

## MUSEOGRAFIAS DO MASP

Alexander Gaiotto Miyoshi  
alexmiyoshi@hotmail.com

Desde o final de 1996, uma polêmica envolve a configuração museográfica do Museu de Arte de São Paulo: retiraram-se os cavaletes de vidro, suportes dos quadros propostos por Lina Bo Bardi, e colocaram-se altas e espessas paredes de gesso. A mudança dividiu opiniões e gerou uma série de manifestações em defesa de uma ou outra concepção expositiva. Se, por um lado, os defensores da proposta inicial pautaram-se na idéia de liberdade, novidade e no desenvolvimento histórico dos cavaletes de vidro – coerentes com um edifício concebido para este modo de exposição –, por outro, foram apresentados problemas técnicos e de apreciação das obras que deveriam ser corrigidos de modo a salvar os quadros e “restaurar o equilíbrio fenomenológico e civilizacional entre a obra de arte e o suporte arquitetônico com o qual sempre dialogou – a parede –, elemento constitutivo de sua própria identidade histórica.”<sup>1</sup> Veremos alguns dos argumentos utilizados como justificativa a cada proposta e o decorrente processo de tombamento do edifício pelo Iphan.

O edifício do MASP foi concluído em 1968, orientado pelo projeto arquitetônico de Lina Bo Bardi e por um sistema estrutural em concreto protendido desenvolvido pelo engenheiro José Carlos Figueiredo Ferraz. O projeto englobou, de modo especial, o desenho do sistema expositivo das obras de arte. Como no primeiro MASP, da rua 7 de abril, a museografia do novo edifício significou não apenas a criação de um espaço expositivo, mas de uma concepção pedagógica para apreciação da arte. Observa-se uma continuidade com a proposta do primeiro MASP, mas diferente no emprego de materiais e na constituição espacial do sistema expositivo. Se idealmente a obra de arte continua destacada da parede, o faz de outra forma e com radicalidade acentuada.

A planta livre, desejo da arquiteta desde os tempos da 7 de abril, tornou-se realidade no edifício da avenida Paulista. Em todos os andares – incluindo o térreo, em contato direto, aberto e franco com a rua –, os espaços expositivos têm grandes dimensões como grandes hangares. Os famosos “cavaletes de cristal” foram colocados no segundo pavimento, a pinacoteca, com piso em placas de borracha preta, escada e empenas em concreto aparente, laje em concreto pintado de branco, caixilhos de alumínio e grandes panos de vidro. Segundo Lina, “o critério que informou a arquitetura interna do Museu restringiu-se a soluções de ‘flexibilidade’,

---

<sup>1</sup> *A Evolução da Museologia do Masp no último decênio (1986-1998)*, reprodução de fax enviado ao Masp no dia 26 de novembro de 1998, p. 6, arquivo do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi.

à possibilidade de transformação do ambiente, unida à estrita economia que é própria de nosso tempo.”<sup>2</sup> Deste modo, dando sentido à planta desimpedida da pinacoteca, os cavaletes dispõem-se individualmente, livrando as obras de arte de paredes opacas.

O cavalete de cristal é prototípico. Constitui-se num painel de vidro temperado, preso por uma cunha de madeira a um bloco maciço de concreto aparente. Ao painel de vidro, fixa-se uma obra, um quadro, e na outra face do painel a legenda da obra. Há desenhos para painéis compostos por uma grande peça de vidro e dois ou mais blocos de concreto, para quadros maiores ou conjuntos de quadros. Todos os painéis são dispostos paralelamente com os quadros voltados num mesmo sentido, oferecendo, portanto, no sentido oposto, todas as legendas e informações sobre as obras.

No final de 1996, iniciaram-se novas reformas no edifício do MASP. Dentre elas, a substituição dos cavaletes de vidro por grandes paredes de gesso foi a mais controversa, motivo de debates e destaque na imprensa.

O arquiteto holandês Aldo Van Eyck visitou o MASP depois das reformas. Já o havia visitado 25 anos antes, pela primeira vez, quando se impressionou com o modo de exposição dos quadros. Após a segunda visita, num texto apaixonado<sup>3</sup>, desenvolveu os argumentos em defesa da museografia original, assinando a integridade do exterior e interior do edifício:

Que nem todo mundo simpatize igualmente com a maneira pela qual as pinturas foram expostas originalmente não é todavia surpreendente. A exposição, sendo única, é, em consequência, também anormal. E o que é anormal – neste caso à revelia, devido a seu caráter único – também é vulnerável no sentido de que corre o risco de ser mudado ou desmontado completamente, o que seria uma perda inominável. Seja como for, agora o problema tornou-se agudo. (...) A questão é que estes dois gestos extraordinários – o exterior e o interior – são interdependentes, pertencem um ao outro, afinados como estão pelo mesmo diapasão mental: *a inflexível arte e arquitetura de Lina Bo Bardi, simultânea, solidária com o povo.*

Van Eyck discorreu sobre a ruptura entre pintura e parede e o contexto de origem do quadro, o cavalete do artista:

Num certo sentido – sentido errado – pinturas em paredes tendem a ser vistas como janelas para um outro mundo, mas isto nega a realidade tátil de sua superfície pintada, i.e., a existência física de algo realmente *feito* – com tinta e pincel, pincelada após pincelada – NO ESPAÇO.

Uma pintura – cada pintura – constitui sua própria realidade *pintada* seja lá o que for que retrate. Essa realidade será melhor descoberta se a pintura for devolvida para onde foi pintada, que é também onde o pintor estava quando a pintou. A verdade sendo que sua essencial bidimensionalidade *não pode respirar integralmente quando fixada – trancada – numa parede.*

(...) E assim, com o fim das paredes nas quais as pinturas estavam anteriormente condenadas a ser penduradas – por conseguinte com o fim também da superfície plana, da textura e da cor arbitrária imediatamente atrás delas e à sua volta, ficamos com pinturas no espaço onde elas foram originalmente pintadas *sobre um cavalete.*

<sup>2</sup> *Museu de Arte de São Paulo*, ILBPMB/Blau, São Paulo/Lisboa, 1997, s/ pág.

<sup>3</sup> Op. cit., s/pág.

A proposta do MASP, segundo Van Eick, “surge com um choque no primeiro encontro, contrário a tudo aquilo que fomos acostumados equivocadamente”, cujo “caráter único de exposição (...) torna-o ainda mais extraordinário.” E prossegue contrapondo-a aos museus tradicionais:

É difícil e penoso visualizar todas as inumeráveis pinturas nas inumeráveis paredes em salas, halls e museus inumeráveis à espera de poder voltar para o espaço onde ainda possam vibrar, respirar, por assim dizer, em ambas as direções – não só afastadas de nós, mas também vindo em nossa direção. Era assim que era feito no MASP onde, o que era até recentemente, *a mais bela exposição do mundo de uma coleção de pinturas e esculturas irá, é o que se espera, ser reinstalada sem concessão*. Qualquer outra solução implicaria divisórias com várias pinturas uma em frente à outra de todos os lados através de vazios – e mais uma vez as pessoas deslocando-se lateralmente de uma pintura até outra. Um pensamento terrível.

Sobre as relações entre as obras no espaço do MASP, escreveu Van Eick:

Todas elas aqui e agora e todas ao mesmo tempo num conjunto *contemporâneo*. Nós nos tornamos cientes do fato de que a apreciação da arte, assim como sua ‘história’ recebe de novo *permissão para mover-se*, expandir-se, através do confronto espontâneo e da justaposição inesperada, pois é isto que a *simultaneidade* planejada da exposição efetua: *a unidade envolvendo uma diversidade* além das categorias estabelecidas. (...)

Contemplamos uma determinada pintura. Nossos olhos estão fixados na *superfície pintada*. Momentaneamente eles se fixam numa outra pintura ali perto e então retornam. Se as pinturas não são contemporâneas, é como se o tempo fosse comprimido. Mas se sua natureza e qualidades aparecem em contraste extremo, elas podem até fundir na mente! Nenhuma soma de conhecimento factual específico irá deter a experiência verdadeiramente *caleidoscópica* enquanto passamos de uma pintura a outra para cima, para baixo e através do espaço de uma ponta a outra.

Todas as pinturas devem de novo estar voltadas numa só direção, enquanto sua história (quem as pintou, quando, onde e o que mais valer a pena ser conhecido) está voltada para a direção oposta. Esta é outra grande idéia, porque não há interferência, visual ou mental, se não desejamos nenhuma delas. As pinturas podem falar por si mesmas, sem rótulos, uma a uma ou todas juntas sem estarem mais sobrecarregadas pela avaliação estabelecida e pela classificação acadêmica.

E finaliza:

*Deixem que o MASP continue a ser uma exceção maravilhosa à regra e à prática errada.*

O arquiteto Renato Anelli também manifestou sua contrariedade ao que estava acontecendo no MASP<sup>4</sup>. Sua opinião foi publicada em jornal<sup>5</sup>, em defesa da preservação da concepção museográfica original, já que não havia proposta capaz de atualizá-la sem lhe tirar características essenciais. Os argumentos pautaram-se no desenvolvimento histórico dos suportes propostos por Lina e Pietro Bardi, que se amarravam coerentemente e de forma inédita em um edifício especialmente concebido para aquele modo de exposição.

Anelli chama atenção a algumas experiências museográficas na Itália realizadas anos antes da chegada do casal Bardi ao Brasil. Em 1934, os arquitetos

---

<sup>4</sup> Além de Van Eick e Anelli, cabe destacar as manifestações do arquiteto Marcelo Carvalho Ferraz, em palestras e na imprensa, e da arquiteta Olívia de Oliveira, na revista *Lina Bo Bardi, obra construída, coleção 2G – n.23.24*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

<sup>5</sup> *Reforma põe em risco projeto original do Masp*, O Estado de São Paulo, 20 de junho de 1998.

racionalistas Edoardo Persico, Marcelo Nizzolli e Franco Albini, entre outros, desenharam as primeiras estruturas metálicas como suportes a diferentes objetos, que iam da propaganda fascista a relíquias arqueológicas. Segundo Anelli, a primeira exposição de arte a utilizar a proposta dos racionalistas foi realizada em 1941, para as obras de Scipione, organizada por Guglielmo Pacchioni e montada por Franco Albini na Galeria Brera em Milão. Ali aparecem os primeiros quadros suspensos no ar, apoiados em tubos e perfis de aço, estabilizados por uma malha de cabos tensionados. A justificativa do sistema expositivo, feita por Pacchioni na revista *Lo Stile*, atenta à necessidade de atualizar tanto a 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.

Os suportes dos quadros, feitos com delgados tubos de aço no primeiro MASP e com cristal posteriormente no museu da Avenida Paulista, são instrumentos fundamentais para a atualização do acervo e para sua aproximação ao visitante. Reproduzem a condição da própria produção das pinturas e não é causal que sua autora o denomine cavalete de cristal – ‘porque é um cavalete e o quadro nasce no ar, num cavalete’. Destacados de qualquer parede, os quadros flutuam num único espaço. 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 cavaletes 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.

Anelli reivindicou pesquisas efetivas sobre a iluminação natural no MASP, chamando atenção ao fato das fachadas transparentes serem a principal característica definidora de sua museografia, símbolo da abertura do museu à cidade e ao povo, além de continuidade dos próprios cavaletes de vidro.

Um texto de 1998<sup>6</sup> tratou do outro lado da questão, defendendo a museografia adotada quase dois anos antes. O texto não aborda a relação entre a arquitetura do MASP e o sistema expositivo, como nas defesas à museografia original. Por outro lado, colocam-se as implicações materiais nas obras de arte, citando algumas ocorrências de danos ao acervo. Assim, foram apresentados cinco problemas técnicos da concepção museográfica original do MASP:

- 1) a incapacidade das lâminas de vidro sustentarem obras de grandes dimensões, “das quais o acervo do MASP é particularmente rico”<sup>7</sup>;
- 2) a fragilidade do vidro e o decorrente risco de seu rompimento, o que algumas vezes já ocorreu, danificando seriamente as obras<sup>8</sup>;

<sup>6</sup> *A Evolução da Museologia do Masp no último decênio (1986-1998)*, reprodução de fax enviado ao Masp no dia 26 de novembro de 1998, arquivo do ILBPMB.

<sup>7</sup> “(...) desde 1968, quando o acervo do Masp foi transferido para a sede da Avenida Paulista (...), a opção pelas placas de vidro simplesmente impossibilitou o acesso do público a obras-chaves do acervo(...)”. Op. cit. p. 1.

- 3) as deformações ocasionadas nos quadros, que acompanham a dilatação e contração natural do vidro (as obras eram fixadas ao vidro em dois pontos por parafusos)<sup>9</sup>;
- 4) a iluminação artificial inadequada, por ser “aleatória, pasteurizada, imprecisa, chapante ou cheia de reflexos, quase sempre insuficiente e, em todo caso, incapaz de propor tratamentos diferenciados a obras tão diferentes”;
- 5) a iluminação natural que atravessa as persianas de 6 m de altura, “causando dois inconvenientes adicionais: a. uma luz rasante que ressaltava os problemas de conservação da matéria pictórica; b. a exposição da matéria pictórica à ação direta de raios solares, em frontal transgressão às mais elementares normas de conservação museológica.”

Foram apresentados ainda três problemas conceituais na museografia original do MASP. O primeiro é o submetimento das obras de arte ao espaço arquitetônico do museu, e não do museu às obras de arte<sup>10</sup>. Os demais problemas referem-se ao cerne da discórdia: a questão da liberdade de percurso e a ruptura da obra de arte com a parede:

2. alega-se, em segundo lugar, que a apresentação dos quadros parafusados sobre os vidros permitia uma percepção simultânea de todas as obras expostas, causando um impacto de natureza a supostamente “superar” o critério cronológico de exposição, considerado “opressivo”, “dirigista” ou “paternalista”, características típicas do “didatismo” dos museus “tradicionais”. Para proteger o visitante dos vícios de uma velha museologia considerada enclausurante, o visitante deve receber o impacto do todo, de uma só vez, e depois perambular entre os vidros, saboreando sua liberdade reconquistada face às camisas de força da história da arte, da informação ou mesmo da erudição histórico-artística. Este argumento, repetido à exaustão, permite presumir que estejamos em presença de uma das pedras de toque da proposta em exame. (...) Ocorre que, já à primeira vista, saltam aos olhos as contradições internas evidentes, algumas delas singelas, de que ele se compõe:

- a primeira contradição é que, ironicamente, a disposição dos quadros sobre os vidros sempre esteve docilmente atrelada àquilo contra o qual ela pretendia se rebelar, isto é, o eixo cronológico. Desde sempre, com efeito, e os arquivos fotográficos da história do Masp bem documentam esta invariância, os quadros dispunham-se no espaço aberto do salão em rigorosa ordem cronológica e, desta ordem, em estrito respeito às escolas nacionais (...).

---

<sup>8</sup> “As placas de vidro do Masp podiam subitamente romper-se (...) pela combinação de dois fatores básicos: a ação das violentas alterações ambientais a que os submetia um ambiente de 2000 m<sup>2</sup> e 6 m de pé direito, protegido do clima tropical exterior apenas por uma membrana de vidro precariamente coberta por persianas; a esta ação, combinava-se um outro fator, qual seja o peso da madeira ou de telas de mais de 2 metros (...).” Op. cit. pp. 1 e 2.

<sup>9</sup> “O resultado é que, não apenas os vidros tendiam a romper-se, mas alguns dos painéis, dentre eles um magnífico tondo florentino do século XV (...), vinham se deformando de modo preocupante, tomando a forma de uma parábolaparafusos. E se o fenômeno era de uma evidência gritante no tondo em questão, ele começava a se fazer presente de modo indubitável também em outras obras, fato que aconselhava a uma pronta intervenção.” Op. cit. p. 2.

<sup>10</sup> “(...) um partido arquitetônico em museologia deve procurar otimizar, não a arquitetura (o que seria narcisismo), mas as condições materiais e intelectuais nas quais se produz o contato entre a obra de arte e seu público. Este é um critério recente de avaliação museológica dos projetos arquitetônicos que, naturalmente, deve presidir todo o partido arquitetônico em museus.” Op. cit. p. 3.

- a segunda contradição é um pouco mais ingênua (...). Abolir toda proposta precisa de percurso é condenar o visitante a uma experiência mais dirigida do que qualquer outra. Na realidade, ao invés de sugerir um percurso, a superposição dos vidros impunha uma experiência única, unidimensional: a do choque do todo. Nada mais autoritário do que impor ao visitante uma única experiência, criando um choque cacofônico (ou “cacofântico”), do qual ele não pode escapar. (...) Em suma, a proposta dos vidros, tão pretensamente crítica da tradição, era uma proposta absolutamente intolerante à crítica de si própria.

- a terceira contradição é, de todas, a mais ingênua. Ninguém ignora que cada obra de arte nasce de um (sic) certa particular ordenação dos elementos básicos da visualidade, ordenação que retira seu sentido da configuração histórico-civilizacional que lhe deu nascimento. (...) A superposição dos vidros, com o seu choque do todo, pertence a uma época em que se professava a convicção de que memória cultural e emoção estética eram faculdades conflitantes do espírito. (...)

3. Vejamos, enfim a terceira e última alegação que pretende legitimar a visão superposta dos quadros parafusados em vidros. A idéia de que ver um quadro suspenso em um vidro é ver o quadro como o pintor o via quando o criou. Negando a parede, suspeita de ser burguesa, aristocrática ou eclesíastica, o vidro reproduziria (...) as condições mais autênticas do cavalete. Este é, dentre todos os argumentos até aqui evocados, o mais carente de qualquer fundamento lógico ou histórico. Para melhor apreciar o teto da capela Sistina não é aconselhável alçar-se à altura em que se encontrava Michelangelo ao pintá-la, mas sim colocarmo-nos exatamente onde Michelangelo imaginava que estariam seus espectadores, isto é, sobre o pavimento da capela. (...) Ninguém ignora que as pinturas de Rafael, Velázquez, Zurbarán ou Goya possuídas pelo Masp são frutos de encomendas claramente estipuladas em contrato, do ponto de vista inclusive da destinação física e funcional da obra (para um quarto, uma capela, um salão, com suas respectivas funções). (...) Frequentemente, os museus não sabem ou não podem reproduzir o ambiente que o artista tinha em mente ao produzir sua obra. Mas se sabemos de algo, é que ele não a criou para ser vista em um cavalete. Ele a criou para ser vista em uma parede. Infelizmente não sabemos qual. (...) Essa é a unidade fenomenológica básica da percepção de uma obra de pintura. Ela se apresenta à percepção, na história da sensibilidade ocidental, como uma interação, uma tensão continuidade/descontinuidade, entre três elementos intimamente associados: a tela, sua moldura e sua parede. Toda pintura sobre cavalete foi *invariavelmente* sentida, imaginada, executada para se (sic) percebida em tal situação. Do século XIII, ao menos, até a maioria das experiências de pintura sobre cavalete da atualidade, sedimentou-se esta tensão continuidade/descontinuidade entre dois planos básicos: o plano da tela e o plano da parede, tensão articulada pela moldura. De uma riqueza cultural e mesmo antropológica fascinantes, ela vem merecendo sempre mais a atenção dos estudiosos.”

Por final, em defesa da nova concepção museográfica, de grandes paredes brancas, foram utilizados os seguintes argumentos:

- 1) oferecer suportes seguros às obras do acervo;
- 2) obter, por intermédio das paredes altas e espessas, as condições térmicas e de umidade do ar adequadas às normas internacionais;
- 3) permitir a visita orientada a grupos de pessoas;
- 4) criar ambientações diversificadas, respeitosas à variedade de formatos e às características culturais de cada obra;
- 5) propor iluminação adequada ao acervo;
- 6) sugerir abordagens historicamente orientadas, de modo a facultar o direito de se percorrer livremente o espaço<sup>11</sup>;

<sup>11</sup> “O percurso didático atual permite (...) múltiplas possibilidades de visitação e de contato com as obras: pode-se aceitá-lo, pode-se criticá-lo, e neste último caso pode-se exercer o direito de preferir outros percursos quaisquer. O museu apenas cumpre seu dever de sugerir um sentido de percepção do seu acervo; o visitante guarda consigo entretanto o direito inalienável de aceitá-lo ou não. Não é um direito que lhe assistia na proposta anterior.” Op. cit. p. 4.

7) “restaurar o equilíbrio fenomenológico e civilizacional entre a obra de arte e o suporte arquitetônico com o qual sempre dialogou – a parede –, elemento constitutivo de sua própria identidade histórica.”

Em 27 de julho de 1999, o Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi solicitou o tombamento do edifício em esfera nacional<sup>12</sup>. De acordo com o arquiteto Marcelo Ferraz, o pedido visava a salvaguarda do prédio e da sua idéia museográfica, de “museu dos espaços abertos”, como eram a National Gallery de Londres e outras instituições européias e americanas dos anos 60, das quais o MASP foi precursor. Segundo Ferraz, a concepção do MASP integrava prédio e acervo, e eram, portanto, indissociáveis. Modesto Carvalhosa, conselheiro do Iphan e do MASP, considerou a iniciativa importante, acreditando na aprovação do Iphan<sup>13</sup>.

Um mês depois, em 26 de agosto, o próprio MASP apresentou ao Iphan novo pedido de tombamento do edifício, assinado por seu presidente, o arquiteto Júlio Neves<sup>14</sup>. Ao contrário do pedido feito pelo Instituto Bardi, o do MASP solicitava o tombamento do edifício, mas não mencionava a concepção museográfica e seus cavaletes. Neves discordou do pedido do Instituto, que, para ele, “não seria aceito em nenhum lugar do mundo”. Neves afirmou que os cavaletes (cerca de 250, segundo Ferraz, mas em quantidade não confirmada pela direção do museu) continuariam a ser guardados no depósito para futuras exposições, sem precisar quando tais exposições ocorreriam. Ainda segundo Neves, a quantidade limitada de cavaletes, aliada aos motivos técnicos e práticos já descritos, e a própria configuração dos suportes não permitiriam adaptações a novas obras e exposições.

Os dois projetos passaram por avaliação técnica e o parecer deveria ser finalizado em menos de um mês. No entanto, o processo se desenrolou por mais tempo. A respeito das alterações levadas a cabo pela direção do museu, o superintendente do Iphan no estado de São Paulo, Roberto Saruê, afirmou que seria o caminho “tombar o projeto original, sem as mudanças posteriores, executadas sem a aprovação de Lina.” Para ele “essas modificações não têm valor para efeito do tombamento nem para a sociedade brasileira.” A previsão era de que o tombamento fosse concluído até junho de 2001. Saruê afirmou que o Iphan deveria tombar todos os “equipamentos” do interior do MASP, incluindo os cavaletes, como “bens móveis”, e não como “integrados”. Na prática, a decisão não obrigaria a volta do antigo sistema e significaria que os cavaletes poderiam ficar indefinidamente no porão<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> *Masp rejeita tombamento de cavaletes*, jornal Valor Econômico, São Paulo, 4 de maio de 2000.

<sup>13</sup> *Masp será tombado pelo Iphan. Talvez tarde demais*, Jornal da Tarde, São Paulo, 20 de março de 2001.

<sup>14</sup> Idem.

<sup>15</sup> Idem *Masp será tombado...*

No dia 17 de dezembro de 2003, poucas semanas antes do aniversário de 450 anos de São Paulo, o edifício do MASP foi tombado pelo Iphan<sup>16</sup>. Segundo Maurício Chagas, diretor do departamento de Patrimônio Material e Fiscalização do Iphan, “foram tombadas a arquitetura e as estruturas originais do prédio, ficando indicada e recomendada a preservação dos grandes vãos como espaços expositivos.” Pela decisão do Iphan, atendeu-se ao pedido feito pela direção do MASP, já que não foi tombada a disposição museográfica. Ainda segundo Chagas, “o espaço permite as mais variadas concepções museográficas.” O Iphan indica “que a fluidez original seja mantida. Mas não haverá sanção, caso tal disposição não seja aceita.”

---

<sup>16</sup> *Masp tombado não exige uso de cavaletes*, Folha de São Paulo, caderno Ilustrada, p.E3, 19 de dezembro de 2003.





Fig. 1: Exposição do acervo do MASP no 2º pavimento do edifício da av. Paulista, conforme projeto de Lina Bo Bardi (*Museu de Arte de São Paulo*, Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi/Blau, São Paulo/Lisboa, 1997, s/ pág.)



Fig. 2: Exposição do acervo do MASP, no 2º pavimento do edifício da av. Paulista – outubro de 2004 (Foto cedida pelo MASP).

**Alexander Gaiotto Miyoshi.** Mestrando em história da arte (IFCH-UNICAMP), arquiteto e urbanista (FAU-USP – 2000).