez pelo seu design. Mas se a obra expositiva de Persico desenvolve seu trabalho gráfico, o mesmo acontece com a de Lina Bo em relação às suas ilustrações para a revista *Lo Stile*, momento de intensa pesquisa de formas para a apresentação de objetos artísticos de períodos históricos e estilos diversos.

Com isso não pretendemos afirmar uma maior pertinência da obra de Lina Bo Bardi com o ambiente museológico italiano do que com o brasileiro. Isso seria não reconhecer o esforço de Lina Bo e Pietro Maria Bardi de entender a situação cultural brasileira e projetar a partir daqui a sua atuação.

O DESIGN DA EXPOSIÇÃO: AS MUSEOGRAFIAS DO MASP

Na apresentação do primeiro MASP na Rua 7 de Abril, Lina Bo revela sua filiação ao defender que o objetivo do museu é o de “formar uma atmosfera, uma conduta apta a criar no visitante a forma mental adaptada à compreensão da obra de arte, e nesse sentido não se faz distinção entre a obra antiga e uma obra de arte moderna. No mesmo objetivo a obra de arte não é localizada segundo um critério cronológico, mas apresentada quase propositadamente no sentido de produzir um choque que desperte reações de curiosidade e de investigação.”¹⁵

A montagem das exposições pretendia que o repentino

that highlighted the Art works of the floors and walls. Her goal is also to create an environment that connects the enjoyment of the Art work, first as a vital experiment, then as intellection, which is explained by the placement of identification labels on the top of the support. The trajectory of her work as museographic is contemporary to Italian museums of the post-war period, which she supervises at distance. The most effective approachment happens with the work of Albini, both because they constitute a greater continuity with the touch of Persico, as by the dedication of Lina Bo for its poetic form, explained more than once by her design. But if the work of Persico develops a graphic work, so does it happens with Lina Bo in relation to her illustrations for the magazine *Lo Stile*, a time of intense research into ways to present art objects of historical periods and various styles.

With this we do not wish to assert greater relevance of Lina Bo Bardi work with the Italian museological environment than with the Brazilian. This would not acknowledge the effort of Lina Bo and Pietro Maria Bardi to understand the situation of Brazilian culture and project from here its performance.

THE DESIGN OF EXHIBITION: THE MUSEOGRAPHIES OF MASP

In the presentation of the first MASP at Rua 7 Abril, Lina Bo it is revealed her interest to defend the goal of the Museum, to “build an atmosphere, able to conduct the visitor to a mental form adapted to the understanding of the Art work, and therefore, there is no distinction made between the ancient work and modern Art work. In the same objective Art work not located along chronological criterion, appears almost purposefully the purpose to produce a shock to awaken reactions of curiosity and research.”¹⁵

The mounting of exhibitions intended that the sudden contact with several centuries of European art as presented here for the first time on a large scale, would generate a new look, contributing to the emergence of a new culture. It allowed the “spectator pure observation and unprepared,” unprejudiced to emphasis this or that piece of art, avoiding the reproduction values settled in Europe for centuries. The chronological order and hierarchy between works of greater and lesser value are deviated. The labels are hidden to allow a spontaneous judgment of an uncultured eye, without vices. Without moving from the erudite culture, Lina Bo manifests her interest in primitive and popular, seen as pure source of a new beginning.

Dariane Pinto¹⁶ found in the exhibition “We and the Old,” held in Art Palma Studio in August 1948, a first

4 Vista geral da pinacoteca original do MASP na sede da Avenida Paulista.

4 Overview of the original gallery at the headquarters of MASP at Avenida Paulista.



contato com vários séculos de arte européia, apresentada aqui pela primeira vez em grande escala, gerasse um novo olhar, contribuindo para o surgimento de uma nova cultura. Permitia-se ao “espectador a observação pura e desprevenida,” sem preconceitos que destaquem esta ou aquela obra de arte, evitando a reprodução automática dos valores sedimentados na Europa ao longo de séculos. Afastam-se as ordens cronológicas e a hierarquia entre obras de maior e menor valor. Ocultam-se as etiquetas para permitir o julgamento espontâneo de um olho inculto, sem vícios. Sem distanciar-se da cultura erudita, Lina Bo manifesta seu interesse pelo primitivo e popular, entendido como fonte pura de um novo começo.

Dariane Pinto¹⁶ localizou na exposição *Nós e o Antigo*, realizada no Studio de Arte Palma em agosto de 1948 uma primeira experiência expositiva de Lina Bo na direção de “demonstrar que a arte não tem situações de tempo e que é possível reunir em um mesmo espaço peças antigas e contemporâneas sem outorgar ao conjunto um estilo.”¹⁷ Exposição de arte antiga e contemporânea em um espaço moderno também destinado ao projeto e comercialização de design moderno acentua um vínculo que ficaria explícito com a criação do Instituto de Arte Contemporânea junto ao MASP.

Ao comentar as perspectivas dos museus contemporâneos, Argan parece narrar a ligação do IAC com o MASP: “Uma escola de indústria ou design que assumisse o museu como um fundamento da própria atividade didática atingiria, seguramente, a resultados de uma novidade surpreendente.”¹⁸ O patrimônio artístico mantido no museu não serviria apenas à formação de especialistas ou à curiosidade de visitantes ocasionais. Seria a base da construção de uma nova cultura contemporânea, disseminada na produção industrial. O IAC, atuando nos campos do design, da propaganda, da gráfica, da moda nos remete a propostas como a da Bauhaus, mas a sua implantação em um museu pode ser lida dentro dessa chave italiana. Mariana Lucchino mostra que seguindo esses objetivos, o MASP desempenhou um papel ativo na formação de uma geração de intelectuais brasileiros.¹⁹ A museografia constituía apenas um importante instrumento dessa ação.

A ação cultural dos Bardi equipara o valor da arte antiga ao da produção de vanguarda, retirando dos acadêmicos o monopólio da herança cultural. Ao fazê-lo procura destruir a “aura” que afasta as pessoas simples da compreensão da obra de arte, mostrando-a como um “trabalho, altamente qualificado, mas trabalho; apresentado de modo que possa ser compreendido pelos não iniciados.”²⁰

Os suportes dos quadros, feitos com delgados tubos de

exhibition experience of Lina Bo toward “demonstrating that art has no conditions of time and that is possible to gather in a same space the old and contemporary pieces without granting a style to the ensemble.”¹⁷ The exhibition of ancient and contemporary art in a modern space, destined to project and marketing of modern design, stresses a link that would be explicit with the creation of Institute of Contemporary Art at MASP.

When commenting the prospects of contemporary museums, Argan seems to report the connection of IAC with MASP: “A school of industry or design to take over the museum as a foundation of academic activity itself, would certainly result a new surprising.”¹⁸ The artistic heritage kept in the museum, served not only to the training of specialists or to the curiosity of occasional visitors. It would be the basis of building a new contemporary culture, widespread in the industrial production. The IAC, acting in the fields of design, advertising, propaganda, graphic, fashion, lead us to proposals such as the Bauhaus, but its deployment in a museum can be read within this Italian key. Mariana Lucchino shows that following these goals MASP played an active role in training a generation of Brazilian intellectuals.¹⁹ The museography constituted only an important instrument of this action.

The cultural action of Bardi equates the value of ancient art to the vanguard production removing from the academic the monopoly of the cultural heritage. In doing so, it tries to destroy the “aura” that moves the simple people from understanding the Art work, showing it as a “work, highly qualified, but work, presented in a way that it can be understood by the uninitiated.”²⁰

The supports of the paintings done with thin tubes of steel in the first MASP, and afterwards with crystal in the museum of Av. Paulista in São Paulo, are fundamental instruments for the updating the collection and for its approach for the visitor. It reproduced the condition of its own production of paintings, and it is not casual that the author denominates it as “crystal easel” - “because it is an easel and a frame that rise in the air, on an easel.”

Highlighted by any wall, the paintings “float” in a single space, creating a space and temporal continuity among the art works, the great “family” quoted by Aldo van Eyk in its praise for MASP.²¹ It subverts the projects of thematic rooms and chronological courses of the first European museums. It is ignored the technique of museographic of building a gap around the Art work. The crystal easels create a simultaneous perception of the collection, and an unusual freedom of course for the visitor. Digging deeper into the approach of the observer with the master-

5 Giancarlo Palanti, Loja Olivetti, São Paulo, 1958.

5 Giancarlo Palanti, Olivetti's shop, São Paulo, 1958.



5

aço no primeiro MASP e com cristal posteriormente no museu da Av. Paulista, são instrumentos fundamentais para a atualização do acervo e para a sua aproximação ao visitante. Reproduzem a condição da própria produção das pinturas, e não é casual que sua autora o denomine “caveleto de cristal” - “porque é um caveleto e um quadro nasce no ar, num caveleto.”

Destacados de qualquer parede, os quadros “flutuam” num único espaço, gerando uma continuidade espacial e temporal entre as obras, a grande “família” citada por Aldo Van Eyk em seu elogio ao MASP.²¹ Subverte-se o esquema de salas temáticas e percursos cronológicos dos primeiros museus europeus. Ignora-se a técnica museográfica de construir um vazio ao redor da obra. Os caveletes de cristal criam uma percepção simultânea do acervo, e uma inusitada liberdade de percurso para o visitante. Indo mais fundo na aproximação do observador com a obra de arte, a transparência do vidro confunde os visitantes com os quadros.

Até aqui temos uma situação que poderia ser enquadrada no contexto italiano, e que pode ser comparada aos museus construídos pelos seus contemporâneos na Itália. No entanto as duas situações culturais se distanciavam. Enquanto lá os arquitetos tinham como pré-condição os limites da adaptação de antigos palácios e castelos, tornando-os “museus internos;” em São Paulo os Bardi tiveram a liberdade de construção de um edifício completamente novo. Nele extrapolam os limites do museu interno italiano.

Longe de serem um capricho formalista da autora, as fachadas de vidro do MASP expandem o espaço da pinacoteca para a cidade. As transparências das fachadas e dos suportes estabelecem uma continuidade entre obra de arte e vida quotidiana, que enterra de vez qualquer pretensão aurática e, conforme palavras da autora, tira “do museu o ar de igreja que exclui os não iniciados.”

Fachadas e suportes transparentes são, portanto, recursos complementares no esforço de popularização do museu. Uma popularização pedagógica, no sentido de ajudar a “despertar uma natural consciência” e, como lembra Lina Bo, “adquirir consciência é politizar-se.”

EXPONDO O DESIGN: AS LOJAS E STANDS DE GIANCARLO PALANTI

Deixando na Itália sua sociedade com Franco Albini, Giancarlo Palanti chega ao Brasil em 1947.²² Membro da segunda geração de arquitetos racionalistas formados em 1929 em Milão, Palanti trazia uma larga experiência que abrangia, além de grandes projetos arquitetônicos e urbanísticos desenvolvidos em equipe, o design de mobiliário

pieces, the transparency of glass confuses the visitors with the paintings.

Until here we have a situation that could be framed in the Italian context, and that can be compared to museums built by its contemporaries in Italy. However, the two cultural situations were getting distant. While there, the architects had precondition limits of adaptation to ancient palaces and castles, making them “internal museums;” in São Paulo, The Bardi’s had the freedom to build a completely new building. Therein extrapolate the limits of the Italian internal Museum.

Far from being a formalistic whim of the author, the glass facades of MASP expand the space of the pinacoteca to the city. The transparency of the facades and the supports establish continuity between art work and daily life, that buries forever any aura claim and as in the words of the author, removes “from the museum, the air of church that excludes the uninitiated.”

Façades and transparent supports are therefore, additional resources in the effort to popularize the Museum. An educational popularization helps the sense to “awaken a natural consciousness,” as Lina Bo recalls: “to acquire consciousness is to politicize itself.”

DESIGN EXHIBITION: SHOPS AND STANDS OF GIANCARLO PALANTI

Giancarlo Palanti leaves in Italy his partnership Franco Albini, and arrives in Brazil, 1947.²² Member of the second generation of Rationalist graduated architects in 1929, in Milan, Palanti brought remarkable experience that included great architectural and urban projects developed in teamwork, in addition, design of furniture and of interiors. To give continuity to the work in this area, Palanti, established in 1948 a partnership with Bardi in Art Palma Studio that lasted until 1950. During this society and after its dissolution, Palanti produced several projects of different shops and exhibition stands that brought to Brazil a new form of integration between design, graphic arts, Art work and architecture.

His affinity was in a line design that had resulted in the experience promoted by Olivetti in Italy, company for which Palanti accomplished several projects of stands, shops and offices in Brazil. It is therefore, it requires here a brief presentation of Olivetti’s role in the context of Italian design, which refers to the role of Adriano Olivetti for the modernization of Italy since the early 1930’s.

The performance that brings together a unique collaboration in the work of artists and architects is under the direction of an entrepreneur, the specific formulation in Italy

e de interiores. Para dar continuidade ao trabalho nessa área, Palanti estabeleceu em 1948 uma sociedade com os Bardi no Studio de Arte Palma que durou até 1950. Durante essa sociedade e após a sua dissolução, Palanti produziu diversos projetos de lojas e stands expositivos que traziam para o Brasil uma nova forma de integração entre design, artes gráficas, artes plásticas e arquitetura.

Sua afinidade se dava com uma linha de design que resultara na experiência fomentada pela Olivetti na Itália, empresa para a qual Palanti realizaria diversos projetos de stands, lojas e escritórios no Brasil. Assim, é necessária uma breve apresentação do papel da Olivetti no contexto do design italiano, que remete ao papel desempenhado por Adriano Olivetti na modernização da Itália desde o início da década de 1930.

A atuação que congrega em uma única colaboração o trabalho de artistas e arquitetos encontra sob a direção de um empresário uma formulação específica na Itália entre a década de 1930 e 1960. Adriano Olivetti investe no design dos seus produtos, reestruturando a linha de produção das suas fábricas; contrata os melhores arquitetos para os projetos das suas instalações produtivas e de suporte social aos seus operários; em duas ocasiões encomenda planos urbanísticos para a cidade de Ivrea onde se localiza suas principais instalações e chega a investir na elaboração de planos de desenvolvimento regionais para o Vale d'Aosta. A formulação original do paradigma do design - da colher à cidade - encontra nesse importante empresário um adepto que a instrumentaliza para uma concepção social de vida comunitária. Desde que bem planejada, a sociedade funcionaria a contento para todos, não explodindo nenhum conflito entre as classes. Uma idéia que elimina a pesada figura do Estado fascista autoritário, e deposita nos empresários um papel diretivo que faria confluir os interesses de uma comunidade local ou regional em uma condição de bem-estar social.

Sua convicção nesse projeto ultrapassou o período fascista, tornando-se um dos elos de ligação com o pós-guerra. Olivetti investe no desenvolvimento do sul da Itália, para onde coordena um plano de desenvolvimento regional e desloca investimentos para a implantação de uma unidade produtiva da empresa. São iniciativas que não conseguiram encontrar ressonância na sociedade italiana, restando isoladas até a morte de Olivetti em 1960, quando sob nova direção a empresa redefine suas prioridades.

O fato dos princípios do design terem sido assumidos por um empresário do porte de Adriano Olivetti resulta em características que irão marcar a produção de desenho industrial italiano. Paulo Fossati aponta uma preocupação

entre as décadas de 1930 e 1960. Adriano Olivetti investiu no design de seus produtos, reestruturando a linha de produção de suas fábricas, contratando os melhores arquitetos para os projetos de suas instalações produtivas e de suporte social aos seus operários; em duas ocasiões, ele ordena planos urbanos para a cidade de Ivrea onde se localizam suas principais instalações e investe no desenvolvimento de planos de desenvolvimento regional para o Val d'Aosta. A original formulação do paradigma do design - reunir a cidade - é encontrada neste importante empresário adepto de ferramentas que implementam uma concepção social da vida comunitária. Desde que bem planejada, a empresa funcionaria satisfatoriamente para todos, não gerando qualquer conflito entre as classes. Uma idéia que elimina a pesada figura do Estado fascista autoritário e deposita nos empresários um papel diretivo que converte os interesses da comunidade local ou regional em uma condição de bem-estar social.

Seu ceticismo em relação a este projeto ultrapassou o período fascista, tornando-se um dos elos de ligação com o período pós-guerra. Olivetti investe no desenvolvimento do sul da Itália, onde ele coordena o plano de desenvolvimento regional e move investimentos para a implantação de uma unidade produtiva da empresa. Estas iniciativas não encontraram ressonância na sociedade italiana, permanecendo isoladas até a morte de Olivetti em 1960, quando sob nova direção a empresa redefine suas prioridades.

O fato dos princípios do design terem sido assumidos por um empresário de grande importância como Adriano Olivetti, resulta em características que serão relevantes na produção do design industrial italiano. Paulo Fossati sugere uma maior preocupação em criar uma atmosfera em torno do produto do que em seu desenvolvimento.²³ Ele aponta que desde o design do tipo MP-1, a ênfase está na forma do objeto, que foi atribuída por vários artistas, como Alberto Magnelli, Xanti Scanavino (que se aproxima de Olivetti às propostas de Bauhaus, já mediadas pela experiência suíça) e Marcello Nizzola. Tafuri mostra que os projetos de muitas lojas e a montagem de exposições de produtos Olivetti, confiados a importantes nomes da museografia italiana, não se limitam a exibir o objeto, mas exibir "o valor associado ao qual se refere, um 'projeto' do qual é fragmento."²⁴ As técnicas de museografia utilizadas aqui com outro sentido criam uma atmosfera em torno do objeto que o isola "de seu contexto material, tendo que apagar seu caráter de mercado." Isto cria um estilo mais importante do que o design para comercializar o objeto.

Entre os mais de 20 projetos realizados por Olivetti no Brasil entre 1957 e 1966, a loja localizada em

maior em criar uma atmosfera ao redor do produto do que com o seu desenvolvimento.²³ Ressalta que desde o projeto da máquina de escrever MP-1, a ênfase é na forma da carcaça, confiada a diversos artistas como Alberto Magnelli, Xanti Schawinsky (quem aproxima Olivetti das propostas da Bauhaus, já mediada pela experiência suíça) e Marcello Nizzoli. Tafuri mostra que os projetos das várias lojas e a montagem de exposições dos produtos Olivetti, confiadas a importantes nomes da museografia italiana, não se limitam a exibir o objeto, devendo mostrar “o valor agregado ao qual ele se refere, o ‘projeto’ do qual é fragmento.”²⁴ As técnicas museográficas, que são empregadas aqui com outro sentido, criam um vazio ao redor do objeto que o isola “do seu contexto material tendendo a apagar-lhe o seu caráter de mercadoria.” Cria-se assim um estilo mais importante do que o design, para a comercialização do objeto.

Dos mais de 20 projetos realizados para a Olivetti em todo o Brasil entre 1957 e 1966, a loja da Rua Brigadeiro Tobias é exemplar. Um conjunto de hastes verticais fixadas do chão e no teto e dispostos ritmicamente ao longo da vitrine principal apresentam as máquinas de escrever e de calcular ao nível dos olhos, destacada dos planos do solo e de qualquer parede. Ao fundo, um conjunto de mesas fixadas na parede oferece ao visitante a possibilidade de experimentar o produto com o conforto de cadeiras modernas e da iluminação adequada. Um painel de Bramante Buffoni com temas tropicais ocupa o restante da parede dos fundos.

A forma dos suportes, das mesas e das cadeiras afasta o produto dos planos do chão e das paredes, variando sobre o tema dos objetos soltos no espaço. Os suportes expositivos da loja na Avenida Ipiranga são projetados como uma estrutura espacial, onde delgadas hastes de ferro preto definem os contornos de um volume virtual, mesmo recurso dos suportes da mesa da loja da Rua Brigadeiro Tobias. Os planos das divisórias nos escritórios não chegam até o teto, sendo a vedação apoiada em perfis verticais metálicos ou de madeira que são mantidos nessa posição através de dispositivos que pressionam o forro e o piso, sem danificá-los.

Suportes, móveis e divisórias tornam-se componentes padronizados que além de cumprir uma função espacial, contribuem para a identificação das qualidades da marca exposta. Assim, em projetos para outras empresas, os suportes e móveis se transformam, ainda que sigam os mesmos princípios.

A forma expositiva adotada nas lojas, escritórios e estandes da Olivetti realizam uma nova integração entre design, artes plásticas e arquitetura, diversa daquela que

Brigadeiro Tobias street, was an example. An ensemble of vertical poles set from the floor to the ceiling arranged rhythmically along the main display showcase, typewriters and calculators were disposed at eye level, highlighted from the planes of the floor and of the wall. At the background, a set of tables attached to the wall offers to the visitors the chance to try the product with the comfort of modern chairs and appropriate lighting. A panel of Bramante Buffoni with tropical themes occupies the rest of the back wall.

The form of the supports, tables and chairs kept the product displayed away from the floor and wall planes, varying the theme of objects released in space. The exhibition supports of the store at Ipiranga avenue, were projects of space structure, where thin black iron rod determined the contours of virtual volume, like the same supports of tables at the shop of Brigadeiro Tobias street. The planes of the partition offices, do not reach the ceiling, they are supported in vertical shapes of metal or wood that are kept in this position through devices that pressures the ceiling and the floor, without damaging it.

Suports, furniture and partitions became standard components that besides serving as a space function, contributed to the identification of the qualities of the brand displayed. Thus, in projects for other companies, the supports and furniture are transformed even as they followed the same principles.

The form adopted in the shops, offices and stands exhibition of Olivetti, performed a new integration between design, art and architecture, different from that which can be identified in Brazilian modern architecture of the period, inspired by Le Corbusier based in pictorial panels of distinguished presence.²⁵ They are projects that build an atmosphere around the products for sale, adding value to them through paintings, supports, and lighting exhibition devices. They are projects that build atmosphere in which permeate the visitor's, who are experiencing a modern space, equipped with furniture and equipment produced industrially with modern design, simulating the experience of a modern daily life.

Along with the museography of Bardi, such interventions of ephemeral life were of great importance to the propagation of modern taste in Brazil.

se pode identificar na arquitetura moderna brasileira do período, de inspiração corbusiana baseada em painéis pictóricos de insigne presença.²⁵ São projetos que constroem uma atmosfera ao redor dos produtos à venda, agregando a eles um valor através de imagens, suportes, iluminação e dispositivos expositivos. Essa ambiência impregna o visitante, que experimenta um espaço moderno, dotado de móveis e equipamentos produzidos industrialmente com design moderno, simulando a experiência de um cotidiano moderno.

Ao lado da museografia dos Bardi, tais intervenções de vida efêmera foram de grande importância para a propagação do gosto moderno no Brasil.

¹ Lionello Venturi, "Il gusto dei primitivi," em *Architettura Italiana del '900*, orgs. Giorgio Ciucci e Francesco Dal Co (Milano: Electa, 1926), 128.

² Edoardo Persico, "Stile," *Casabella* 29 (1930), em *Architettura Italiana*, orgs. Ciucci e Dal Co, 192.

³ Antonella Huber, *Il Museo italiano* (Milano: Lybra, 1997), 52.

⁴ Antonio D'Auria, "Persico architetto e gráfico," em *Edoardo Persico*, org. Cesare de Seta (Napoli: Electa, 1987), 131.

⁵ Alessandro Pasquali, "Una costruzione di propaganda," *Casabella* 76 (1934): 36-37. Neste projeto além de Persico e Nizzoli encontramos o fotógrafo e artista plástico Bramante Buffoni, que mais tarde viria para o Brasil no pós-guerra, trabalhando em várias obras de Giancarlo Palanti.

⁶ Paolo Fossati, "Les transformations de l'image du produit," *L'Architecture d'Aujourd'hui* 188 (1976): 50-51.

⁷ Anna Maria Mazzucchelli, "Stile di una mostra," *Casabella* 80 (1934).

⁸ Retoma assim a conhecida classificação de Croce e Venturi, onde o clássico pode ser entendido de duas formas distintas: uma histórica, como expressão da cultura greco-romana, outra filosófica, que se refere a "um momento eterno do espírito humano que se renova sempre que se cria arte" - Venturi, "Il gusto," em *Architettura Italiana*, orgs. Ciucci e Dal Co, 160.

⁹ A filiação de Albiní a Persico é confirmado por Fagiolo: "Albiní confessa que a sua vocação de arquiteto moderno lhe foi revelada após um colóquio com Persico, em fevereiro de 1931" - Marcello Fagiolo, "L'astrattismo magico di Albiní," *Ottagono* 37 (1975): 20.

¹⁰ Guglielmo Pacchioni, "Per una moderna presentazione delle opere d'arte," *Lo Stile* 3 (1941): 4-5.

¹¹ Manfredo Tafuri, *Storia dell'Architettura Italiana - 1944-1985* (Milano: Einaudi, 1986), 41

¹² Vittorio Gregotti, "Il território museo," *Casabella* 574 (1990).

¹³ Giulio Carlo Argan, "La Galleria di Palazzo Bianco a Genova," *Metron* 5 (1953): 25-38.

¹⁴ Esse mecanismo foi suprimido desse museu após o deslocamento da obra para o Museu de Santo Agostino, construído entre 1963 e 1969 com projeto de Franco Albiní, Franca Helg, Marco Albiní e Antonio Piva. A atual instalação fixa é situada sobre um plano elevado em meio à sala e vizinha à rampa, posição que permite os variados ângulos da instalação anterior, só que agora através do deslocamento do visitante - conforme visita a ambos museus em janeiro de 1998.

¹⁵ Lina Bo Bardi, "O Museu de Arte de São Paulo - Função Social dos Museus," *Habitat* 1 (1950): 17.

¹⁶ Dariane Bertoni Pinto, "Interlocuções entre arquitetura e design na obra de Lina Bo Bardi" (Dissertação de mestrado, EESC-USP, 2001).

¹⁷ Ainda que não tenhamos fotos da exposição, o fato do estúdio estar localizado em edifício projetado pelo arquiteto Lucjan Korngold, de planta livre e fachadas de vidro nos permite identificar aí uma primeira experiência da museografia sugerida a seguir para a sala da Casa de Vidro (1951), para o Museu de São Vicente (1951) e para o MASP.

¹⁸ Giulio Carlo Argan, "Problemi di museografia," *Casabella* 207 (1955): 64-67.

¹⁹ Mariana Arruda Lucchino, "MASP 7 de Abril (1947-1955), a concepção de 'museu escola'" (Dissertação de mestrado, EESC-USP, 2003).

²⁰ Lina Bo Bardi, "Explicações sobre o Museu de Arte," *O Estado*

¹ Lionello Venturi, "Il gusto dei primitivi," in *Architettura Italiana del '900*, eds. Giorgio Ciucci and Francesco Dal Co (Milano: Electa, 1926), 128.

² Edoardo Persico, "Stile," *Casabella* 29 (1930), in *Architettura Italiana*, eds. Ciucci and Dal Co, 192.

³ Antonella Huber, *Il Museo italiano* (Milano: Lybra, 1997), 52.

⁴ Antonio D'Auria, "Persico architetto e gráfico," in *Edoardo Persico*, ed. Cesare de Seta (Napoli: Electa, 1987), 131.

⁵ Alessandro Pasquali, "Una costruzione di propaganda," *Casabella* 76 (1934): 36-37. In this project besides Persico and Nizzoli, we find the photographer and plastic artist Bramante Buffoni, that later would come to Brazil in the post-war period, working in several art work of Giancarlo Palanti.

⁶ Paolo Fossati, "Les transformations de l'image du produit," *L'Architecture d'Aujourd'hui* 188 (1976): 50-51.

⁷ Anna Maria Mazzucchelli, "Stile di una mostra," *Casabella* 80 (1934).

⁸ Retakes the well-known classification of Croce and Venturi, where the classic can be understood in two different ways, a historical one, as an expression of the Greek-Roman culture, and another one as philosophic, which refers to "an eternal moment of the human spirit that renews whenever it creates art." - Venturi, "Il gusto," in *Architettura Italiana*, eds. Ciucci and Dal Co, 160.

⁹ The membership of Albiní and Persico is confirmed by Fagiolo: "Albiní confesses that his vocation as a modern architect has been revealed after a colloquium with Persico, in February, 1931" - Marcello Fagiolo, "L'astrattismo magico di Albiní," *Ottagono* 37 (1975): 20.

¹⁰ Guglielmo Pacchioni, "Per una moderna presentazione delle opere d'arte," *Lo Stile* 3 (1941): 4-5.

¹¹ Manfredo Tafuri, *Storia dell'Architettura Italiana - 1944-1985* (Milano: Einaudi, 1986), 41

¹² Vittorio Gregotti, "Il território museo," *Casabella* 574 (1990).

¹³ Giulio Carlo Argan, "La Galleria di Palazzo Bianco a Genova," *Metron* 5 (1953): 25-38.

¹⁴ This mechanism was abolished of this museum after the displace of the work to the Museum of St. Augustine, built between 1963 and 1969 with project by Franco Albiní, Franca Helg, Antonio Piva and Marco Albiní. The current installation is situated on an elevated level in the middle of the room and the nearby ramp, a position which allows the various angles of the previous installation, but now by the visitor movements. As the visit to both museums in January, 1998.

¹⁵ Lina Bo Bardi, "O Museu de Arte de São Paulo - Função Social dos Museus," *Habitat* 1 (1950): 17.

¹⁶ Dariane Bertoni Pinto, "Interlocuções entre arquitetura e design na obra de Lina Bo Bardi" (Master's dissertation, EESC-USP, 2001).

¹⁷ Although we do not have photos of the exhibition, the fact that studio be located in a building designed by the architect Lucjan Korngold, with a free plan and glass facades allows us to identify there the first experience of museography suggested afterwards for the Glass House living room, the Museum of São Vicente and the Museum of Art of São Paulo.

¹⁸ Giulio Carlo Argan, "Problemi di museografia," *Casabella* 207 (1955): 64-67.

¹⁹ Mariana Arruda Lucchino, "MASP 7 de Abril (1947-1955), a concepção de 'museu escola'" (Master's dissertation, EESC-USP, 2003).

²⁰ Lina Bo Bardi, "Explicações sobre o Museu de Arte," *O Estado*

de São Paulo, 05 de abril de 1970 - Arquivo Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi (ILBPMB).

²¹ Aldo Van Eyck, "Um dom superlativo," em *Museu de Arte de São Paulo*, org. Marcelo Ferraz (São Paulo: ILBPMB/Blau, 1997).

²² Angela Maria Rocha, "Uma produção do espaço em São Paulo" (Dissertação de mestrado, FAU-USP, 1991) e Aline Coelho Sanches, "A obra e a trajetória de Giancarlo Palanti: Itália e Brasil" (Dissertação de mestrado, EESC-USP, 2004).

²³ Fossati, "Les transformations," em *L'Architecture*, 50-51.

²⁴ Tafuri, *Storia dell'Architettura*, 41.

²⁵ Maria Cecília França Lourenço, *Operários da modernidade* (São Paulo: Hucitec/Edusp, 1995).

de São Paulo, April 5, 1970 - Archive Lina Bo e Pietro Maria Bardi Institute (ILBPMB).

²¹ Aldo Van Eyck, "Um dom superlativo," in *Museu de Arte de São Paulo*, ed. Marcelo Ferraz (São Paulo: ILBPMB/Blau, 1997).

²² Angela Maria Rocha, "Uma produção do espaço em São Paulo" (Master's dissertation, FAU-USP, 1991) e Aline Coelho Sanches, "A obra e a trajetória de Giancarlo Palanti: Itália e Brasil" (Master's dissertation, EESC-USP, 2004).

²³ Fossati, "Les transformations," in *L'Architecture*, 50-51.

²⁴ Tafuri, *Storia dell'Architettura*, 41.

²⁵ Maria Cecília França Lourenço, *Operários da modernidade* (São Paulo: Hucitec/Edusp, 1995).