

Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

**LINA BO BARDI:
TUPÍ OR NOT TUPÍ. BRASIL, 1946-1992**

2018

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

Lina Bo Bardi

Tupí or
not tupí

Brasil
1946-1992



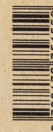


Lina Bo Bardi (Roma, 1914- São Paulo, 1992) llegó a Brasil en 1946 junto a su marido, el crítico y coleccionista Pietro Maria Bardi, y se entusiasmó muy pronto con su país de acogida. Con dinamismo multifacético –arquitecta, museógrafa, diseñadora, escritora– hizo rotar productivamente el eje de las relaciones entre modernidad y tradición, vanguardia y costumbres populares, individualidad del artista moderno y trabajo colectivo del pueblo.

Lina Bo Bardi: tupí or not tupí. Brasil, 1946-1992 invita a descubrir su concepción de la museografía, el teatro y el circo y la actualidad de muchos de los retos a los que aplicó su talento. Para Lina Bo Bardi, también el Viejo Mundo, del que procedía, debía ser transformado por el Nuevo Mundo, en el que vivía, para dar paso a una “aristocracia del pueblo” cargada de sueños de un futuro mejor para Brasil y para el mundo.



FUNDACIÓN JUAN MARCH



9 788470 756559

**Lina
Bo Bardi**

Tupí or not tupí.
Brasil, 1946-1992



Lina Bo Bardi

Tupí or
not tupí

Brasil
1946-1992

Mara Sánchez Llorens, Manuel Fontán del Junco
y María Toledo Gutiérrez (eds.)

5 de octubre de 2018 — 13 de enero de 2019



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

Prestadores

INSTITUCIONES

BRASIL

Penápolis, SP

- Museu do Sol: cat. 214

Río de Janeiro, RJ

- Escritório de Paisagismo Burle Marx: cat. 343
- Instituto Livio Abramo: cat. 28, 35
- Instituto Moreira Salles: cat. 36, 37, 83, 84, 89, 90, 183-185, 248, 323
- Instituto Rubens Gerchman: cat. 203
- Museu de Arte do Rio/Secretaria Municipal de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro: cat. 29
- Museu Casa do Pontal: cat. 121, 212
- Museu Nacional de Belas Artes: cat. 262
- Museus Castro Maya/Ibram/MinC: cat. 85, 99

Salvador de Bahía, BA

- Instituto do Patrimônio Cultural e Artístico do Estado da Bahia (IPAC)/Diretoria de Museus (DIMUS)/Centro Cultural Solar Ferrão: cat. 147, 166-173, 211
- Museu de Arte Moderna da Bahia: cat. 198

São Paulo, SP

- Dan Galeria: cat. 40
- Departamento dos Museus Municipais de São Paulo/Pavilhão das Culturas Brasileiras: cat. 119, 122, 123, 126, 127, 133-136, 151-156, 268-270
- Fundação José e Paulina Nemirovsky, en préstamo a largo plazo a la Pinacoteca do Estado de São Paulo: cat. 88, 104, 120
- Galeria Estação: cat. 114, 115, 221, 339
- Instituto Bardi/Casa de Vidro: cat. 1-8, 11, 13, 15, 16, 21-23, 30-32, 39, 41-45, 48-52, 55-63, 66, 93-95, 97, 98, 100, 101, 112, 113, 116-118, 128, 145, 146, 148-150, 157-165, 178, 180, 182, 186-195, 205, 206, 215-220, 224-226, 229, 232-237, 239-247, 249-257, 259, 260, 263-265, 267, 271-274, 277-288, 290, 293, 296, 298-301, 304, 306, 308-310, 315, 317, 322, 327-336, 344-348
- Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo: cat. 197

- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand: cat. 199-202, 207, 209, 258
- Museu Lasar Segall/Ibram/MinC: cat. 20, 26, 27, 67, 68, 177
- Pinacoteca do Estado de São Paulo: cat. 33, 34, 72-74
- SESC: cat. 223, 227, 228, 302

ESPAÑA

Cáceres

- Fundación Helga de Alvear: cat. 76

Madrid

- Biblioteca Nacional de España: cat. 24
- Fundación Juan March: cat. 10, 54, 91, 181, 275, 276
- Museo de América: cat. 75, 80, 81, 105, 106, 137-144, 311-313, 318-321, 340, 341

ESTADOS UNIDOS

Nueva York

- Calder Foundation: cat. 64, 65

FRANCIA

París

- Centre Pompidou. Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle. Dépósito de la Centre Pompidou Foundation: cat. 25

ITALIA

Treviso

- Arper: cat. 53

COLECCIONES PARTICULARES

BRASIL

Curitiba, PR

- Colección Flávia y Waldir Simões de Assis Filho: cat. 179

Fortaleza, CE

- Colección Igor Queiroz Barroso: cat. 92

Río de Janeiro, RJ

- Colección César y Claudio Oiticica: cat. 204
- Colección Eugênio Pacelli Pires dos Santos: cat. 196
- Colección Max Perlingeiro: cat. 324

Salvador de Bahía, BA

- Colección Gilberto Sá: cat. 86
- Colección familia Smetak: cat. 107-111

São Paulo, SP

- Colección Marcia Benevento: cat. 305
- Colección Castallat Ferreira: cat. 325
- Colección Vilma Eid: cat. 87, 102, 103, 124, 125, 129-132, 222, 261, 266, 307, 314
- Colección Marcelo Ferraz: cat. 238, 337, 338
- Colección João Grinspum Ferraz: cat. 17-19, 231, 238
- Colección Breno Krasilchik: cat. 9, 77
- Colección Macaparana: cat. 69-71, 82
- Colección Rafael Moraes: cat. 12, 14
- Colección Ugo di Pace: cat. 38, 208
- Colección Lucas Pessoa: cat. 210
- Colecciones particulares: cat. 78, 79, 96, 174-176, 213, 289, 291, 292, 294, 295, 297, 303, 316, 326

ESPAÑA

Barcelona

- Colección Luis Sendino. Cortesía de Side Gallery: cat. 46, 47, 230

FRANCIA

París

- Colección particular: cat. 342

Agradecimientos

La Fundación Juan March desea dejar constancia de su agradecimiento a las siguientes personas e instituciones que han hecho posible esta exposición mediante el generoso préstamo de sus obras, su colaboración y su apoyo constante:

Arper, Treviso: Marco Benvegnù, Laura Pauletto
Base 7, São Paulo: Daniela Coelho, Ricardo Ribenboim, Eugênia Saturni, Arnaldo Spindel, Renata Viellas Rödel
Biblioteca Nacional de España, Madrid: Carlos González Íscar, Sergio Martínez Iglesias, Ana Santos Aramburo, Rosa María Seisdedos
Bienal Mirada de Mujeres, Madrid: Amparo López Corral
Calder Foundation, Nueva York: Melissa Claus, Kaitlyn Kramer, Lily Lyons, Alexander Rower
Casa do Brasil, Madrid: Cássio Romano
Centre Pompidou. Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle, París/Centre Pompidou Foundation: Bernard Blistène, Keith Cheng, Macha Daniel, Olga Makhroff
Coração Mais Dois, São Paulo: Rodrigo Otake Yamashita
Dan Galeria, São Paulo: Flávio Kohn, Peter Kohn, Ulises Kohn
Departamento dos Museus Municipais de São Paulo: Renato De Cara, Marfisia Lancellotti, Maurício Rafael
Embajada de Brasil, Madrid: Elena Blanco Aramendia, Marcelo Koiti Hasunuma, Raphaella Neves Rezende Pontes, Antonio Simões
Escritório de Paisagismo Burle Marx, Río de Janeiro: Isabela Ono, Júlio Ono
Folhapress - Agência de Notícias do Grupo Folha, São Paulo: Amanda França
Fundação Gregório de Mattos/Prefeitura Municipal do Salvador: Chicco Assis
Fundação José e Paulina Nemirovsky, São Paulo: Fernando Mauro Berrueco
Fundación Cultural Hispano-Brasileña, Madrid: Francisco Gallo
Fundación Helga de Alvear, Cáceres/Galería Helga de Alvear, Madrid: Helga de Alvear, Maria Jesús Ávila, Alberto Gallardo
Fundación María Cristina Masaveu Peterson, Madrid/Siero, Asturias: Carolina Compostizo, Ana Martínez Obregón
Galería Estação, São Paulo: Rodrigo Casagrande, Roberto Eid, Vilma Eid, Giselli Gumiero
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo: Sol Camacho, Anna Carboncini, Sonia Guarita do Amaral, Waldick Jatobá, Isadora Porfirio, Carolina Tatani
Instituto Livio Abramo, Río de Janeiro: Pedro Abramo

Instituto do Patrimônio Cultural e Artístico do Estado da Bahia (IPAC)/Diretoria de Museus (DIMUS)/Centro Cultural Solar Ferrão, Salvador de Bahía: João Carlos Cruz de Oliveira, Graça Lobo
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN): Kátia Bogea, Cristina Donadelli
Instituto Moreira Salles, Río de Janeiro: Sergio Burgi, Odete Jerônimo Cabral Vieira, Denise Cristina de Pádua, Vera Lucia F. Silva Nascimento, Samuel de Vasconcelos Titán
Instituto Rubens Gerchman, Río de Janeiro: Clara Gerchman
Instituto Tomie Ohtake, São Paulo: Paulo Miyada, Ricardo Ohtake
Metalistería Merino, Madrid: José Carlos Merino, Nerea Merino
Mujeres en las Artes Visuales, Madrid: María José Magaña
Museo de América, Madrid: Clara E. Aranda Ruiz, Ana Azor Lacasta, Encarnación Hidalgo Cámara, Carolina Notario, Beatriz Robledo, Mar Sanz García
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP): Marília Bovo Lopes, Helouise Costa, Carlos Roberto Ferreira Brandão, Ariane Soeli Lavezzo
Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador de Bahía (MAM-BA): Zivé Giudice, Sandra Regina Jesus
Museu de Arte do Rio (MAR)/Secretaria Municipal de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro: Bianca Mandarino, Evandro Salles, Andréa Zabrieszsch dos Santos
Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP): Paula Coelho, Ivani di Grazia Costa, Ana Luiza Maccari, Bruno Cezar Mesquita, Adriano Pedrosa, Tomás Toledo, Cecilia Winter
Museu Casa do Pontal, Río de Janeiro: Marcella Bacha, Lucas Van de Beuque
Museu Lasar Segall/Ibram/MinC, São Paulo: Giancarlo Hannud
Museu Nacional de Belas Artes, Río de Janeiro: Cláudia Rocha, Mônica Xexéo
Museu do Sol, Penápolis, São Paulo: Elizabeth Bergner
Museus Castro Maya/Ibram/MinC, Río de Janeiro: Vera de Alencar, Danielle Guimarães, Vivian Horta
Nilufar Gallery, Milán: Giada Daolio

O Mundo de Lygia Clark: Fabiane Moraes
Pinacoteca do Estado de São Paulo: Fernanda D'Agostino, Natasha Barzaghi Geenen, Rafael Laterca, Valeria Piccoli, Jochen Volz
Projeto Hélio Oiticica, Río de Janeiro: César Oiticica, Claudio Oiticica, Ariane Figueiredo
Projeto Lygia Pape: António Leal
SESC, São Paulo: David K Arnaud Sampaio, Juliana Braga, Fabiana Delboni, Thiago Freire, Aurea Leszczynski Vieira Gonçalves, Nilva Luz, Heloisa Pisani, Danilo Santos de Miranda
Side Gallery, Barcelona: Josefina Pierucci, Ibai Sarasola, Luis Sendino

Nuestro agradecimiento se extiende a Tarsilinha do Amaral, Cristina Amengual Menéndez, Almandrade de Andrade, Renato Anelli, Ainhoa Arranz López, José Manuel Ballester, Jorge Bar, Jorge Barallobre, Soraya Bataglia, Marcia Maria Benevento, Mariangela Bianchi, Marcella Carvalho, Alessandra Criconia, Elisabeth Essaian, Juan Esteves, Paulo Galvão Filho, Isa Grinspum Ferraz, João Grinspum Ferraz, Francisco García Cruz, Eugênia Gorini Esmeraldo, Elena Guio Vivero, Alexandra Chevin, Sylvia Dias Dautresme, Estrella de Diego, Pedro Felizes, Felipe de Ferrari, Marcelo Ferraz, Rosa Ferré, Leonardo Finotti, Mar García Muñoz, Guillermo García Prieto, Jennifer Glass, Marina Grinover, Katia Ianelli, Luís Antônio Jorge, Nelson Kon, Alessandra Krasilchik Nigri, Breno Krasilchik, Giancarlo Latorraca, Nei Clara de Lima, Iván López Santos, Helena Llorente, Macaparana, Pablo Martínez Encinas, Pedro Mastrobuono, Antonio Maura, Marilucia Melo Meireles, Maria Alice Milliet, Daniel Miranda Ferreira, Rafael Moraes, Neus Moyano, Victor Nosek, Ugo y Vera di Pace, Eugênio Pacelli Pires dos Santos, Allan Palmer, Max Perlingeiro, Lucas Pessôa, Giacomo "Piraz" Pirazzoli, Igor Queiroz Barroso, Claudia Rivera Lario, Beatriz Rodríguez Blázquez, Victor Romero Gil, Silvana Rubino, Ana Ruiz Domínguez, Gilberto Sá, Mara Sánchez Llorens, Roberta Saraiva Coutinho, Jorge Schwartz, Bárbara Silva, Sofia Silva de Cerqueira, Flávia y Waldir Simões de Assis Filho, Bárbara Smetak, Tapio Snellman, Nerea Sobreira, Eduardo Subirats, Edward J. Sullivan, Marcelo Suzuki, Diego Tipán Ramos, Emilio Tuñón, André Vainer, Caetano Veloso, Paula Vidal, Ignacio Vidal Barrueco. Y, como siempre, gracias a Banca March y a Corporación Financiera Alba.

Índice



9 Entreacto para lectores. Presentación Fundación Juan March	10 Lina Bo Bardi, 1914-1992	13 Autobiografía escrita antes de 1951 Lina Bo Bardi	19 Lina Bo Bardi: <i>tupí or not tupí</i> . Brasil, 1946-1992 Mara Sánchez Llorens
--	--	--	---

I. Arquitecturas

43 La arquitectura de Brasil o el otro lado de la modernidad Bárbara Silva	55 Una casa de vidrio: arquitectura, arte y naturaleza Renato Anelli	71 ¿Tecnologías vernáculas? Lo popular y lo moderno en el SESC Pompéia Marcelo Ferraz	81 El dibujo en Lina Bo Bardi: fábula, política y poética Luís Antônio Jorge
---	---	--	---

II. Museografías

89 Lina Bo Bardi: una museografía descolonizadora Giancarlo Latorraca	103 "Todo era posible": Alexander Calder, Max Bill, Lasar Segall y Saul Steinberg en São Paulo Roberta Saraiva	117 Lina Bo Bardi en Salvador de Bahía (1958-1964): tanto en cinco años Silvana Rubino	129 Lina Bo Bardi, Pierre Verger, Gilberto Gil: dos museos entre África y Brasil Giacomo "Piraz" Pirazzoli
--	---	--	---

III. Lo moderno y lo popular

141 <i>Casa Grande & Senzala</i> (1933): una visión de Brasil Antonio Maura	151 Lina Bo Bardi y las artes del pueblo Maria Alice Milliet	163 Lina Bo Bardi y la cultura popular en el MASP Tomás Toledo	173 Juego y circo: del <i>Panem et circenses</i> al Circo Piolin Emilio Tuñón	181 Tierra de mangle: el Teatro Oficina Pedro Felizes
---	--	--	--	---



IV. Testigos

189

Pietro Maria Bardi:
el gran hombre detrás
de la gran mujer
Eugênia Gorini Esmeraldo

197

Lina Bo Bardi:
abriendo ventanas
rojas al sol
Marcelo Suzuki

207

Sol caliente y nubes
veloces: fragmentos
de una colaboración
Victor Nosek

V. Una mujer, un país, el mundo

217

“Mi silencio, ¿había sido
silencio o una voz aguda
que era muda?”. Lina
Bo Bardi y las maniobras
de camuflaje entre las
creadoras brasileñas
Estrella de Diego

227

El conocimiento de
Brasil: exposiciones
entre 1940 y 2018
Edward J. Sullivan

241

Lina Bo: arquitectura
y memoria
Eduardo Subirats

248

Lina Bo Bardi:
tupí or not tupí.
Brasil, 1946-1992
Obras en exposición

497

Lina Bo Bardi: escribir,
leer y publicar
Marina Grinover

507

De Lina y sobre Lina:
una antología
(1946-2005)
Lina Bo Bardi, Pietro
Maria Bardi, Jorge Amado,
Glauber Rocha, Bruno
Zevi, Flávio Motta, José
Celso Martinez Corrêa,
Paulo Mendes da Rocha,
Ana Carolina de Souza
Bierrenbach y Marcelo
Ferraz

539

Una *conversaiada*
sobre Lina Bo Bardi
Marcelo Ferraz, Marcelo
Suzuki, André Vainer,
Victor Nosek y Giancarlo
Latorraca

548

Relación de obras
en exposición

559

Lina Bo Bardi:
selección bibliográfica
y exposiciones

Texturas y acabados de diferentes proyectos de Lina Bo Bardi (detalles): restaurante Coaty, Casa Valéria Cirell, Nova Prefeitura de São Paulo, SESC Pompéia, Casa do Benin y Casa de Vidrio



Entreacto para lectores

Presentación

En el año 2009 la Fundación Juan March inauguró su serie de exposiciones dedicadas a Latinoamérica –convertida entretanto en parte de su línea de programación– con una dedicada a Tarsila do Amaral. Aquella muestra quiso presentar no solo a la emblemática artista del modernismo brasileño, sino, a través de ella, el Brasil de los años veinte y treinta del siglo pasado. *Tarsila do Amaral* era, por supuesto, una exposición dedicada a la artista, pero también una peculiar monográfica pensada para sacar provecho a su evidente y ejemplar protagonismo, que facultaba para “narrar” con ella casi tres décadas de la historia, la cultura y el arte del inmenso país americano.

Ahora, casi diez años después, aquel deseo de contar la realidad cultural y las artes de un país a través de sus protagonistas vuelve a hacerse real de la mano de otra mujer y de la exposición *Lina Bo Bardi: tupí or not tupí. Brasil, 1946-1992*.

La italiana Lina Bo Bardi (Roma, 1914-São Paulo, 1992), formada como arquitecta en la Italia de los años treinta, llegó a Brasil en 1946 junto a su marido, el crítico y coleccionista de arte Pietro Maria Bardi, y se entusiasmaría pronto con su nuevo país de acogida. Con dinamismo multifacético –como arquitecta, museógrafa, diseñadora, escritora y activista cultural– hizo rotar el eje de las complejas relaciones entre la modernidad y la tradición, entre la creación de vanguardia y las costumbres populares, entre la individualidad del artista moderno y el trabajo colectivo del pueblo.

Lina Bo Bardi: tupí or not tupí. Brasil, 1946-1992 es la primera exposición que se celebra en nuestro país sobre Lina Bo Bardi, y una de las primeras que no se limita a su faceta de arquitecta. Lleva por subtítulo parte del eslogan (“*Tupí or not tupí. That is the question*”) del *Manifiesto antropófago* escrito en 1928 por

Oswald de Andrade –entonces marido de Tarsila–, todo un ejemplo de apropiación “caníbal” de la famosa cita shakesperiana. Y es que si la llamada “antropofagia” brasileña de los años veinte –quizá la revolución estético-ideológica más original de las vanguardias latinoamericanas– pretendió la asimilación y el replanteamiento de la cultura europea, la europea Lina Bo Bardi encarnó durante su vida en el país que ya no abandonaría una suerte de antropofagia a la inversa: también el Viejo Mundo, del que ella procedía, debía ser transformado por la mirada del Nuevo Mundo en el que vivía, para dar paso a una especie de “aristocracia del pueblo” (en sus propias palabras) mezcla del europeo, el indio, el negro y el nativo del nordeste del país, cargado de sueños para un futuro mejor.

La exposición reúne trescientas cuarenta y ocho obras entre dibujos, pinturas, fotografías, objetos, esculturas, documentos y piezas de artesanía (muchas de ellas nunca vistas fuera de su país de origen y que invitan a descubrir las analogías de la obra de Lina Bo Bardi con la antropofagia y el tropicalismo de los años sesenta), incide en los temas centrales de su persona y su arquitectura y analiza su influencia en la realidad social y política del Brasil del momento, así como en la universalidad y la obvia actualidad de algunos de esos temas.

La Fundación Juan March desea dejar constancia de su agradecimiento a Mara Sánchez Llorens, comisaria invitada de esta exposición, y a todos los que han colaborado para hacerla posible, en especial al Instituto Bardi/Casa de Vidro (São Paulo), por depositar su confianza en un proyecto que pretende hacer visible la obra de Lina Bo Bardi y los indiscutibles efectos benéficos que tuvo en la cultura y la sociedad de Brasil, su país de adopción y de elección, y en el mundo.

Fundación Juan March, octubre de 2018

Lina Bo Bardi

1914-1992



Lina Bo Bardi en la Casa de Vidrio, São Paulo, 1963.
Foto: Thomas Scheier

1914

1940

Achilina di Enrico Bo, conocida como Lina Bo Bardi, nace el 5 de diciembre de 1914 en el barrio de Prati di Castello, Roma, en el seno de una familia genovesa de escasa capacidad económica. Lina pronto se revelará como una niña difícil y solitaria, con una vida escolar turbulenta. Su familia se compone de su madre, Giovanna Adriana Grazia, su padre, Enrico Bo, y su hermana pequeña, Graziela. Después de estudiar en el Liceo Artístico de Roma, estudia Arquitectura, carrera que completa con su trabajo de graduación titulado “Núcleo Asistencial de la Maternidad e Infancia”.

En 1940, preocupada por la inestabilidad política de Roma y por el ascenso del fascismo, se traslada a Milán, donde abre junto con el arquitecto Carlo Pagani el estudio Bo e Pagani. También colabora con Gio Ponti en su revista *Lo Stile*. *Nella casa e nell'arrendamento*, así como en las revistas *Grazia*, *Belleza*, *Vetrina* y *L'Illustrazione Italiana*.

1946

En 1946 se traslada a Roma con Pietro Maria Bardi, y allí crea la revista *A – Cultura della Vita* con Bruno Zevi. Tras su boda con Pietro, la pareja visita Río de Janeiro donde entra en contacto con la vanguardia artística brasileña. Al año siguiente el periodista, empresario y político Assis Chateaubriand invita a Pietro Maria a gestionar la creación y dirección de un museo de arte moderno. Lina adopta la nacionalidad brasileña en 1951 y, ese mismo año, concluye su primer proyecto arquitectónico: la Casa de Vidrio, que se convertiría en un importante punto de encuentro del mundo cultural brasileño.

1958

En 1958 Lina viaja a Salvador de Bahía como ponente en un curso en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Bahía, y posteriormente es invitada a dirigir el Museu de Arte Moderna de esa ciudad. Allí restaura el complejo arquitectónico conocido como Solar do Unhão y proyecta su adecuación como nueva sede del museo. Esta experiencia en el nordeste es clave para el desarrollo de la arquitecta, quien se dejará influir por la diversidad y vitalidad de la región, por aquel entonces inmersa en un fuerte proceso de industrialización.

1966

En 1966 regresa a São Paulo y retoma el proyecto iniciado en 1957 del Museu de Arte de São Paulo en la Avenida Paulista que, tras su inauguración en 1968, se convertirá en uno de los edificios más emblemáticos de la arquitectura brasileña.

1982

En sus últimos diez años de vida, tras la inauguración del SESC Pompéia en 1982, Lina empieza una nueva etapa en su carrera. Con la ayuda de sus jóvenes colaboradores Marcelo Ferraz, André Vainer y Marcelo Suzuki, realiza proyectos que ya apuntan hacia la renovación de la arquitectura brasileña, algo estancada por la falta de oxígeno cultural heredada de los años de la dictadura.

1992

Desde su fallecimiento en 1992 Lina Bo Bardi se ha convertido en una figura de referencia internacional, cuyo conocimiento ha contribuido a difundir las exposiciones celebradas desde 1992 y a partir de 2014, centenario de su nacimiento, en torno a su obra. Las ideas e iniciativas de Lina siguen muy vigentes en el nuevo siglo, en el que muchos de los retos a los que se enfrentó están aún vivos*.

* Este texto [disponible en <http://institutobardi.com.br>] recoge, con ligeras modificaciones, la cronología sobre Lina Bo Bardi elaborada por el Instituto Bardi/Casa de Vidro. Desde 1992 esta institución ha estimulado el reconocimiento de la labor realizada por la arquitecta a través de exposiciones, publicaciones y presencia en los medios.



Auto biografía escrita antes de 1951

Lina Bo Bardi

Lina Bo Bardi en el barco
Almirante Jaceguay, 1946.
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo

Nací en Roma, en Prati di Castello, un barrio creado cuando la ciudad se convirtió en capital de Italia¹.

Nunca quise ser joven. Lo que deseaba era tener Historia. Con 25 años quería escribir memorias, pero me faltaba el material.

Mi ángel de la guarda fue un soldado. En la *via* Stefano Porcari, en la Escuela Elemental Pianciani, la maestra nos anunció: “No tendréis clase durante una semana. Los soldados se alojarán aquí”. Y el soldado Giocardelli se instaló en la escuela. Era un ángel de la guarda y siguió siéndolo muchos años más.

De niña iba a Bordighera, cerca de la frontera con Francia, Niza, Cannes. Algunas veces iba a los Abruzos a visitar a mi abuelo materno. Era médico y vivía en Tagliacozzo, en una casa antigua muy bonita. Otras veces iba a la playa, a Ostia, cerca de Roma.

De adolescente me metía a ver espectáculos de variedades, aunque mamá no quería. Tenía un tío periodista que me llevaba. Conocíamos a los actores, a [Ettore] Petrolini por ejemplo. También iba al cine. Mucho. He visto grandes películas alemanas, americanas y francesas. En esa época el cine italiano estaba sometido a ciertas limitaciones y no me gustaba.

Me gradué en la facultad de Arquitectura de la Universidad de Roma. La tendencia de la facultad –sus rectores eran Gustavo Giovannoni y Marcello Piacentini– priorizaba las asignaturas histórico-arquitectónicas, consideradas más importantes que la Composición. El hecho de que Roma fuera uno de los centros de la cultura clásica hacía que los estudiantes dedicasen la mayor parte de sus estudios a la observación de los monumentos antiguos.

Yo venía del Liceo Artístico, de cuatro años de preparación arquitectónico-artística, Teoría de las Sombras y Dibujo Geométrico. Por mor de la tendencia a la

“nostalgia” estilístico-áulica, y no solo en la Universidad, sino también en todo el ambiente profesoral romano, me marché a Milán. Huí de las ruinas de la Antigüedad recuperadas por los fascistas. Roma era una ciudad estancada, allí estaba el fascismo. Toda Italia estaba bastante estancada. Pero Milán no.

En Milán, para “hacer prácticas”, entré en el estudio del célebre arquitecto Gio Ponti, líder del movimiento en favor del artesanado italiano, director de la Trienal de Milán y de la revista *Domus*. Nada más verme me dijo: “Yo no te voy a pagar, tendrás que pagarme tú a mí”.

Jornadas laborales ininterrumpidas de ocho de la mañana a medianoche, sábados y domingos incluidos. Mi trabajo: desde el diseño de tazas y sillas, y de moda, es decir, vestidos, hasta proyectos urbanísticos como el de Abano Terme. La actividad del estudio abarcaba desde la construcción de la sede de la Montecatini² a la organización de las Trienales de Artes Decorativas y a la redacción de varias revistas. De este modo entré en contacto directo con los problemas reales de la profesión.

Gio Ponti se definía como “el último de los humanistas”. Sus enemigos, sector *Casabella*³, del también arquitecto Giuseppe Pagano, decían: “Sí, el último”.

El comienzo de la guerra, inmediatamente después de la Trienal de 1940 –en la que colaboré anónimamente en calidad de ayudante de Ponti– planteó otros problemas: ya no se podía construir, se abandonaba el campo de las “prácticas” por el de la “teoría”. Yo tenía un estudio en Milán, pero la escasez de encargos, que por otra parte se habían vuelto muy problemáticos a causa de los bombardeos aéreos, me llevó a desarrollar también la actividad de ilustradora para importantes revistas y periódicos milaneses, entre ellos la revista *Lo Stile*, fundada por Gio Ponti, que ya había abandonado la dirección de *Domus*.

Desde 1941 a 1943 mi actividad periodística fue intensa. Colaboré en revistas populares como *Tempo*, *Grazia* y *Vetrina*. Editaba también la colección *Quaderni di Domus*, donde investigaba y escribía sobre artesanía y diseño industrial. También empecé a trabajar en *L'Illustrazione Italiana*. Por aquel entonces yo vivía en el Hotel Principe di Savoia. Julio de 1943. Cae el fascismo. En el bombardeo del 13 de agosto mi estudio quedó destruido. Me despedí del gran taller-estudio de Ponti. Entonces me llamaron para dirigir *Domus*. Acepté en plena Guerra Mundial y en plena ocupación alemana.

En Bérgamo, donde *Domus* tenía su sede de guerra, yo sola, sirviéndome de publicaciones antiguas, monté todos los números de la revista hasta su suspensión por orden de la República de Saló⁴.

En tiempos de guerra un año vale por cincuenta, y el juicio de los hombres es un juicio de la posteridad. Entre bombas y ametralladoras reflexioné sobre la situación: lo importante era sobrevivir, a ser posible incólume, pero ¿cómo? Comprendí que el único camino era el de la objetividad y la racionalidad, un camino terriblemente difícil cuando la mayoría elige el desencanto literario y nostálgico. Sentía que el mundo podía ser salvado, cambiado a mejor, y que esta era la única misión digna de ser vivida, el punto de partida para poder sobrevivir. Entré en la resistencia, con el Partido Comunista clandestino. Veía el mundo en torno a mí solo como una realidad inmediata y no como un ejercicio literario abstracto.

La Casa del Hombre se derrumbó; en Italia, a lo largo de la *via Aurelia* y la *via Emilia*, en Sicilia y en Lombardía, en Provenza y en Bretaña; la Casa del Hombre se derrumbó en Europa. No pensábamos que desaparecería de esta forma; era muy segura, era un “baluarte”, ¿había algo más estable que una casa? Estaba ahí desde hacía muchos años, y cada año experimentaba un cambio: por la hija que se casaba, por una nueva generación que nacía. Desaparecía el sillón de terciopelo con flecos de finales de

siglo y llegaba un mueble inglés de caoba y satén celeste, las lámparas opalinas eran sustituidas por arañas de metal dorado. Los nietos quisieron hacer después nuevos cambios, quisieron renovar, siguiendo esa moda de mezclar lo antiguo con lo moderno, donde el diván estilo Luis Felipe iba perfectamente con las lámparas modernas de hierro forjado lacadas en blanco, y donde los enlucidos de perlita conjuntaban muy bien con dos cuadros surrealistas. Un buen día, la casa entera se mudó a un barrio elegante, a un edificio más moderno, y fue entonces cuando Francesco mandó hacer las grandes cortinas de seda verde almendra drapeadas al estilo francés, y también los estucos blancos inspirados en el Barroco; así la casa resultó más “decadente”, como tuvo a bien decir un arquitecto *à la page*, pero era bonita, tenía estilo, a los amigos les gustaba mucho, e incluso una revista de moda llegó a publicarla.

Nunca imaginé que pudiese acabar así, y aquella mañana, cuando nuestra casa ya no existía, encontré un pedacito de escayola blanca estriada, y vi que era un pequeño fragmento de una lámpara rosada. ¡Qué extraño, qué raro que no se viese nada de nuestra casa, tan bonita; que no hubiese quedado nada que permitiera diferenciarla de las demás! Todo era gris, todo era polvo, todo era igual a los otros montículos grises que también habían sido casas, pero ciertamente mucho menos bonitas que la nuestra.

Fue entonces, cuando las bombas derruían sin piedad la obra y el trabajo del hombre, cuando comprendimos que la casa debe ser para la “vida” del hombre, debe servir, debe consolar, y no mostrar, en una exhibición teatral, las inútiles vanidades del espíritu humano: entonces entendimos por qué las casas se hundían, y se hundían los estucos, los decorados, los satenes, los terciopelos, los flecos, las panoplias. Las casas se habían hundido en Italia, a lo largo de los caminos de Italia, en las ciudades, las casas se habían hundido; las casas se habían hundido en Francia, en Inglaterra y en Rusia; las casas se habían hundido en Europa. Y por primera vez los hombres tuvieron que reconstruir sus casas, muchas casas en el centro de las grandes ciudades, a lo largo de los caminos comarcales,

en los pueblos. Y por primera vez “el hombre piensa en el Hombre”, reconstruye para el Hombre. La guerra destruyó el mito de los “monumentos”. También en las casas tienen que dejar de existir los muebles-monumento, también ellos forman parte de las causas de la guerra. Los muebles tienen que “servir”: las sillas para sentarse, las mesas para comer, los sillones para leer y descansar, las camas para dormir, y la casa así ya no será un hogar eterno y terrible, sino una aliada del hombre, ágil y útil, capaz de poder, como el hombre, morir.

En Europa se reconstruye, y las casas son sencillas, claras, modestas. Quizás el hombre lo ha aprendido por primera vez en la historia del mundo, justo la mañana después de aquellas noches llameantes. Sobre las ruinas de su casa aprendió que la casa es quien la habita, es él mismo, y entonces se avergonzaron de su vieja casa, como si hubiesen mostrado en público sus propios vicios y debilidades⁵.

1944: los arquitectos milaneses se reunían en un estudio provisional, a escondidas de la policía de Saló, para estudiar una nueva organización sindical y profesional. Era la Organizzazione degli Architetti Associati, que más tarde se transformaría en el Movimento di Studi per l'Architettura.

Lo que debería haber sido un tiempo de sol, de azul y de alegría lo pasé bajo tierra corriendo y bajando entre ruido de bombas y ametralladoras. “El amor” por los “hombres bajo tierra” llegó a su punto álgido en 1944, durante la ocupación nazi-fascista del norte de Italia. Los alemanes (perfectos urbanistas por otra parte) lanzaron el proyecto de ciudades subterráneas (pensaron hasta el último momento que ganarían la carrera de la bomba atómica). Bajo tierra los nazi-fascistas, los traidores de la vida y de la humanidad. Mucho mejor afrontar la suerte y la muerte en la terraza de un edificio mirando los “fuegos” de las células fotoeléctricas y de las ametralladoras de los aviones. Un artículo que escribí (un artículo crítico de arquitectura-urbanística) en el editorial de la revista *Domus* llamó la atención de la Gestapo. Me libré de milagro... de verme “bajo tierra”.

Cada minuto vivido era una victoria. Oía a escondidas la radio de la BBC de Londres, que abría a diario su transmisión internacional con la Quinta Sinfonía de Beethoven. Seguía con atención las noticias sobre la heroica resistencia en Stalingrado...

1945: la Guerra termina. La esperanza de construir en vez de destruir nos anima a todos. Todo estaba a nuestro favor: éramos felices, los de izquierdas y los del centro-izquierda.

Pocos días después del armisticio, junto con un periodista y un fotógrafo hice un reportaje en las zonas afectadas por la guerra. Viagé por toda Italia para recoger datos. Sentíamos que había que hacer algo para sacar a la arquitectura del lodazal.

Comenzamos a pensar entonces en una revista o periódico que estuviese al alcance de todos y que informase sobre los errores típicos de los italianos... Llevar el problema de la arquitectura a la vida de cada uno, para que cada uno pudiese llegar a darse cuenta de la casa donde habría debido vivir, de la fábrica donde habría debido trabajar, de las calles por las que habría debido caminar.

Los arquitectos, los INTRANSIGENTES, los que trabajan en silencio y ven en la nueva arquitectura un camino de pulcritud y salvación de la humanidad, deberían ser retratados como algunos santos de la antigüedad, con una coraza de guerrero y una espada llameante. Una espada para combatir a la innumerable masa de incompetentes e ignorantes que los agreden con sus falsos cristales, falsos oros, patas torcidas de perro y de león, cortinas de satén, cortinas de tafetán, cortinas de damasco, flecos y orlas, figuras de moseros grandes y pequeñas, estucos de todo tipo, panoplias sin armas, arañas de Baccarat auténticas o falsas, guateados, capitonés, porcelanas (sobre todo porcelanas), cordones, colores verde o almendra, rosa de helado, blancos de azúcar cande, azul celeste, violeta claro, borlas y pompones.

Está claro que tenemos mucho respeto por los objetos antiguos, los auténticos, y que los conservamos también en casa, pero como reliquias que a veces guardamos en un

– 1

Esta autobiografía es un collage de fragmentos de textos escritos por Lina Bo Bardi, algunos ya publicados (cfr. notas 5 y 6). El resto del texto fue publicado en portugués en: Marcelo C. Ferraz (org.), *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993.

– 2

Nombre de un consorcio químico italiano. Gio Ponti realizó la primera sede de oficinas de este grupo entre 1936 y 1938 en la *via della Moscova* de Milán. La construcción de la segunda sede, situada en la *via Filippo Turati* (también en Milán), concluyó en 1951 [N. del E.].

armario. Pero violentar una época imponiéndole embalsamamientos de yeso y cartón significa desconocer el progreso fatigoso y doloroso de la humanidad, que la incompetencia, el diletantismo y la ignorancia hacen retroceder kilómetros por cada centímetro que ella logra conquistar en su camino adelante⁶.

Coincidió en Roma con Bruno Zevi, conocido crítico de arquitectura que había dejado Italia por las leyes raciales y que volvía del exilio en los Estados Unidos con la Quinta Flota norteamericana. Volvía para fundar en Roma la Associazione per l'Architettura Organica. Decidimos fundar entonces una revista semanal de arquitectura que se llamó *A – Cultura della Vita*. La revista se publicó en Milán, por el mismo editor de *Domus*. También me invitaron a colaborar en el periódico *Milano Sera*, como crítico de arquitectura, y a participar en el Congreso Nacional para la Reconstrucción.

1946: los viejos fantasmas reaparecen, los viejos nombres regresan, la Democracia Cristiana toma el poder. Con ella, figuras de gobiernos del pasado, todo lo que pensábamos derrotado para siempre.

Boda con P. M. Bardì, al que admiraba desde que era pequeña en el Liceo Artístico de Roma. Pietro era importante, moderno, promovía el arte, era el mejor periodista italiano. Nos enamoramos, nos casamos. En aquel año, viaje a América del Sur, que Pietro conocía ya.

Llego a Río de Janeiro, en barco, en octubre. Asombro. Llegando por mar: el Ministerio de Educación y Salud Pública se recortaba como un gran navío blanco y azul contra el cielo. Primer mensaje de paz tras el diluvio de la Segunda Guerra Mundial. Me sentí en un país inimaginable, donde todo era posible. Me sentí feliz, y en Río no había edificios en ruinas.

¿Cómo es Brasil para el europeo que desembarca por primera vez en Río de Janeiro? Desde el avión, el contraste

entre las favelas y las construcciones modernas nos inclina más hacia el caos social que hacia el resentimiento burgués por el rascacielos estandarizado en lugar de la casa de estilo. Desde el barco, la ensenada de Copacabana y la bahía con el Ministerio de Educación y los demás edificios que despuntaban de repente, casi pegados a una selva de la que emana un olor que llega a bordo, sugieren un esfuerzo humano que no deja tiempo para pensar si era mejor el rascacielos o la pequeña casa típica portuguesa.

Documentación previa: un libro del MoMA, *Brazil Builds*, una esperanza real casi cotidiana, no metafísica, en la simplicidad de las soluciones arquitectónicas, en los saludos humanos, cosas desconocidas para una generación que llegaba de tierras lejanas. En aquel tiempo, en la inmediata postguerra, fue como un faro de luz que resplandecía en un campo de muerte... Era una cosa maravillosa.

Recepción en el IAB [Instituto de Arquitectos do Brasil] de Río: Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Rocha Miranda, los Roberto, Athos Bulcão, Burle Marx y otros. En el barrio de Cosme Velho, Portinari, el escultor Landucci, Marcos Jaimovitch, “viejos amigos” de Oscar. Era la primera vanguardia internacional de Brasil (la segunda sería Brasilia). Gusto por su sencillez inteligente y su capacidad personal. Gusto por un país inimaginable que no tenía clase media, sino solo dos grandes aristocracias: la de la Tierra, el Café y la Caña de Azúcar y... la del Pueblo.

1947: Assis Chateaubriand invita a Pietro a fundar y dirigir un “Museo de Arte” en Brasil: en Río o São Paulo. Yo aposté por Río, pero el dinero estaba en São Paulo. Le dije a Pietro que quería quedarme, que aquí volvía a encontrar mis ilusiones de las noches de guerra. Y nos instalamos en Brasil.

1951: obtuve la nacionalidad brasileña. Cuando nacemos no elegimos nada, nacemos por casualidad. No he nacido aquí, he elegido este lugar para vivir. Por este motivo Brasil es dos veces mi país, es mi “Patria de Elección”, y me siento ciudadana de todas las ciudades, de Cariri al Triângulo Mineiro, a las ciudades del interior y a las de frontera.

– 3
Revista fundada en 1928 bajo el nombre “Casabella” perteneciente al grupo *Domus*. Dentro del grupo había planteamientos cercanos al humanismo como los de Gio Ponti (y en cierta manera, Lina Bo Bardì) y planteamientos más próximos al movimiento racionalista italiano, como los del arquitecto

de origen croata Giuseppe Pagano [*N. del E.*].

– 4
Nombre del estado transitorio del norte de la Italia ocupada por los alemanes durante los últimos años de la Segunda Guerra Mundial (1943-1945). El jefe de Estado de esta república fue Benito Mussolini y aunque su capital formal era

Roma, en Saló residieron los líderes y la Agencia Stefani, órgano oficial del gobierno italiano que enviaba desde Saló los mensajes a la prensa [*N. del E.*].

– 5
Este fragmento, titulado “Na Europa a casa do Homem ruiu” [En Europa, la casa del Hombre se derrumbó], fue publicado en la revista *Rio*,

n.º 92 (febrero de 1947), pp. 53-55 y 95.

– 6
Este texto, titulado “Uma cadeira de grumixaba e taboa é mais moral do que um divã de babados” [Una silla de árbol grumixaba y tablas es más moral que un diván de gente chabacana], se publicó en el *Diário de São Paulo* el 13 de noviembre de 1949.



Lina Bo Bardi:
tupí or not tupí.
Brasil, 1946-1992

Mara Sánchez Llorens

Lina Bo Bardi en la Casa
de Vidrio, São Paulo, c. 1952.
Foto: Chico Albuquerque.
Colección Instituto Moreira
Salles



fig. 1

Mesa de trabajo de Lina Bo Bardi en la Casa de Vidrio, São Paulo, 2001. Foto: Nelson Kon. Archivo del fotógrafo

La verdadera fuerza de la naturaleza reside en los ríos: ellos son los que, acumulando y volcando sobre sí la vida que encuentran a lo largo de su curso, al final llegan al mar. Al gran río le acontecen la paciencia de un transcurrir tranquilo y la fortaleza de las inevitables crecidas. Así es esta exposición sobre Lina Bo Bardi: un gran río plagado de historias acumuladas durante su discurrir por las tierras brasileñas. Esta muestra le pide al visitante que navegue por ella. Desvelará poco a poco la fuerza de esta creadora ítalo-brasileña que convirtió su vida en un laboratorio creativo [fig. 1]. Su valentía intelectual no desilusionará al visitante de corazón viajero, que se adentrará por los meandros de los artistas que la rodearon y recorrerá su imaginario colectivo así como los proyectos que Lina soñó para el Brasil del futuro.

Lina Bo Bardi llegó a Brasil en 1946 junto a su marido, el crítico y coleccionista de arte Pietro Maria Bardi, formando parte de la gran ola migratoria europea de la postguerra¹. Pronto se entusiasmó con su país de acogida, y con un dinamismo multifacético –era arquitecta, diseñadora, museógrafa y gestora de exposiciones, activista cultural y escritora– se sumó a la renovación de las artes en Brasil, trabajando en el eje de las complejas relaciones entre la modernidad y la tradición, la creación de vanguardia y las tradiciones, la individualidad del artista moderno y el trabajo colectivo del pueblo.

Las artes populares y los adornos personales (collares, tocados, etc.) que Bo Bardi encontró en Brasil –y que reunió, fotografió, catalogó, conceptualizó y exhibió– no eran creaciones de artistas individuales, sino manifestaciones tribales colectivas, transmitidas de una generación a otra, hechas en común anónimamente y, precisamente por ello, fueron para la óptica plenamente moderna

de Lina el rasgo más novedoso y llamativo del Nuevo Mundo. Sus creaciones en Brasil fueron exuberantes, entendiendo que “lo exuberante” apunta a la pluralidad porosa de las cosas. Ella creía que, desde esa exuberancia podía renovar el Viejo Mundo del que procedía y el Viejo Mundo en el que Brasil corría el riesgo de convertirse si daba la espalda a sus raíces todavía presentes. Ambos universos debían ser transformados por esa mirada del siempre Nuevo Mundo y dar paso a una nueva sociedad: una suerte de “aristocracia del pueblo” (en sus propias palabras²), mezcla de europeo, indio, negro y nordestino, que era aquel Brasil del que Lina formó parte.

La geografía brasileña es extensa: la cuenca del Amazonas, al noroeste, ocupa un tercio del país y la meseta brasileña –surcada por numerosos valles fluviales– ocupa los dos tercios restantes. A través de los deltas de los ríos del litoral brasileño los colonizadores occidentales se adentraron en esta inmensa región desconocida.

El grupo indígena de los tupinambás³ –a quienes les caracterizaba su particular dedicación a la guerra y la fiesta– habitó la costa brasileña desde el norte de São Paulo hasta la desembocadura del São Francisco y entró en contacto con los europeos. La antropofagia era un rito que reforzaba la identidad cultural del grupo. La lógica del ritual suponía un intercambio entre la comunidad indígena y el enemigo capturado, que tras familiarizarse con la tribu formaba parte de su dinámica social. Aunque la convivencia podía extenderse durante años, finalmente un individuo elegido por la tribu lo reconocía nuevamente como enemigo. Durante la ceremonia, el designado portaba un manto realizado con plumas de pájaro guará rojo (*vermelho*) integrándose dos fuerzas dentro de él –la suya propia y la del sacrificado– y convirtiéndose en

un ser nuevo y misterioso para la colectividad al incorporar al “otro”, lo que formaba parte del ciclo vital de estas comunidades.

Esta historia tupí se entrelaza con la de Europa entre los siglos XV y XX. Los misterios de la gran selva estimularon el imaginario occidental, que primero sincretizó al país y luego lo convirtió en un paraíso perdido [fig. 2 y 3]. De este choque cultural entre conquistadores e indígenas tupíes deviene el eslogan de Oswald de Andrade “*Tupí or not tupí. That is the question*” de su *Manifiesto antropófago* (1928), todo un ejemplo de apropiación caníbal de la famosa cita del Hamlet shakesperiano⁴. El canibalismo implícito en la antropofagia era, *a priori*, estigmático, pero Andrade lo convirtió en una herramienta intelectual que puede ser considerada la revolución estético-ideológica más original de las vanguardias latinoamericanas. Pretendió, en efecto, la deglución, la absorción, la asimilación y el replanteamiento de la cultura europea. Con ello, los artistas de Brasil buscaban hacer una “digestión cultural” que resultara en una identidad nacional y en un lenguaje moderno y a la vez genuinamente brasileño.

Lina Bo Bardi –que no era brasileña– personificó una suerte de antropofagia a la inversa, y se transformó gracias a la fuerza de todas las capas humanas de su nueva tierra, desde las más antiguas hasta las étnicas y políticas más recientes del país, desde el sertón semiárido hasta el litoral. En tupí la expresión *mamõyguara opá mamõ pupé* significa “extranjero en todas partes”⁵ y refleja el sentir de Lina y de una extensa comunidad de inmigrantes y creadores locales que amaron Brasil y participaron en su construcción desde esa misma aspiración a la libertad creativa. Lina afirmaría: “Soy extranjera en cualquier parte. Es muy bueno no ser presa de nada. La libertad es muy importante”⁶.

El célebre manto de plumas de los tupinambás [fig. 4] –símbolo del Brasil *vermelho*⁷– representa todavía hoy las creencias de los pueblos indígenas del país, su visión del mundo y el valor de lo colectivo. Mi tesis es que el Brasil que Lina trató de descubrir a los propios brasileños estaba encarnado, de algún modo, en aquella prenda ritual.



fig. 2 y 3

Autor desconocido, *Procesión en la corte de Stuttgart por carnaval y Desfile de la “Reina América”, 1599*. Dibujos a pluma con bistre, acuarela y oro sobre papel, 30,5 x 49,8 cm y 29,8 x 41 cm. Klassik Stiftung Weimar

fig. 4
Manto llamado "de
Montezuma", etnia
tupinambá. Costa atlántica,
Brasil, anterior al siglo XVII.
Plumas y fibras vegetales,
200 x 180 cm. Musées Royaux
d'Art et d'Histoire, Bruselas



Simbólicamente, Bo Bardi quiso situarse ella misma bajo ese manto y producir su obra desde su sombra profana dando pruebas de dos grandes inmersiones. La primera hace referencia a su encuentro con Brasil y a su interés didáctico por mostrarle a los brasileños su propio país –lo ignorado o lo escondido y a la vez lo grandioso y lo variado– y ayudarles a ver lo que creían saber: leyendas inseguras del pueblo nativo acerca de lo que había al otro lado de la selva, de los montes o del gran río que les hacía de frontera. Si la primera conquista de Lina pertenece a la esfera del descubrimiento de Brasil, la segunda se refiere a su labor polifacética en su propio contexto cultural brasileño entre 1946 y 1992 y a la transformación de las artes brasileñas de la que formó parte activa y fundamental, bien constatable a través de todas las facetas de su trabajo.

Lina Bo Bardi: tupí or not tupí. Brasil, 1946-1992 nos invita a descubrir analogías y diálogos entablados entre la obra de Lina, en Brasil, y algunos de sus coetáneos que estaban preocupados por la transformación de las artes, la cultura y la sociedad, para descubrir ese otro Brasil que no formaba parte del circuito ortodoxo del arte moderno pero que también estaba presente. A través de la obra bobardiana recorreremos una “cartografía de lo desconocido” que entrelaza ciertas exposiciones que ella misma organizó para descifrar los aspectos menos conocidos de Brasil y revelaremos un novedoso panorama artístico y cultural brasileño de la segunda mitad del siglo XX.

La llegada de Lina a Brasil (1946)

En 2009 la Fundación Juan March organizó la exposición *Tarsila do Amaral*, una muestra que presentaba no solo a la artista más emblemática del modernismo brasileño, sino, a través de ella, el Brasil de los años veinte y treinta del siglo XX. La exposición concluía con las obras de carácter social de la Tarsila de los años treinta. Lina Bo Bardi, que compartió las mismas inquietudes sociales de Tarsila, luchó por darles respuesta, pasando a la acción a través de la arquitectura, los objetos –que creó y coleccionó– y las acciones colectivas que articulan su obra.

La obra tarsiliana *Marinha com Pão de Açúcar* [Marina con Pan de Azúcar] (1945) [cat. 29] cede el testigo narrativo a Lina Bo Bardi a su llegada a las costas brasileñas en barco atravesando la bahía de Guanabara. Tras una parada técnica en Recife, los Bardi –que viajaban desde Italia– llegaron a Río de Janeiro a bordo del célebre Almirante Jaceguay en 1946⁸.

El matrimonio Bardi viajó a Brasil para que Pietro Maria presentara tres exposiciones: una de pintura antigua italiana, otra de pintura moderna en el paradigmático Ministerio de Educación y Salud Pública carioca y la tercera de artes decorativas en el Hotel Copacabana. En Río de Janeiro recibió el encargo del brasileño Assis Chateaubriand de cofundar un museo de arte en São Paulo (el futuro MASP), lo que propició que los Bardi se mudaran a esa ciudad.

El museo surgió sin planes y sin sondeos de opinión pública. Se decidió su creación casualmente, durante un almuerzo en Copacabana, en la casa de Chateaubriand, en el caluroso verano de 1946. “Vamos a instalar un museo, pero en São Paulo, pues allí es donde está el dinero. El café todavía da”, afirmó Chateaubriand⁹.

São Paulo, fundada por los jesuitas a mediados del siglo XVI y con tradición comercial, alcanzó un crecimiento económico notable gracias a la política denominada “del café con leche”¹⁰. Durante la Segunda Guerra Mundial experimentó un fuerte crecimiento industrial y se expandió rápidamente. Muchos artistas como Arcangelo Ianelli, Agostinho Batista de Freitas, Livio Abramo o Cândido Portinari reflejaron en sus pinturas esa modernización y denunciaron su descontrolado crecimiento. El carácter urbano paulista se transformó gracias a dos acontecimientos: uno económico, con los grandes barones del café; otro cultural, con la creación de la Bienal de São Paulo promovida por el director del Museu de Arte Moderna de São Paulo, Cicillio Matarazzo, y del MASP por Assis Chateaubriand.

La “operación Museo” concentró y promovió actividades polarizadoras de novedades culturales [...]. El museo se preocupó, por un lado, de crear una inquietud por los

problemas de la historia y, por otro, de la orientación de los valores artísticos indiscutibles [...]. La colocación de un Cézanne o de un Tiziano en un viejo museo puede ser un hecho normal; pero en el museo de São Paulo ha sido siempre motivo de una alegre reunión con muchos discursos y mucho *champagne*. Hecho insólito: el arte era recibido como si de un bautizo se tratara¹¹.

La primera sede en la calle 7 de Abril –situada en el centro de la ciudad– abrió sus puertas en 1947 con la *Exposição didática* [Exposición didáctica], que dio muestra de la intensa agenda pedagógica que el museo desarrollaría a partir de entonces. Posteriormente amplió sus labores museísticas creando el Instituto de Arte Contemporânea (IAC), cuyos cerca de mil alumnos expusieron sus trabajos en las salas del museo años más tarde [fig. 5]. Además, el museo editó la revista *Habitat* entre 1950 y 1965, una publicación con gran abundancia de imágenes que retomaba muchos de los temas tratados por revistas como *A*, *Lo Stile* o *Domus*, en las que Lina trabajó en los años cuarenta [fig. 6]. Ella asumió la dirección de los primeros quince números de *Habitat*, entre octubre de 1950 y diciembre de 1953.

La idea de este museo corrió a cargo del equipo formado por Assis Chateaubriand, Pietro Maria y Lina –que se encargaría del espacio expositivo y la museografía, una disciplina relativamente joven con la que destacó por sus pioneras propuestas–. Concibieron un lugar para un nuevo entendimiento popular del arte sin particularidades temporales o geográficas, donde las nociones de arte y artesanía, de moderno y antiguo, de académico y “no erudito” convivieron cómodamente.

La Casa de Vidrio, São Paulo (1949-1951)

Los Bardi iniciaron desde el MASP un diálogo polifónico con artesanos –maestros reconocidos y anónimos–, intelectuales y artistas callejeros o académicos locales e internacionales –subrayando sus conexiones con los emigrantes que forjaron la ciudad paulista de hoy–. En 1951



fig. 5
Niños participando de actividades del MASP, 1950. MASP, Centro de Pesquisa, São Paulo



fig. 6
Lina Bo y Carlo Pagani, "Acuario en casa", *Lo Stile*, n.º 10 (1941), p. 25. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



fig. 7
Portada de la revista *Interiors* con la imagen de Lina Bo Bardi en la *Bardi's Bowl*, n.º 4 (noviembre de 1953). Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

Lina y Pietro se trasladaron al barrio de Morumbi. Allí, Alexander Calder, Max Bill, Saul Steinberg, José de Oliveira Macaparana, Lasar Segall, Oscar Niemeyer o Burle Marx –entre otros artistas que expusieron en el MASP– continuaron el debate en torno al arte promovido desde el MASP.

La geografía paulista es interesante y bella. El río que la abastece nace a unos veinte kilómetros del océano y se dirige hacia el interior. Cada doscientos cincuenta metros aproximadamente se esconde una corriente subterránea; se trata de una suerte de Mesopotamia. En el jardín de Morumbi, sobre la vega del Pinheiros situada al oeste del centro paulista, se encontraba la antigua hacienda de té que perteneció al alemán Hans Muller Carioba, donde Lina construyó su vivienda. En aquel entorno el rumor de las leyendas indígenas convivía con los sonidos de los animales. A Lina le gustaba escuchar y observar ciertos bichos desde su silenciosa residencia, analizando sus morfologías y sus maneras de posarse sobre el terreno. Inspirada en esos seres, materializó un objeto con forma de insecto [cat. 66] reciclando una bombilla, plumas tropicales y alambre –los materiales con los que construyó su primera obra arquitectónica–. El diseño de este “objeto zoomorfo” era tan delicado como las joyas que creó en 1947, como el célebre collar de aguamarinas¹². Esta alhaja [cat. 63] formó parte del desfile de moda brasileña celebrado en el MASP en 1952. Pietro Maria organizó este evento experimental con modelos femeninas que llevaban ropa y complementos concebidos por un grupo de artistas como Burle Marx, Carybé, Roberto Sambonet o la propia Lina¹³.

Ella también desarrolló proyectos de diseño en el Studio d'Arte Palma, que fue pionero al tratar de industrializar un mobiliario moderno hecho con materiales locales y que popularizó a través de la revista *Habitat*. Un prototipo significativo fue el sillón *Bardi's Bowl* (1951) [cat. 53], con asiento semiesférico, diferentes acabados y cierta evocación “animalesca”. La publicación americana *Interiors*, dedicada al diseño industrial y de interiores, fue su emisaria internacional en 1953. En la portada [fig. 7],

diseñada por el también arquitecto italiano Aldo Giurgola, la creadora aparecía sentada en el mueble en la sombra. Si la industrialización demandaba entonces ser humanizada conforme a las necesidades del usuario y no respondiendo a un concepto de belleza abstracto y rígido¹⁴, su mobiliario y su propuesta de casas económicas de 1951 fueron un ejemplo de ello. La medida humana era un principio clave del trabajo bobardiano, y la problemática sobre la vivienda protagonizó aquellos primeros trabajos de Lina en Brasil, tanto que la *Enciclopédia da mulher* [cat. 10] presentada en 1957 le encargó un extenso capítulo dedicado a la organización de la casa moderna.

Durante los primeros años en Brasil, Bo Bardi trabajó en diversos campos de la creación y en 1949 retomó su labor como arquitecta, desde la teoría y desde la praxis, con el diseño y la construcción de su propia residencia, conocida más tarde como la Casa de Vidrio.

La implantación de la arquitectura moderna carioca destacó la orografía del lugar, y la arquitectura se arraigó de manera indisoluble a ella. Lina buscó revelar la orografía del terreno allí donde la presencia curvilínea no era tan evidente. La Casa de Vidrio descansaba en el terreno y simultáneamente se elevaba cinco metros sobre una colina. Apoyada en la tierra, protegida del exterior y abierta sutilmente a un patio, estaba la zona privada, mientras que el espacio público-colectivo se despegaba del suelo. Por su manera de reposar sobre el terreno era como un insecto que, ligeramente apoyado, parecía poder echar a volar en cualquier momento.

La primera meta de Lina en Brasil fue contribuir a la modernización del país; en este sentido, el vidrio con el que construyó su vivienda representaba esa vocación modernizadora. Aquel significado del material cambió cuando el resplandor de la Casa de Vidrio se fundió con el ambiente exterior: la transparencia vítrea se volvió penumbra porque la exuberante vegetación fue rodeando al edificio. Lina potenció este bosqueje redirigiendo la escorrentía de aquella fértil tierra paulistana. Muchos



fig. 8

Juan Araujo, *Casa de Vidrio n.º 7*, 2006. Óleo sobre tabla, 23,8 x 43,2 cm. Tate, Londres



fig. 9

Lina Bo Bardi, "Bahia: Museu de Arte Moderna", *Mirante das Artes*, n.º 6 (noviembre/diciembre de 1967), p. 17. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

artistas como Segall o Macaparana reflejaron también el asombro ante esta imponente espesura. La ilusión de transparencia misteriosa de la Casa de Vidrio [fig. 8]¹⁵, cambiante a lo largo del día, hace que el vidrio muestre a sus ocupantes el entorno y este le devuelve hermosas historias de animales salvajes, leyendas populares de indios y reflejos de floresta de la selva atlántica.

El Solar do Unhão, Salvador de Bahía (1959-1963)

Al norte de São Paulo se encuentra la capital del Brasil colonial en la Bahía de Todos los Santos, que perdió su protagonismo cuando la administración colonial portuguesa se trasladó a Río de Janeiro en 1763. La conexión de esta región con el resto del país se limitó a las redes fluviales existentes, aunque en 1947 se intentó consolidar gracias al ferrocarril que unía Puerto Esperanza e Itapará –una red comercial entre el río Paraná, el São Francisco y su salida al mar–. En 1956 se celebró en Río el XVIII Congreso Internacional “Geographica” donde se presentó el “Livre Guide n.º 6”, un informe científico que analizaba la fisonomía y los mapas rurales y demográficos del entorno de la villa de Salvador de Bahía. Apoyándose en esta investigación, se buscaron estrategias de desarrollo para la región histórica conocida como el *recôncavo* bahiano.

En este contexto de reactivación Lina Bo Bardi fue invitada por la Universidad Federal de Bahía en 1957 para impartir un curso de Teoría y Crítica de la Arquitectura. Ella no conocía Salvador de Bahía, así que estaba entusiasmada. El artista bahiano Mário Cravo Júnior –que admiraba enormemente a Lina– relató su llegada:

Cuando Lina llegó, Bahía estaba dormida. Lina encontró una ciudad estratificada, una ciudad sedimentada entre el siglo XVI y el XVII en su manera de vivir, con características medievales, completamente aislada. [...] No había enlace que conectara el norte de Brasil con el sur. En Bahía, vivíamos en una selva fantástica, frondosa¹⁶.

Desde Bahía, Lina recorrió los territorios nordestinos y quedó fascinada con las facturas populares encontradas en aquellas expediciones que representaban algunos de los valores espirituales más genuinos de esta zona del país. Aquel “arte popular” había sido relegado en 1947 al ámbito etnográfico por la Comisión Nacional del Folclore Brasileño. Sin embargo, para Lina, aquel trabajo manual colectivo anónimo y todavía presente en Brasil era una alternativa al ideario europeo moderno y una respuesta al interrogante de qué era lo popular¹⁷. La respuesta bobardiana incluyó el intento de articular en dicho concepto lo colectivo y lo libre.

Entre 1958 y 1964 Lina vivió en la ciudad de Salvador de Bahía (Soterópolis) y puso en marcha la transformación del Museu de Arte Moderna de Bahía (MAM-BA). Llevó piezas desconocidas allí, por ejemplo obras de Edgar Degas, para que convivieran con otras de artistas locales como las del fortalecense Antônio Bandeira –protagonista de la I Bienal de Arte en Bahía en 1960–. Aquel descubrimiento nordestino debía ser mostrado, por lo que las piezas compiladas en sus expediciones –fotografías y objetos– se presentaron en Bahía en la exposición *Nordeste* (1963). Estas exposiciones, sumadas a su actividad universitaria, su puesta en marcha como miembro del equipo de redacción del *Diário de Notícias* y su participación en la creación de escenografías operísticas o teatrales dinamizaron la ciudad de Salvador de Bahía y situaron a esta “capital de la alegría” y su *civilização praieira* [cultura playera] en el circuito artístico internacional.

Lina Bo Bardi relató la creación del MAM-BA por medio de un *collage* de imágenes: con su propuesta aspiraba a consolidar una “cultura contemporánea”, amparada en un balance entre las tradiciones populares y las diferentes realidades socioeconómicas del nordeste brasileño [fig. 9]¹⁸. Bajo la dirección del MAM-BA presentó la exposición *Bahia no Ibirapuera* [Bahía en Ibirapuera] (1959) realizada en el marco de la Bienal de São Paulo como “antecedente” de este proyecto cultural para el museo soteropolitano.

La arquitecta instaló en 1963 la sede del Museu de Arte Popular, hoy sede del MAM-BA, en el Solar do Unhão (un complejo arquitectónico colonial del siglo XVI situado en un enclave privilegiado al borde del mar) que reutilizó para este fin. En la ejecución de dicho proyecto incorporó procesos vernáculos, tecnificados por ella misma, como la escalera-escenario de la sala de exposiciones que realizó con madera autóctona.

Desde Salvador se produjo un renacimiento y florecimiento de las artes. El rector de la Universidad, Edgar Santos, llevó allí lo mejor que se estaba haciendo en teatro, música y arte. Lina trabajó junto a un ecléctico grupo de creadores locales e internacionales –que, como ella, estaban fascinados con la cultura afro-bahiana– como Dorival Caymmi (cantautor), Jorge Amado (escritor), Glauber Rocha (cineasta), Walter Smetak (músico) y Pierre Verger o Marcel Gautherot (fotógrafos), entre otros. Pero más importante que todo esto, el acontecimiento principal, fue la llegada de Lina Bo Bardi a Bahía, ciudad rebautizada como la “Roma negra”, que vivió en este periodo el esplendor surgido de un encuentro de iniciativas culturales y que representó una esperanza para todo el país.

Cuando Lina regresó a São Paulo e inauguró la nueva sede del MASP (1968) –que ella misma había diseñado sobre la Avenida Paulista– celebró una exposición que tendría gran trascendencia: *A mão do povo brasileiro* [La mano del pueblo brasileño] en la que se expusieron objetos que describían los cuatro paisajes humanos y culturales que para ella formaban Brasil: el indio, el negro, el nordestino y el ibérico. El material expuesto –obras profanas y religiosas– reunía trajes, telas, enseres, publicaciones populares, exvotos, mascarones de proa, instrumentos musicales, figuras con escenas de la vida cotidiana realizadas en barro, barcos, juguetes, etc. En aquella nueva ubicación del MASP, el continente (el edificio) y el contenido (lo exhibido) experimentaron una forma de antropofagia cultural que era un reflejo de la metamorfosis que la propia Lina había vivido tras su estancia en el nordeste.

El Museu de Arte de São Paulo (1957-1968)

La Avenida Paulista –donde Lina proyectó y construyó la nueva sede del MASP– es el eje central de São Paulo y el punto más elevado de la ciudad que la conecta internamente de norte a sur a lo largo de 2800 metros. Articula las avenidas que atraviesan la ciudad en dirección este-oeste, enlazando el núcleo histórico con las planicies de Tietê y Pinheiros. En esta avenida se situaron inicialmente las casas veraniegas de los “barones del café”; después fue llegando la burguesía inmigrante adinerada, formada por industriales y comerciantes¹⁹. En su punto más alto y frente al centro histórico –hacia el este– se construyó en 1916 el mirador del Trianon [fig. 10], donde se reunían los intelectuales que impulsaron la conocida Semana de Arte Moderna de 1922. Fue demolido en 1950 y en 1951 alojó, transitoriamente, la primera edición de la Bienal de São Paulo²⁰.

El proyecto de Lina que sustituyó a aquel pabellón temporal se desarrolló entre 1957 y 1968, y fue inaugurado oficialmente el 8 de noviembre de 1968 con la presencia de la reina Isabel II de Inglaterra. La arquitecta, ante la premisa vanguardista de terminar con el pasado para poder ser considerada una creadora “moderna”, apostaba por un “presente histórico” para la nueva sede del MASP:

La experiencia del tiempo visto como presente es aquello que todavía está vivo, y esa clase de presente nos ayuda a no caer en la trampa del futuro. Nuestra tarea es forjar otro presente “verdadero”, y para eso es necesaria la capacidad de entender históricamente el pasado, de saber distinguir lo que servirá para las nuevas situaciones que hoy se nos presentan²¹.

Bajo el nuevo mirador –que se asoma a la ciudad sobre un desnivel de más de diez metros– se situaron otras salas temporales y más abajo había algunas infraestructuras urbanas [fig. 11]. A la espalda del Trianon

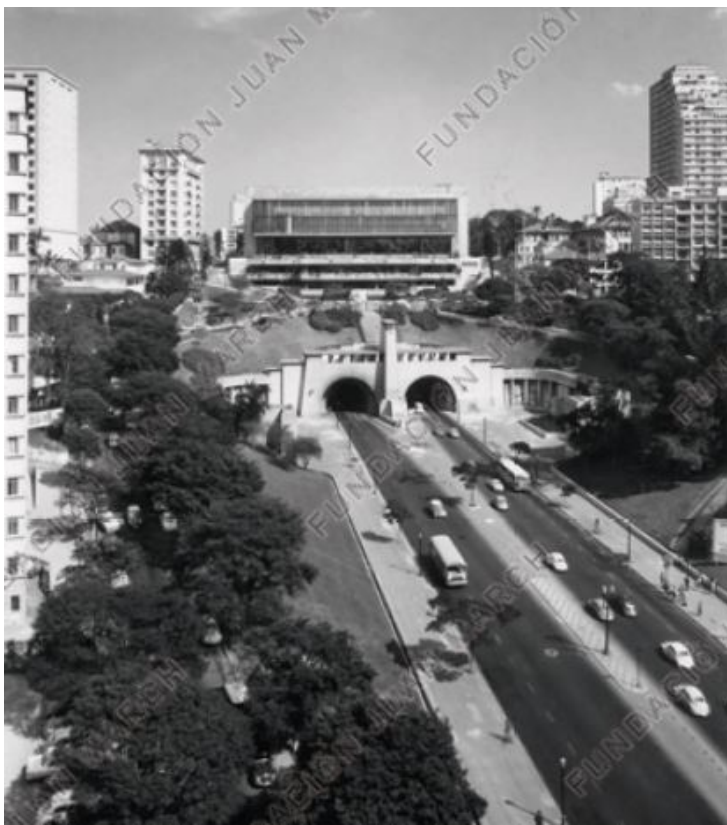


fig. 10

Vista del MASP durante su construcción en el antiguo Trianon, 1960. Instituto Bardi/ Casa de Vidro, São Paulo

fig. 11

Vista del MASP desde la Avenida 9 de Julio, c. 1968. Instituto Bardi/ Casa de Vidro, São Paulo

–hacia el oeste– está el parque Tenente Siqueira Campos, inaugurado en 1892 y que, a pesar de su aspecto de jardín inglés, cuenta todavía hoy con un vestigio de la selva atlántica original de la ciudad. En sus primeras propuestas para la nueva sede del MASP, Lina propuso que este parque urbano “devorara” el edificio, rodeándolo y engulléndolo; con cierta ironía lo llamó el “Central Park de los pobres”. Lina describió la operación urbanística realizada con estas palabras:

El museo surge en un área del centro de la ciudad; en un punto elevado sede del demolido “Trianon”, en cuyo mirador, durante más de medio siglo, mayores y chiquillos gozaron del no muy generoso sol “paulista”. Ofrecido por honorables ciudadanos al Ayuntamiento, el terreno debía por ley respetar la vista panorámica: de un lado, la ciudad y del otro, un frondoso parque²².

Arquitectónicamente, el MASP es una caja de vidrio suspendida sobre una potente estructura de hormigón situada a ocho metros del suelo que aloja las salas expositivas. Las vidrieras –de una sola pieza y seis metros de alto– que dan cerramiento a su fachada fueron en el momento de su construcción las más grandes de América del Sur, una marca que también fue lograda por el vano libre que creaba, cuya estructura libera setenta y cuatro metros del suelo generando un gran vacío²³. Por todo ello, parece que el edificio flota y que la gravedad desaparece. Las fachadas de vidrio provocan un efecto inquietante: el contenido del museo es mostrado a la ciudad y viceversa, se disuelven los límites entre el edificio, el público y el paisaje. En el interior, las obras se presentan también “levitantes” en unos caballetes diseñados por Lina asimismo en vidrio. Esta etérea manera de exponer –que parece inspirada en una portada del *Il Vetro* [cat. 195] (revista dirigida por Pietro Maria Bardi²⁴)– adquiere un sentido des-jerarquizador y didáctico en el museo.

La colección del MASP –inicialmente europea– creció con obras de artistas brasileños: figurativos o abstractos, académicos o “autodidactas”. Sus exposiciones homenajearon a creadores internacionales, precursores de algunos temas del reconocido arte brasileño concreto, como Lygia Clark y su concepto del espacio continuo²⁵ [cat. 196], también planteado por Max Bill [cat. 197]; Hélio Oiticica [cat. 204] y su experiencia del color levitante, que también trabajó Alexander Calder con sus móviles, o las “autogeografías” de los trabajos de Saul Steinberg [cat. 25] y Lygia Pape [cat. 76]²⁶. Aunque los Bardi veían en la figuración y los universos “populares” una alternativa posible a la abstracción ya entonces dominante²⁷ siempre promovieron experiencias no convencionales sobre sendas aproximaciones, “una magia inconcebible en Europa y Estados Unidos” (afirmó Bardi²⁸). La *Exposição retrospectiva da moda brasileira* [Exposición retrospectiva de moda brasileña] (1971) – que, en cierta manera, rememoraba aquellos desfiles de los años cincuenta, también organizados por Bardi– con más de ciento cincuenta piezas creadas por artistas brasileños fue un ejemplo muy interesante. Las industrias químicas Rhodia –de origen francés y muy expandidas en Brasil desde 1919– encargaron a artistas como Aldemir Martins, Hércules Barsotti, Willys de Castro o Nelson Leirner [cat. 199-202] una serie de indumentarias para que –además de experimentar con nuevos tejidos– se promoviera el arte a través de la moda.

Ciertos proyectos expositivos bobardianos como el Museu à Beira do Oceano [Museo en la orilla del océano] en São Vicente, de 1951 [cat. 182-185], anticiparon la museografía del MASP y otras posteriores. En São Vicente Lina ensayó un espacio expositivo elevado. Bajo el mismo proponía un gran vacío sometido a las mareas; la sala del museo –abierta visualmente al exterior– exhibía obras de arte y artesanía, atemporales y heterogéneas. También diseñó un objeto expositivo inspirado en “el cuarto de los milagros” corbuseriano. Este artefacto, llamado “Gran Vaca Mecánica” (1988)



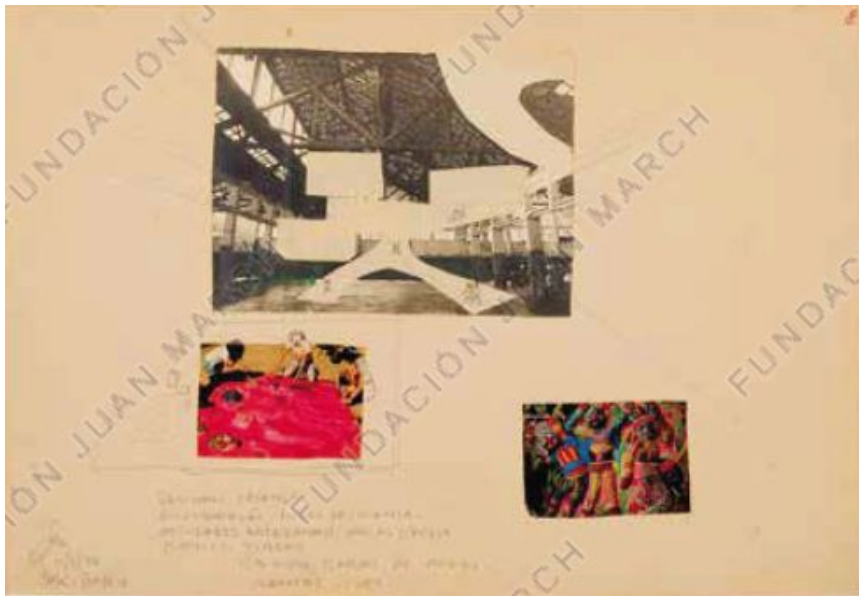
[cat. 275], dispensaba las entradas del MASP y exponía objetos populares fuera del edificio del museo. La Vaca fue documentada en un único plano técnico acompañado de dibujos en los que se imaginaba la juguetona convivencia del animal con los visitantes del museo [cat. 272-274].

Un persistente espíritu festivo estuvo presente en las exposiciones del MASP, que a veces salían a la calle, lo que podríamos explicar a través de la idea de Antonio Gramsci –muy admirado por Lina– de que el panorama urbano debe ser “elástico”²⁹. Desde esta perspectiva, lo lúdico, lo que sucede a partir de la puesta en marcha de los edificios, es la arquitectura y esta, por lo tanto, adquiere su pleno significado con la participación libre de los usuarios. Esta obra de Lina se realizó –como el resto de su obra– con ese deseo

fig. 12
 Concierto de Daniela Mercury en el vano del MASP, 1992.
 Foto: Itamar Miranda. Acervo Grupo Estado

fig. 13

Lina Bo Bardi, fotomontaje de la nave de convivencia con indicaciones de actividades para niños en el SESC Pompéia, São Paulo, 1977. Rotulador y lápiz sobre cartulina, 39 x 56,6 cm. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



de ofrecer una versión rejuvenecida, festiva e inédita del ser humano. “¡Es la arquitectura de la libertad!” dijo John Cage sobre el MASP³⁰.

Cândido Portinari, Adalton Lopes, Mirian Inês da Silva, Enrico Bo –padre de Lina–, Maria Auxiliadora da Silva, entre otros artistas, reflejaron ese mismo espíritu libre y festivo en sus obras, en las que circos, carnavales, fiestas populares y parques de recreo, describían escenas de diversión popular. Asimismo, Lina Bo Bardi planificó esa diversión bajo su museo a través de exposiciones, parques infantiles, conciertos [fig. 12], mercados y otros ritmos alegres de la ciudad, como cuando en 1972 se instaló el Circo Piolin en el vano del MASP. La gente supo cómo hacer uso de ese espacio. Y eso gustó mucho a Lina, porque para ella el objeto principal de la arquitectura debía ser el de dar servicio a los usuarios; la opinión de los intelectuales no le interesaba tanto.

El SESC Fábrica da Pompéia, São Paulo (1977-1986)

En la ciudad de São Paulo, pintada por Agostinho Batista de Freitas, la potente tectónica del MASP –intensificada en 1990 por el rojo de su estructura– configuraba una escenografía urbana enraizada en la topografía de la admirable Avenida Paulista: el museo de Lina se convirtió en un icono de la Gran São Paulo. Otro icono bobardiano fue el SESC al noroeste de la metrópoli paulistana, en el barrio de Pompéia³¹.

En 1969 el Ayuntamiento metropolitano diseñó un novedoso plan urbanístico para 1990 que se resumía en una frase: “São Paulo. La ciudad que se humaniza”³²; es decir, debían crearse, ante todo, las condiciones propicias para facilitar las actividades y la participación comunitarias [fig. 13]. Bo Bardi procuró este modelo de ciudad en el SESC Fábrica da Pompéia, que cumplía con los objetivos del proyecto urbano paulista aunque no formaba parte de esa planificación oficial. Entre 1977 y 1986, Lina desarrolló este proyecto colectivo junto a un entusiasta equipo de colaboradores que la

acompañarían a partir de entonces³³. En un degradado barrio industrial hasta los años setenta, la Vila Pompéia, recuperaron una antigua fábrica y la convirtieron en un centro de cultura, ocio y deporte.

El diseño bobardiano reprodujo el programa de la propia fábrica abandonada, que los vecinos de la zona habían ocupado de manera despreocupada para su propio uso. Para Lina, el reciclaje implicaba la utilización de todo lo que se conservaba. Se destinó el espacio preciso a cada una de las actividades de la vida cotidiana en los días festivos: de las ocho naves principales que forman la fábrica, cinco se dedicaron a zona de convivencia, dos al teatro y en otra se construyeron talleres destinados a distintos usos. Las naves principales y las auxiliares se comunican a través de una calle conocida como calle interior. El complejo fabril se completó con dos bloques deportivos conectados por pasarelas –bajo las cuales está el solárium– y una torre de agua.

En el SESC se puede comer, conversar, exponer, fabricar con las manos, jugar al fútbol, nadar, tomar el sol, tomar una copa, cantar o bailar. Todas estas acciones fueron representadas en dibujos en los que Lina se preocupaba por dar respuesta a las inquietudes de los vecinos. También diseñó la señalética, los uniformes deportivos, el mobiliario del conjunto y fundó la banda musical. Los materiales utilizados en el complejo endulzaron la dureza del lenguaje industrial, bellísimo espacialmente. La fábrica se desprendió de todos sus prejuicios, incluso de los físicos: el vidrio de las ventanas desapareció y el aire fluyó libremente, como también lo hicieron los usuarios del SESC [fig. 14].

Inspirada en ese fluir, en marzo de 2017 la artista Marina Guzzo realizó la *performance* dinámica *Mar*, que comenzó en la nave de convivencia y se desplazó a través de las calles del SESC. En este juego coreográfico y participativo, el viento propició el movimiento de una brillante tela que evocó el juego, las travesías marítimas y la degradación actual del planeta [fig. 15]. La *performance* quedó recogida en un reportaje fotográfico y en un manifiesto:



fig. 14

Usuarios paseando por la calle central del SESC Pompéia, engalanada con motivo de una festividad popular local, 2001. Foto: Nelson Kon. Archivo del fotógrafo

fig. 15

Mar (uma dança com o vento)
[Mar (una danza con el viento)],
performance dirigida por Marina
Guzzo en el SESC Pompéia,
São Paulo, marzo de 2017.
Foto: Pablo Saborido. Archivo
fotográfico de Marina Guzzo,
São Paulo



Mar

[una danza con el viento]

El manto tupinambá.

El “Manto tupinambá” de Lygia Pape.

El manto tupinambá brasileño que está
en el museo de Dinamarca.

Los indios.

“El botón de nácar”.

La mirada.

Doña Zefa, quien viviendo en Santos, no vio
el mar hasta los 30 años.

La marea.

La marea subiendo.

La “Marea” de Lia Rodrigues.

Pindorama [Brasil].

Las lágrimas de Portugal.

Las lágrimas de África.

Las lágrimas de los refugiados.

La sal.

El miedo.

La salud.

La utopía.

Los niños.

Muerte, vida.

Iemanjá.

Paraná.

La madre del mundo.

El fin del mundo.

Cuando estar próximo no es suficiente,
necesitamos atravesar.

Los barrios industriales que dieron servicio a São Paulo el pasado siglo XX surgieron entre los barrios residenciales y los dos afluentes visibles que articulan la ciudad: el Tietê y el Pinheiros. La villa Pompéia participó particularmente de ese carácter industrial y ocultó mediante la urbanización las redes de arroyos y vaguadas afluentes, quedando convertida en un área de inundación.

El proyecto del SESC transformó aquella situación canalizando el río invisibilizado y cubriéndolo con un pavimento permeable –que inicialmente Lina diseñó cubierto de piedras preciosas autóctonas– y que se convirtió en una zona de uso libre para el disfrute (un solárium). La zona no volvió a inundarse. Las maneras de fluir del agua diseñadas por Lina en el Pompéia homenajearon la diversidad de los paisajes fluviales y la multiculturalidad ribereña de Brasil: un “río” en el área de convivencia, “rápidos” en las acequias de las calles [fig. 16], el “agua en calma” de la alberca y el “agua almacenada” en la torre. Esta última era una imagen urbana y poética del conjunto: la antigua chimenea contaminante de la fábrica ahora acumulaba agua. Para Lina Bo Bardi el SESC era una *cidadela da liberdade* [ciudadela de libertad], “un soplo de aire fresco en una ciudad muerta”³⁴.

Aquella sucesión de pueblos ribereños que conformaron las sendas de transporte y cría de ganado de la época colonial fue homenajeada en las aguas del SESC y fue explorada por Lina entre 1958 y 1976 para desarrollar ciertos proyectos comunitarios diseñados con lenguajes locales. Entre ellos estaban el Instituto Butantã e Itamambuca en Ubatuba (estado de São Paulo, 1958-1965), Camurupim en Propriá (estado de Sergipe, 1975) y la iglesia del Espírito Santo (Uberlândia, estado de Minas Gerais, 1976). Las vegas del Paraná y del São Francisco atraviesan el país frente al mar; entre ellas se construyó Brasilia en 1960 y en ellas se sitúan, como ya hemos visto, los tres lugares más conspicuos de la cartografía bobardiana: São Paulo, Salvador de Bahía y el nordeste brasileño.

El comercio que se desarrollaba desde las haciendas y la conexión del nordeste con las regiones centrales se vieron dramáticamente afectados por las políticas del agua del país de finales de los sesenta, originando no solo un alto impacto ambiental, sino la mayor migración humana de los trabajadores rurales después de la Segunda Guerra Mundial. Estos proyectos de Lina fueron una especie de manifiestos sociales en apoyo de la historia de aquel territorio. Su multiculturalidad también fue mostrada por la



arquitecta en exposiciones del SESC como *Caipiras, caipias: pau-a-pique* [Campesinos: cañas y barro] (1984)³⁵.

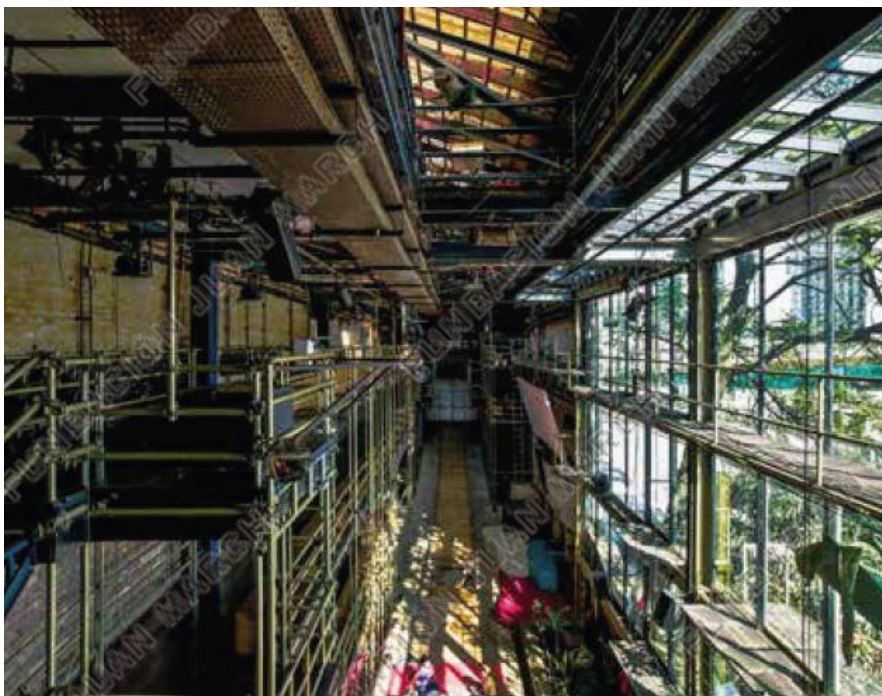
Históricamente, las redes fluviales han supuesto una particular experiencia de urbanización en sus márgenes y fueron el escenario de un paisaje material que promovió el encuentro de diferentes culturas, antes y después de la colonización de estas tierras. Todas estas “naturalezas culturales” mencionadas, que iban completando la visión que Lina tenía de Brasil, son las que alimentan e integran ríos como el São Francisco, nutrido por leyendas de seres protectores como el dios de la caza Oxosee [cat. 258], mascarones de proa zoomorfos (*carrancas*) [cat. 85-88] que como amuletos vigilan el agua desde las barcazas y determinan el prestigio de los hacendados ribereños, e historias del éxodo recorrido a pie por los pobres *retirantes* [emigrantes] que huían de los desastres naturales y políticos del país³⁶. Estas historias rurales inmortalizadas, entre otros, por Borjes Oliveira, Lasar Segall, José Antônio da Silva, Marcel Gautherot o Maria Auxiliadora

fig. 16

Fotograma del documental de Tapio Snellman *SESC Pompéia*, realizado en 2012 con motivo de la exposición *Lina Bo Bardi: Together*

fig. 17

Vista del Teatro Oficina con la sala y la fachada de vidrio desde la que se vislumbra un mangle de grandes proporciones, 2010.
Foto: José Manuel Ballester.
Archivo del fotógrafo



da Silva, dialogan con las preocupaciones de Bo Bardi en torno al mundo rural brasileño, de una inmensidad que, todavía hoy, nadie conoce realmente bien.

El Teatro Oficina, São Paulo (1984-1992)

En 1967, mientras la dictadura militar gobernaba Brasil (1964-1985), surgió el movimiento denominado *tropicália*³⁷. La música popular fue su cara más visible. La representación de la vanguardista obra *O Rei da Vela* [El rey de la vela] de Oswald de Andrade en el Teatro Oficina³⁸ contribuyó a darle más vitalidad y actualidad a sus ideas, ya expresadas en el mencionado *Manifesto antropófago* de 1928. En 1984 Lina, en colaboración con Edson Elito, se hizo cargo de la recuperación de la sede de este teatro, que había sufrido un incendio en 1966. El proyecto convirtió el antiguo taller en una suerte de calle tecnificada [fig. 17].

Tropicália consideró que Lina les había enseñado las bases de su concepción estético-política, que se apoyaba en la antropofagia cultural de los años veinte. Lina procuraba salvaguardar al máximo los rasgos genuinos del país. Sus referencias estaban en la realidad cotidiana. Para ella, incorporar el día a día a su arquitectura era una forma moderna de pensamiento que inspiró a Tropicália.

Un conjunto de diseños arquitectónicos bobardianos, como la Casa Valéria Cirell (1958); escenografías como *Na Selva das Cidades* [En la selva de las ciudades] (1969), figurines, exposiciones y textos publicados en Bahía (1958-1964) reflejaron este modelo de pensamiento.

En este contexto de resurgimiento de las diversas artes bajo el manto tropicalista el mundo brasileño mostraba caminos creativos propios. Lina ilustró con su trabajo multifacético el ideario de esta “revolución cultural” e incorporó al movimiento de *tropicália* aspectos como lo festivo del carnaval y la multiculturalidad, algo que los usuarios o espectadores recibieron felizmente.

Esa alegría se respiró en muchas de las exposiciones bobardianas del SESC Pompéia, como *Mil brinquedos para a criança brasileira* [Mil juguetes para el niño



brasileño] (1982) o *Entreato para crianças* [Entreacto para niños] (1985); en objetos como el *Tren de carritos* (1977) [cat. 219], en el mobiliario colectivo infantil –*Caixotinho* (1977) [cat. 231 y 232]–; y en objetos escenográficos del Teatro Oficina como el *Dodecaedro y Polochon* (1985) [cat. 297 y 293].

Por otro lado, esa feliz conquista de la calle inspiró a su vez los proyectos que Lina afrontó en su segunda estancia en Salvador de Bahía cuando en 1986 recibió el encargo de recuperar el centro histórico, amenazado por la extrema dejadez y el descontrolado crecimiento turístico. Lina recuperó y reactivó algunos edificios del bellissimo centro, en el Pelourinho –ejemplo del urbanismo portugués del siglo XVI declarado Patrimonio de la Humanidad por la Unesco en 1985–. Ella quería que esta zona continuara siendo escenario de tradiciones tan hermosas como la del repintado anual de las casas con colores decididos por consenso familiar o de fiestas populares como las de São João [San Juan]. Esas calles festivas repletas de música y color son una expresión

cultural ancestral, mezcla de religiosidad y tradición popular, una conquista urbana, manifestación de lo colectivo y de la felicidad que, como afirmó Oswald de Andrade, los brasileños ya habían descubierto antes de que los portugueses descubrieran Brasil.

Para Lina –y de acuerdo con la multiculturalidad tropicalista– había que incorporar la realidad brasileña a las creaciones de los artistas. Los ecos del *candomblé*, la *macumba* y otros rituales sincréticos de origen africano envolvieron todas sus propuestas. Desde esta estrategia Lina restauró la Casa do Benin, la Casa do Olodum y su banda musical, el Belvedere da Sé o las viviendas productivas (es decir, aquellas que son al tiempo vivienda y espacio de trabajo) en la Ladeira da Misericórdia. Este interés por el cotidiano paisaje urbano quedó inmortalizado también en las obras de artistas como Alberto da Veiga Guignard, Manezinho Araújo [cat. 325] o Alfredo Volpi [cat. 326] o en las fotografías de Alice Brill [cat. 323]. Como afirmó el tropicalista Rogério Duarte “no había otra salida para Brasil que no fuera la de sus propios caminos”³⁹.

fig. 18

Benedito Calixto, *Inundação da Várzea do Carmo*, 1892. Óleo sobre lienzo, 125 x 400 cm. Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo

La Nova Prefeitura de São Paulo (1990-1992)

La zona de Várzea do Carmo, lugar donde se fundó la ciudad, fue abandonada por las constantes inundaciones hasta la llegada del tren y la industria a mediados del siglo XIX. *Inundação da Várzea do Carmo* de Benedito Calixto [fig. 18] es una imagen icónica de la ciudad que retrata precisamente el desbordamiento del río Tamanduateí en esta área de gran importancia económica anterior a su modernización gracias a la industria del café. En 1910 el arquitecto Joseph Bouvard (1840-1920) construyó el parque Dom Pedro II siguiendo las tendencias de la *belle époque*. Allí se situaba el Palacio de las Industrias –una arquitectura ecléctica de influencia italiana– que acogió diferentes usos como el expositivo, y que durante la famosa Semana de Arte Moderna de 1922 mostró la obra de artistas provenientes de la “aristocracia rural”. El parque Dom Pedro II fue bisagra entre el centro de la ciudad y su expansión hacia el este a finales de los años treinta, pero en los años sesenta quedó aislado por los viaductos rodados.

En 1990 Lina recibió el encargo de recuperar aquel histórico Palacio de las Industrias para alojar en él la *Nova Prefeitura* de São Paulo (nueva sede del Ayuntamiento de la ciudad), algo que realizó según el riguroso método de “restauración científica”.

En la práctica [arquitectónica], no existe el pasado. Lo que todavía existe hoy, lo que aún está vivo es lo que podemos llamar presente histórico. Lo que hay que salvar, no es salvar, de hecho, es preservar ciertas características típicas de un tiempo que todavía pertenece a la humanidad⁴⁰.

Su propuesta fue más allá de la rehabilitación conservadora. Procuró que los ciudadanos se identificaran con el proyecto, y propuso completar el encargo con un gran edificio en exedra frente al palacio. Una de las fachadas del edificio y su cubierta estarían envueltas por un jardín. La propuesta bobardiana para la *Nova Prefeitura* era una

nueva y valiosa aportación a la conciencia medioambiental de finales del siglo XX. Este gran jardín vertical de escala urbana era alimentado con las aguas próximas del Tamanduateí, que en tupí significa “río que da muchas vueltas”, un río que fluía a contracorriente (pues se dirige hacia el interior en vez de hacia el mar) como la propia Lina. Nuevamente, al igual que en el SESC, una torre de agua completó la estructura de la gran plaza delimitada por el jardín y el Palacio de las Industrias: un lugar para que la gente dialogara. La fachada orientada hacia la ciudad de este edificio-vergel era de vidrio y la fachada enfrentada era de floresta. Esta simultaneidad de materiales –vidrio y flora–⁴¹ simbolizaba la transformación cautivadora que ella misma había experimentado desde el descubrimiento, el encuentro y la conquista mutua que se produjo en Brasil. El edificio-jardín nunca llegó a construirse.

La naturaleza en Brasil adquiere una escala sobreabundante. En cierta manera es necesario entender la naturaleza brasileña para entender la estructura interna del propio país. Ello llevó a Mário Cravo Júnior a afirmar:

En Europa, la naturaleza es una maravilla en la que todo está ordenado. Los cipreses se plantan ordenadamente a lo largo de las calles. Aquí en el trópico la naturaleza te devora, te engulle y destruye como un animal la tierra de Adán, arcaica y terrible para sobrevivir⁴².

Lina siempre había sentido un enorme interés por la botánica y en Brasil se fortaleció su idea de que la naturaleza podía ser un material más con el que construir: la Casa de Vidrio, la Casa Valéria Cirell y muchos otros proyectos mostraron que esta premisa era posible. Desde sus inicios en Brasil su obra parecía dirigirse hacia este gran jardín de la *Prefeitura* en el que, además, se alojaban bichos de exóticas morfologías –representadas, en una transformación fantástica, por la cultura más auténtica de Brasil y por artistas coetáneos a la propia arquitecta como Nino

o Dcinho [cat. 307, 309 y 310]–. “El imaginario animal nace del ritual, del mito de los pueblos remotos, universales”⁴³, afirmó Lina. Ella imaginó que toda esa “bicharada”, próxima a la lógica infantil, habría convivido bien con los usuarios de la *Nova Prefeitura* de São Paulo.

El gran río de Lina

Lina fue como una niña que jugaba a construir ciudades, y sus dibujos estaban muy próximos al destino final de cada proyecto. Desde esta manera de rehacer el mundo aspiró –y así lo explicó en la memoria del proyecto– a que en la *Nova Prefeitura* de São Paulo los usuarios pudieran:

[...] comer, sentarse, charlar, andar, quedarse sentado tomando un poco el sol... rodeados de pájaros y flores. La arquitectura no es solamente una utopía, es un medio para conseguir ciertos objetivos colectivos. Yo veo la cultura como convivencia, escogida libremente, como libertad de encuentros y reuniones. Gente de todas las edades, ancianos, niños, llevándose bien. Todos juntos⁴⁴.

La metamorfosis de la naturaleza en la arquitectura es algo ajeno a Europa. Este modo de crear arquitectura consiste también en dejarse poseer por la naturaleza. Bo Bardi veía en la floresta brasileña, diversa y riquísima, una heredad unificadora compartida en Brasil por los tupinambás, por los miembros de las expediciones locales y occidentales, como la Malaspina (1789-1794) [cat. 340 y 341], y por otros muchos contemporáneos suyos. Artistas locales o foráneos como Cícero Dias [cat. 342], Burle Marx [cat. 343], Livio Abramo [cat. 28], Lasar Segall [cat. 67 y 68] o José Antônio da Silva [cat. 339] plasmaron su asombro ante este exuberante y siempre sorprendente paisaje americano que simboliza también el anhelo de un paraíso futuro habitado por una sociedad libre.

Su propuesta para la *Nova Prefeitura* de São Paulo –al igual que el paraíso en el que creían los tupíes– estaba repleta de pájaros y flores.

fig. 19

Veronika Kelldorfer, *Ladeira da Misericórdia, Monstera Deliciosa* (ventana del restaurante Coaty en Salvador de Bahía), 2016. Serigrafía sobre vidrio, 70 x 105 cm. Colección de la artista



Para la inauguración del Palacio de las Industrias, Lina Bo Bardi propuso que este fuera iluminado con una penetrante bruma de colores [cat. 344], invitando con ello al usuario colectivo a preguntarse acerca de los límites urbanos y evocando la multiculturalidad brasileña. Esta festiva inauguración era una manera de hacer propia de Brasil y una “verdad tropical” con la que Lina Bo Bardi consumó su discurrir vital [fig. 19]. La artista llegaría a afirmar: “Si volviera a nacer, solo coleccionaría amores, fantasías, emociones y alegrías”⁴⁵.

Todo esto es *Lina Bo Bardi: tupí or not tupí. Brasil, 1946-1992*. A través de múltiples travesías navegadas por esta ítalo-brasileña apasionada y valiente que descubrió en Brasil el hilo conductor de sus trabajos y, junto a otros muchos creadores contemporáneos suyos, hemos recorrido el panorama artístico y cultural del Brasil de la segunda mitad del siglo XX, que discurrió por la vertiente de las complejas relaciones entre lo moderno y lo popular, la creación de vanguardia y las tradiciones y la individualidad del artista moderno y la sociedad participativa.

– 1

A comienzos del siglo XX llegaron a Brasil 3,8 millones de extranjeros.

– 2

Lina Bo Bardi en Marcelo C. Ferraz, “Lina Bardi e Tropicália - ¿Tupí or not tupí?”. Título de la conferencia inaugural de la exposición *Tropicalia: A Revolution in Brazilian Culture*, Contemporary Art Museum, Chicago, 2005.

– 3

Grupo indígena desaparecido que habitaba la costa brasileña, desde el norte de São Paulo hasta la isla Tupinambarana en el Amazonas, así como algunas zonas interiores como el valle de Paraíba.

– 4

Marcelo C. Ferraz, “Lina Bo Bardi e a Tropicália”, en Marcelo C. Ferraz, *Arquitetura conversável*. Río de Janeiro: Azougue, 2011, pp. 54-57.

– 5

La traducción en tupí (lengua nativa brasileña) de Eduardo Navarro (especialista en tupí en la Universidad de São Paulo), tiene dos acepciones: “hay extranjeros en todas partes” y “no importa dónde vayan, los artistas son extranjeros”.

– 6

Cita extraída de su “Currículum literario”, reproducido en Marcelo C. Ferraz (org.), *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993, pp. 9-12.

– 7

El *vermelho* [tierra roja] es un tipo de suelo de Brasil. Es considerado uno de los más fértiles del mundo por su alto contenido en nutrientes para plantas y árboles; el nombre deriva de su inconfundible tono rojizo. Por extensión, *vermelho Brasil* hace alusión a la fundación de Río de Janeiro y a la formación de la identidad brasileña en el primer siglo de la colonización.

– 8

Mara Sánchez y Fermín Garrido, *Ray Eames y Lina Bo Bardi. El viaje como laboratorio*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2018.

– 9

Pietro Maria Bardi, “Mi Museo”, en *Museu de Arte de São Paulo*. Buenos Aires: Codex, 1967, p. 19.

– 10

La política del “café con leche” hace referencia a la segunda etapa de la Primera República de Brasil (1889-1930) caracterizada por la presencia de gobiernos dirigidos por los sectores de hacendados cafetaleros del norte del país y estancieros ganaderos del sur.

– 11

Bardi, *op. cit.* [nota 9], p. 24.

– 12

Años más tarde, Lina publicó su “manifiesto” “Piedras

contra brillantes" [Véase en pp. 513-514 de este catálogo] que adjuntó a la denuncia policial que interpuso por su robo. La joyería brasileña Talento realiza la réplica que encarga el Instituto Lina Bo e P. M. Bardi en 2015.

– 13
Helena Silvera, "Em Demanda da Moda Brasileira", *Folha da Manhã* (21 de septiembre de 1952), p. 5.

– 14
Lina Bardi, "Artes Menores, notas para criação de uma cadeira de Desenho Industrial", *Ângulos*, n.º 16 (diciembre de 1960), pp. 121-124.

– 15
La ilusión de la transparencia, exposición celebrada en 2012 en la Galería Luisa Strina, São Paulo.

– 16
Mário Cravo en Silvia Davoli, Francisca Parrino y Andrea Balossi Restelli, *Oficina Bo Bardi*, película documental producida en 2006.

– 17
Lina trató de dar respuesta a esta cuestión desde sus primeros trabajos en Italia junto a uno de sus maestros, Gio Ponti. Véase Mara Sánchez, *Lina Bo Bardi. Objetos y acciones colectivas*. Madrid: Nobuko, 2015.

– 18
Lina Bo Bardi, "Bahia: Museu de Arte Moderna", *Mirante das Artes*, n.º 6 (1967), pp. 14-24.

– 19
Tomás Toledo, "Avenida Paulista no MASP", en Adriano Pedrosa y Tomás Toledo (orgs.), *Avenida Paulista* [cat. expo., MASP, São Paulo]. São Paulo: MASP, 2017, pp. 4-7.

– 20
En 1950 Brasil participó por primera vez en la Bienal de Venecia. La sala brasileña contó con obras de Burle Marx, Di Cavalcanti, Cícero Dias, José Pancetti, Alfredo Volpi o Livio Abramo, entre otros. La Bienal de São Paulo, el mayor acontecimiento artístico internacional del continente americano, fue inaugurada el 20 de octubre de 1951. Se expusieron en ella casi dos mil obras procedentes de veintitrés países, entablando un diálogo entre diversas generaciones de artistas ajenos a las fronteras geopolíticas. La segunda edición de este evento artístico, de 1953 (que se celebró coincidiendo con el IV centenario de la fundación de São Paulo), fue conocida como la Bienal del Guernica. Max Bill recibió un premio por la *Unidad tripartita* (1948) [cat. 197]. El emplazamiento de la Bienal se trasladó al recién inaugurado parque de Ibirapuera, proyectado por los cariocas Oscar Niemeyer y Burle Marx.

– 21
Lina Bo Bardi, "Uma aula de Arquitetura", *Projeto*, n.º 133 (1989), pp. 59-64.

– 22
Bardi, *op. cit.* [nota 9], p. 30.

– 23
El cálculo de la estructura estuvo a cargo del ingeniero brasileño José Carlos de Figueiredo Ferraz (1918-1994) responsable también de otras estructuras bobardianas. Lina proyectó su vivienda en 1992, pero esta obra no se construyó.

– 24
Il Vetro fue una revista publicada mensualmente en Roma, dirigida, compuesta y maquetada por Pietro Maria Bardi (bajo seudónimo) entre 1938 y 1941. Véase Francisco Tentori, *P. M. Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1990, p. 152.

– 25
Lygia Clark, "A Morte do Plano" (1960), en Lygia Clark, Mário Pedrosa y Ferreira Gullar, *Lygia Clark*. Río de Janeiro: Funarte, 1980.

– 26
Denise Mattar, *Lygia Pape: intrinsecamente anarquista*. Río de Janeiro: Relume Dumará, 2003, pp. 94-95.

– 27
La Fundación Juan March dedicó a este tema en el año 2011 la exposición *América fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934-1973)*.

– 28
Bardi, *op. cit.* [nota 9], p. 24.

- 29
Domenica Bona (ed.), *Antonio Gramsci. Notes on Architecture*. Roma: Divisare, 2007.
- 30
Bo Bardi, *op. cit.* [nota 21], p. 62.
- 31
La acción del SESC es el resultado de un sólido proyecto cultural y educativo que ha fijado, desde su creación por el empresariado del comercio de bienes, servicios y turismo en 1946, la marca de la innovación y de la transformación social.
- 32
José Meiches, *Introducción a São Paulo 1990. A Nova São Paulo*. São Paulo: Prefeitura de São Paulo, 1969.
- 33
En 1982 Lina comienza una nueva fase en la que colabora con jóvenes arquitectos como Marcelo Ferraz, André Vainer o Marcelo Suzuki. Años más tarde lo hará con Víctor Nosek, Marcia Benevento o Giancarlo Latorraca, entre otros. Todos ellos han colaborado generosamente en la presente exposición.
- 34
Carlos Morais, “O culto ao corpo ganha um novo espaço em São Paulo”, *Diário de São Paulo* (30 de marzo de 1986), p. 19.
- 35
El término *caipira*, que en tupí significa literalmente “cortador de montes”, es el nombre que los indígenas del interior del estado de São Paulo le dieron a los hombres blancos y *caboclos*. Es, por extensión, una designación genérica dada a los habitantes del interior del estado de São Paulo. Su equivalente en Minas Gerais es *capiau*, que significa “campesino”.
- 36
Josué de Castro, *Geografía del hambre*. Buenos Aires: Peuser, 1956.
- 37
Toma su nombre de la obra-idea estética del artista Hélio Oiticica. Como los nombres científicos que se le dan a las plantas o a los animales, *tropicália* vendría a darle nombre a una obra artística originada desde Brasil para el mundo: la definición de una nueva especie. Los tropicalistas estaban en contra del término “tropicalismo” porque no querían ser un “ismo” más.
- 38
Bajo la dirección de José Celso Martínez Corrêa.
- 39
Daniel Martín Duarte Loza, “Tropicália: arte, carnaval y antropofagia cultural en Brasil como político ante la dictadura militar”, en VI Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales. La Plata, 2012, p. 4.
- 40
Bo Bardi, *op. cit.* [nota 21], p. 61.
- 41
Lina Bo Bardi estudió junto al arquitecto brasileño João Filgueiras Lima, “Lelé” el material “natural” con el que habría construido este edificio-jardín.
- 42
Cravo, *cit.* en nota 16.
- 43
Cita extraída de su disertación para aplicar a una plaza de profesora en la FAU-USP “Contribuição Propedéutica ao Ensino da Teoría da Arquitetura”, 1957, p. 62.
- 44
Lina Bo Bardi, “Memoria del proyecto”, en *Palácio das Indústrias. Memoria e cidadania. O restauro para a Nova Prefeitura de São Paulo*. São Paulo: Metodo, 1992.
- 45
Entrevista realizada a Lina en 1986 y transcrita en *Cultural a tarde* (19 de marzo de 2005), p. 4.



La arquitectura de Brasil o el otro lado de la modernidad

Bárbara Silva

Lina Bo Bardi en la Casa de Vidrio,
São Paulo, c. 1952. Foto: Chico
Albuquerque. Colección Instituto
Moreira Salles



fig. 1

Tarsila do Amaral, *Abaporu*, 1928.
Óleo sobre lienzo, 85 x 73 cm.
MALBA – Fundación Costantini,
Buenos Aires

La arquitectura moderna no partió en Brasil de las mismas premisas que en Europa. Es decir, los factores que antecieron al desarrollo de la arquitectura moderna brasileña no estaban conectados por el pensamiento y el proceso lógico y evolutivo proveniente de la Revolución Industrial. El país estaba profundamente marcado por su pasado colonial, dominado políticamente por los grandes productores agrícolas y sustentado por el trabajo esclavo. Solamente en 1889, sesenta y siete años después de la independencia de Brasil (1822), era implantada la República. “*Ordem e Progresso*” sería, a partir de ese momento, el lema de la bandera de la República Federativa dos Estados Unidos do Brasil. Bajo ese lema el país se esforzaba por superar las referencias coloniales, a las cuales se atribuía el retraso del país. Las ciudades sufrían alteraciones profundas, se destruía la herencia portuguesa y se reconstruía la modernidad a imagen de las grandes ciudades europeas. Sin una idea clara de lo que podría ser una “ciudad moderna” o una “sociedad moderna”, el inicio del siglo XX se pronunciaba con incertidumbre en el campo político, cultural y artístico. Por una parte, existía el ansia de superar las referencias coloniales y, por otra, el deseo de reencontrar las raíces brasileñas. Dos deseos que se fundían en un único lema: la búsqueda de una “identidad nacional”.

Un momento importante para alcanzar esa “identidad nacional” surgiría durante los años veinte en São Paulo a través de acciones aisladas protagonizadas por un grupo de artistas e intelectuales relacionados con el movimiento moderno europeo. Ese grupo organizaría en febrero de 1922, durante las conmemoraciones del centenario de la independencia de Brasil, la muestra Semana de Arte Moderna, conocida como la Semana del 22. La exposición

incluía obras pictóricas, escultóricas, musicales y literarias que rompían las convenciones estilísticas conservadoras y esbozaban un lenguaje moderno en sintonía con un carácter y una fisonomía de raíces brasileñas. Aunque dentro de un círculo estricto, los propósitos de la Semana del 22 se difunden, y las artes se cubren con la personalidad heterogénea del país ahora revelado. Una postura muy bien representada por el *Manifiesto antropófago* de Oswald de Andrade, redactado en 1928 e ilustrado por la pintura *Abaporu* [fig. 1] de Tarsila do Amaral. Una pintura que representa una figura enigmática, que no es femenina ni masculina, un híbrido, mixto de indígena, blanco y negro, que parece poseer la fuerza necesaria para deglutir, transformar y abarcarlo todo con serenidad y tranquilidad. Una fuerza aglutinante que revelaba el encuentro de un lenguaje moderno de carácter brasileño, que simbolizaba la integración de Brasil en sí mismo. Una integración, representada por la capacidad de aglutinar otras culturas y por una libertad de formas y de creación, que actuará intensamente no solo en las artes plásticas, sino también en la arquitectura.

Al igual que en *Abaporu*, la arquitectura moderna brasileña deseaba incorporar las referencias extranjeras sin olvidar su personalidad heterogénea y su realidad local, algo que fue posible gracias al empeño del arquitecto carioca Lúcio Costa, el principal protagonista en la historia, tantas veces narrada, de la construcción del Ministerio de Educación y Salud Pública en Río de Janeiro (1936-1946). El proyecto liderado por Costa contó con la participación de Le Corbusier como consultor y con un equipo de jóvenes arquitectos integrado por Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Jorge Moreira, Affonso Eduardo Reidy y Ernani Vasconcellos. Le Corbusier pasó cerca de un mes

en Río de Janeiro (entre julio y agosto de 1936), trabajando con el equipo de Costa. Era la segunda vez que visitaba esa ciudad que tanto le fascinaba. Impartió seis conferencias, realizó un plano urbano para la Ciudad Universitaria (que nunca se materializó) y dos propuestas para el edificio del Ministerio de Educación y Salud Pública, en dos solares distintos. Fue Oscar Niemeyer, entonces joven arquitecto recién llegado al estudio de Costa, quien, tras la partida de Le Corbusier, desarrolló un nuevo proyecto para el ministerio, basado en las premisas del maestro.

“*Il est beau votre project!*” [¡Es hermoso vuestro proyecto!], exclamó Le Corbusier cuando conoció el diseño final del ministerio [fig. 2]. El proyecto se fundamentó en los dibujos realizados por Le Corbusier, y representaba la concreción de los ideales y el vocabulario corbusianos, que se pretendían universales, pero mostró también la capacidad de los arquitectos brasileños para interpretar, de modo personal, esos mismos principios. Esa capacidad de reformulación se confirmó con la construcción del pabellón de Brasil para la *New York World's Fair* de 1939, diseñado por Lúcio Costa y Oscar Niemeyer [fig. 3]. Un edificio que, aunque empleara el vocabulario básico de Le Corbusier, añadió algo más: el uso de la forma curva como elemento expresivo fundamental en la composición del espacio y las referencias líricas a elementos constructivos pertenecientes al léxico de la arquitectura colonial. Es decir, a los valores de racionalismo y funcionalismo que habían adquirido prestigio con el edificio del Ministerio de Educación y Salud Pública, se sumaron los de la cualidad plástica y el contenido lírico. Se había superado el racionalismo ortodoxo, con la consciencia de otra dimensión estética de la arquitectura moderna que se sumaría al concepto de supeditación “de la función a la forma”.

Fue con ese proyecto, de carácter efímero, que la arquitectura moderna brasileña se afirmaría ante la crítica internacional con un nuevo lenguaje independiente y autónomo respecto a la matriz europea². La tradición defendida por Costa y el espíritu moderno de Niemeyer originaron, en el pabellón de Brasil, una arquitectura que

agregaba a los fundamentos de la arquitectura moderna la libertad formal y los valores y la sabiduría de la arquitectura colonial brasileña, es decir, combinaron modernidad con tradición.

Las referencias coloniales defendidas por Lúcio Costa están muy presentes en la *New York World's Fair* de 1939, pero se diluyen en el conjunto de Pampulha [fig. 4], proyectado por Niemeyer entre 1940 y 1945. Pampulha representa la nueva fase de Oscar Niemeyer en la cual la línea curva asume protagonismo y autonomía y las referencias a la arquitectura colonial apenas aparecen (o lo hacen de un modo muy tímido). Niemeyer dibuja Pampulha guiado por la emoción estética de las formas. Formas orgánicas, serpenteantes, que dialogan con el dibujo sinuoso de los márgenes del lago artificial, escenario de los edificios.

Después de Pampulha Niemeyer realizó varios proyectos persiguiendo la estética de la forma libre. Estos proyectos consolidaron lo que la crítica internacional (pensada y escrita por europeos y norteamericanos) llamaría Brazilian School, Cariocan School, First National Style in Modern Architecture o Neobarroco. Un modo de hacer arquitectura que, en pleno conflicto mundial, se expuso en el MoMA de Nueva York con la muestra *Brazil Builds: Architecture New and Old, 1652-1942* [Brasil construye: arquitectura nueva y antigua, 1652-1942]. Organizada por Philip L. Goodwin (1885-1958), la exposición fue registrada en un importante catálogo que tuvo divulgación internacional. Aunque el catálogo cubría tres siglos de la construcción en Brasil, fue el periodo de la arquitectura moderna el que más sorprendió a los críticos. El Ministerio de Educación y Salud Pública se ve altivo y orgulloso elevado en sus *pilotis* de diez metros de altura, afirmándose como el primer rascacielos en el mundo construido según el ideario de Le Corbusier; el edificio de la Associação Brasileira de Imprensa en Río de Janeiro (1936-1943) [fig. 5], de Milton y Marcelo Roberto, exhibía la elegancia y seriedad de sus *brise-soleil* verticales contruidos en hormigón blanco; el edificio Esther



fig. 2

Edifício Gustavo Capanema,
sede del Ministerio de Educación
y Salud Pública, Río de Janeiro,
c. 1955. Foto: Marcel Gautherot.
Colección Instituto Moreira Salles

fig. 3

Lúcio Costa y Oscar Niemeyer,
pabellón de Brasil en la New York
World's Fair, Nueva York, 1939.
Foto: Casa de Lúcio Costa



fig. 4

Oscar Niemeyer, restaurante
de Pampulha, Belo Horizonte,
c. 1947. Foto: Marcel Gautherot.
Colección Instituto Moreira
Salles

fig. 5

Milton y Marcelo Roberto,
edificio de la Associação
Brasileira de Imprensa (ABI),
Río de Janeiro, 1936-1943. Foto:
G. E. Kidder Smith

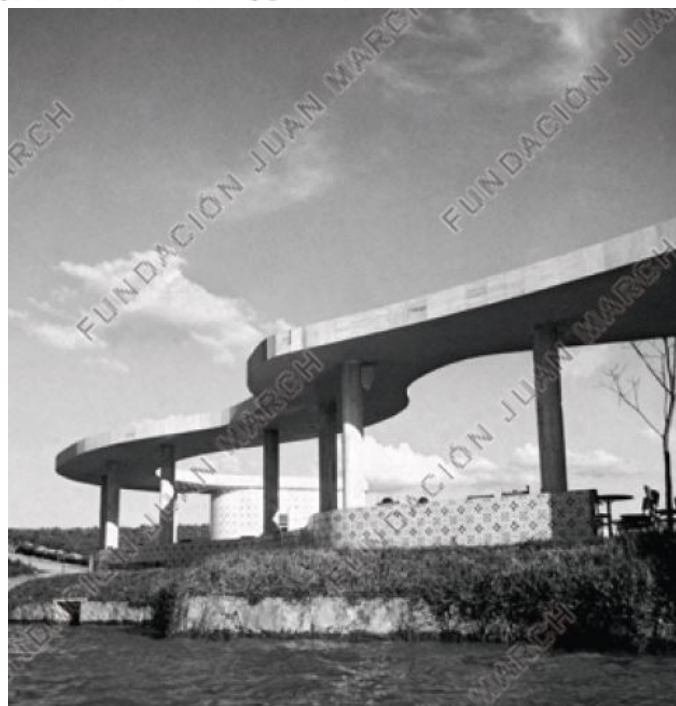


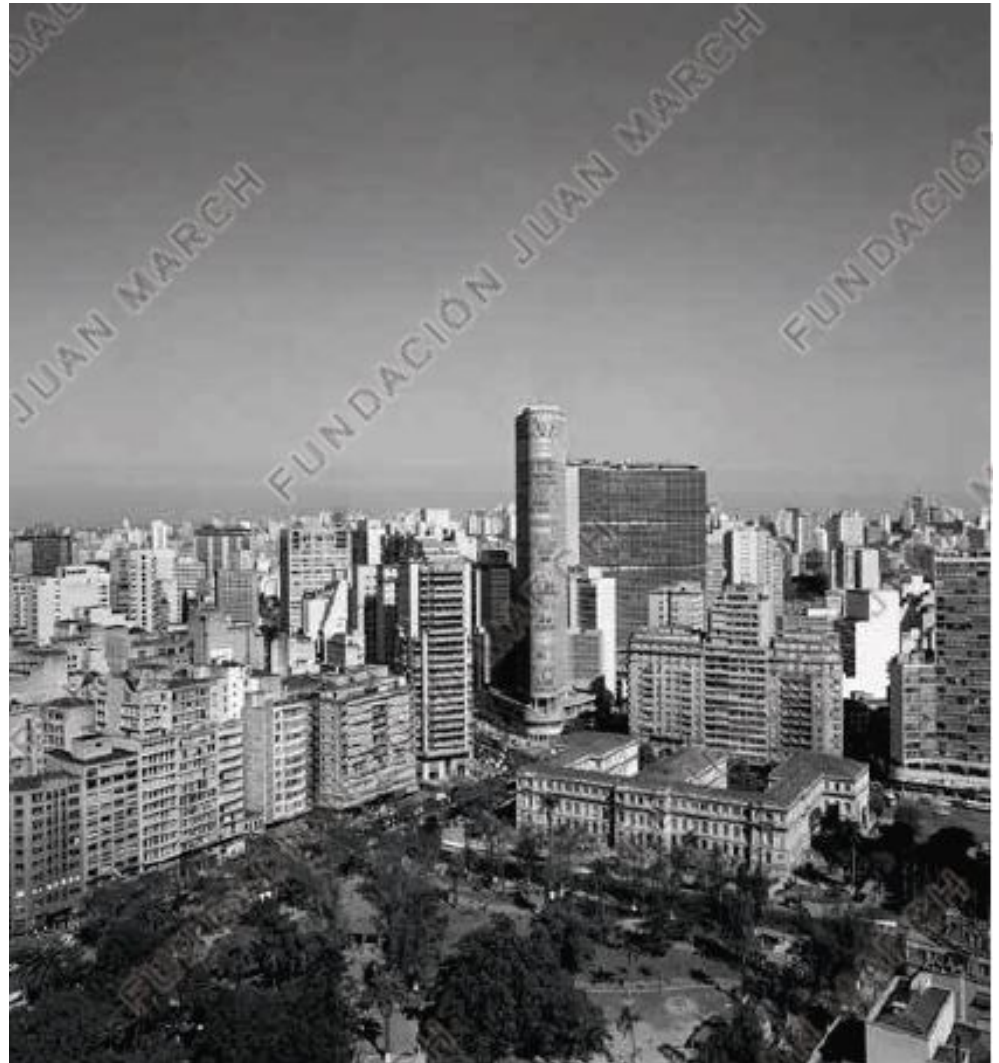


fig. 6
Oscar Niemeyer y Carlos Lemos,
vista del edificio California, São
Paulo, 2007. Foto: Nelson Kon.
Archivo del fotógrafo

fig. 7
Oscar Niemeyer, vista del
edificio Copan, São Paulo, 2007.
Foto: José Manuel Ballester.
Archivo del fotógrafo

fig. 8
Gian Carlo Gasperini y Salvador
Candia, vista de la Galeria
Metrópole, São Paulo, 2013. Foto:
Nelson Kon. Archivo del fotógrafo

fig. 9
Vista de la ciudad de São Paulo
con el edificio Itália de Franz
Heep en el centro, c. 1967. Foto:
Marcel Gautherot. Colección
Instituto Moreira Salles



(1934-1938) en São Paulo, de Álvaro Vital Brazil, aparecía como el primer edificio de viviendas construido en territorio brasileño según los principios del movimiento moderno. El catálogo de la exposición destacaba igualmente el pabellón de la *New York World's Fair* por su elegancia y fluidez y el conjunto Pampulha, aún por terminar pero en cuyas fotos se podía ya apreciar la originalidad serpenteante de las formas orgánicas de su casino y casa de baile³. Sin embargo, fue una sorpresa para el mundo conocer la arquitectura moderna brasileña, una arquitectura que partía del modelo corbusiano, pero que se afirmaba con expresión propia y heterogénea, desafiando la confianza moderna de la homogeneidad y racionalidad aunque sin poner su esencia en crisis.

Quizás por ese motivo tantos arquitectos eligieron trasladarse a Brasil después de la Segunda Guerra Mundial. Lina Bo Bardi fue uno de ellos: “Cuando estaba en el último curso de la carrera, se publicó un libro sobre la gran arquitectura brasileña, que en aquel entonces, en la inmediata postguerra, fue como un faro luminoso que resplandecía en un campo de muerte [...]. Era algo maravilloso”⁴.

Cuando Lina llegó a Brasil (1946) el debate sobre la arquitectura moderna se ubicaba en Río de Janeiro, pero muy pronto se trasladaría a São Paulo, una ciudad que después de la guerra empezaría a crecer rápidamente y que se presentaba como el principal centro económico del país. Río era la capital y el centro político (hasta 1961) y quizás por ello las principales obras eran financiadas por el poder público. En São Paulo, una ciudad sin reyes, sin dictadores o políticos megalómanos, la arquitectura, para existir, tenía que incluir a la próspera burguesía así como a la iniciativa privada.

En poco más de una década (entre 1950 y 1960) São Paulo se transformaría en el principal centro económico del país, y viviría un milagro arquitectónico sin precedentes. Curiosamente, el origen estuvo en el *crack* del 29. Con la desvalorización del precio del café, varias familias adineradas paulistas decidieron dedicarse a la

construcción y destruir sus palacetes para, en su lugar, construir edificios de viviendas. En un rarísimo alineamiento de astros, arquitectos, promotores y compradores se pusieron de acuerdo. Los arquitectos dibujaban los edificios que imaginaban, los promotores aprobaban sus ideas y la burguesía era feliz comprando esos modernos apartamentos⁵.

Así surgieron los más emblemáticos edificios en São Paulo; promovidos por el mercado inmobiliario y financiados a crédito por la clase media: el edificio California (1951-1955) [fig. 6] proyectado por Oscar Niemeyer y Carlos Lemos; el edificio Três Marias (1952-1956) de Abelardo de Souza; el edificio Copan (1952-1966) [fig. 7] y el Eiffel (1952-1966), ambos de Oscar Niemeyer; el Conjunto Nacional (1955-1962) de David Libeskind; la Galeria Metrópole (1959-1964) [fig. 8] de Gian Carlo Gasperini y Salvador Candia; el edificio Itália (1960-1965) [fig. 9] de Franz Heep. Edificios que, en muy poco tiempo, rediseñaron el perfil de una ciudad que empezaba a mostrar orgullo de sí misma.

Fue en el inicio de esa fase áurea de optimismo y crecimiento económico cuando Lina Bo Bardi llegó a Brasil con su marido Pietro Maria Bardi, periodista, crítico y coleccionista de arte. Desembarcaron en Río de Janeiro en octubre de 1946. Desde la Bahía de Guanabara pudieron vislumbrar el edificio del Ministerio de Educación y Salud Pública que, como mencionó Lina en varias ocasiones, parecía enviarles un saludo de bienvenida. Lina escribiría:

Llego a Río de Janeiro, en barco, en octubre. Asombro. Llegando por mar: el Ministerio de Educación y Salud Pública se recortaba como un gran navío blanco y azul contra el cielo. Primer mensaje de paz tras el diluvio de la Segunda Guerra Mundial. Me sentí en un país inimaginable, donde todo era posible. Me sentí feliz, y en Río no había edificios en ruinas⁶.

Después de una breve estancia en Río de Janeiro se trasladaron a São Paulo, cuando Assis Chateaubriand invitó

a Pietro a fundar y dirigir un museo de arte. En 1947 se inauguraba la sede provisional del Museu de Arte de São Paulo (MASP), proyectado por Lina, en la segunda planta del edificio sede de los Diários Associados, propiedad del magnate. En ese mismo edificio los Bardi instalaron la sede de la revista *Habitat* que empezó a circular en octubre de 1950. Editada en inglés y portugués, la revista tuvo importantes directores, como la propia Lina Bo Bardi (hasta el número 15) [cat. 40], Flávio Motta, Pietro Maria Bardi y Geraldo Serra. Fue también allí donde fundaron el Instituto de Arte Contemporânea (IAC), que funcionó entre 1951 y 1953, donde se impartían clases de dibujo industrial, publicidad y moda, en el cual enseñaban los arquitectos Rino Levi, Oswaldo Bratke, Jacob Ruchti, el pintor Lasar Segall y el cineasta Alberto Cavalcanti. En otro edificio vecino crearon, en 1948 con el italiano Giancarlo Palanti, el Studio d'Arte Palma –un estudio de decoración y diseño– y la fábrica de muebles Pau-Brasil que produjo, entre otras cosas, el mobiliario para el Teatro Cultura Artística (1942-1950), proyectado por Rino Levi, amigo de los Bardi. Todos estos proyectos fueron realizados en los primeros cinco años de estancia de los Bardi en São Paulo, con el patrocinio y apoyo de Chateaubriand.

A principios de los cincuenta, también los arquitectos cariocas empezaban a trabajar en São Paulo. Río de Janeiro parecía haber olvidado la arquitectura moderna. Niemeyer, ya considerado una estrella en aquel momento, proyectó varios edificios. El primero de ellos fue el mítico Califórnia, inaugurado en 1955 y localizado en el centro de la ciudad, en la calle Barão de Itapetininga. El edificio-galería impresionaba por los grandes pilares en forma de “V” que se destacaban de la planta baja, totalmente abierto, como una plaza cubierta, que invitaba a entrar a quien pasara por allí. Y pasaba mucha gente. Era una época en la que el centro de São Paulo era “vivido” y disfrutado por todos, sin “miedos”. Una época en la que el movimiento de las calles era reconocido como la esencia de la vida urbana y como el símbolo de la sociabilidad y

de la modernización de las ciudades. Una fase de euforia y crecimiento económico que se traducía, entre otras cosas, en la velocidad con la que se llevaban a cabo las obras.

Una de ellas fue el parque de Ibirapuera, proyectado por Oscar Niemeyer, que en apenas dos años se convirtió en una realidad. En noviembre de 1953, antes de terminados todos los pabellones, acogió la II Bienal de São Paulo, con obras de Pablo Picasso, Marcel Duchamp, Paul Klee, Constantin Brancusi y Piet Mondrian (las obras fueron expuestas en el Palacio de las Industrias, actual edificio de la Bienal) [fig. 10].

El Ibirapuera (1951-1954) representó la afirmación de Niemeyer en la escena paulista, pero también fue blanco de duras críticas. El Palacio de la Bienal, con sus pilares en forma de “V” y sus losas curvas y rampas sinuosas, fue inaugurado en diciembre de 1953. Una obra pública, supervisada por empresas privadas, que no agradó a muchos arquitectos. Entre ellos Lina Bo Bardi quien, en un artículo de la revista *Habitat*, describía el edificio de la Bienal como una “floresta de columnas”, y defendía que las exposiciones necesitaban “espacios sin embarazos y soportes excesivos”⁷.

Las afinidades, o falta de ellas, de Lina con la arquitectura de Niemeyer eran evidentes. Y no era la única. Los debates más intensos se darían entre Ernesto Rogers, Walter Gropius y Max Bill. En 1952, Bill, director de la Escuela de Ulm, recibió el premio internacional de escultura de la I Bienal de Artes de São Paulo. En 1953 viajó a Brasil por primera vez. Visitó São Paulo y Río de Janeiro, donde concedió varias entrevistas, una de ellas publicada en la revista *Manchette* por el periodista Flávio de Aquino con el título: “Max Bill critica a nossa moderna arquitetura”⁸. Bill atacó duramente el edificio Califórnia, menospreció el Ministerio de Educación y Salud Pública, afirmando que tenía un problema de escala, y acusó a la arquitectura de Niemeyer de abusar de las formas orgánicas, de no ser socialmente responsable y de ser poco funcional y demasiado fotogénica⁹.

fig. 10
Oscar Niemeyer, edificio de la
Bienal de São Paulo, parque de
Ibirapuera, 1953. Foto: Andrés
Otero



En 1954 Bill sigue criticando la arquitectura brasileña en el número especial de la *Architectural Review* titulado “Report on Brazil”. Bill escribe sobre el edificio del Ministerio de Educación y Salud Pública, insistiendo en que le falta la proporción humana. Sobre Pampulha, afirmó que había sido proyectado por instinto, por simple amor a la forma y a las curvas caprichosas; que no había sido pensado de un modo social y sí individual y exagerado. Continuaba su discurso afirmando que Gropius era el mejor arquitecto moderno, y que los jóvenes seguidores de Le Corbusier eran un peligro para la arquitectura moderna¹⁰. En ese mismo número, Gropius escribe sobre la originalidad y la “pasión humana” de las obras de los arquitectos brasileños:

Los brasileños han desarrollado una actitud arquitectónica moderna y personal, y cuentan con numerosos arquitectos realmente brillantes que llevan la voz cantante. No creo que sea una moda pasajera, sino un movimiento consolidado [...]. En cualquier caso, para entender la obra de Niemeyer hay que conocer Río. Allí uno puede cometer los mayores disparates con total impunidad [...]. Todos los edificios de Niemeyer son interesantes y se basan en ideas originales, pero parece que los detalles no le interesan demasiado, y por eso la calidad no siempre es la mejor¹¹.

Cuando en 1951 se produjeron las primeras críticas a la arquitectura moderna brasileña en la *Architectural Review*, Lina escribió un artículo en la revista *Habitat* titulado “Bela criança”, refiriéndose al Ministerio de Educación y Salud Pública. En él decía que la nueva arquitectura brasileña tenía muchos defectos; era joven, no había tenido mucho tiempo para pensar y había nacido súbitamente como una “bela criança” [hermoso niño]. Mencionaba que ciertas formas libres de Oscar Niemeyer eran “complacencias plásticas” y que la realización no siempre era satisfactoria. Pero añadía que en esa “falta de pulidez, esa rudeza, ese tomar y

transformar sin preocupaciones [radicaba] la fuerza de la arquitectura contemporánea”¹². Terminaba su artículo comparando la arquitectura moderna brasileña a una “bela criança”: “La arquitectura brasileña nació bonita, pero debemos educarla enseguida, curarla, encauzarla, seguir su desarrollo; se dio el milagro del nacimiento”¹³. Con esta frase Lina reconoce la importancia y la fuerza de las palabras. Desde su experiencia en revistas italianas como *Domus* y *Quaderni di Domus*, sabía que “las palabras” construyen y delimitan la arquitectura. No es casualidad que, a lo largo de su vida, Le Corbusier escribiera cerca de cincuenta libros expresando sus ideas...

Así fueron los primeros diez años de la arquitecta Lina Bo Bardi en São Paulo: con “muchas palabras” y pocas obras realizadas. Escribía con mucha convicción y seriedad, siempre expresando lo que eran, en su opinión, los valores de la arquitectura moderna y de la arquitectura brasileña. En ese tema no coincidía con Lúcio Costa, cuando este afirmaba que las raíces de la arquitectura brasileña estaban en la arquitectura colonial de los jesuitas. Para Lina las raíces estaban en las construcciones indígenas de *pau-a-pique*¹⁴. Construcciones verdaderas, sin ornamentos, pensadas para cumplir una función y responder a las exigencias del clima tropical. Quizás por ese motivo apreciaba la arquitectura de João Vilanova Artigas, algo que manifestó en el primer artículo que escribió como editora de la revista *Habitat*, en 1950:

Después de la primera vuelta alrededor de las paredes exteriores, el observador no sufre una brusca interrupción por haber entrado en la casa. Pero, entonces, tiene la percepción exacta de que la continuidad del espacio se produce en solidaridad respecto al rigor que ya anunciaban las formas exteriores. Esta armónica continuidad del espacio se obtiene por medios límpidos, clarísimos, sin que concurren los efectos forzados de la forma libre¹⁵.

En 1951 Lina construyó para ella y su marido la Casa de Vidrio en el barrio Murumbi en São Paulo. Un volumen de vidrio, elevado sobre pilotes, lejos del agitado centro, desde donde se podía observar la ciudad. En 1957, un año antes de irse a vivir a Bahía, fue invitada a realizar el proyecto del MASP en la emblemática Avenida Paulista en São Paulo. Un museo que es, hasta el día de hoy, y desde que se inauguró en 1968, un lugar de encuentro de todos y para todos, un lugar para albergar juguetes, para montar mercadillos, para observar la ciudad, para celebrar actos importantes y menos importantes, y para realizar grandes manifestaciones políticas. Un edificio que materializa los ideales y las palabras de Lina, ya que es, a la vez, un espacio para la creatividad humana, incluyente y popular, y también un espacio para la experiencia lírica. Un edificio que hizo visible el hecho de que el carácter expresivo, social y humano de la arquitectura hubiera dado lugar a una nueva forma de hacer que reclamaba la autonomía de la arquitectura, en sí misma, sin poner en crisis su carácter racional.

- 1**
Lúcio Costa, "Relato Pessoal", en Alberto Xavier (org.), *Depoimento de uma geração, Arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 135.
- 2**
Lauro Cavalcanti, *Moderno e brasileiro. A história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 184.
- 3**
Philip L. Goodwin, *Brazil builds: Architecture New and Old, 1652-1942* [cat. expo., The Museum of Modern Art, Nueva York]. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1943, p. 72.
- 4**
Lina Bo Bardi, *Projeto*, n.º 149 (1992), p. 64.
- 5**
Raul Juste Lores, *São Paulo nas alturas*. São Paulo: Três Estrelas, 2017.
- 6**
Lina Bo Bardi, "Curriculum letterario". Archivo del Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo. Véase en pp.13-17 de este catálogo.
- 7**
Lina Bo Bardi, *Habitat*, n.º 11 (1953), pp. 3-5.
- 8**
Flávio de Aquino, "Max Bill critica a nossa moderna arquitetura", *Manchette*, n.º 60 (1953), p. 38.
- 9**
Ibid., pp. 38-39.
- 10**
Max Bill, "Report on Brazil", *Architectural Review*, n.º 116 (1954), p. 238.
- 11**
Walter Gropius, "Report on Brazil", *Architectural Review*, n.º 116 (1954), p. 237.
- 12**
Lina Bo Bardi, "Bela criança", *Habitat*, n.º 2 (1951), p. 3.
- 13**
Idem.
- 14**
Idem.
- 15**
Lina Bo Bardi, "Casas de Vilanova Artigas", *Habitat*, n.º 1 (1950), pp. 2-16.



Una casa de vidrio: arquitectura, arte y naturaleza

Renato Anelli

Lina Bo Bardi en la Casa de Vidrio,
São Paulo, c. 1953. Foto: Alice Brill.
Colección Instituto Moreira Salles



Le Corbusier - Villa Savoy a Poissy



Architetto Loris Pagni - Casa e Milano

CASE SUI TRAMPOLI



Quando desiderate avere una casa lontana agli altri « pilotis » di Le Corbusier? Pare la casa « isolata dal suolo » ha avuto un grande sviluppo in questi ultimi anni. Con l'essenza in acciaio, al centro si recitano piani di abitazioni impresse ad alveoli, come nelle case di Alberto Frey, in cui abitano e si intrattengono in tale modo, al basso proprio in disotto.

In paradosso e un fatto legato da molti elementi del modo di pensare, che tradiscono l'essenza popolare, possibilità di movimento, spaziosità di forme, libertà d'arrangiamento di spazi, possibilità di essere in continuo movimento con particolari soluzioni di problemi pratici e fatti essenzialmente le case primitive e puri.

Ma l'architettura italiana del secolo, soprattutto quella, isolata nel cielo, tutti sempre una delle maggiori aspirazioni di tutti i tempi. I primi portati su sono esempi, Arco e nelle sue opere, in una architettura avvincente: il Palazzo di Casa, il Palazzo Ducale di Venezia, i lavori costruiti di Frey con particolari di struttura in una architettura libera, quasi pura. Gli architetti moderni preferiscono realizzare facciate, ornamenti, parti espressive, mentre nell'essenza l'isolamento del suolo. Questo distacco non deve fatto soltanto agli altri « pilotis » di Le Corbusier?

Una prevenzione vuole indicare nei visivi della casa l'isolamento dal suolo, abitazione? spazio spaziosi, design dei servizi? Pare molto comune e non tutti dati in questi ultimi anni fatti concreti di

Alberto Frey - Casa su piloni in acciaio



Casa - e Milano



fig. 1

Lina Bo y Carlo Pagani (eds.),
 "Case sui trampoli", Domus,
 n.º 195 (marzo de 1944), p. 86

Este ensayo analiza la relación entre la arquitectura y la naturaleza en la obra de Lina Bo Bardi a partir de su vivienda de São Paulo, que se conoce como Casa de Vidrio. Presentemos, primero, su comprensión de las diferencias entre “arquitectura natural” y “arquitectura no natural”, según expresaba en una conferencia de 1958:

¿Qué se entiende por arquitectura orgánica, natural? Una arquitectura no limitada a priori, una arquitectura “abierta”, que acepta la naturaleza, que se acomoda a ella, que busca mimetizarse con ella, como un organismo vivo que llega a asumir a veces formas casi miméticas, como un lagarto sobre las piedras al sol¹.

Incluso reconociendo ciertas interacciones con la topografía y con los conjuntos arbóreos que había en aquel terreno cuando se diseñó, la Casa de Vidrio se enmarca en la primera definición. En cuanto al jardín, las sendas y las nuevas construcciones realizadas durante los años siguientes se definen como una arquitectura que imita la naturaleza. La relación entre arquitectura y naturaleza pasa por la comprensión de su postura respecto a ambas concepciones, que ya en Italia había tratado en textos². El complejo de construcciones (casa principal, casa del administrador, garaje y estudio) y el jardín que forma la Casa de Vidrio registran la evolución de su punto de vista durante los más de treinta años que la arquitecta vivió allí.

La Casa de Vidrio y las casas modernas

Proyectada y construida entre 1949 y 1951, la casa es contemporánea de otros ejemplos de casas modernas concebidas con franca integración interior-exterior a través de

las fachadas de cristal. Sus cualidades específicas deben analizarse frente a tres corrientes distintas.

La primera de ellas se sitúa en el campo internacional: la Casa de Vidrio se acerca a las principales arquitecturas de cristal de la segunda postguerra, tales como la Farnsworth House (1945-1951), de Mies van der Rohe, en Plano (Illinois), y la Glass House de Philip Johnson (1946-1949) en New Canaan, Connecticut.

La segunda corriente nos sitúa ante la arquitectura moderna italiana, ambiente en el que se formó la pareja Bardi. En sus primeros años brasileños, la arquitecta evitó la inflexión hacia lo popular que se apreciará en las obras de algunos arquitectos racionalistas de la inmediata postguerra, y que sería la característica principal de su obra desde la década de los sesenta. Radicaliza las analogías que ya había propuesto en su artículo “Case sui trampoli”³ [fig. 1], aparecido en 1944 en la revista *Domus*, donde publicó tres casas modernas: la Ville Savoye (1928-1929), de Le Corbusier, en Poisy; la Casa al Villaggio dei Giornalisti (1934-1935) de Luigi Figini, en Milán, y la Canvas Weekend House (1933), de Albert Frey y Lawrence Kocher en Long Island. En el artículo, la tipología de casa erigida sobre esbeltos pilares se asocia a las casas de pescadores con palafitos a orillas del lago Maggiore. Allí anota la cercanía entre la arquitectura moderna y la construcción vernácula, tema recurrente en la Italia de aquellos años.

Aún con relación al contexto de la arquitectura italiana, debe observarse que la pareja Bardi vivía en la casa de Daniele Calabi, arquitecto italiano de origen judío que se había refugiado en Brasil en 1938 y que había vuelto a Italia tras el final del conflicto. Su casa se ubicaba en el valle de Pacaembú y estaba dispuesta en un plano

horizontal que se alejaba del suelo a medida que el terreno se inclinaba hacia los extremos, desde el nivel de la entrada, como una terraza abalconada [fig. 2]. Una manera de habitar en la que la relación con el paisaje es fundamental. Con todo, mientras la casa de Calabi completaba el volumen con mampostería hasta llegar al suelo, Lina adoptaría los finos *trampoli* para consolidar la levedad de todo el proyecto.

La tercera línea a partir de la cual cabe analizar la casa Bardi es la arquitectura moderna brasileña, con la que la obra contrasta al no adoptar las características protecciones solares de parasoles y rendijas para las fachadas solariegas. Otro aspecto es la implantación de la Casa Bardi, que comparte características del proyecto de Rino Levi para Olivo Gomes⁴ (1949-1953) y con el de Affonso Reidy para Carmen Portinho (1949-1952). Ambas casas son importantes para nuestro propósito debido a la relación que establecen con el paisaje y el terreno inmediato. La de Levi se sitúa en una hacienda, abriéndose hacia las vegas del río Paraíba, a través de un jardín proyectado por Burle Marx, que funciona como mediación entre la vivienda moderna y el paisaje natural [fig. 3]. La casa Portinho, se ubica en el límite del área metropolitana y del Parque Nacional de Tijuca, en Río de Janeiro, en medio de una vegetación exuberante y aparentemente salvaje, desde la que emergen el volumen y sus largos pilares [fig. 4].

Es pertinente señalar que las casas de volúmenes transparentes que descansan en laderas por un lado y en pilares por el otro se basan en el estudio de Mies van der Rohe para una casa de vidrio en la montaña, en el sur del Tirol, Italia (1934) [fig. 5], difundido internacionalmente a través del catálogo de la exposición del MoMA, en 1947⁵. La Casa Bardi se dispone de la misma manera: un volumen elevado que toca la superficie inclinada del suelo en uno de sus lados mientras que el otro se apoya en finos pilares. Se compone de dos partes, la transparente y elevada, que acoge las zonas de interrelación social y trabajo, y la opaca, anclada al suelo, que alberga

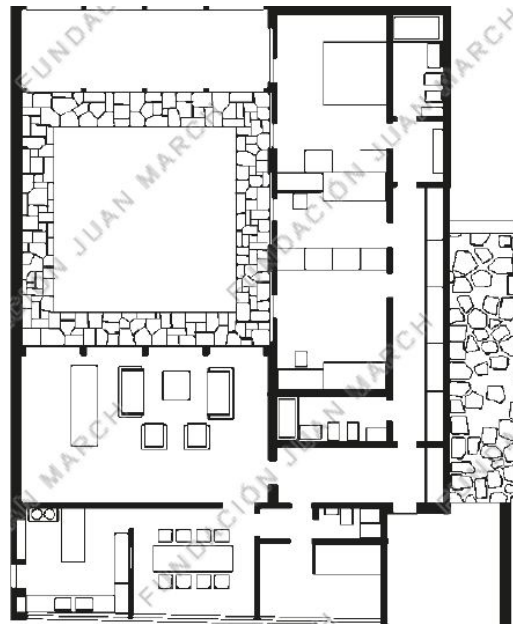


fig. 2
 Daniele Calabi, Casa Calabi, São Paulo, 1945-1946, *Domus*, n.º 232 (enero de 1949)

fig. 3

Rino Levi, Casa de Olivo Gomes, 1949-1951. Archivo de la Facultad de Arquitectura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

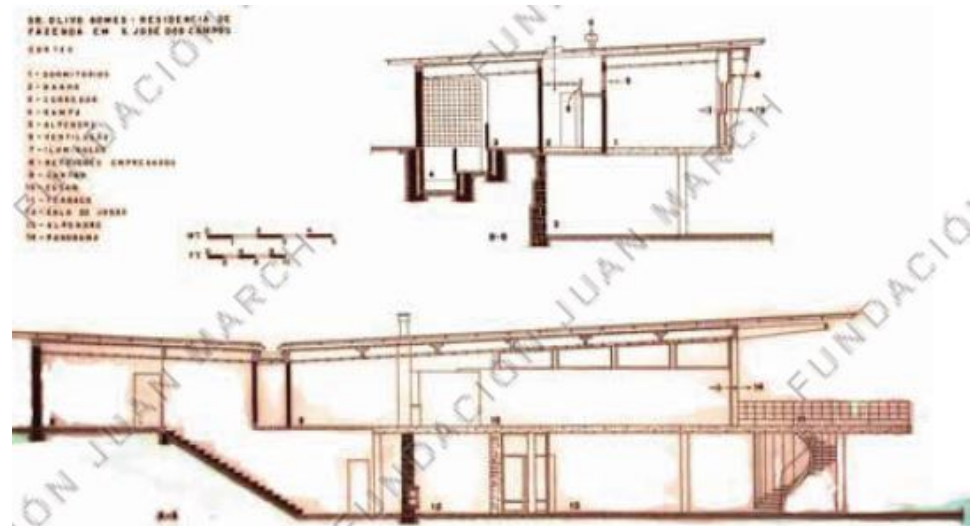


fig. 4

Affonso Reidy, Casa de Carmen Portinho, c. 1950. Universidade Federal do Rio de Janeiro

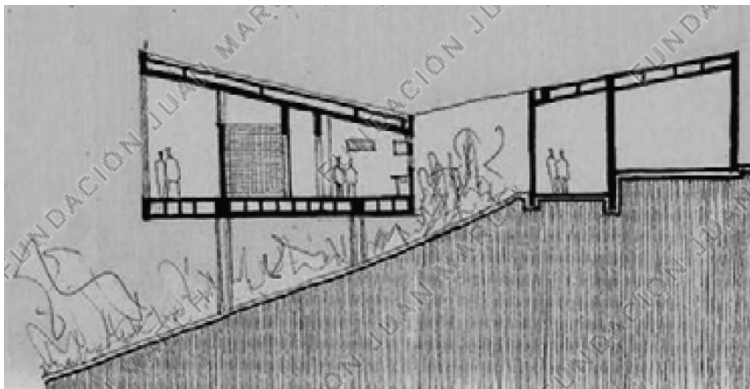
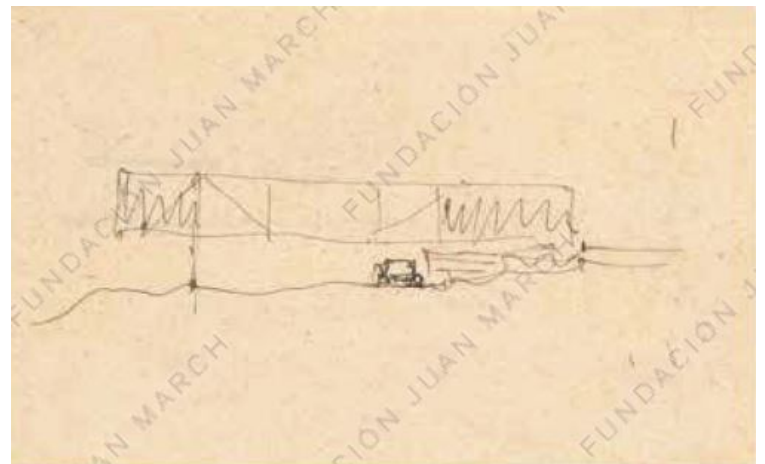


fig. 5

Ludwig Mies van der Rohe, boceto del alzado de la Casa de Vidrio en la montaña (posiblemente Merano, en el sur del Tirol, Italia), c. 1934. Tinta sobre papel, 12,7 x 20,2 cm. MoMA, Nueva York, The Mies van der Rohe Archive, donación del arquitecto



la zona de servicio, las habitaciones y los aseos. Las tres caras del volumen transparente son completamente de cristal, lo que no ocurre en las casas de Rino Levi y Affonso Reidy.

Al contrario que en la casa de Philip Johnson, que se reparte entre dos volúmenes, uno de cristal y otro de ladrillo, en la casa Bardi el volumen transparente se encastra en el volumen opaco de mampostería, que surge directamente del suelo. La transición entre ambos se realiza a través de las paredes metálicas rojas y las ventanas corridas de la habitación de Lina a un lado y de la cocina al otro. Una apertura en el volumen opaco crea espacio hacia un jardín que separa el sector de las habitaciones de la pareja y los aseos, conectados tan solo por la amplia cocina. Para los demás vanos, las ventanas y las puertas, se perforan directamente las paredes blancas.

En la casa de los Bardi, la parte transparente se configura con una plataforma de hormigón armado y paneles de cristal, sobre pilares cilíndricos de acero, que se abre al paisaje. El espeso bosque que rodea la casa hoy en día no existía originalmente, pues el solar, conocido como Morumbi, en el que solamente había algunas concentraciones vegetales, era una antigua hacienda de té que se parceló para ser edificada. El denso jardín arbóreo actual es, por lo tanto, una construcción, como la propia casa, plantado y cuidado por la arquitecta desde el comienzo de la obra.

Arte y naturaleza: entre lo sublime y la metafísica

Lina definió su casa como un manifiesto construido desde el esfuerzo por posicionarse en medio del debate del momento sobre la arquitectura moderna brasileña. Repetía sus críticas a lo que ella identificaba como los formalismos excesivos de la nueva arquitectura, entre los cuales estaba el uso abusivo de parasoles, que había manifestado en un artículo publicado mientras proyectaba la casa⁶. Sin protección solar, ni siquiera cortinas (por lo menos durante el primer año) y sin barandillas en los huecos de piso a techo, la casa expone a su ocupante

deliberadamente al medio físico [fig. 6]. En palabras de la artista: “La idea era tener una casa que nos abrigara físicamente del viento y de la lluvia, pero participando en la poesía, en la ética, que se pueden hallar incluso en medio de una tempestad”⁷.

La referencia a la tempestad como espectáculo que se ofrece a los moradores sentados solemnemente en sus sillas con bolas de latón en los reposabrazos es una clara referencia a Kant y su “descripción de una tempestad furiosa” que ilustra el sentimiento de lo sublime⁸. El vértigo que producen los bordes de la losa elevada, sin ningún parapeto protector, contribuye a dicha interpretación. El arte, y en este caso particular la arquitectura, al provocar asombro e intensidad, se opone al suave disfrute de lo bello, equilibrando ambos extremos. La tranquilidad del hombre dibujado por Le Corbusier, sentado en un sillón del Ministerio de Educación y Salud Pública, contemplando el paisaje de las colinas de Río de Janeiro, es lo opuesto a la intensidad que Lina busca en su buceo vertiginoso en la naturaleza tropical. El equilibrio frente a esta naturaleza telúrica se obtendría mediante la disposición de las obras de arte y el diseño dentro del salón transparente [fig. 7 y 8]. Ideada al mismo tiempo que el museo de São Vicente⁹, en la costa de São Paulo, la casa incorpora ejercicios expositivos ya incluidos en sus proyectos museográficos de la primera sede del Museu de Arte de São Paulo (MASP), y que después se aplicarían a su nueva sede de la Avenida Paulista, también de fachadas transparentes. Como se puede observar en las fotos de Chico Albuquerque (1951), las obras de arte de la colección de la pareja se disponían junto a los muebles antiguos y modernos, en un espacio continuo que se extiende al paisaje exterior. En un croquis de la arquitecta, esta procura entender cómo funcionan el arte y la naturaleza en un mismo plano.

La comparación de los *collages* del *Museu à Beira do Oceano* de Lina [cat. 184 y 185] y del *Museum for a Small City* de Van der Rohe [fig. 9] puede aclarar el sentido del proyecto de Lina Bo Bardi¹⁰. El espacio de este



fig. 6

Vista exterior de la Casa de Vidrio sin cortinas, São Paulo, 1951. Foto: Peter Scheier. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

fig. 7

Vista interior y exterior de la Casa de Vidrio, São Paulo, c. 1950. Foto: Peter Scheier. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



fig. 8

Vista interior de la Casa de Vidrio, São Paulo, 1951. Foto: Peter Scheier. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

es el plano bidimensional abstracto, en el que la superposición de obras de arte y paisaje exterior interactúa sin pretensiones de profundidad. El *collage* de Lina Bardi presenta las obras de arte en un plano de acentuada perspectiva, que se alarga hasta el horizonte del mar [cat. 184]. En él, los objetos disponen de un amplio espacio a su alrededor, mientras los de Van der Rohe se superponen. Es nítida la conexión de Lina con la pintura metafísica de Giorgio de Chirico.

Además de la amistad de la pareja Bardi con el pintor, el mosaico en lo alto de la escalera de la entrada de la Casa de Vidrio confirma la sintonía con su estética¹¹. Aunque esta relación ha sido señalada por varios autores, el significado del arte metafísico para los Bardi está aún poco tratado. Oliveira¹² compara el grabado *Habitación del arquitecto* (1943) de Lina con el lienzo *Los arqueólogos* (1927) de De Chirico, entendiéndolo que, mientras este último sitúa sus objetos en el pasado, como meros objetos para la contemplación, la arquitecta los aproxima al presente, como instrumentos para la acción. Zollinger¹³ aporta otra interpretación, por la que relaciona la obra de Lina con los *collages* surrealistas, en la medida en que la asociación entre los objetos representados es completamente libre, mientras De Chirico se rige por la reconstrucción de una jerarquía del pasado. Una tercera interpretación, de Corato, propone que, para la arquitectura, la “atmósfera de extrañamiento de los objetos y el vacío a su alrededor” de la pintura metafísica supondría una interpretación de las “formas y la atmósfera de las ciudades italianas”¹⁴.

Las primeras disposiciones del salón de la Casa de Vidrio son estrategias destinadas a crear una atmósfera que condiciona el disfrute de la obra de arte. Sin embargo, la transparencia para la vegetación tropical del entorno sustituye a los escenarios metafísicos inspirados en las ciudades italianas, lo que evidencia una primera postura de la arquitecta con respecto a la realidad arquitectónica del país. La tranquilidad y el equilibrio de las naturalezas de De Chirico empiezan a sustituirse por el vértigo del buceo en la naturaleza.



fig. 9

Ludwig Mies van der Rohe, perspectiva interior del *Museum for a Small City*, 1942. Recortes de fotografías y reproducciones fotográficas sobre cartón, 76,2 x 101,6 cm. MoMA, Nueva York, The Mies van der Rohe Archive, donación del arquitecto

fig. 10

Vista de la sala de la Casa de Vidrio, São Paulo, 1951/1952. Foto: Peter Scheier. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



fig. 11

Vista desde la Casa de Vidrio, São Paulo, c. 1950. Foto: Chico Albuquerque. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



Tomadas hacia 1950, las fotos de Peter Scheier y de Chico Albuquerque¹⁵ muestran el exterior de la casa de manera contrastante. En las fotos de Scheier, los terrenos edificables, las construcciones que se esparcen en un primer plano y en el horizonte se incorporan al interior de la casa a través de las cristalerías [fig. 10]. En cambio, las fotos de Albuquerque atenúan esta presencia a través de los encuadres y mediante el control de la luz [fig. 11]. El realismo de las fotos del primero no se repite en el ambiente etéreo de las del segundo, que intenta construir con cuidado una atmósfera. Con Lina posando mientras observa la naturaleza a su alrededor se remite a lo sublime, especialmente al lienzo de Caspar David Friedrich en el que un viajero europeo contempla la inmensidad de las cumbres de las montañas desde un mar de nubes¹⁶, que aquí serían las aún verdes colinas de los alrededores de São Paulo.

Construyendo el jardín: del terror al amor por la naturaleza tropical

Las fotos de la Casa de Vidrio tomadas en aquella época muestran también las mudas plantadas frente a la casa, en un esfuerzo por recubrir los taludes. Piedras dispuestas cuidadosamente en torno a la casa añaden calidad estética al espacio exterior. El suelo curvo para la entrada de los coches y el pequeño espejo de agua bajo la línea de caída de las salidas de aguas pluviales, repletas de especies acuáticas, completan el paisajismo en el momento inicial de ocupación de la casa. Apenas se había empezado a habitar la casa “metafísica” por lo que aún no se podían apreciar las marcas de las profundas transformaciones que sus ocupantes protagonizarían durante los años siguientes.

Según va discurrendo la vida de la pareja en la casa, muy inhóspita en los primeros años, se producen los primeros ajustes, como el empleo de cortinas que en un principio no estaba previsto. La falta de infraestructuras en el barrio se prolonga durante años, como atestigua la incineradora, que compensa la inexistente recogida de las basuras. No se instaló el teléfono hasta 1956, hecho que Lina celebraría en una carta a Pietro en la que relata,

asimismo, su trabajo en el jardín con su asistente, Arnaldo, y su perro Víctor¹⁷.

Su aproximación a la naturaleza tropical se produce en viajes a regiones de selva atlántica, como las playas en Caraguatatuba y Ubatuba en la zona litoral de São Paulo [fig. 12]. Las primeras incursiones las realizó con Roberto Sambonet y las registró en las pinturas de la muestra *Massaguaçu*, expuestas en el MASP en 1949¹⁸. Confirmándose el interés de la pareja por la flora tropical, visitan en 1950 la finca de Roberto Burle Marx en Río de Janeiro, acompañados por Saul Steinberg. El grupo posa ante filodendros y otras plantas seleccionadas por el paisajista entre la flora nativa para sus jardines. Ese año Pietro promueve la exposición *Os jardins de Burle Marx* [Los jardines de Burle Marx] en el MASP, presentándola en un artículo para la revista *Habitat*¹⁹.

Empeñada en construir su identidad con suficiente independencia, la opción de Lina no podía estar en la misma línea del paisajismo pictórico de Burle Marx, aunque compartiera con su marido el reconocimiento por la importancia del paisaje. El tema de la naturaleza y el paisaje tiene una enorme presencia en el artículo que escribe para la revista de Bruno Zevi en 1956:

Cual enviado especial, he intentado dar una idea de esta ciudad a orillas del océano, cuyas calles transversales a la costera terminan en el bosque repleto de *quaresmeiras* (*Tibouchina granulosa*) y de acacias lilas y amarillas, de filodendros y de todas las plantas que, en Europa, solo están en los escaparates de las floristerías. [...] El terror antiguo hacia el bosque se ve reemplazado por una visión más reposada y, allí donde no ha sido destruido para dar paso a plantaciones, el terror se ha convertido en amor²⁰.

El sentimiento sublime inicial, en el que la intensidad resulta del “peligro” y del “terror”, se expresa por la fascinación que produce la intimidad real con el entorno natural, flora y fauna, que expresa en sus cartas a Pietro.

El relato del día a día, de las dificultades con las plagas, de la satisfacción de plantar con las propias manos, de la floración de las orquídeas, de la belleza del follaje de las batatas... En una de esas cartas, señala la transformación estética que el jardín está viviendo:

Nuestra casa es hermosa, el jardín magnífico, pero hoy ya no haría una casa así, residuo de mis convicciones en el “progreso infinito”. Hoy haría una casa con una cocina de piedra y leña, sus ventanas en el entorno de un gran parque lleno de maleza, y esparciría las semillas al viento, sobre la hierba²¹.

Quedaba claro allí que la arquitectura de la Casa de Vidrio no se repetiría.

Organicismo: la arquitectura que se mimetiza con la naturaleza

En octubre de 1956, al volver de su viaje a Italia, adonde había ido para reunirse con Pietro, Lina visita la obra de Gaudí en Barcelona. Fotos del parque Güell registran los revestimientos y las formas orgánicas que se mezclan con el suelo [fig. 13]. Su interés por la obra del catalán, que le llega a través de Bruno Zevi²², se convierte en un punto de inflexión en su propia obra, que desde entonces pasa a orientarse a partir del organicismo.

Sigue viajando por el interior del país, realizando expediciones al interior de Paraná en 1958, donde visita las formaciones rocosas del Parque Nacional de Vila Velha, acompañada por Luiz Hossaka [fig. 14]. En el nordeste, visita las formaciones rocosas de Sete Cidades, en Piauí, con sus erosiones causadas por el viento en las rocas [fig. 15].

Entre 1957 y 1958, el jardín de la Casa de Vidrio registra los primeros momentos de la inflexión organicista; el paisajismo casual, con sus “semillas esparcidas al viento” (expresión utilizada en la mencionada carta de abril de 1956 a Pietro), se complementa con la construcción de caminos y pequeños muros de apoyo que dialogan con la

fig. 12

Lina y Pietro Maria Bardi frente a la selva atlántica en Ubatuba, São Paulo, c. 1950. Instituto Bardi/ Casa de Vidro, São Paulo



fig. 13

Antoni Gaudí, parque Güell, Barcelona, 1946. Instituto Bardi/ Casa de Vidro, São Paulo

fig. 14

Parque Nacional de Vila Velha, Ponta Grossa, Paraná, 1958. Foto: Luiz Hossaka (?). Instituto Bardi/ Casa de Vidro, São Paulo

fig. 15

Parque Nacional de Sete Cidades, Piauí, c. 1950. Instituto Bardi/ Casa de Vidro, São Paulo



arquitectura de Gaudí y con las superficies de las rocas erosionadas [fig. 16]. La sinuosidad del trazado permite que los caminos muestren declives suaves y los apoyos necesarios tengan poca elevación. En su mayoría, no son más que muros de ladrillo sobre cimientos simples, recubiertos por cantos rodados, con detalles en fragmentos de losas de arenisca y trozos de cerámica para formar delicados temas decorativos. El suelo discontinuo, de losas irregulares de arenisca, se alarga en algunos puntos, como pequeños espacios en medio del jardín.

Construye también el nuevo garaje que sustituye al anterior. El volumen es un paralelepípedo regular que repite el revestimiento de los muros para contrastar con las paredes blancas de la Casa de Vidrio. El techo-jardín y los desagües recubiertos también por cantos rodados inauguran una línea que se aplicaría enseguida en las casas para Valéria Cirell, en Morumbi, y Chame-Chame, en Salvador.

Su arquitectura se transforma rumbo a una “arquitectura natural”. Entre los proyectos que desarrolla en los años siguientes, la nueva sede del MASP es el que expresaría mejor los pasos aún indefinidos de esa transformación.

El proyecto se elaboró entre 1957 y 1960, inicialmente sin las fachadas de cristal, que solo surgirían a finales de 1965²³. Hasta la adopción de las fachadas completamente transparentes, el museo como un todo se alejaba de la arquitectura de la Casa de Vidrio y del museo de São Vicente. El volumen elevado tendría fachadas opacas y estaría iluminado cenitalmente en el piso superior del salón de la pinacoteca, y por una larga ventana horizontal en el piso inferior.

En una carta a Bruno Zevi, fechada el 1 de junio de 1965, Lina describe el proyecto y defiende su postura frente a la del italiano:

[...] un volumen liso que crearé repleto de plantas tropicales entre los intersticios del hormigón bruto, como entre las piedras de una vieja catedral. Siempre que



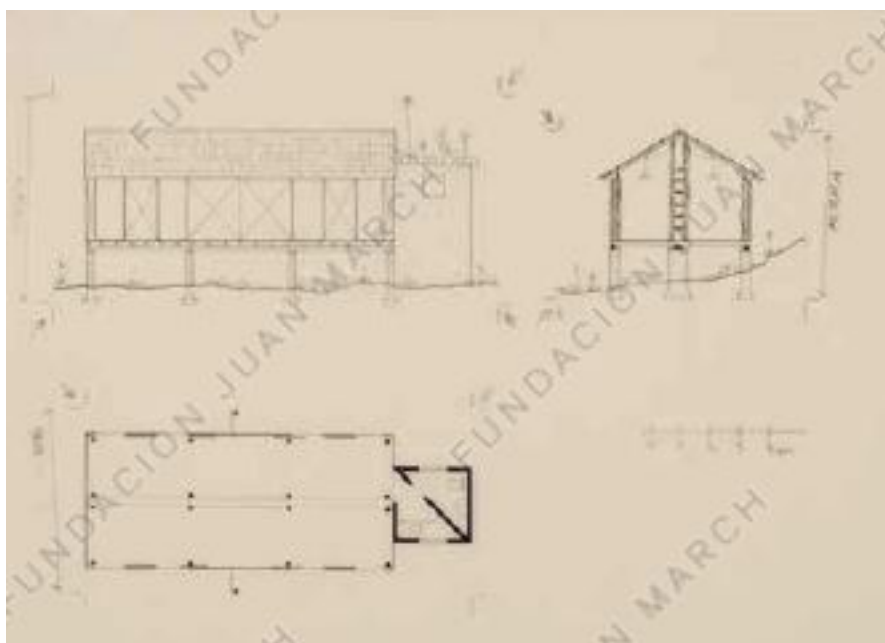
voy a la obra, recuerdo tus críticas a los volúmenes elementales, a la polémica de las cajas de zapato. Gaudí dijo: “el plano no existe en la naturaleza”, y por ello él, que creía en Dios, no lo hacía. Pero lo sublime es que el hombre haga el plano que no existe en la naturaleza, con toda la valentía de las cosas que el hombre hace solo sin la ayuda de nadie²⁴.

Si se hubiera construido de acuerdo con el proyecto original, el MASP sería una versión organicista y opaca de la Casa de Vidrio y del Museu à Beira do Oceano [Museo en la orilla del océano], con sus fachadas de hormigón, rudo como la piedra, salpicadas por plantas tropicales.

fig. 16
Caminos del jardín en la Casa de Vidrio, São Paulo, 2001.
Foto: Nelson Kon. Archivo del fotógrafo

fig. 17

Lina Bo Bardi, André Vainer y Marcelo Ferraz, dibujo técnico de la casita-estudio, Morumbi, São Paulo, c. 1986. Lápiz y tinta china sobre papel vegetal, 26,8 x 37,5 cm. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



Cultura popular y naturaleza

La última intervención en el área de la Casa de Vidrio fue la construcción del estudio, en 1986. La necesidad de un espacio de apoyo para el desarrollo de los proyectos se debía a la consolidación de la colaboración de varios jóvenes arquitectos que apoyaban a Lina desde el SESC Pompéia y la iglesia en Uberlândia²⁵. Ubicado junto a la calle, lo que permitía un fácil acceso, el estudio sería conocido como la “casita”, por haberse construido con técnicas populares [fig. 17]. Estructura de troncos y madera maciza, cubierta a dos aguas de tejas cerámicas no forradas, vallas de paneles deslizantes de madera reconstituida pintada de verde y malla mosquitera crean un pequeño volumen que toca el suelo para permitir la entrada, alejándose de aquel a medida que el terreno cae hacia la calle. Las analogías con la propia Casa de Vidrio son claras y se acentúan por la ausencia de barandillas en los huecos de suelo a techo de los paneles deslizantes. Pero los sistemas constructivos adoptados son los de las construcciones sin arquitectos, los de la cultura popular que la arquitecta estudió profundamente.

Envuelta por los árboles y los bambúes, la “casita” reafirma la analogía entre las formas modernas y las construcciones populares que defiende en el artículo “Case sui trampoli”:

El instinto construye a veces en paralelo con las formas y las tendencias de un arte aventajado; esta casa de madera levantada por un pescador a orillas del lago Maggiore presenta, en la esencialidad de sus formas, las características estéticas de la más moderna arquitectura²⁶.

En su residencia encontramos los registros de ambas, el arte del instinto popular y aquella otra arquitectura vanguardista. La casa, sus anexos y el jardín ofrecen una narrativa de las transformaciones intelectuales de la arquitecta. Notas de una vida en busca de la esencialidad, hallada en su buceo por la naturaleza y la cultura popular brasileña.

El crecimiento descontrolado de los árboles, tras la muerte de la pareja en la década de los noventa, produjo una situación inesperada. La casa “no natural” que observa la naturaleza perdió las perspectivas hacia el paisaje, que a su vez se transformó en una ciudad de edificios verticales, mansiones y chabolas. La densidad del bosque rodeó la casa y la protegió de la agresividad del paisaje urbano. La proximidad de los árboles a la plataforma de la sala acristalada estableció una condición de visión táctil, opuesta a la visión original, a distancia, y por ende alterando las condiciones de su goce estético. El conjunto casa/adosados/jardín encarna una simbiosis que sugiere nuevas direcciones para la relación entre la arquitectura y la naturaleza. Desdoblamiento *post mortem* de la obra de la autora, se convierte en una contribución a la cultura contemporánea que hace viable la preservación del conjunto y la posibilidad de que en la actualidad pueda ser visitado por el público²⁷.

- 1
Lina Bo Bardi, “Arquitetura e natureza ou natureza e arquitetura. Manuscrito da conferência na II Semana de Arquitetura em la Casa da França” [Arquitetura y naturaleza o naturaleza y arquitectura. Manuscrito de la conferencia en la II Semana de Arquitectura en la Casa de Francia], Salvador de Bahía, 1958. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo.
- 2
Lina Bo Bardi, “Architettura e natura: la casa nel paesaggio”, *Domus*, n.º 191 (noviembre de 1943), pp. 464-471.
- 3
Lina Bo Bardi, “Case sui trampoli”, *Domus*, n.º 195 (marzo de 1944) pp. 86-87.
- 4
Publicada por la arquitecta en Lina Bo Bardi, “Residência em São José dos Campos de Rino Levi”, *Habitat*, n.º 2 (enero/marzo de 1951), p. 19.
- 5
Philip C. Johnson, *Mies van der Rohe* [cat. expo., The Museum of Modern Art, Nueva York]. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1947.
- 6
Lina Bo Bardi. “Bela criança”, *Habitat*, n.º 2 (enero/marzo de 1951), p. 3.
- 7
Lina Bo Bardi. “Residência no Morumbi”, *Habitat*, n.º 10 (enero/marzo de 1953), pp. 31-40.
- 8
Emmanuel Kant, *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*. Campinas: Papirus, 1993, p. 21 [ed. cast.: *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Madrid: Alianza Editorial, 2015, trad.: Luis Jiménez Moreno]. La primera identificación de lo sublime en Lina Bo Bardi fue sugerida por Maria de Fatima de Mello Barreto Campello, en “Lina Bo Bardi: as moradas da alma”. São Carlos: Escola de Engenharia de São Carlos, 1997 [trabajo final de postgrado].
- 9
Lina Bo Bardi. “Museu à Beira do Oceano”, *Habitat*, n.º 8 (julio/septiembre de 1952), pp. 6-11.
- 10
Aquí desarrollo los argumentos del texto de Renato Anelli, “Museu de Arte: das transparente museum und die Entheiligung der Kunst”, en Barbara Steiner y Charles Escher (coords.), *Mögliche Museen*. Colonia: Walther König, 2007, pp. 65-78.
- 11
El mosaico fue realizado por el artista italiano Enrico Galassi a partir de un dibujo de De Chirico regalado a la pareja.

- 12
Véase Olivia de Oliveira, "Quarto do arquiteto: Lina Bo Bardi e a história", *Óculum*, n.º 5/7 (1997), pp. 82-88.
- 13
Carla Zollinger, "Lina Bo Bardi. 1951: Casa de Vidrio, 1964: 'Niente Vetri' (Pavilhão e recinto: o desenvolvimento de dois tipos)", *Arquitextos*, n.º 082.06 (marzo de 2007) [disponible en línea].
- 14
Aline Coelho Sanches Corato, *Italia e Brasile, oltre il "silenzio di un oceano". Intrecci tra arte e architettura nel Novecento*. Milán: Politecnico di Milano, 2012 [tesis doctoral].
- 15
Publicadas en Bo Bardi, "Residência em São José...", *op. cit.* [nota 4], pp. 31-40; Jane Fiske Mitarachi, "In Brazil: a glass casa in the air, by Lina Bo Bardi", *Interiors* (mayo de 1953), pp. 74-83.
- 16
El caminante sobre el mar de nubes, 1818. Kunsthalle, Hamburgo.
- 17
Pietro pasa el año de 1956 en Italia, preparando su libro *The Arts in Brazil. A New Museum at São Paulo* (Milán: Edizioni del Milione, 1956) y un catálogo para la Kress Foundation. Las cartas que Lina le escribió forman parte del Archivo del Instituto Bardi y están siendo catalogadas por Anna Carboncini.
- 18
Coelho Sanches Corato, *op. cit.* [nota 14], pp. 35-46.
- 19
Pietro Maria Bardi, "Os jardins de Burle Marx", *Habitat*, n.º 3 (abril/junio de 1951), p. 7.
- 20
Lina Bo Bardi, "Lettera del Brasile", *L'Architettura. Cronache e Storia*, n.º 9 (julio de 1956), pp. 182-187.
- 21
Carta del 3 de abril de 1956. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo.
- 22
Bruno Zevi, "Un Genio Catalano: Antonio Gaudi", *Metron*, n.º 38 (1950), pp. 27-53.
- 23
Véase Zeuler R. M. de A. Lima, *Lina Bo Bardi*. New Haven y Londres: Yale University Press, 2013, pp. 126-129.
- 24
La carta se conserva en el Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo.
- 25
Marcelo Ferraz y André Vainer desde 1976; Marcelo Suzuki desde 1980.
- 26
Bo Bardi, "Case sui trampoli", *op. cit.* [nota 3], p. 87.
- 27
Creado por la pareja Bardi en 1990, el Instituto Lina Bo e P. M. Bardi es propietario y administrador de la Casa de Vidrio desde la muerte de sus fundadores. Además de los recursos de la donación inicial del matrimonio el Instituto realiza proyectos culturales para obtener fondos. También hay que mencionar los apoyos de la Caixa Econômica Federal, Petrobras y de la Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, que permitieron la conservación del complejo y la sistematización de sus fondos. En 2016 el Instituto recibió el apoyo de la Getty Foundation, dentro del programa *Keeping it Modern*, para la producción de un Plan de Gestión de la Conservación.



¿Tecnologías vernáculas? Lo popular y lo moderno en el SESC Pompéia

Marcelo Ferraz

Lina Bo Bardi en el SESC
Pompéia, São Paulo.
Foto: Lew Parrella



fig. 1

Bloque deportivo y torre para depósito de agua del SESC Pompéia, São Paulo, 2001. Foto: Nelson Kon. Archivo del fotógrafo



fig. 2

Restaurante-cafetería del SESC Pompéia, São Paulo, 2001. Foto: Nelson Kon. Archivo del fotógrafo

Me gustaría empezar este texto interrogándome acerca de la aplicación de su título. Pero para ello tenemos que retroceder algunas décadas con el fin de situar mejor el momento que vivíamos en Brasil cuando se llevó a cabo el SESC Pompéia.

Tiempos realistas: un sueño de madurez (1977-1986)

El proyecto del centro de confraternización y ocio del SESC Pompéia [fig. 1] inaugura un nuevo tiempo en la ciudad de São Paulo, que vivía, como todo el resto de Brasil, la resaca de más de veinte años de una dictadura civil y militar que dejó heridas aún abiertas en la sociedad brasileña. Era el momento de recoger los platos rotos y de ver qué había quedado y qué se podía usar aún desde la convicción de que la utopía que habíamos vivido en los años cincuenta y sesenta podía aún, en alguna medida, contribuir al desarrollo sociocultural de todo un pueblo. Eran tiempos de pragmatismo, de prudencia y desconfianza; de apertura política “lenta y gradual”¹; en un ambiente artístico intelectual desahuciado. Tiempo de emprender la reconstrucción del futuro posible, con nuevas bases.

En el proyecto del SESC Pompéia, y con Lina a la cabeza, se unían la arquitectura y la programación cultural. No porque lo encargase un cliente determinado, sino gracias al *modus operandi* de Lina, que nunca se planteó la arquitectura como un lugar de hospedaje o receptáculo de un determinado programa de uso, y sí como una parte indisoluble del propio programa [fig. 2]. Al unísono, sin lagunas o distinciones burocráticas, la arquitectura y los contenidos comenzarían a funcionar como verdaderas armas que arrojaban un soplo de aire fresco sobre el ambiente reprimido y deprimido de la ciudad.

A pesar de la apertura política y de los nuevos tiempos, en todo el ideario que se propuso y aplicó al proyecto del SESC Fábrica da Pompéia, Lina se mostró prudente y extremadamente pragmática, sin omitir nunca el sueño y la poesía. “Curtida” por las grandes frustraciones de las experiencias anteriores del Museu de Arte, en São Paulo (1968), y del Solar do Unhão, en Bahía (1964) –proyectos que vieron sus obras paralizadas, que sufrieron golpes, adversidades políticas y hostilidades, etc.– Lina, arquitecta y agitadora cultural ya veterana, se armó con todo su bagaje para aportar a este nuevo proyecto una síntesis de sus creencias y apuestas en la transformación del mundo con las herramientas de la arquitectura, del diseño y de las intervenciones artísticas y culturales. En palabras de Lina:

Hay sociedades abiertas y sociedades cerradas; América es una sociedad abierta, con praderas de flores y un viento que limpia y ayuda. Así, en una ciudad abarrotada y ofendida puede, de pronto, encenderse una chispa de luz, un soplo de viento. Y ahí está hoy día la Fábrica de Pompéia, sus miles de asistentes, las colas en la cervecería, el “solárium-indio” de la terraza, el sector deportivo: la alegría de la fábrica destejada que sigue adelante; una pequeña alegría en una triste ciudad².

Cambios de rumbo: una nueva realidad

Es importante este preámbulo para llegar a entender que a lo largo de más de veinte años de dictadura y dominio estadounidense sobre los modos de producción y consumo del país, las premisas de Lina respecto al posible desarrollo del diseño y de la arquitectura inspirada también en la creatividad popular se desvanecían ante

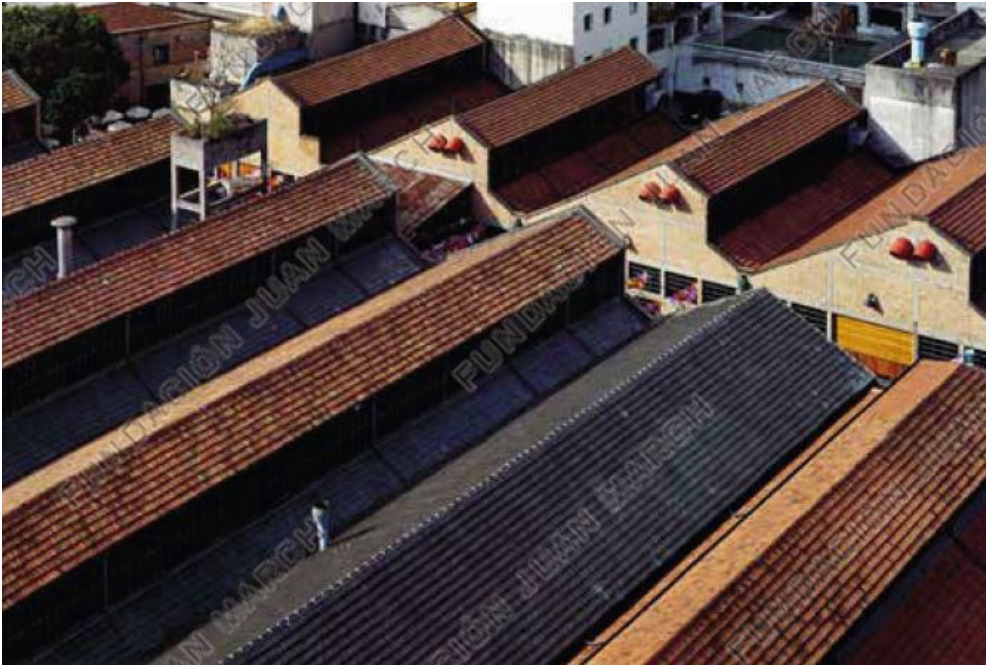


fig. 3

Vista aérea de los pabellones
construidos en 1938,
posteriormente convertidos
en naves para distintas
actividades del SESC Pompéia,
São Paulo, 2001. Foto: Nelson
Kon. Archivo del fotógrafo



fig. 4

Vista de la exposición *Caipiras,
capiaus: pau-a-pique* celebrada
en el SESC Pompéia, São Paulo,
1984. Foto: Gabriel Cabral y
Paquito. Acervo SESC Memórias,
São Paulo

la realidad establecida. A los brasileños se les había impuesto una nueva manera de vivir. El sueño de crear en Brasil algo semejante al fenómeno finlandés o japonés –el encuentro de la invención con la tradición, la armonía entre el *hi tech* y el *low tech*– se había desvanecido. Ahora, nuestras industrias importaban patentes y *gadgets* estadounidenses, dejando a un lado las posibilidades de desarrollo de formas y soluciones procedentes de nuestra preartesanía, soluciones acordes a las maneras de vivir de los varios “brasiles”. Merece la pena recordar de nuevo a Lina:

Cada país tiene su propia manera de plantear no solamente la arquitectura, sino también todas las formas de la vida humana. Yo creo en una solidaridad internacional, en un concierto de todas las voces particulares. Ahora bien, no tiene sentido pensar en un lenguaje común si no profundiza, cada uno, en sus distintas raíces. La realidad junto al río São Francisco no es la misma que junto al río Tietê. Esta realidad es tan importante como la realidad de la que salió Alvar Aalto o las tradiciones japonesas. No en un sentido folclórico, sino estructural³.

Desde esa conciencia formada en la “rigurosa lectura semiótica de la realidad”, frase que usó en varias ocasiones, Lina se enfrenta a la nueva tarea de desarrollar un centro de ocio y confraternización en la ciudad más grande del país, São Paulo [fig. 3]. Ya no contemplaba el mundo en busca de contribuciones estéticas, sino la nueva realidad –así como la poética– del migrante proscrito del campo, vecino de los extrarradios y las chabolas de las grandes ciudades; la cultura de los muchos sertones brasileños, ahora en medio de la transformación en la dura realidad urbana, que segrega y oprime. En aquella época se reanudaron las luchas obreras para conseguir mejores sueldos y condiciones vitales. La exposición *Caipiras, caipias: pau-a-pique* [Campesinos: cañas y barro] [fig. 4],

presentada en el SESC Pompéia y cuya comisaria era Lina, fue un adiós al mundo rural que desaparecía con la sustitución de la pequeña propiedad familiar por el predominio casi absoluto del monocultivo latifundista. En su texto inaugural de la muestra, Lina expone con lucidez su visión sobre la necesidad de luchar por los derechos ya conquistados por los países del Norte. Un verdadero manifiesto reivindicativo, político:

Agencias especializadas de cooperación de la ONU desarrollan, desde el final de la Segunda Guerra Mundial, planes experimentales para países subdesarrollados, sugiriendo el uso, para resolver el problema de la vivienda popular, de sistemas “tradicionales”, que emplean el barro, el ladrillo y el *pau-a-pique*, el techado vegetal, el bambú, etc. Es decir: el barro para el tercer mundo, el hormigón y el acero para arriba del Ecuador. Aparte de las vinchucas (insectos que transmiten el mal de Chagas), el barro no es un material alegre, esto es, se trata de una especie de *memento mortis* [sic]: *pulvis es et in pulverem reverteris* (Biblia).

[...]

Pour belle que soit la pièce la fin est toujours sanglante: on y jette un peu de terre dessus e c'en est fait pour toujours (Blaise Pascal, *Provinciales* [sic])⁴.

[...]

¡Que viva François Hennebique, pionero del hormigón armado!⁵.

Espíritu industrial: armas de la arquitectura

El conjunto industrial que habría de convertirse en el centro de ocio SESC Pompéia se construyó a principios de los años treinta⁶ siguiendo un proyecto originario inglés que utilizaba en su construcción la patente de François Hennebique (1842-1921), un sistema de hormigón armado muy sofisticado en su técnica constructiva por su funcionalidad, elegancia y bajo coste. Desde su primera visita al local, Lina identificó esta característica

y la incluyó como algo relevante en todas las decisiones del proyecto:

Al entrar por primera vez en la entonces abandonada fábrica de barriles de Pompéia en 1976 [fig. 5], lo que me llamó la atención, de cara a una hipotética recuperación con el fin de transformar el local en centro de ocio, fueron aquellas naves distribuidas racionalmente, conforme a los proyectos ingleses del principio de la industrialización europea [...]. Sin embargo, lo que me fascinó fue la elegante y precursora estructura de hormigón [...]. Inmediatamente pensé en el deber de conservarla. Así fue el encuentro con aquella arquitectura que tantas historias me ha ido aportando, y es consecuencia natural de ello el que se haya convertido en un trabajo apasionante⁷.

Con la expresión “arqueología industrial”, entonces recién creada, se hacía referencia a la recuperación arquitectónica de complejos industriales obsoletos con distintos fines, y se aplicó con precisión en el proyecto del SESC Pompéia. Lina procuró mantener no solamente las marcas del pasado que había en las paredes, los suelos, los materiales y las instalaciones, sino que además adoptó para el nuevo centro una solución arquitectónica industrial, objetiva, despojada de lo superfluo, del adorno o las “frescuras”, como solía decir. Y ello, ya no por razones formales o estilísticas, sino por respeto a la memoria y la historia del trabajo humano, algo que nos trasciende a todos. La vieja fábrica, testimonio de sufrimiento, de trabajo duro, de accidentes, y de alegrías también –por haber representado el medio de vida y sustento de tantas familias–, está ahí ahora, con sus huellas pretéritas y abierta a toda la población.

En el proyecto del SESC Pompéia, el “espíritu industrial” está por todas partes y no se ciñe a los materiales, las instalaciones, las soluciones espaciales, etc. Mucho más que esto, ese “espíritu” reposa en las armas invisibles de la arquitectura que invita y une a las personas,

que promueve encuentros e intercambios, que reconforta y consuela (generando relaciones de camaradería y compañerismo similares a las que se establecen entre los obreros en una gran fábrica), aunque con la diferencia de que ahora la vieja fábrica fomenta el tiempo de ocio en la sociedad contemporánea. Lina supo captarlo y promocionar ese aspecto con mucha sabiduría. La calle central del SESC Pompéia representa la ciudad ideal sin automóviles, limpia, libre, acogedora, donde todos conviven con respeto y cortesía. Niños y niñas corren a su albedrío, viejecitos “desfilan” por la pista de granito, mucha gente observa o es observada, como en una cafetería parisina [fig. 6].

De nuevo, con una mirada moderna y urbana, sin nostalgias estériles, Lina tenía la meridiana conciencia de la necesidad de crear estos “oasis” de comodidad y civilidad en nuestras sufridas metrópolis [fig. 7]: espacios que celebran la ciudad como lugar de respeto y que ofrecen la posibilidad de ser libre. En uno de sus testimonios sobre el SESC Pompéia, Lina aborda un aspecto sutil y sensible relacionado con ello: el de la comodidad, la proximidad y el anonimato en las ciudades grandes:

Tenemos, aquí, un centro de convivencia en el que ocurren acontecimientos, hay actividades generales, donde la gente es libre. La gente se ha acostumbrado a la interacción colectiva individual de un modo extraño. Es decir, es la soledad entre los demás, lo cual es lo más difícil de alcanzar, especialmente en Occidente, en una sociedad como la nuestra, de ruidos y acontecimientos espantosos⁸ [fig. 8].

Rigor y poesía

Volviendo, pues, al tema que da título a este texto, “¿Tecnologías vernáculas? Lo popular y lo moderno en el SESC Pompéia”, cabe decir que todo el planteamiento conceptual y teórico que se plasmó en soluciones espaciales para favorecer la interacción entre



fig. 5

Vista de la antigua fábrica de barriles de la compañía brasileña Ibesa, posteriormente convertida en sede del SESC Pompéia, São Paulo, 1950. Foto: Hans Gunter Flieg. Colección Instituto Moreira Salles

fig. 6

Calle central del SESC Pompéia durante la inauguración del bloque deportivo, São Paulo, 30 de octubre de 1986. Foto: Paquito. Acervo SESC Memórias, São Paulo

fig. 7

“Semana de Japón” en el área de convivencia del SESC Pompéia, São Paulo, 1982. Foto: Paquito. Acervo SESC Memórias, São Paulo



fig. 8

Vista desde la ventana del bloque deportivo del SESC Pompéia, São Paulo. Foto: Sergio Gicovate. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

fig. 9

Vista del solárium, bloque deportivo y naves del SESC Pompéia, São Paulo. Foto: Rômulo Fialdini. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



las personas, todas las intervenciones de carácter efímero y temporal que Lina llevó a cabo a lo largo de nueve años de trabajo, fueron absolutamente contemporáneas, modernas, pues estaban relacionadas con el ideario de ruptura del movimiento moderno en la arquitectura y en las artes. El sistema constructivo de las torres del bloque deportivo de hormigón pretensado es sofisticado e igualmente osado como obra de ingeniería incluso actualmente, treinta y un años después de su inauguración, tal como ocurriera con la innovadora construcción del conjunto industrial de los años treinta [fig. 9].

Por lo tanto, es pertinente negar aquí el aspecto ampliamente difundido en tantos artículos y tesis que sobrevaloran cierta mirada de Lina hacia “lo vernáculo y lo popular”. Hay que entender con qué sesgo llamaba Lina la atención hacia estos temas. Podríamos establecer una analogía con Heitor Villa-Lobos o con Tom Jobim, quienes compusieron una música extremadamente sofisticada, rica, internacional, que cantaba y contaba aspectos de la vida de las gentes del campo (y también de la ciudad), su relación con el medio ambiente, los animales, la geografía, su trato con las “cosas” de todos los días.

Es preciso hacer esta observación para evitar la repetición mimética de ideas, como si el pasado fuera más importante que el presente, desde perspectivas nostálgicas y folclóricas. Merece la pena recordar las palabras de Vladímir Maiakovski, que Lina usó en uno de sus contundentes textos:

En casa faltaba el dinero. Me vi obligado a hacer grabados y dibujos. Recuerdo especialmente los huevos de pascua. Redondos, giraban en torno a su eje y chirriaban como puertas. Los vendía en una tienda de artesanía de la calle Neglínaya. A diez, quince kopeks la pieza. Desde entonces, aborrezco sin límites las acuarelas de las señoras, el estilo ruso y lo “artesanal”.

fig. 10
Teatro del SESC Pompéia,
São Paulo, 2018. Foto: José
Manuel Ballester. Archivo del
fotógrafo



Sí podemos, no obstante, buscar algunos puntos que conecten la obra de Lina con el arte popular, aunque sin dejar a un lado su formación clásica y erudita, y su adscripción a las vanguardias europeas de comienzos del siglo XX. Se suelen confundir mucho las cosas, o más exactamente, se tiende a simplificar cuando se interpreta y explica la obra de Lina situándola en un nicho o etiquetándola. Es una forma de congelación, de muerte. Como decía Waly Salomão, gran amigo y socio de Lina en algunos trabajos: “Así debe ser el poeta, rebelde respecto al mercado, al mundo de lo fácil, al de la fácil disolución”¹⁰.

Y así era Lina, creadora de una obra retadora, simple y compleja, económica y rigurosa, sintética y concisa. Una obra exacta como el buen poema: sin sobras [fig. 10]. Demos la palabra a Bruno Zevi:

Al renunciar expresamente a la mitología de la belleza clásica, este centro sociocultural de São Paulo juega las cartas de las disonancias con atrevimiento y espontaneidad. Sin intelectualismo, ofrece un modelo de ambiente deseable, denso de humanidad y poética fantasía¹¹.

– 1

Términos empleados por el presidente militar brasileño Ernesto Geisel.

– 2

Marcelo C. Ferraz (org.), *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993, p. 220.

– 3

Ibid., p. 186.

– 4

“El último acto es sangriento, por hermosa que sea en lo demás la comedia: se termina echando tierra sobre la cabeza, y adiós para siempre”. En realidad la cita pertenece a los *Pensées* [Pensamientos].

– 5

Ferraz, *op. cit.* [nota 2], p. 242.

– 6

Creada en 1938, la compañía de barriles de acero Mauser & Cia Ltda. funcionó hasta 1945, cuando se vendió a la de neveras a queroseno Indústria Nacional de Embalagens (Ibesa/Gelomatic).

– 7

Ferraz, *op. cit.* [nota 2], p. 220.

– 8

Testimonio extraído del documental *Panorama Fábrica da Pompéia*, emitido en TV Cultura, São Paulo, 1982.

– 9

Ferraz, *op. cit.* [nota 2], p. 216.

– 10

Entrevista de Waly Salomão a Adolfo Montejó Navas publicada en *Errática* (invierno de 2004) [disponible en línea].

– 11

Bruno Zevi, “La fabbrica dei segni”, *L'Espresso* (mayo de 1987).



El dibujo en Lina Bo Bardi: fábula, política y poética

Luís Antônio Jorge

Lina Bo Bardi en la Silla al borde
del camino, São Paulo, 1967.
Instituto Bardi / Casa de Vidro,
São Paulo



fig. 1

Lina Bo Bardi, estudio preliminar;
esculturas practicables en el mirador del
Museu Arte Trianon, 1968. Tinta china
y acuarela sobre papel, 56,3 x 76,5 cm.
Colección del Museu de Arte de São
Paulo Assis Chateaubriand, donación
del Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2006

El mirador será una “plaza”, con plantas y flores alrededor, pavimentada con paralelepípedos, en la tradición ibérico-brasileña. [...] Y me gustaría que asistiera el pueblo, que viera exposiciones al aire libre y discutiera, que escuchara música, que viera películas. Incluso los niños: que fueran a jugar al sol de la mañana y de la tarde. Y bandas de música. Un relativo mal gusto de la música popular, que si se considera serenamente podría también ser un “contenido”.

Lina Bo Bardi¹

El día 4 de mayo de 1968 es la fecha que figura bajo las iniciales firmadas por la arquitecta Bo Bardi en el dibujo de una perspectiva aérea de la fachada posterior del Museu de Arte de São Paulo (MASP), con su mirador en primer plano [fig. 1; cat. 207]. Se trata de un estudio para la ocupación de la generosa área libre, abierta a los peatones de la Avenida Paulista y desde donde se desvela un panorama privilegiado del centro de la ciudad. Ese día se condena a trece estudiantes universitarios franceses por las acciones de protesta que habían inundado las universidades y las calles de París; se suspenden las clases de la Universidad de la Sorbona. Los días siguientes el mundo presenciaría las protestas crecientes que desembocarían en la completa paralización de Francia, pues al movimiento estudiantil se adhirieron de manera rotunda una parte de los trabajadores. Desde entonces, la referencia al mes de mayo del 68 evocará un conjunto de transformaciones sociales, políticas y culturales que irán asociadas al combate por la libertad, la democracia, los derechos civiles y la crítica al capitalismo.

El dibujo de la arquitecta parece flotar en el espacio, con el MASP rodeado de jardineras desde las que brota una acuarelada vegetación, exuberante en su color y en la diversidad de sus formas. El museo permanece en un segundo plano, ante un bosque tropical. El punto de vista de la dibujante es inusitado, opuesto al panorama mencionado, y la ciudad de São Paulo queda eclipsada. No hay, tampoco, ningún rastro de temporalidad que pueda indicar el calor o la efervescencia de aquel interminable mes de mayo. Las conjeturas históricas son inevitables al visitar los registros relativos a esa obra del ingenio humano: el más importante proyecto arquitectónico de Lina Bo Bardi, hasta entonces, se presentaba como un sugerente escenario público dispuesto para la apropiación espontánea, popular. Un lugar para estar a gusto en la ciudad, bajo la sombra de un edificio sorprendente, incluso para la sensibilidad de aquellos activistas franceses, intelectuales y artistas más osados.

Se proyectaba el MASP como un lugar para la fiesta, la fantasía y el ocio, buscando una intimidad entre el ciudadano y la ciudad como acción de naturaleza política. El dibujo era un retrato de lo que se deseaba para la ciudad, para el país o para la sociedad. La supresión urbano-temporal de aquel escenario –São Paulo y mayo del 68– nos permite hacer esta generalización. En términos lingüísticos, es propia de la utopía, la fantasía o la fabulación, formas narrativas que tienden a arrojar sus tentáculos más allá de los límites locales o temporales. Son, por ello, relatos permanentemente analizados a la luz de las lecturas del presente tiempo. Aquella propuesta de ocupación del mirador del MASP, ¿podría realizarse hoy?, ¿podría incluso haberse propuesto hoy?

En el imaginario de la arquitectura, sobre todo en el de la arquitectura moderna con la cual se identificaba Lina, sobrevive, heroicamente, un “mayo de 68”. El contenido político generado por el dibujo se nos manifiesta directa y objetivamente: no necesita movilizarse para alcanzar la transformación anhelada. Le basta un ti vivo con animales de la fauna brasileña, un tobogán infantil rematado por una veleta, una lúdica escultura tubular para jugar al escondite, un baile en círculo y un espacio libre. La resistente fascinación de este dibujo se halla en su índole fabulosa, que demuestra que una transformación libertaria es de fácil concreción para quien sepa vislumbrarla. Y ver es dibujar, con imaginación y fantasía.

La “insurrección de los signos” que aquellos jóvenes estudiantes franceses propusieron y practicaron, en sintonía con el *Zeitgeist* [el “espíritu de la época”] de aquel crepúsculo de los sesenta, se correspondía con este proyecto de antaño que nacía de sueños compartidos: el anhelo de aproximación de la cultura popular al ideario de un nuevo museo, la creación de un lenguaje crudo, sin acabados ni retoques finales, franco y directo, para estremecer y agredir sentidos y creencias aletargadas, pero al mismo tiempo para decir cuánto era todo aquello una parte durmiente de nosotros mismos, y por lo tanto, pertinente y sensible a la cultura y a las vocaciones del lugar. La pureza, la espontaneidad y la delicadeza de las cosas simples son intelectual y naturalmente conmovedoras. Este dibujo representa un tipo de lirismo intrínseco a los gestos contundentes de aquella nueva arquitectura. Una crudeza lírica, una poética inspirada en la experiencia popular, una “arquitectura pobre”, según la define la propia arquitecta:

Al proyectar el Museo de Arte de São Paulo, en la Avenida Paulista, he buscado una arquitectura simple, una arquitectura que pudiera comunicar al instante lo que en el pasado se había llamado “monumental”, esto es, el sentido de lo “colectivo”, de la “dignidad” cívica. He aprovechado al máximo posible la experiencia de

los cinco años vividos en el nordeste, la lección de la experiencia popular, no por romanticismo folclórico, sino como experiencia de simplificación. A través de una experiencia popular he alcanzado lo que podríamos llamar arquitectura pobre. [...] Creo que en el Museo de Arte de São Paulo he eliminado el esnobismo cultural que tanto aprecian los intelectuales (y los arquitectos actuales), eligiendo soluciones directas, despojadas. El hormigón, tal como sale de los moldes, más que los acabados².

La revolución poética y política estaba en marcha. La ciudad recibía un museo-escuela, un local en el que fabular, un *cuore* reanimado para la expresión de aquella dignidad cívica.

Ballena tobogán y arrastradora es el título del proyecto (sin fecha) para un juguete infantil en el que el animal aparece al borde de un camino en el que hay también un tanque de arena [fig. 2]. La ballena tendría algo así como entre 15 y 20 metros de largo, mucho menor, por tanto, que el Pez-perro que Carlo Collodi (1826-1890) describe en su clásico de la literatura infantil y juvenil *Las aventuras de Pinocho*, personaje tan estimado por la cultura italiana desde hace más de un siglo. Las palabras que designan a la ballena expresan sus funciones de juguete: deslizarse y arrastrarse por el interior del cetáceo, como el travieso muñeco de madera creado por el maestro Geppetto.

El gran artista Saul Steinberg (1914-1999) se definía como un escritor que, en lugar de trabajar con la palabra, dibujaba. Los dibujos de Lina son narrativos, piezas gráficas que cuentan historias, testimonios sobre la gestación de una idea, argumentos a favor de una solución de proyecto, declaraciones y preferencias estéticas, la elección de elementos inspiradores o afectivos, o incluso libres asociaciones de ideas, motivos, modelos. Esta dimensión discursiva se explica por su manera de

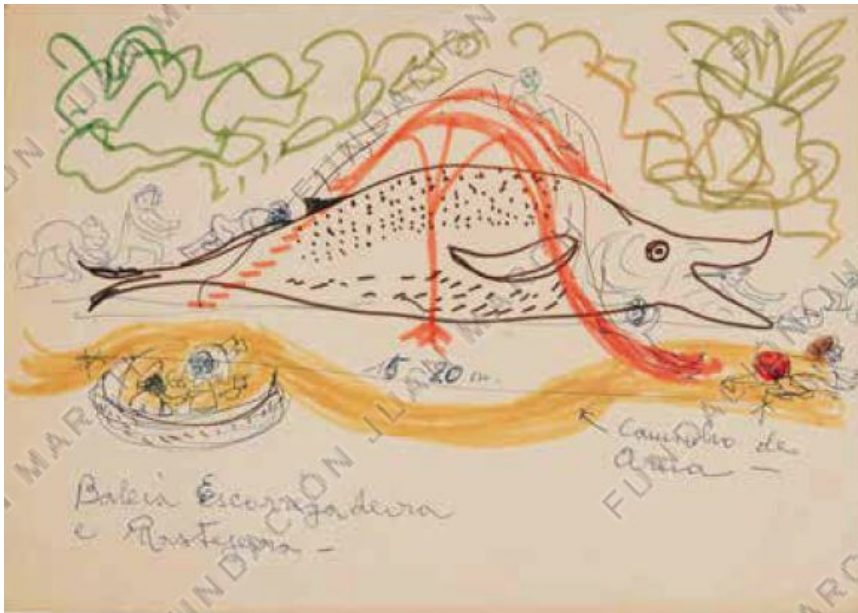


fig. 2

Lina Bo Bardi, *Baleia escorregadeira e rastejeira* [Ballena tobogán y arrastradora], s.f. Bolígrafo y rotulador sobre papel offset, 21 x 29,6 cm. Instituto Bardi/ Casa de Vidro, São Paulo

manifestarse –tan libremente desprendida de fórmulas previas, de comunicaciones automáticas, de dibujos cliché repetidos por tics profesionales– y teje una narración de aventuras en la que el maravilloso mundo de las fábulas parece indagar sobre la realidad. ¿O acaso sería al revés, o sea, que la fuerza de la realidad que se quiere revelar estalle allí, en la imaginación? ¿Es imaginar una manera de inventarnos el destino, o el destino imaginado es más cercano y plausible y se presenta sin pudor, como juego, como la levedad o el frescor de una primera aparición? Los dibujos de Lina procuran, ante todo, construir una complicidad entre el deseo y lo real. Una realidad, apreciada y respetada, que nunca había sido verdugo de la libertad inventora. Al contrario: un compromiso siempre presente, en el que la construcción de un sueño no se refugia en la evasión de la realidad.

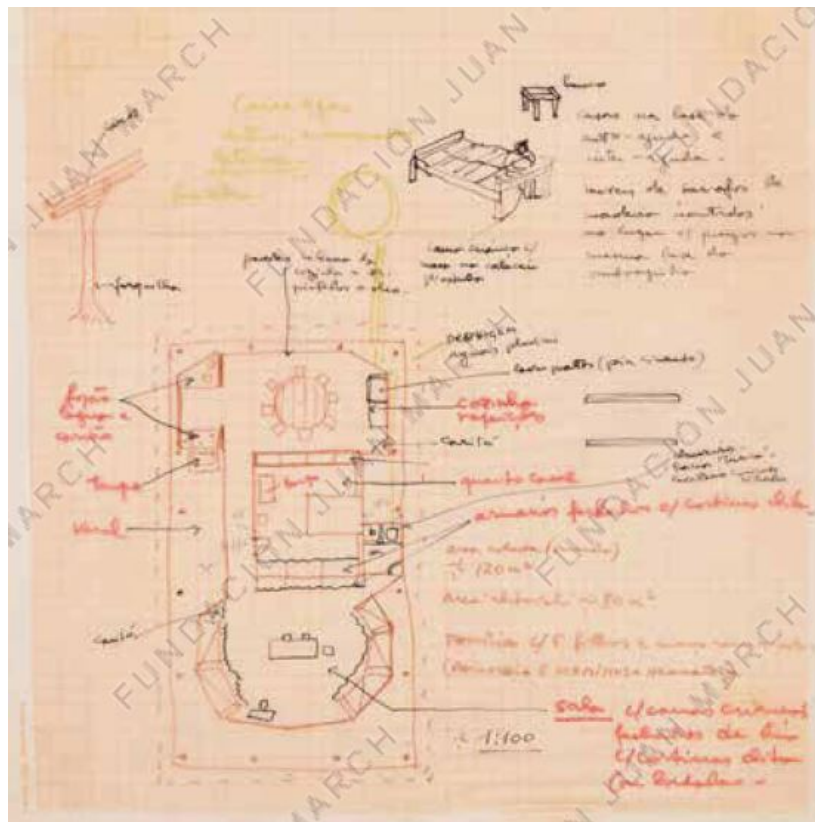
Los dibujos de Lina parecen, pues, desentonar frente a los modelos canónicos del dibujo arquitectónico –que se caracterizan por el tecnicismo constructivo–. Más bien sirven a la imaginación, como retratos de posibilidades y no como afirmaciones de seguridades. Se trata de la distancia entre la fábula y la doctrina. O entre la hipótesis y la consumación factual. El dibujo insinúa un objeto, antes de definirlo dialógicamente, ensanchando los horizontes de la imaginación del lector. El dibujo seduce, pues recorre las sendas de un designio. Es el dibujo lo que hace pensar la propia representación de la arquitectura, pues bucea en su más profundo significado, en lo que la mueve y más verdaderamente la consume. Realizado de esta manera, ofrece un espacio para la contribución de una idea *a posteriori*, de la inteligencia de un colaborador, de la experiencia de un trabajador. Pero, ¿no sería exactamente así la vida? ¿O esta fábula a la que llamamos vida?

Es ahí donde se ubica el “mayo del 68”, dentro de la labor profesional de la arquitecta, esto es, en el corazón de la dimensión política de su *poiesis*

Dos dibujos para una casa popular demuestran el *modus operandi* de la arquitecta Lina Bo Bardi. Vistos en conjunto –la planta rodeada de anotaciones sobre papel milimetrado [fig. 3] y la perspectiva coloreada de los espacios interiores, construida con un punto de fuga central [fig. 4]– nos muestran claramente la propuesta, elaborada entre 1975 y 1976, como uno de los modelos posibles de unidad de vivienda para la Comunidad Cooperativa Camurupim, proyecto urbanístico en tierras del municipio de Propriá, en el estado de Sergipe, a orillas del río São Francisco, el llamado “río de la integración nacional”, el gran camino que conecta las regiones del sureste y centro-oeste a las del noroeste, al desembocar en el mar.

La planta de la casita es semejante a un tablero de juego, a un mapa que, más que representar el espacio, lo que hace es cartografiar el mundo invisible y ausente de significados, tarea que por antonomasia corresponde a las palabras. Así, mediante un relato verbal y visual, con el uso de las palabras agasajadas por el dibujo, se afirman conceptos clave, se exaltan las ideas y se plantean posibilidades.

La palabra “*caritó*” aparece dos veces en la planta de esta casita popular, en esquinas estratégicas. De uso regional, denomina una pequeña estantería de las casas pobres, normalmente elevada para mantener los objetos fuera del alcance de los niños. Podemos leer, en la misma planta, que la familia la forman el padre, la madre, cinco niños y un bebé recién nacido. El dormitorio de la pareja con la cuna se sitúa en el centro de la casa, con tejado a dos aguas, con la cocina y la estancia para las comidas a uno de los lados y el salón al otro, que cierra una curiosa (o cariñosa) configuración poligonal, diseñada para disponer las camas de los niños frontalmente, en el centro del salón, remitiendo así a las tradicionales viviendas indígenas brasileñas con su espacio integrado y sus funciones convivenciales. Las camas y los armarios están cerrados con cortinas de indiana, tejido de algodón estampado muy del gusto popular. En perspectiva, este



espacio sugiere una integración con el exterior, desde el salón y hacia la discreta terraza que ofrece la distancia entre los cerramientos y la estructura de madera independiente.

Presenciamos la escena, en la que la figura humana no se reduce a una simple referencia de escala, a un muñeco de antropometría. Son personajes de la vida imaginada: la madre cose un vestido, una niña levanta una vasija, otra prepara una maceta, los hermanos juegan juntos en la mesa, alguien, al fondo, estudia en silencio. Lina dibuja una estampa de la vida para explicar el sentido y el valor de la arquitectura.

fig. 3

Lina Bo Bardi, proyecto de casa para Camurupim - Comunidade Cooperativa, Propriá, Sergipe, c. 1975. Bolígrafo, rotulador y tinta china sobre papel vegetal, 29,8 x 29,9 cm. Instituto Bardi / Casa de Vidro, São Paulo



fig. 4

Lina Bo Bardi, estudio de casa para Camurupim - Comunidade Cooperativa, Propriá, Sergipe, 1975. Acuarela, rotulador, lápiz y tinta china sobre papel offset, 30,1 x 22 cm. Instituto Bardi / Casa de Vidro, São Paulo

El dibujo de Lina es una especie de “escritura” genética del dibujo, que ahonda en la relación entre la arquitectura y sus motivaciones, un trabajo de investigación sobre las maneras de vivir o de “usar la vida”, como diría Georges Perec (1937-1982). Lina no borra los antecedentes de un proyecto. Las capas más profundas de su escritura, los descaminos y las derivas del pensamiento se registran de la misma manera simple y directa de su “arquitectura pobre”.

“El sol está quemando, pero nadie da fe de ello”, cantó Dorival Caymmi (1914-2008).

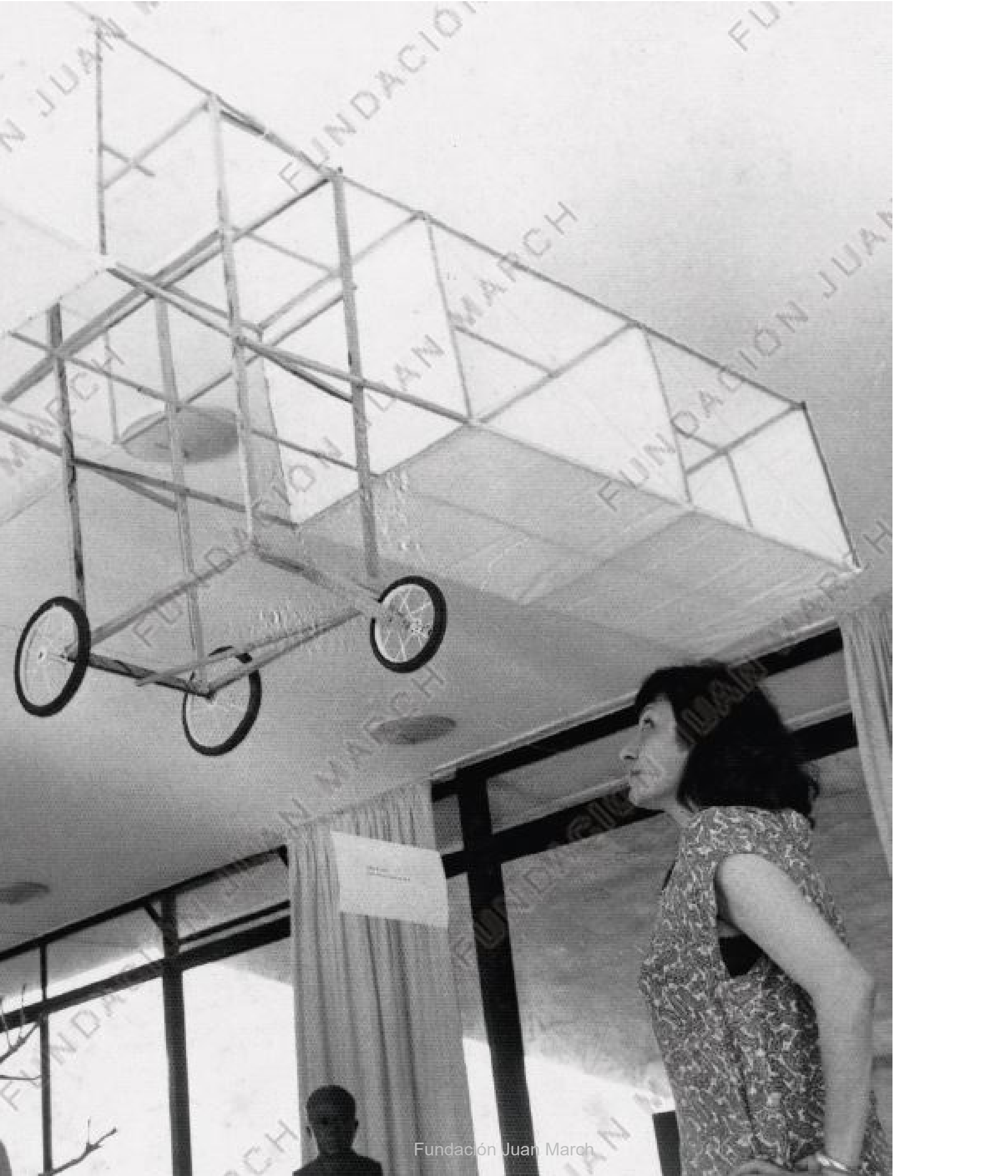
Los chavales celebran la “gran rueda de agua para los días de calor” de Bahía. El dibujo [cat. 329] no indica cómo se hará. Más definida se muestra la arquitectura de la “Cachoeira do Padre Xangô” (un popular *orisha*). Estas propuestas animan el plan de recuperación del casco histórico de Salvador, proyecto elaborado –y parcialmente implantado– junto a los arquitectos Marcelo Ferraz y Marcelo Suzuki en 1986. Lina afirmó que el proyecto procuró preservar el “alma popular” de la ciudad, rehusando hacer un trabajo para los turistas, “realizado con la intención de transformar el Pelourinho en una ciudad refresco”³. En las ruinas halladas en Salvador observó el pueblo “antiguo-moderno” y sus tradiciones de uso de la ciudad y de la subversión creativa de las costumbres. Desde su primer paso por Bahía, en los años cincuenta, capturó el Brasil de la gente común. Volcó todo su trabajo en estas gentes comunes. Labor, esencialmente política, que puede definirse como de identificación del lugar de lo humano en el mundo y, por ende, de su arquitectura. Lina sabía –y así lo dijo– que “el arte a secas no consuela; la economía, unida a la poesía, sí”⁴.

– 1
Marcelo C. Ferraz (org.), *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993, p. 102.

– 3
Ibid., p. 270.

– 4
Idem.

– 2
Ibid., p. 100.



Lina Bo Bardi: una museografía descolonizadora

Giancarlo Latorraca

Lina Bo Bardi con aeromodelo, exposición *Semana da asa* [Semana del ala], Museu de Arte Moderna, Teatro Castro Alves, Salvador de Bahía, 1960. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

Tanto en sus obras arquitectónicas como en sus exposiciones, Lina Bo Bardi mantuvo siempre una posición crítica hacia lo real, en una búsqueda continua de la reconstrucción de otro mundo, civilizado, atento a la pluralidad, a las voces potentes de la sociedad que no siempre son visibles para el sentido común. Expuso el universo de la gente sencilla, desacralizando textos eruditos, dignificando las culturas originales en una lucha constante contra el complejo de inferioridad característico de la sociedad brasileña, aún hoy marcada por la experiencia de la colonización, cuyo mayor trauma, el de la esclavitud que duró hasta el final del siglo XIX, sigue impregnado en el alma de todos los brasileños.

Algunas matrices culturales fundamentaron su formación, permitiendo una mayor apertura intelectual y de espíritu frente a lo nuevo, conteniendo rasgos humanistas y una profunda mirada antropológica. Se inició profesionalmente en un ambiente cultural heterodoxo, portador de una modernidad híbrida¹, acompañando de cerca la vanguardia de las discusiones de la museografía moderna italiana, cuyos experimentos y montajes expositivos, antes y después de la guerra, abrieron nuevas perspectivas de comunicación para el ámbito museológico. Su labor editorial en Milán² (1940-1946) señala un compromiso relativo a la difusión de los problemas colectivos que había que tratar durante e inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial, relacionados con el inicio de la labor de reconstrucción. La creación de la revista *A - Cultura della Vita* (1946) junto al arquitecto Carlo Pagani y el crítico Bruno Zevi³, entre otros, fue una propuesta decisiva de concienciación política y social por parte de la arquitectura. Su actitud futura está asociada a esta

naciente y atenta mirada antropológica, a la que se le añade su propia experiencia de la guerra⁴.

En Brasil realizó numerosas exposiciones, siempre con una clara posición política, definiendo muy bien el “por qué” de sus presentaciones. Lina estudió en profundidad el gran potencial creativo de la cultura brasileña, buscando su máxima expresión, promoviendo su inclusión en los medios “oficiales” y debilitando el “falso” choque entre lo popular y lo erudito. Realizó exposiciones que fueron verdaderos manifiestos en este sentido⁵.

El MASP 7 de Abril: gesto civilizador (1947)

La primera actuación de Lina Bo Bardi en el campo museográfico fue la concepción del Museo de Arte de São Paulo (MASP; 1947)⁶, atendiendo a la demanda experimental de un nuevo concepto de museo completamente inédito en el país, el museo-escuela ideado por Pietro Maria Bardi. Un museo que entendía el arte no solamente en su sentido artístico sino como práctica del conocimiento técnico de la humanidad a través de los siglos integrada en la vida de todos los tiempos. En el museo se creó el Instituto de Arte Contemporánea (IAC), que fue la primera escuela de diseño del país, iniciada bajo la dirección de Lina Bo Bardi, inspirada en el modelo propuesto por el Institute of Design de Chicago (1937), de Walter Gropius y László Moholy-Nagy. Esta experiencia duró poco tiempo, pero tuvo suficiente impacto en toda una generación que contribuyó a la transición de la elaboración plástica de la cultura moderna brasileña, especialmente en São Paulo. Una parte del proyecto del museo se centraba en la búsqueda de una formación democrática para la población local, no eurocéntrica sino abierta a nuevas interpretaciones; una experiencia

cultural descolonizada, que incluyera la cultura y a los artistas locales en el universo consagrado de las artes históricas. Exposiciones de vanguardia que trajeron por ejemplo obras de Max Bill, Saul Steinberg, Alexander Calder y Le Corbusier se desarrollaban simultáneamente a las de los brasileños Flávio de Carvalho, Burle Marx, Anita Malfatti, Cândido Portinari, Lasar Segall, Geraldo de Barros, entre otros. Inéditas fueron asimismo las primeras integraciones de la cultura popular en un museo de arte, como sucedió en las muestras *Arte popular pernambucana* [Arte popular pernambucano] (1949) o *Arte indígena* (1950).

El montaje inicial de la colección, en el primer piso de un edificio de oficinas, presentaba los cuadros colgados de delicadas estructuras tubulares de aluminio de suelo a techo, separadas de las paredes, a juego con cortinas divisorias. Con la creación del IAC y el aumento de la colección y de la programación, el “museo” pasó a ocupar una planta más en 1950. Una nueva pinacoteca, de carácter técnico moderno y refinado, buscaba un ambiente ideal para la apreciación de las obras, con iluminación difusa, colores neutros y delgados paneles. La iluminación homogénea del techo se filtraba por módulos celulares de aluminio blanco con fuentes de luz fluorescente combinadas con bombillas incandescentes de color rosa [fig. 1]. Las nuevas instalaciones, que incluían una larga vitrina didáctica denominada *vitrine das formas* [vitrina de las formas], con objetos de distintas épocas y naturaleza (esculturas, piezas arqueológicas, productos industriales, elementos orgánicos naturales...), rompían las barreras tradicionales de la comprensión formal entre las artes históricas y la cotidianeidad.

Fue esta su matriz inicial de compromiso político dentro del ámbito museológico, con propuestas de democratización de la cultura, popularización de los contenidos, simplificación de la comunicación expositiva (a través de paneles didácticos) e introducción de nuevos conceptos físico-espaciales para la presentación de los fondos. Marcas que se reforzarán en las muestras y los museos que realizó posteriormente, sobre todo tras su contacto con el Brasil profundo, en los años que vivió en Bahía.

fig. 1

Instalación de la colección del MASP con la *vitrine das formas* al fondo, en su sede de la calle 7 de Abril, São Paulo, década de 1950. Foto: Peter Scheier. MASP, Centro de Pesquisa, São Paulo





fig. 2

Exposición *Bahia no Ibirapuera*, São Paulo, 1959. Destacan los atuendos *orishas* y los instrumentos para uso religioso a la derecha. A la izquierda se ve uno de los árboles con flores decorativas de papel. Foto: Miroslav Javurek. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

La exposición *Bahia no Ibirapuera: revelación* (1959)

En 1958, invitada a impartir Teoría de la Arquitectura en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Federal de Bahía, Lina entra en contacto con el eferescente escenario cultural de Salvador, animado por la figura del rector Edgar Santos⁷, que era la bisagra de una fusión cultural entre las vanguardias europeas y la cultura docente universitaria de Bahía. En este periodo Lina pasa a editar la página de cultura dominical del *Diário de Notícias*, redactando la sección “Crónicas de arte, de historia, de costumbres, de cultura, de vida”.

El año siguiente organiza en São Paulo la exposición *Bahia no Ibirapuera* [Bahía en Ibirapuera], con Martim Gonçalves, director de la escuela de teatro de la Universidad, el artista Mário Cravo Júnior, el joven cineasta Glauber Rocha y el antropólogo Vivaldo da Costa Lima, entre otros. La muestra, de marcado carácter antropológico, presentaba el sincretismo de la cultura material bahiana a través de objetos cotidianos y de uso ritual [fig. 2]. Fue un escándalo para las élites del mundo de las artes, acos-

tumbradas a mirar hacia Europa, y representó la primera inclusión contundente del universo de creación popular en el circuito oficial de la cultura local. Impactó, sobre todo, por el hecho de que se organizara paralelamente a la V Bienal de Arte de São Paulo, como una provocación y una invitación a reflexionar sobre el estado del arte que se consagraba en la propia Bienal, en el edificio adyacente, y que entonces celebraba el triunfo del “arte concreto”. El montaje, ante el edificio de la Bienal, redimensionó los códigos abstractos de simplificación moderna que se habían practicado en el primer MASP, en la calle 7 de Abril. El propio repertorio tipológico de cortinas, paneles, iluminación difusa y soportes expositivos autónomos adquiere una materialidad “impura”, incorporando texturas y soluciones simples hechas con pocos recursos materiales. Surgen texturas como el ladrillo encalado para la exposición de exvotos, el revestimiento de papel de aluminio dorado arrugado para componer un fondo para piezas del Barroco o un suelo cubierto de hojas de eucalipto en referencia a los rituales de los terreros de *candomblé*. Una extensa documentación fotográfica de Pierre Verger y Marcel Gautherot, entre otros, contextualizaba los objetos en su uso cotidiano. Fue un manifiesto de inclusión de las artes populares en el centro del debate de la alta cultura. Un acto expositivo teatralmente orquestado.

El Museu de Arte Moderna de Bahía: integración (1960-1964)

Tras la presentación en São Paulo, el gobernador de Bahía, Juracy Magalhães, invitó a Lina a fundar y dirigir el Museu de Arte Moderna de Bahía (MAM-BA), en Salvador. Esta concibió el museo como un centro de “cultura viva”, y propuso una intensa programación con el objetivo de expandir la comprensión de los límites del arte, sobre todo del arte moderno, a través de cursos, conferencias, proyecciones cinematográficas y obras teatrales, para las cuales desarrolló sus primeros proyectos escenográficos. Las exposiciones incluían la obra de jóvenes artistas

brasileños, el arte cotidiano popular, temas relacionados con el teatro y la industria y algunas muestras aportadas por el MASP 7 de Abril⁸.

Instalado provisionalmente en el atrio del gran y moderno Teatro Castro Alves, que había sufrido un incendio, las salas de exposición del museo estaban separadas por cortinas [fig. 3]. La intensa programación condicionó la concepción de sistemas flexibles de montaje, en los que destacaba la presentación individual de las obras colgadas de una vara metálica vertical, estabilizada por una base de hormigón, una anticipación de la tipología del caballete de cristal del MASP.

El museo se convirtió en referencia del panorama cultural de Salvador, punto de encuentro entre la Universidad y la ciudad, llegando a organizarse muestras y eventos en la plaza que había delante del teatro. Fue un momento de intensa libertad y experimentación cultural, de aproximación entre el universo académico y el popular. Fue la Bahía del naciente *Cinema Novo* y del tropicalismo.

El Museu de Arte Popular de Bahía: proyecto civilizador (1963-1964)

Como un desdoblamiento del MAM-BA⁹, el Museu de Arte Popular se instaló en el complejo del Solar do Unhão, edificio del siglo XVI restaurado por la arquitecta. Era una propuesta museológica que iba más allá de la simple inclusión de objetos de la cultura popular en el universo moderno de los museos; un proyecto que buscaba consignar de manera extensa las bases culturales del país con la finalidad de que la naciente industrialización lo incorporara. Una escuela democrática de diseño brasileño. Lina ideó un centro de documentación del arte popular y otro de estudios técnicos, proponiendo talleres a artesanos y estudiantes.

Las primeras exposiciones que se plantearon ya señalaban su misión de reconocimiento de los pilares culturales del país: *Nordeste, O índio* [El indio], *África-Bahía* y *A Europa e a península ibérica* [Europa y la península ibérica]. La primera, que inaugura el museo



fig. 3

Museu de Arte Moderna de Bahía. Espacio sectorizado por cortinas y obras fijadas a bases móviles de hormigón para flexibilizar los montajes y adaptarlos a la ausencia de paredes del atrio del Teatro Castro Alves, Salvador de Bahía, 1960. Foto: Marcel Gautherot. Instituto Bardi / Casa de Vidro, São Paulo

fig. 4

Vista de la exposición *Nordeste* en el Museu de Arte Popular del Solar do Unhão, Salvador de Bahía, 1963. Los artefactos se organizaban en función de su tipología y sus materiales. La ambientación evocaba las ferias populares nordestinas. Foto: Armin Guthmann. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



en 1963, mostraba la riqueza de la producción preartesanal¹⁰ reunida en los estados de Bahía, Ceará y Pernambuco, junto a una presentación colectiva de artistas de vanguardia de esos mismos estados, en el cobertizo anexo, con lo que se manifestaba un claro rechazo a la jerarquización de las artes. Utilizando bases y estanterías de madera de pino, los artefactos se organizaron según tipologías y materiales, y se recrearon ambientaciones que evocaban las ferias populares nordestinas [fig. 4].

Se planteaban soluciones técnicas para problemas cotidianos, no por el valor estético de los objetos, sino como testimonio de la resistencia cultural de la población ante condiciones vitales precarias. Una fuerza creativa popular que podría ser rescatada por el diseño industrial del país, buscando la transición desde una preartesania primitiva hacia una producción industrial. Era un proyecto de resistencia a la implantación de la industrialización importada, de los *gadgets*, que acabaría por prevalecer. Con el golpe que instauró la dictadura militar en Brasil en 1964 se abortó la experiencia de manera abrupta.

EL MASP de la Avenida Paulista: la revolución (1969)

Lina vuelve a São Paulo en 1964 y trabaja en la conclusión del MASP de la Avenida Paulista con una mirada nueva, transformando el gesto civilizador inicial del MASP 7 de Abril en una verdadera revolución museológica y museográfica, portadora de una modernidad reforzada y de carácter político-nacional.

El nuevo MASP llevó a la práctica un inédito modelo de museo “en los trópicos”, tanto por la inclusión espacial del objeto pictórico, libre de las paredes y de cualquier estructura vertical visible, como por la contundencia política característica de sus muestras. Fue la cumbre de las propuestas didácticas del museo-escuela del MASP 7 de Abril, asimiladas por Lina tras su profundo contacto con la cultura brasileña en el nordeste del país.

La apertura del museo al público, en 1969, junto a la nueva pinacoteca con caballetes de cristal, presentaba la



fig. 5
Inauguración del MASP en la Avenida Paulista, 1969. Junto a la nueva pinacoteca con los caballetes de vidrio se presentaba también la muestra temporal *A mão do povo brasileiro*, organizada con piezas originales del Museu de Arte de la Universidad de Ceará, del Museu do Estado de Bahia, del Museu de Artes y Técnicas Populares de São Paulo y de varios coleccionistas y anticuarios de São Paulo. Foto: Hans Gunter Flieg. Colección Instituto Moreira Salles



fig. 6
Vista de la pinacoteca del MASP, 1969, con los cuadros presentados en caballetes de vidrio y con las cartelas en sus reversos. Proximidad a las obras, simultaneidad de tiempos y estilos, libertad de flujo y observación permitían una nueva experiencia en la contemplación de las colecciones. Foto: Paolo Gasparini. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



fig. 7
Vista de la exposición *Cem obras-primas de Portinari* [Cien obras maestras de Portinari] en el MASP, 1970. En ocasiones el museo exponía en el mismo espacio las obras de la colección permanente y las de las exposiciones temporales. Se percibe la estructura independiente de madera, coronada con ramos de la planta de café en las juntas, en referencia a la región cafetera de procedencia del pintor. Foto: José Xavier. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



fig. 8
Vista de la exposición inaugural *Design no Brasil: história e realidade* en el SESC Pompéia, São Paulo, 1982. Foto: Arnaldo Pappalardo (?). Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

muestra *A mão do povo brasileiro* [La mano del pueblo brasileño], reforzando su idea de museo desmitificado y comprometido [fig. 5]. Nuevamente, la fuerza creativa de la cultura popular entra con ímpetu en el mundo de los museos con una ambientación que reanuda el montaje de *Nordeste* (1963). El mirador se presenta también como “sala de exposiciones” abierta a la ciudad, con instalaciones interactivas y una programación pensada para el vano libre, lo que señala un diálogo abierto con el ciudadano.

La pinacoteca [fig. 6] se proyectó aprovechando la luz externa difusa a través de persianas, completada por reflectores de luz indirecta en el techo de hormigón pintado de blanco. Las obras flotan en el tiempo presente, expuestas como en “laminillas” de observación científica, liberadas de las lecturas cronológicas y de estilo, de su carga cultural de origen. En Brasil, el observador “imparcial” se libera, para apreciarlas simultáneamente, en una

nueva lectura que no es posible sino en el Nuevo Mundo. Hay un respeto cultural implícito respecto al público, pues se democratiza el contacto de este con las obras, que no se clasifican antes de un primer contacto. Lina afirma: “Las cartelas descriptivas colocadas detrás no dicen: ‘tienes que admirarlo, es Rembrandt’, sino que dejan al espectador la libre observación y el placer del descubrimiento”. En el reverso de los expositores, paneles descriptivos sobre autor y obra retoman la función didáctica de las propuestas iniciales del MASP 7 de Abril. Allí surge una nueva experiencia para la mediación de colecciones en museos, de índole política, que incorpora una nueva mirada sobre la historia del arte hasta entonces consolidada en el canon europeo y occidental, a partir de una nueva civilización en América [fig. 7].

El SESC Pompéia: paneles temáticos (1982-1985)

Cuando se inauguró el SESC Fábrica da Pompéia en 1982¹¹, Lina propuso una exposición retrospectiva sobre la producción de la cultura material del país. Tras la quiebra decretada del Museu de Arte Popular de Bahía y la inclusión de *A mão do povo brasileiro* en el MASP, presentó la gran muestra-panorama *Design no Brasil: história e realidade* [Diseño en Brasil: historia y realidad] [fig. 8]. Se expuso un abanico de piezas que abarcaba desde los tiempos de la colonia, incluyendo artefactos indígenas y objetos del campo, hasta productos industriales contemporáneos. Se ideó la muestra “en los términos de las ferias y los supermercados” y Lina aclaraba textualmente:

Esta no es una exposición de arte, no cuenta con piezas valiosas que sobresalgan [...]. Por contingencias históricas, Brasil se industrializó de repente, obligado a ello, sin continuidad, algo que es imprescindible en un desarrollo orgánico.

Aquí se representan algunos datos: el Brasil manual (hasta 1960), el Brasil industrial (1970/1980). [...] Para los diseñadores brasileños y los grandes responsables, la tarea de revisión y balance; para el público, la alegría

de las ferias y la resistencia o la aceptación de todo un modelo de comportamiento¹².

Espacialmente, ambas categorías de objetos se enfrentaban, la una al lado de la otra, en la nave. Un módulo sobre la producción de diseño gráfico y de empaquetados era accesible por rampas de estructura tubular de andamios industriales. Todo se montó sobre esas estructuras y tablas de madera de pino.

El SESC, por su propia naturaleza de centro de ocio, con amplia circulación de público, permitió abarcar en mayor escala las ideas que planteaba en sus exposiciones. Las muestras, concebidas en el periodo en el que dirigió la programación del centro (1982-1985), se reforzaron con la inclusión de grandes paneles temáticos. En *Mil brinquedos para a criança brasileira* [Mil juguetes para el niño brasileño] (1982) mostró un gran conjunto de juguetes manufacturados junto a otro de juguetes industrializados y a uno más de juguetes históricos.

En la muestra *Caipiras, capiaus: pau-a-pique* [Campesinos: cañas y barro] (1984) [fig. 9], introdujo en el espacio expositivo del SESC el universo rural, con una cuidada ambientación de la cultura cotidiana mediante la construcción *in loco* de las “arquitecturas rurales”. La casa, el horno de leña, la capilla, el alambique para aguardiente y los corrales: todo se podía encontrar allí. El día de la inauguración, ¡incluso había animales! El texto inaugural decía: “Esta muestra es solamente una anotación sobre la aristocracia rural-popular brasileña rechazada por las monoculturas. No es nostalgia, la historia no es una “maestra”. Es un adiós y, al mismo tiempo, la invitación a documentar la historia de Brasil”¹³.

Lina mantuvo siempre una postura clara al presentar la cultura brasileña no como gesto de valorización de una condición precaria, sino como revelación del arte integrado en la vida, que muchas veces forma parte de una realidad dura que debe superarse, nunca para ser transformada en objeto simbólico y de consumo decorativo. En su trayectoria expositiva, ella nos mostró que es posible creer en nuevas oportunidades de convivencia cultural y civilizadora.



fig. 9
Vista de la exposición *Caipiras, capiaus: pau-a-pique* en el SESC Pompéia, São Paulo, 1984, con la construcción *in situ* de las arquitecturas rurales. Se aprecian la casa, el horno de leña, la capilla, el alambique para aguardiente, la bodega y los corrales. Instituto Bardi/ Casa de Vidro, São Paulo

fig. 10
Cristiane Rodrigues y Giancarlo Latorraca, maqueta del “Memorial para o Homem do Sempre Novo Mundo” [Memorial para el Hombre del Siempre Nuevo Mundo], proyecto de Lina Bo Bardi, 1991, para el concurso del pabellón de Brasil en la Exposición Universal de Sevilla (1992). Foto: Paulo Vainer. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

Arquitectura expositiva: rito

La realización del MASP fue su oportunidad para fundir conceptos y prácticas de comunicación expositiva, integrándolos en la misma concepción arquitectónica del edificio. Otro ejemplo destacado de interacción entre el espacio y el contenido programático es su proyecto para el concurso del pabellón de Brasil en la Exposición Universal de Sevilla¹⁴, una clara manifestación del concepto de “idea fuerte”¹⁵, que precede a la elaboración formal de la arquitectura misma, facultando a través de ella la comunicación de los contenidos, en este caso, la arquitectura expositiva.

Normalmente, las exposiciones universales son una oportunidad para que los países muestren sus tecnologías y sus productos industrializados, muchas veces asociados a aspectos culturales folclorizados, opción que desde un principio Lina rechazó. Durante la elaboración del proyecto se interesó por los nuevos descubrimientos arqueológicos que se produjeron a raíz de las excavaciones promovidas por la arqueóloga Niède Guidon en el estado de Piauí, en el Parque Nacional de la Sierra de Capivara, yacimiento arqueológico que registra vestigios humanos con más de cuarenta mil años, los más antiguos de América. Allí estaban sus razones fundamentales para exponer al exterior lo que vendría a ser la memoria más antigua de la civilización de las Américas, una propuesta que exigía la revisión de las fechas originalmente consideradas para la llegada del ser humano al sur del continente. Así, establecido el repertorio de acciones culturales deseadas y después de escoger el objeto que se quería resaltar en la exposición, se diseñaron, con gran simplicidad, los espacios predestinados al disfrute de los contenidos elegidos.

Fuera, una gran caja blanca, de mármol blanco “Nieve Brasil”, destacando exteriormente los sistemas técnicos necesarios para la adecuación museológica. En la planta baja, un restaurante con mesas colectivas para servir la “comida de aquel Brasil anterior a los

descubrimientos, trasladada a nuestros días: la tapioca y el maíz, la fruta (zumos y helados), la verdura, etc. Ensalada de palmito, mango y aguacate, papayas, piñas, anacardos, *cupuazús*, *ibapurús*, *umbúes*, carambolas, ciruelas de huesito, sandías, plátanos y... naranjas...¹⁶ [fig. 10].

En el centro de una gran sala expositiva se mostrarían los vestigios junto a los restos humanos más antiguos hallados en el país, con una datación aproximada de once mil quinientos años, destacados por una iluminación dramática. Una “exposición rigurosamente científica” de lo que eran Brasil y América antes de los descubrimientos, completada con la presentación de las danzas típicas de los indios pankararu de Pernambuco que siguen reproduciendo hoy en día “la misma gestualidad hallada en las pinturas rupestres de hace doce mil años”.

La provocadora idea buscaba llevar como imagen del país sus raíces más profundas, anteriores a la llegada de los colonizadores. Además de la concepción del espacio, de lo que se trataba aquí era de presentar el “redescubrimiento” de la propia condición brasileña y americana más lejana y de simbolizar la posibilidad de la construcción de una nueva civilización, “Un Memorial para el Hombre del Siempre Nuevo Mundo”¹⁷.

Un manifiesto integral que sumaba arquitectura, programa de actividades y exposición, al proponer una visión distinta de la historia anterior a la época de las navegaciones. Una historia que narraba el esfuerzo humano colectivo de supervivencia a través de los tiempos y en todas las culturas, de modo horizontal. Que hablaba de las civilizaciones de las Américas y sus vidas, valorándolas en su territorio, a partir de otras bases de integración técnica y cultural, un gesto que parece muy adecuado para reflexionar actualmente, cuando debemos (o deberíamos) volver a pensar en los fundamentos y las prácticas de la civilización occidental.

Exposición y arquitectura, arquitectura y exposición, juntas en un rito de descolonización profunda.

– 1

“Toda la actividad editorial del periodo milanés es fundamental para entender el origen de la poética de la arquitecta italo-brasileña, pues le proporcionó la posibilidad de entrar en contacto con el mundo del racionalismo del norte de Italia y con el polifacético círculo modernista de Gio Ponti, abarcando desde el novecentismo, la Secesión vienesa y las vanguardias inquietas de la metafísica y el surrealismo”; Alessandra Criconia y Elisabeth Essaïan (dirs.), “Rome-Milan-Rome, 1914-1946”, en *Lina Bo Bardi. Enseignements partagés* [cat. expo., École nationale supérieure d’architecture de Paris-Belleville, Paris]. Paris: École nationale supérieure d’architecture de Paris-Belleville, 2017, p. 29.

– 2

Tras concluir sus estudios en la facultad de Arquitectura de la Universidad de Roma, en 1939, Lina se traslada a Milán, donde conoce la práctica arquitectónica al colaborar con el arquitecto Gio Ponti, participando, entre otros proyectos, en la organización de las trienales de Artes Decorativas. En este periodo, en plena guerra, dirigió un estudio con el arquitecto Carlo Pagani hasta 1943 (año en el que el estudio fue bombardeado). Eran tiempos en los que escaseaban los recursos y no se construía. Ilustró periódicos y la revista *Lo Stile* (fundada por Gio Ponti). Colaboró en las revistas

semanales *Tempo*, *Grazia* y *Vetrina*, publicando propuestas de ambientaciones y soluciones de mobiliario y arquitectura para el lector corriente. Dirigió la revista *Domus*, en plena ocupación nazi, y participó en el periódico *Milano Sera* como crítica de arquitectura. En 1946 realizó su primer proyecto expositivo, invitada por Carlo Pagani, con una muestra de acetato de celulosa, el lanzamiento de un textil innovador en una feria de muebles de bajo coste en la Trienal de Milán. Véase Giancarlo Latorraca (ed.), *Maneiras de expor. Arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi* [cat. expo., Museu da Casa Brasileira, São Paulo]. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2014.

– 3

Según Bruno Zevi, “en ningún lugar del mundo, ni antes de 1946 ni después, ha existido una revista semanal como ‘A’, en la que en el marco de la arquitectura, esta fuera además el instrumento para entender y cambiar la vida; un semanario de arquitectos, pero no de arquitectura, no para arquitectos”; Bruno Zevi “Lina Bo Bardi: un architetto in tragitto ansioso”, *Caramelo*, n.º 4 (1992), s.p. Véase en pp. 529-530 de este catálogo.

– 4

Como señala Marcelo Ferraz, arquitecto que trabajó quince años con Lina Bo Bardi junto a los también arquitectos An-

dré Vainer y Marcelo Suzuki, “la guerra fue la marca que hubo de arrastrar toda su vida y de donde extraía, constantemente, fuerzas para romper límites y reconocer que la vida cuelga, siempre, de un hilo, y que por lo tanto no hay que pensar ni acometer sino lo imprescindible y vital. De ahí, Lina extrajo, al mismo tiempo, su profundo sentido objetivo y poético”; Marcelo Ferraz, “A poesia vital de Lina Bo Bardi”, en Marcelo C. Ferraz, *Arquitetura conversável*. Río de Janeiro: Azougue, 2011, p. 48.

– 5

“Ella hacía movimientos, movimientos políticos para generar en la gente la fuerza para que las culturas se hablaran, aparecieran, entraran en escena. Eran manifiestos. En todas las exposiciones de Lina sus textos son muy importantes; los textos introductorios a las exposiciones son muy importantes [...], cada una de sus exposiciones presentaba un texto claro, contundente, una bomba. Eran bombas escritas, manifiestos en ese sentido, y ahí estaba toda su razón de ser, todo el sentido de haberlo hecho, el de haber hecho aquella exposición de aquella manera, porque quiso mostrarlo en aquellos textos maravillosos, de una síntesis, de una capacidad de comunicación increíbles, pues también comunicaba con los niños, los viejos, los jóvenes...”; Marcelo Ferraz, transcripción del testimonio en video reproducida

en Latorraca, *op. cit.* [nota 2], p. 214.

– 6

En 1946 Lina se casa con el importante periodista y hombre de artes italiano Pietro Maria Bardi, y se va con él a Brasil, el país en el que depositan sus esperanzas tras la postguerra, con el fin de organizar tres muestras: una de pintura italiana antigua, en el moderno edificio del Ministerio de Educación y Salud Pública; otra de objetos de arte para la decoración de interiores, en el salón de muestras del Hotel Copacabana Palace, y la tercera, de pintura moderna italiana, también en el Ministerio, en mayo de 1947. Con ocasión de las muestras en Río, Assis Chateaubriand, periodista propietario de los Diários Associados, gran grupo de comunicación brasileño en aquellos años, invitó a Pietro Maria Bardi a crear el más importante museo de arte antiguo y moderno en Sudamérica. Bardi lo denominaba simplemente “Museo de Arte”, de todas las artes sin distinción. Se instalaría en un edificio ecléctico de Río, pero acabó materializándose en São Paulo, donde las posibilidades financieras eran mayores. Pasó menos de un año desde la primera muestra en Río, en noviembre de 1946, hasta la inauguración de la primera instalación del museo en São Paulo, en octubre de 1947. Se montó en la sede de los Diários Associados, proyecto del arquitecto

franco-brasileño Jacques Pilon, aún en construcción en ese momento, localizado en el centro de la ciudad, en la calle 7 de Abril.

– 7

“Un rector algo visionario, que sostuvo y apoyó, contra todo el conservadurismo provinciano, a un Agostinho da Silva, creando el CEAO (Centro de Estudios Afro-Orientales), a un Martim Gonçalves en la dirección de la Escuela de Teatro, a un [Hans-Joachim] Koellreutter al frente de los Seminarios Libres de Música, y a una Yanka Rudzka en la dirección de la Escuela de Danza. Fuera del ámbito estrictamente universitario, fue también la época en la que Bahía se dejó señalar por la presencia de una Lina Bo Bardi al frente del Museo de Arte Moderno de Bahía, del fotógrafo Pierre Verger y de muchos otros”; fragmento de la presentación de Marcelo Carvalho Ferraz en Antonio Risério, *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995, p. 7.

– 8

Algunas de las exposiciones organizadas fueron: *A cadeira na história* [La silla en la historia], *Bertolt Brecht e o expressionismo alemão* [Bertolt Brecht y el expresionismo alemán], *Carrancas do São Francisco* [Mascarones de proa del río São Francisco], *Cartazes suíços* [Carteles suizos], Cézanne e Van Gogh [Cézanne y Van Gogh], *Coletiva de sete artistas baianos*

[Colectiva de siete artistas de Bahía], *Formas como esculturas: ex-votos e pilões* [Formas y esculturas: exvotos y pilares], *Formas naturais* [Formas naturales], *Le Corbusier y Roberto Burle Marx – Arquitetura e jardins* [Roberto Burle Marx – Arquitectura y jardines].

– 9

En una entrevista al *Jornal do Brasil*, aún al principio de su gestión del MAM-BA, reflexionando sobre los planes futuros del museo, Lina anticipa: “Es nuestro propósito lanzar las bases de una universidad de tipo popular, en la que sea posible un encuentro fecundo entre los obreros y los arquitectos, por ejemplo, entre los ejecutores de una obra y sus creadores intelectuales. Considero que este diálogo es importante para que los obreros entiendan claramente las ideas de los creadores y para que estos, a su vez, tengan la noción exacta de los límites que la realidad le impone a la creación artística”; Leo Gilson Ribeiro, “Prólogo de um diálogo futuro com Lina Bo Bardi”, *Jornal do Brasil* (17 de diciembre de 1960). Véase también en Risério, *op. cit.* [nota 7], p. 236.

– 10

Según su definición, Brasil no llegó a desarrollar una producción artesanal con los parámetros de los gremios europeos, cuyo auge se dio en la Edad Media.

– 11

La obra de recuperación de las naves de la Fábrica de Pompéia, edificada en 1938 y que acogió en 1945 la fábrica de barriles de la Industria Brasileña de Empaquetado (Ibesa), duró desde 1977 hasta 1982. El complejo deportivo se terminó en 1986.

– 12

Lina Bo Bardi, “Design no Brasil: história e realidade”, en Marcelo C. Ferraz (org.), *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993, p. 236.

– 13

Lina Bo Bardi, “Caipiras, caipias: pau-a-pique”, en *ibid.*, p. 244.

– 14

El proyecto fue elaborado en 1991 para el concurso nacional de arquitectura del pabellón de Brasil de la Exposición Universal de Sevilla de 1992, uno de los últimos que diseñó la arquitecta, que entonces ya había empezado a trabajar en las instalaciones del Nuevo Ayuntamiento de São Paulo, en el Palacio de las Industrias. El jurado desestimó la propuesta y premió el proyecto elaborado por el grupo de arquitectos formado por Angelo Bucci, Álvaro Puntoni y José Oswaldo Vilela, que no llegó a ejecutarse. Lina falleció en 1992.

– 15

Según Marcelo Ferraz, es el punto fundamental para la comprensión de la

obra de Lina: “Un proyecto debe nacer de un concepto central fuerte y consistente, que pueda nutrir todo su desarrollo. Esta ‘idea fuerte’ no es necesariamente técnica ni formal. Siendo ambas al mismo tiempo, es ante todo ‘poética’”; véase Ferraz *op. cit.* [nota 4], p. 51.

– 16

Fragmento de la memoria del proyecto. Es curioso observar que la relación de alimentos anterior a los descubrimientos incluya la naranja, introducida desde Oriente a Europa y América por los portugueses; Lina Bo Bardi, “Pavilhão do Brasil”, en Ferraz, *op. cit.* [nota 12], p. 314.

– 17

Idem.



“Todo era posible”:
Alexander
Calder, Max Bill,
Lasar Segall y
Saul Steinberg
en São Paulo

Roberta Saraiva

Lina Bo Bardi en Nueva York, 1957.
Instituto Bardi/Casa de Vidro,
São Paulo

Llego a Río de Janeiro, en barco, en octubre. Asombro. Llegando por mar, el Ministerio de Educación y Salud Pública se recortaba como un gran navío blanco y azul contra el cielo. Primer mensaje de paz tras el diluvio de la Segunda Guerra Mundial. Me sentí en un país inimaginable, donde todo era posible. Me sentí feliz, y en Río no había edificios en ruinas¹.

La narración de la llegada de Lina Bo Bardi a Río de Janeiro en 1946, a sus 32 años, recién casada con Pietro Maria Bardi, no sugiere que supiera que, un día, llegaría a ser brasileña. Ni siquiera que, ante la característica visión del admirado edificio del Ministerio de Educación y Salud Pública², llegara a ser consciente de lo que construiría en Brasil. Solo la posteridad le garantizó una posición tan respetada en el escenario de la arquitectura del país.

La crítica actual ha atribuido a Lina Bo Bardi un papel cada vez más decisivo en la dinámica de la pareja³, aunque podamos encontrar una cierta injusticia en el juicio histórico contemporáneo al haber desplazado a un segundo plano la figura de su marido, lo cual indica *per se* que la valoración de sus respectivos legados no es consensual. Con todo, más de setenta años después de la llegada de la pareja al país, no sería exagerado afirmar que los resultados de la obra construida por ambos se valora como una de las más importantes realizaciones en el ámbito cultural brasileño de la postguerra.

El 23 de septiembre de 1946 los Bardi embarcan en el puerto de Génova con un conjunto de obras de artistas italianos que llevaban para exponer y vender en Brasil. Tras desembarcar en Río de Janeiro el 17 de octubre, inauguran la *Exposição de pintura italiana antiga* [Exposición de pintura italiana antigua]⁴, donde coincidirían

con Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello, “Chatô”⁵. Magnate de las comunicaciones, propietario de los Diários Associados, “Chatô” invita a Bardi a trabajar en la fundación de un museo de arte que, finalmente, habría de crearse en São Paulo, como consecuencia natural del desarrollo de aquella nueva capital económica del país. El Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), constituido formalmente en marzo de 1947, tan solo cinco meses después de la llegada de la pareja, se inauguró en la sede de los Diários Associados, en la calle 7 de Abril, en octubre de ese mismo año.

Únicamente desde la distancia es posible precisar la dimensión de lo que, en aquella época, se acercaba más a una aventura, después convertida en realidad.

El ritmo acelerado de los acontecimientos y la vitalidad de las producciones del museo durante sus primeros años era “casi impensable en el contexto de aquella São Paulo que anhelaba ser metrópoli, pero que aún exhalaba provincianismo”⁶.

Como contraposición a la figura del mediador cultural “brasileño”, con su “arraigado complejo de inferioridad”⁷, pieza fundamental para “introducir a los extranjeros en sus grupos de interés, en un país de relaciones personales y sentimentales, que poco valor concede a los mecanismos institucionales del protocolo público o de las relaciones privadas”⁸, Lina y Pietro fueron notables mediadores “extranjeros”.

Embajadores de una modernidad europea y “traductores” de Brasil ante los actores internacionales, se transformaron, cada uno a su modo, en figuras polémicas y, juntos⁹, unieron sus ideologías aparentemente contradictorias en torno a un proyecto común¹⁰. Esta dinámica les garantizó una amistad y un matrimonio longevos, de

manera que alcanzarían un poder de articulación con resultados sorprendentes, como demuestran sus primeros diez años en el país.

El proyecto común de la pareja incluía la creación de un “museo de arte para todos”, con proyecto museográfico de Lina, dirigido a una mejor comprensión por parte del público; la formación de una colección respetable, adquirida durante los primeros años de la postguerra, con métodos muchas veces puestos en tela de juicio y que aún están por estudiar; la organización de muestras didácticas¹¹, defendidas como bandera política por ambos¹², y un programa de exposiciones itinerantes creadas a partir de una selección de los fondos para museos europeos y estadounidenses desde 1953.

A este plan se le añadían, además, un conjunto de exposiciones internacionales de artistas contemporáneos, expuestos por vez primera en Brasil; una revista dedicada a la cultura en términos amplios, *Habitat*, cuyos primeros quince números editó la pareja, y una escuela inspirada en la Bauhaus alemana, el Instituto de Arte Contemporánea (IAC), también inaugurado en 1951 y dirigido por Lina.

En el ámbito privado tuvo lugar la construcción de la residencia del matrimonio, conocida como Casa de Vidrio, primer proyecto de la arquitecta en Brasil: “El resultado que Lina alcanzó en este proyecto traduce con gran rigor los preceptos modernos trasladados desde Europa”¹³. Como su nombre sugiere, se trata de una casa con paredes de vidrio, lo que permite una interacción plena del interior con el paisaje. Llama la atención la cocina, equipada para uso doméstico desde estándares estadounidenses. El proyecto de la casa aplica los escritos italianos de Lina sobre la casa moderna¹⁴ y presenta una planta que antepone los espacios sociales al área ocupada por las zonas privadas. En otras palabras, era una casa creada para recibir –una tarjeta de visita que activó exponencialmente el capital social de la pareja–.

Fue con ese doble registro, una programación institucional intensa y una amplia red de relaciones personales, como Lina y Pietro se convirtieron en agentes

certeros del establecimiento de un canon moderno internacional en Brasil, aunque el MASP no llegara a ser la casa de los artistas modernos¹⁵, lugar ocupado por el Museu de Arte Moderna de São Paulo según el crítico de arte Mário Pedrosa¹⁶. Este museo, inaugurado en 1948, fue impulsado por la Bienal de São Paulo, instaurada en 1951, y ambos estuvieron bajo la batuta de Ciccillo Matarazzo Sobrinho.

Dentro del amplio marco de exposiciones temporales del MASP, las muestras monográficas internacionales tuvieron un valor seminal para la escena artística brasileña: allí se presentaron al público obras de Alexander Calder, Giorgio Morandi, Paul Klee, Le Corbusier, Max Bill y Saul Steinberg, entre otros, anticipando la participación de algunos de esos artistas en las bienales de São Paulo¹⁷. Hubo también un programa de muestras monográficas de artistas brasileños, como Flávio de Carvalho, Ernesto de Fiori, Anita Malfatti, Samson Flexor, Lasar Segall y Cândido Portinari, por mencionar solo a algunos. La actividad de la pareja, desde su papel de embajadores de la modernidad, fue constante en la organización de aquellas muestras [fig. 1 y 2].

A continuación referiremos cuatro exposiciones que sirven sobre todo para ilustrar el amplio programa de los primeros diez años del MASP: las dedicadas a Alexander Calder, Max Bill, Lasar Segall y Saul Steinberg, algunas de cuyas obras se presentan en la exposición que organiza ahora la Fundación Juan March.

Exposición de Alexander Calder en el MASP en 1948

Bardi contaba con el apoyo de dos figuras importantes para presentar la muestra: el arquitecto Henrique Mindlin y el crítico Mário Pedrosa¹⁸. Según el testimonio de Geraldo Ferraz:

Cuando Bardi fue al despacho de Assis Chateaubriand para invitarle a que saludara a Calder tendría que oír, entre sorprendido y soliviantado, la explosión de sensibilidad cerrada y provinciana del supremo director de los Associados: “¡Ya he visto todo aquello, señor Bardi! No iré

fig. 1

Lina Bo Bardi en el montaje de la exposición de Alexander Calder en el MASP junto al artista, que aparece instalando un collar, 1948. MASP, Centro de Pesquisa, São Paulo



fig. 2

Pietro Maria Bardi en el montaje de la exposición de Alexander Calder en el MASP, 1948. MASP, Centro de Pesquisa, São Paulo



a la inauguración... de ninguna manera... no me gusta nada todo aquello, inaugúrela usted mismo, señor Bardi, que todo eso ya lo he visto yo”.

Así recibía Chateaubriand, el magnate de la prensa y del arte, a uno de los mayores escultores del mundo. Esta incompreensión formaba parte de sus “restricciones mentales” ante las llamadas “artes modernas”, y Bardi, tierra-trágame, tuvo que excusarse, ya que quien había pagado el viaje del artista y de su esposa, aquel que le pagaría la estancia y promovía su primera exposición, no quería saber ni de móviles ni de estables¹⁹.

Como balance general, sin embargo, la exposición cosechó un gran éxito entre la crítica, y el montaje de Lina Bo Bardi fue ampliamente elogiado. Sobre la exposición, el arquitecto Jacob Ruchti declararía al periódico *O Estado de São Paulo*:

La disposición y el montaje de los móviles atendieron a un criterio de buen gusto y a un gran conocimiento artístico. Basta fijarse en los efectos maravillosos de sombra, logrados por la disposición muy sopesada de reflectores. O, entonces, en los ventiladores, que extrajeron el mejor efecto posible de la movilidad del arte de Calder²⁰.

Mientras, el arquitecto Rino Levi afirmaría en el mismo artículo: “El buen gusto artístico de la dirección del museo ha facilitado mucho la exposición. Le ha dado a cada móvil su fondo adecuado, creándole un ambiente”²¹. Calder, presente también en la inauguración de la exposición, diría:

Me está gustando muchísimo. La exposición es estupenda. Todo muy bien montado, para que la mejor visibilidad posible pueda darse. Los fondos que el profesor Bardi ha escogido para los móviles son excelentes, con un gran efecto. La iluminación y los ventiladores han contribuido mucho a mi exposición. Estoy muy contento.

De hecho, a la muestra, que previamente se había presentado en el edificio del Ministerio de Educación y Salud Pública, en Río de Janeiro, se agregaban algunos recursos importantes en el MASP: bases estrechas y verticales para las esculturas fijas y paneles de fondo en las paredes, además de una iluminación dramática y un recurso impensable para los conservadores de los museos actuales: el ventilador. Años después, Calder recordaría en su autobiografía: “En São Paulo, fue la esposa del director quien se encargó de instalarlo todo, e hizo un buen trabajo. Previamente, había venido a Río a estudiar la instalación”²² [fig. 3 y 4].

La exposición de Calder anticiparía en cinco años su histórico paso por Brasil en la sala especial de la Bienal de 1953, conocida como la Bienal del Guernica²³, íntegramente dedicada al artista, organizada por el MoMA de Nueva York. En 1959, en su segunda estancia brasileña, Calder conocería la Casa de Vidrio.

Exposición de Max Bill en el MASP en 1951

Lina y Pietro Maria conocían a Max Bill desde sus tiempos en Milán y el punto de arranque de la exposición en el MASP fue una simple carta al artista suizo del 30 de junio de 1949²⁴. La documentación, conservada en los archivos de la biblioteca del museo, demuestra, sin embargo, la larga negociación subsiguiente entre él, el MASP y el Instituto de Arte Moderno de Buenos Aires.

En vísperas de la exposición en São Paulo, que no se realizaría hasta el 1 de marzo de 1951²⁵, Lina deja su testimonio sobre la obra de Bill:

Hay una intransigencia moral, un martilleo terco y continuo sobre la importancia del no-compromiso, una tan gran acusación a la liviandad, que el observador acaba por entender su mensaje: y aquello que parecería a primera vista una serie de juegos abstractos de formas, asume ahora un aspecto definido y concreto, se vuelve profecía de un tiempo nuevo, capaz de manifestarse en esa intransigencia, en esa conciencia matemática, en el ansia determinante de no desviarse. Son estos los valores



fig. 3 y 4

Alexander Calder, caricaturas de Pietro y Lina, 1948. Lápiz sobre papel, 26,5 x 20,4 cm y 26,5 x 20,5 cm. Colección Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

fig. 5

Vista de la exposición dedicada a Max Bill en el MASP, 1951. A la izquierda, la escultura *Unidad tripartita*. Foto: Peter Scheier. MASP, Centro de Pesquisa, São Paulo

concretos del arte de Max Bill, y es natural que su arte no guste a la generación conciliadora, fácil, que rehúye los problemas; es natural que su arte tampoco guste a los autores de la vieja cultura, para quienes este arte significa una acusación. Max Bill representa a una generación que quiere explicar los hechos; una generación que vivió la catástrofe de la guerra y la quiebra de la cultura tradicional. Como investigador cuidadoso y solidario de nuevas posibilidades, Max Bill, con todo, no las busca en “evasiones” abstractas, sino planteando concretamente los problemas. [...] Max Bill, no hay que olvidarlo, es ante todo un arquitecto²⁶.

Sobre la recepción del público, Wolfgang Pfeiffer, asistente de Bardi, le escribiría a Bill: “La exposición ha despertado un gran interés entre arquitectos y artistas. El público general carecía con frecuencia de la preparación necesaria para entenderla”²⁷.

La exposición incluía nueve esculturas, treinta y ocho pinturas, veintisiete paneles fotográficos –que mostraban arquitectura, diseño industrial, concepción y planificación urbanística e instalación de exposiciones–, once objetos de arte gráfico y tres carteles²⁸. Programada para continuar en Buenos Aires, nunca llegó a presentarse allí por una larga secuencia de discrepancias. Irónicamente, fue su cancelación en Argentina lo que permitió la participación del artista en la histórica I Bienal de São Paulo, celebrada en 1951. Solamente el 2 de agosto de aquel año se llegaría a un acuerdo sobre su participación y el 5 de octubre la Bienal acusaría recibo de la única obra del artista, “una escultura de acero”²⁹ [fig. 5].

Pletórica de admiración hacia los valores de la obra de Bill, Lina decide comprar esa escultura clave de la exposición, la *Unidad tripartita* [cat. 197], una pieza de 175 kilos³⁰. La decisión de la arquitecta de comprarla es curiosa, pues Bardi era el marchante de la pareja. Incluso sin poder vender la escultura por el contrato firmado con motivo del préstamo a la Bienal, Bill contesta: “Es estupendo que la señora Bardi se interese por la *Unidad*

tripartita. Esa escultura es mi pieza más cara (también en cuanto a su producción). El precio de venta neto, o sea, sin contar las comisiones, asciende a 4.000 dólares”³¹. La obra acaba por recibir el gran premio de escultura del jurado de la Bienal de São Paulo, cuyos mayores defensores eran los críticos argentinos Tomás Maldonado y Jorge Romero Brest. Por ello, como obra premiada, se adquirió e incorporó a los fondos del Museu de Arte Moderna de São Paulo [fig. 6]³².

En una revisión histórica posterior, Héctor Olea resumirá en pocas palabras el significado de la emblemática pieza de Max Bill:

Había una ironía pragmática en esta obra orgánica, sensual hasta cierto punto –una sólida banda de Moebius, hecha originalmente con yeso y después con acero inoxidable–. Más tarde, la escultura se convirtió en un icono vanguardista y en el estímulo para animar al grupo de artistas implicados en la abstracción geométrica, que Bill, el maestro suizo del arte concreto, teóricamente representaba³³.

Exposición de Lasar Segall en el MASP en 1951

Bardi reconoció que el arte moderno brasileño le debía su mayor impulso a Segall –pintor de origen lituano que participó en el movimiento expresionista alemán, establecido en Brasil en diciembre de 1923–³⁴, y que él había sido el primer introductor de los conceptos contemporáneos europeos en el país.

Su primer contacto con este artista tuvo lugar en 1934, cuando la revista *Quadrante*, que él editaba, incluyó un artículo sobre la exposición de Segall en la Galleria Il Milione, en Milán. Una relación de respeto, admiración e intimidad se creó entre ambos. Sobre su llegada a Brasil, Bardi recuerda:

Segall vino a recibirme al navío y celebró una fiesta en nuestro honor en su piso de la Avenida Atlántica,



fig. 6

Foto publicada en un artículo del *Diário de São Paulo* haciéndose eco de la llegada de Max Bill y su esposa Binia a São Paulo y de su visita al MASP acompañados de Pietro y Lina, dos años después de su exposición en dicho museo y de la adquisición de obras del artista por parte del Museu de Arte Moderna de Río de Janeiro y del Museu de Arte Moderna de São Paulo, 7 de junio de 1953. MASP, Centro de Pesquisa, São Paulo

presentándonos a mí y a mi mujer a sus amigos de Río. Me quedé en Río de Janeiro unos seis meses [...]. Después vine a São Paulo y Segall y yo nos hicimos amigos; teníamos muy buena relación, aunque la intimidad entre nosotros no llegaría hasta más tarde. Le dije a Segall que conocía su monografía, escrita por Waldemar George, y que aquí en Brasil no había ningún libro sobre él, trabajo que a mí me gustaría hacer. [...] Empecé a preparar el libro en 1949, y tardó un año en estar listo³⁵.

El primer ejemplar del libro todavía se puede encontrar en el Instituto Bardi, en São Paulo, con una dedicatoria del autor a su esposa: “Querida Lina, es mejor que te quedes tú con el primer ejemplar salido de la imprenta, en recuerdo de nuestros diez años, los únicos años para mí”³⁶. El catálogo, estaba a la altura de la retrospectiva del artista, organizada por Bardi en 1951 [fig. 7], con sesenta y cuatro pinturas y diecisiete esculturas y montaje expositivo de Lina.

Ese fue el comienzo de una labor de difusión de la obra de Segall, en Brasil y en el exterior, en la que destacan las exposiciones internacionales que Bardi siguió realizando incluso tras el fallecimiento del artista en 1957. Tal es el caso de la celebrada en la sala especial de la Bienal de Venecia, en 1958, y de la organizada en el Musée National d’Art Moderne de París, en 1959. Todo ello desembocó en una especie de asesoría a la viuda, Jenny Klabin Segall, para la organización de los fondos, con el apoyo de Luiz Hossaka, hasta la creación del Museu Lasar Segall, en 1967, instalado en la vivienda del artista, en São Paulo.

En el año 2000 este museo editaría una publicación conmemorativa junto con el Instituto Bardi en la que reafirmaba la relación entre Segall y Bardi y el papel que dicha institución desempeñó en el ambiente cultural brasileño:

Enfrentándose a las dificultades provocadas por la desconfianza de un medio aún reactivo a las contribuciones de

“extranjeros”, Lasar Segall y P. M. Bardi encontraron en Brasil terreno fértil para el desarrollo de sus actividades profesionales. Juntos consolidaron, desde sus experiencias europeas, una práctica innovadora para la difusión de fondos artísticos, abarcando múltiples acciones en distintas áreas, con importantes reflejos en la actuación de las instituciones museológicas, y resultados aún hoy visibles en la realidad cultural brasileña³⁷.

Exposición de Saul Steinberg en el MASP en 1952

La exposición de Saul Steinberg se anunció en el primer número de la revista *Habitat*, ya en 1950. Se describía al artista como el dibujante estadounidense más popular, el lápiz más agudo del *New Yorker*³⁸.

De origen rumano, Steinberg había estudiado arquitectura en el Politécnico de Milán, pero debido al antisemitismo de aquel país emigró, con mucha dificultad y con el apoyo de sus editores, los hermanos Victor y Cesare Civita, a Estados Unidos, donde obtuvo la nacionalidad. Amigos del matrimonio Bardi, los Civita fueron representantes de Steinberg en Italia para la publicación de sus dibujos desde los años treinta, expandiendo su presencia en periódicos y revistas de Estados Unidos, en Europa y finalmente en Sudamérica, llegando hasta Brasil.

Había un grupo de amigos entre Milán y Roma que mantenía una estrecha relación: los hermanos Civita, la pareja Bardi, Steinberg, el escritor Aldo Buzzi, el escritor y guionista del cine neorrealista italiano Cesare Zavattini y el cineasta Alberto Lattuada. Tras recibir su diploma en Roma, en 1940, Lina se traslada a Milán, la moderna ciudad italiana, donde abre un estudio con su amigo de la universidad Carlo Pagani e inicia sus trabajos con Gio Ponti. En carta a Steinberg de 15 de octubre de 1945, en la que se pregunta sobre el paradero de algunos amigos italianos, el escritor Aldo Buzzi dice: “Carluccio Pagani coquetea elegantemente con Lina Bo todo el tiempo. (¿La conoces?)”³⁹. El 24 de diciembre, Buzzi diría: “He conocido a P. M. Bardi, y aunque he oído cosas muy distintas sobre él, me ha caído simpático”⁴⁰.

fig. 7
Sigfried Giedion, Pietro Maria
Bardi y Lasar Segall, c. 1951.
Foto: Sascha Harnisch



Años más tarde, Bardi recordaría una visita de Steinberg a Roma al final de la guerra: “Cierta tarde, en nuestra casa de Roma, apareció Steinberg vestido de teniente y con una barrita de chocolate para ambos, cosa muy rara en aquellos tiempos de guerra”⁴¹.

Este grupo de italianos mantiene el contacto a distancia. En septiembre de 1948, Steinberg recibe la carta de Francesco Monotti, del Studio d'Arte Palma de Roma, mencionando el deseo de Bardi de montar una exposición del artista en Brasil. Decía entonces: “Pronto, Bardi llevará una ingente muestra de los móviles de Calder a São Paulo. Ayúdenos a hacer un buen trabajo con usted, se lo ruego”⁴². El 18 de septiembre de 1952, el MASP inauguraba las exposiciones de Saul Steinberg y de su esposa Hedda Sterne.

Hubo colas para visitar la exposición de Steinberg en el MASP. El conjunto que vieron los paulistas era una muestra de la exposición inaugurada en enero del mismo año en Nueva York, simultáneamente en las galerías Betty Parsons y Sidney Janis, ambas en la calle 57⁴³. El MASP era la tercera sede tras el Institute of Contemporary Arts de Londres. A continuación se presentó en Francia, en la galería Maeght; en Holanda, en el Stedelijk Museum de Ámsterdam; en Estocolmo, en la galería Blanche; en Alemania, en el Museum Ostwall de Dortmund y en la Kestner Gesellschaft, en Hannover.

Steinberg está en Brasil. Permanecerá aquí durante un mes. [...] Desde el pasado día 18, el público visita la exposición. Mucha gente se ríe a carcajadas ante las obras de Steinberg. Y es que hay que reírse, pues aquí el dibujo es el de la risa o la sonrisa. Nos reímos ante el mundo moderno que dibuja y degenera. Sí, porque la caricatura, muchas veces, es una manera de degenerar las cosas. Ante la caricatura, el observador presencia un proceso de descomposición. Steinberg puso la semilla de la descomposición en el mundo moderno. Criticó nuestra cultura. No es al hombre, exclusivamente, a quien satiriza, sino a la arquitectura, al paisaje: este orden de cosas que el hombre ha dado al mundo⁴⁴.



fig. 8

Lina Bo Bardi, Hedda Sterne y Saul Steinberg en Río de Janeiro, 1952. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

fig. 9

Hedda Sterne, Saul Steinberg, Roberto Burle Marx y Lina Bo Bardi en el Sitio Burle Marx, Barra de Guaratiba, Río de Janeiro, 1952. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



fig. 10

Lina Bo Bardi, Hedda Sterne y Saul Steinberg en Recreio dos Bandeirantes, Río de Janeiro, 1952. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



Después de la inauguración de la exposición, la pareja permaneció en São Paulo más de diez días, “durante los cuales Bardi los mantuvo mucho más atareados de lo que hubiera podido imaginar. [...] Todo el mundo quería conocerlos, y Bardi invitaba a lo más selecto de la sociedad brasileña a recepciones en el museo y a fiestas en su casa”⁴⁵. Alojados en la Casa de Vidrio, el matrimonio Hadda y Saul Steinberg pudo vivir una “masacre de insectos” todas las noches. Después de São Paulo, partieron con Lina y Bardi hacia Aparecida, Petrópolis y Río de Janeiro [fig. 8-10]; posteriormente viajaron solos a Bahía, Recife, Belém y Manaus. Steinberg registró todo el trayecto en su cuaderno de dibujos.

En la tesis que presentó a la convocatoria para la cátedra de la asignatura Teoría de la Arquitectura de la facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo en 1957, Lina diría:

El dibujo “seco” y analítico es la exigencia básica de la arquitectura moderna, que elimina la representación escenográfica, sombreada e indistinta, en la que se oculta la imagen por otros factores que se superponen a la idea de la arquitectura. El dibujo “delgado” es casi un “no dibujo” y no quiere competir con la obra ya realizada, como ocurría con las grandes perspectivas escenográficas que, en cierto sentido, agotaban la obra arquitectónica, en una estéril superestructura. Le Corbusier dibuja magníficamente, de manera “intelectual”, y podría “describir” en vez de dibujar; y Saul Steinberg,

que es también arquitecto, puede considerarse ejemplo de síntesis analítica, escueta y perfecta como documentación de un, por decirlo de alguna manera, lenguaje arquitectónico dibujado⁴⁶.

Basta una mirada atenta para identificar en las primeras ilustraciones de Lina para las revistas italianas *Domus* y *Lo Stile*, o en sus dibujos de arquitectura, o incluso en las viñetas para *Habitat*, el trazo steinberguiano que, como mínimo, es sinónimo del gusto de una época moderna que fue, a su modo, adaptada a Brasil.

Las muestras de Bill, Calder y Steinberg comparten el hecho de que los artistas fueron a Brasil y experimentaron la calurosa recepción de los Bardi. Max Bill, al final, no estuvo en la inauguración de su exposición en 1951, aunque sí estuvo en 1953, por invitación del gobierno. En el caso de Segall, ya establecido en Brasil, podemos imaginar que había entre ellos, además de admiración mutua, un espíritu de empatía natural por su condición de emigrantes.

A distancia, esos primeros diez años en Brasil, que se confunden con los comienzos del MASP, imprimen un tono internacional, sofisticado y –¿por qué no decirlo?– moderno a la actividad de esta pareja, cuya complicidad superó con valor los desencuentros que la vida les presentaría. El balance de sus acciones, por separado o en conjunto, se nos desvela, aún actualmente, en la Casa de Vidrio, que permanece abierta como sede del Instituto Bardi.

– 1
Lina Bo Bardi, “Curriculum literário”, en Marcelo C. Ferraz (org.), *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2008 (3ª ed.), p. 12, véase en pp. 13-17 de este catálogo.

– 2
El edificio sede del Ministerio de Educación y Salud Pública, actualmente Palacio Capanema, fue proyectado

por Lúcio Costa y su equipo, que estaba formado por los jóvenes arquitectos Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira, Oscar Niemeyer y Ernani Vasconcellos, con asesoramiento de Le Corbusier. Hito de la arquitectura moderna brasileña (e incluso mundial), este proyecto contaría, además, con el paisajismo de Burlle Marx y los murales de mosaicos de Cândido Portinari.

– 3
Sobre el creciente interés en torno a Lina Bo Bardi, véase el texto de Andres Lepik, “Simplicidade e Clareza: Lina Bo Bardi as a Role Model”, en Andres Lepik y Vera Simone Bader (orgs.), *Lina Bo Bardi 100: Brazil's Alternative Path to Modernism*. Múnich: Hatje Cantz, 2014, pp. 17-18.

– 4
“La primera de las tres exposiciones –que se mencionan habitualmente en los estudios dedicados a Bardi, aunque simplícticamente se las presente como iniciativas personales– es la *Exposição de pintura italiana antiga* (desde el siglo XIII hasta el siglo XVIII), organizada en Río, en el Ministerio de Educación y Salud Pública, en noviembre

de 1946 [...]. A través del programa de exposiciones, que también incluía el arte antiguo, el arte moderno y las artes aplicadas, Bardi procura presentar una producción artística de calidad, con autores relevantes, en el sentido de una cuidadosa valoración del arte italiano como totalidad”, en Viviana Pozzoli, “1946! Por que Pietro Maria Bardi decide deixar a Itália e partir para o Brasil?”, en Ana Gonçalves Magalhães, Paolo Rusconi y Luciano Migliaccio (orgs.), *Anais do Seminário Internacional Modernidade Latina. Os Italianos e os Centros do Modernismo Latino-americano*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2014.

– 5
No se conoce con precisión la fecha del primer encuentro entre Bardi y “Chatô”. En nota a la publicación de Francesco Tentori (*Pietro Maria Bardi: com as crônicas artísticas do “L’Ambrosiano” 1930-1933*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2000, p. 172), el autor se refiere a un posible encuentro anterior en Roma, mencionado en Pietro Maria Bardi, *Sodalício com Assis Chateaubriand* (São Paulo: MASP, 1982, p. 45), que el propio Bardi desmintió en distintas ocasiones.

– 6
Renata Vieira da Motta, *O MASP em exposição: mostras periódicas na Sete de Abril*. FAU-USP, 2003, p. 25 [tesis de máster].

– 7
Sobre la manera brasileña de acoger: “Desde el punto de vista de quienes reciben una visita, la generosa acogida que se brinda al foráneo, que no oculta la imposición del reconocimiento, parece situarse entre un arraigado complejo de inferioridad, el cual Mário de Andrade trató en más de una ocasión, y el

comportamiento voluble de quien siente que ‘nada es extranjero, ya que todo lo es’, en la provocadora formulación de Paulo Emilio Salles Gomes”; Carlos Augusto Calil, “Tradutores de Brasil”, en Jorge Schwartz (org.), *Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950*. São Paulo: Cosac Naify y Museu de Arte Brasileira, 2002, p. 326.

– 8
Idem.

– 9
Sobre su relación, véase Anna Carboncini, “Lina Bo and P. M. Bardi: Fragments of a Dialogue”, en Lepik y Bader, *op. cit.* [nota 3], pp. 185-186.

– 10
Sobre la postura política de Lina, véase Renato Anelli, “Lina Bo Bardi and Her Relationship to Brazil’s Economic and Social Development Policy”, en Lepik y Bader, *op. cit.* [nota 3], pp. 169-182.

– 11
Pietro Maria Bardi, “As mostras didáticas” [Las exposiciones didácticas]. Informe de Pietro Maria Bardi presentado en el Congreso Internacional de los Museos celebrado en México D. F., en noviembre de 1947. Archivo de los Fondos de la Biblioteca y Centro de Documentación del MASP. Véase también en Stela Politano, *Exposição Didática e Vitrine das Formas: a didática do Museu de Arte de São Paulo*. Universidad Estatal de Campinas, 2010 [tesis de máster].

– 12
Lina Bo Bardi, “O Museu de Arte de São Paulo – Função social dos museus”, *Habitat*, n.º 1 (1950), s.p.

– 13
Cristina Garcia Ortega, *Lina Bo Bardi. Móveis e interiores (1947-1968). Interlocações entre moderno e local*. FAU-USP, 2008, p. 262 [tesis doctoral].

– 14
Lina Bo Bardi, “A moradia nos bairros habitacionais em Roma”, *Lo Stile*, n.º 31 (1943), pp. 15-20, y Lina Bo Bardi, *Domus*, n.º 198 (junio de 1944), pp. 199-209.

– 15
Vieira da Motta, *op. cit.* [nota 6], p. 94.

– 16
Mário Pedrosa, “Depoimento sobre o MAM” [Testimonio sobre el MAM]. Conferencia impartida el 21 de marzo de 1963 y publicada el día 24 de ese mismo mes en *O Estado de São Paulo*. Véase en Otilia Arantes, *Política das Artes*. São Paulo: Edusp, 1995, p. 299.

– 17
Entre las exposiciones internacionales destacan las dedicadas a Alexander Calder, en 1948; Giorgio Morandi, en 1949; Le Corbusier, en 1950; Paul Klee y Max Bill, en 1951, y Saul Steinberg, en 1952.

– 18
Roberta Saraiva, *Calder no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, pp. 29-36.

– 19
Geraldo Ferraz, “Desaparece Calder, poeta da imaginação”, *A Tribuna* (14 de noviembre de 1976), s.p.

– 20
Artículo sin firmar, “Inaugurada a exposição dos aro ‘móviles’ de Calder”, *O Estado de São Paulo* (7 de octubre de 1948), s.p.

– 21
Idem.

– 22
Alexander Calder, *An Autobiography with Pictures* [1966]. Nueva York: Pantheon, 1977, p. 202.

– 23
“Nuestro anfitrión nos brindó el bonito detalle de ofrecernos el lugar más privilegiado del Pabellón del Hemisferio Occidental, y se negoció para Calder una de las dos salas de honor (la otra de las cua-

les se atribuyó a Picasso”); en Aline B. Louchheim, “Cultural Diplomacy: An Art We Neglect”, *The New York Times Magazine* (3 de enero de 1954), s.p. En la sala dedicada a Picasso estaba su *Guernica*. Esta fue la única vez que la obra pudo verse en Brasil.

– 24
Archivo de la Biblioteca del MASP.

– 25
Aracy Amaral, “A exposição do projeto construtivo brasileiro na arte”, en Aracy Amaral (supervisión) e Ivo Mesquita (org.), *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2015. Texto basado en una presentación en el simposio “Documents of 20th Century Latin American and Latino Art: Art Digital Archive and Publications Project” [Documentos del arte latinoamericano y latino: el proyecto de archivos y publicaciones de arte digital], celebrado los días 13 y 14 de septiembre de 2007 en el Museum of Fine Arts de Houston.

– 26
En “Duas grandes exposições no Museu de Arte: Cassio M’Boy, o pintor do nosso folclore, e Max Bill, o revolucionário das linhas e das formas” [Dos grandes muestras en el Museo de Arte: Cássio M’Boy, pintor de nuestro folclore, y Max Bill, revolucionario de las líneas y las formas], Lina habla sobre el arquitecto suizo. Documento integrado en la sección “Exposição de Pintura de Max Bill (1951)”, del Archivo Histórico del Centro de Pesquisa del MASP.

– 27
Carta de Wolfgang Pfeiffer a Max Bill fechada en São Paulo el 21 de abril de 1951. Documento integrado en la sección “Exposição de Pintura de Max Bill (1951)”, del Archivo Histórico del Centro de Pesquisa del MASP.

– 28
Sobre la instalación, Ronaldo Calixto dice: “Las obras expuestas en el MASP siguen el mismo patrón de montaje de anteriores muestras y representan el desarrollo del trabajo del artista entre 1942 y 1949”; Ronaldo Calixto, *Max Bill e a Unidade Tripartida*. Universidad de São Paulo, 2016, p. 37 [tesis de máster].

– 29
“Hemos recibido del Museu de Arte de São Paulo una escultura de acero, obra de Max Bill, que se exhibirá en la I Bienal del Museo de Arte Moderno de São Paulo. Se devolverá la obra en las mismas condiciones en que fue recibida el 10 de enero de 1952, como plazo máximo”; recibo de la I Bienal del Museo de Arte Moderno de São Paulo firmado el 5 de octubre de 1951 por Arturo Profili. Documento integrado en la sección “Exposição de Pintura de Max Bill (1951)”, del Archivo Histórico del Centro de Pesquisa del MASP.

– 30
En una carta a Bardi del 14 de agosto de 1950 Max Bill deja instrucciones para la instalación de la obra: “*Unidade tripartita* debe montarse sobre una base. Las medidas del agujero se indican en el plano. Hay que tener cuidado con que la base sea bien sólida, pues la escultura pesa 175 kilos y la relación es esencial para el efecto. Es por tanto importante que el espigón entre perfectamente vertical en la base”; Archivo de la Biblioteca del MASP.

– 31
Carta de Max Bill a Wolfgang Pfeiffer fechada el 23 de octubre de 1951. Documento integrado en la sección “Exposição de Pintura de Max Bill (1951)”, del Archivo Histórico del Centro de Pesquisa del MASP.

– 32
Después del traslado de parte de los fondos del Museu de Arte Moderna de São Paulo al

Museu de Arte Contemporânea de la Universidad de São Paulo (MAC/USP) en 1963, la obra se incorporó a la colección de dicho museo, donde se conserva desde entonces.

– 33
Héctor Olea, “Waldemar Cordeiro: From Visible Ideas to the Invisible Work”, en Héctor Olea y Mari Carmen Ramírez, *Building on a Construct: the Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art at the Museum of Fine Arts, Houston*. Nueva York y Londres: Yale University Press, 2009, p. 135.

– 34
Pietro Maria Bardi, *The Arts in Brazil: a New Museum at São Paulo*. Milán: Edizioni del Milione, 1956, p. 26. En la misma publicación (página 98), en comentario sobre Di Cavalcanti, Bardi añade: “Emiliano Di Cavalcanti se une a Portinari y a Segall para completar el trío de nombres sobresalientes de la pintura brasileña”.

– 35
Entrevista de Pietro Maria Bardi a Vera d’Horta realizada en junio de 1972. Pietro Maria Bardi, *Lasar Segall*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo e Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2000, p. 204.

– 36
Dedicatoria de Pietro a Lina en la publicación sobre Lasar Segall. Pietro Maria Bardi, *Lasar Segall*. São Paulo: MASP, 1952. Bardi se refiere a los diez años transcurridos desde que había conocido a Lina en Italia.

– 37
Marcelo Mattos Araújo y Tarsila Guedes, “Bardi e Segall”, en Bardi, *op. cit.* [nota 34], p. 199.

– 38
Artículo sin firmar, “Saul Steinberg”, *Habitat*, n.º 1 (octubre-diciembre de 1950), p. 96.

– 39
Carta de Aldo Buzzi a Saul Steinberg fechada en Milán, el 15 de octubre de 1945, integrada en el Archivo de la Biblioteca de la Universidad de Yale, Biblioteca Beinecke, caja 67.

– 40
Carta de Aldo Buzzi a Saul Steinberg de 24 de diciembre de 1945, integrada en el Archivo de la Biblioteca de la Universidad de Yale, Biblioteca Beinecke, caja 67.

– 41
Casimiro Xavier de Mendonça, “Steinberg. O homem que raciocina à lápis”, *Jornal da Tarde* (20 de mayo de 1978), s.p.

– 42
Carta de Francesco Monotti a Saul Steinberg del 6 de septiembre de 1948, integrada en el Archivo de la Biblioteca de la Universidad de Yale, Biblioteca Beinecke, caja 67.

– 43
Roberta Saraiva (org.), *Saul Steinberg: as aventuras da linha* [cat. expo., Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, y Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 2011]. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, p. 14.

– 44
Flávio Motta, “Homo ridens”, *Diário de São Paulo* (25 de septiembre de 1952), s.p.

– 45
Deirdre Bair, *Saul Steinberg. A Biography*. Nueva York: Nan A. Talese/Doubleday, 2012, p. 206.

– 46
Lina Bo Bardi, *Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2002. Este texto corresponde a la tesis que la artista presentó en 1957 a la convocatoria para la cátedra de la asignatura Teoría de la Arquitectura de la FAU-USP.



Lina Bo Bardi en Salvador de Bahía (1958-1964): tanto en cinco años

Silvana Rubino

Rodaje de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* [Dios y el diablo en la tierra del sol] de Glauber Rocha, 1963, Monte Santo, Bahía. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



fig. 1

Sección "Olho sobre a Bahia", editada por Lina Bo Bardi en *Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida* del *Diário de Notícias* (28 de septiembre de 1958)

fig. 2

"Eros" Martim Gonçalves, Vivaldo da Costa Lima, Glauber Rocha, persona no identificada, Lina Bo Bardi y Luiz Hossaka en el parque de Ibirapuera durante la muestra *Bahia no Ibirapuera*, São Paulo, 1959. MASP, Centro de Pesquisa, São Paulo



A mediados del siglo XX, Salvador, capital de Bahía, era una ciudad en transformación. Comenzó dicho siglo con 205.000 habitantes, llegó a 1920 con 283.000, a 1940 con 290.000 y en 1950 contaba con 417.000. La población más pobre estaba pasando de trabajar en modestas ocupaciones o con tareas esporádicas a emplearse –tras el establecimiento de Petrobrás (1953), con un nuevo eje industrial y de carreteras– en la construcción civil y en las actividades de la industria tabacalera.

La presencia de estudiosos extranjeros, la creación de la Universidad de Bahía y el desarrollo industrial fueron factores que condujeron a un proceso de actualización, a emprender proyectos modernos y modernizadores. Además de la Universidad, creada en 1946, el educador Anísio Teixeira estaba montando el Centro Popular de Educação, a Escola Parque, considerada utópica por la oposición. La Escuela de Teatro Martim Gonçalves estaba financiada por la Fundación Rockefeller. En 1950, el abogado y crítico Walter da Silveira fundó el Cineclub de Bahía, que mostraba producciones soviéticas, alemanas, italianas y francesas.

Surgió una nueva forma de relacionarse socialmente, con jóvenes que tras ver una película en el Cineclub iban a las heladerías del centro y políticos e intelectuales que se reunían frente a la Librería Civilização Brasileira. Esta población urbana, que circulaba entre el museo, la librería, el cineclub y el teatro, tenía dos alternativas: mirar hacia Europa y Estados Unidos o construir e inventar su propia modernidad. En esa *contact zone*¹ hubo un intercambio simbólico potente, con la percepción de que en Bahía se podría reinaugurar un sentido de la vanguardia ya impracticable en la Europa que se reconstruía tras la Segunda Guerra Mundial.

En 1959 Juracy Magalhães tomó posesión del gobierno del estado y el alcalde Heitor Dias prometió una revolución urbanística en la ciudad. Durante el periodo posterior a 1945 la llamada “era Edgar Santos”, nombre que homenajeara al rector de la Universidad, ese “renacimiento bahiano” estaba en su apogeo.

Lina llegó en 1958 invitada por el arquitecto Diógenes Rebouças para impartir un curso de Historia y Teoría de la Arquitectura en la Universidad. En ese periodo redactaba en ocasiones la sección “Olho sôbre a Bahia” [Mirada sobre Bahía], del *Diário de Notícias*, propiedad de Assis Chateaubriand [fig. 1]. El espacio en el periódico le permitió también entrar en contacto con jóvenes estudiantes como Paulo Gil Soares, Fernando da Rocha Peres y Glauber Rocha, y con sus intervenciones, escritas y gráficas, Lina cosechó apoyos y adversarios en Salvador. Todo ello se pondría claramente de manifiesto tras regresar como directora del museo. Y antes desvelaría a la ciudad de São Paulo el mundo bahiano.

La exposición *Bahia no Ibirapuera* [Bahía en Ibirapuera] ocupó la marquesina cercana al edificio de la Bienal, en el recién creado parque de Ibirapuera [fig. 2]. El texto de presentación de Jorge Amado destacó el papel de Lina, “cuyo afecto e interés por Bahía ya todos conocen”, y el de Edgar Santos, “gran rector y gran bahiano”, y señalaba el interés de la exposición, más allá del folclore y lo pintoresco, ya que buscaba penetrar “en la realidad y el misterio de Bahía”:

Salvador de Bahía está hecha de poesía y de drama, de belleza antigua y de duro trabajo, de rituales de corteja ultracivilizada y de negras rocas empapadas de la sangre de los hombres esclavizados. Su misterio no es

superficial ni turístico, su realidad no es simple ni fácil. Querían los organizadores de esta exposición facultar, desde la fotografía y el documento vivo, un golpe de vista revelador sobre la vida de Bahía. Y lo han logrado.

Fotógrafos de la calidad de Marcel Gautherot, Pierre Verger, Sílvio Robatto y Ennes Mello han fijado a la roca y al hombre los campanarios y la pesca, las barcas y las colinas. Pero ahí están las labores artesanales, las flores creadas por las manos sabias de pacientes ancianas, las colchas coloreadas como cuadros abstractos, el aprovechamiento de retales de tela, de restos de paño. Ahí están las lámparas de queroseno que iluminan las casas más pobres, aprovechando los envases vacíos de las medicinas y los trozos de lata. Mostrando el arte del pueblo y, al mismo tiempo, su vida. [...] Todo lo que toca el pueblo, en esta tierra de Bahía, se convierte en poesía incluso cuando el drama persiste.

Mientras los distintos países que participaban en la Bienal se hacían representar por artistas consagrados, Bahía lo hacía con su arte anónimo; no era un grupo artístico: se mostraba moderna y popular, con su pueblo resistente y su capacidad de innovación.

Poco a poco, la exposición llamó la atención de la prensa de São Paulo, pero fue noticia en Bahía. Con una escenografía innovadora, mezclaba mascarones, tapicerías, fotografías, *orishas*, santos y exvotos colgados en las paredes o en paneles metálicos como los que se usaban en el Museu de Arte de São Paulo (MASP). Se recibía al visitante en la entrada con un mascarón. Árboles de papel y otro hecho con veletas (*cata-ventos*), además de un vaquero, completaban la escenografía. El arte popular, sacado de su contexto de producción y uso, se impregnaba de estética bajo una escenografía que agregaba a los objetos una potente monumentalidad.

A su regreso a Salvador, Lina estaba más que autorizada a ser el eslabón entre la vida artística paulista y la bahiana, pero ella fue más allá.

Un museo de arte moderno fue parte del programa del gobernador Juracy Magalhães, y Lavínia Magalhães, la primera dama, pasó a hacerse cargo del proyecto. La elección de Lina fue polémica: ¿imposición del Chateaubriand local, Odorico Tavares; opción personal del gobernador; sugerencia de Mário Cravo, o parte de las exigencias para que el MASP confiase piezas de sus fondos? La propuesta de Lavínia Magalhães consistía en instalar provisionalmente el museo en el Paseo Público, donde se ubicaba el edificio de los Diários Associados. Sin embargo, el teatro de la ciudad, el Castro Alves, había sufrido un sospechoso incendio antes de su inauguración que había dejado un amplio hueco en el vestíbulo, donde decidió instalarse provisionalmente el museo.

El folleto distribuido en su inauguración, el 6 de enero de 1960, declaraba las intenciones del museo en tono de “llamada al orden”:

Este nuestro no es un museo, el término es impropio: los museos conservan, y nuestra pinacoteca aún no existe. Este, nuestro, debería llamarse Centro, Movimiento, Escuela, y la futura colección, programada según criterios didácticos y no ocasionales, debería llamarse Colección Permanente. También es necesario alcanzar un acuerdo sobre la palabra “moderno”. Pasada la época de las insurrecciones contra las corrientes reaccionarias del arte, cesada la necesidad del “choque”, del escándalo, llegado el momento en el que todos aceptan el arte moderno, hay que empezar a construir considerando clausurado el periodo de la necesaria “destrucción”, so pena de formar parte de las “vanguardias retardatarias” y por lo tanto de quedar situado fuera de la realidad moderna².

El periódico *Diário de Notícias* informó del éxito del museo en un artículo firmado por O. T. (Odorico Tavares), éxito medido no solamente por la cantidad de visitantes –mil quinientos el primer domingo, mientras en el MASP solo se contabilizaban cien cada día–, sino, sobre todo,



fig. 3
Vista de la exposición de
esculturas de Edgar Degas
en el MAM-BA, 1960. Instituto
Bardi/Casa de Vidro,
São Paulo

por el tipo de público que reunió. Esta percepción aparece recogida por Lina en un artículo publicado la semana siguiente en el mismo periódico: “Me impone el público de Bahía. Nunca he visto a nadie dejar un cesto o un hatillo de ropa fuera para ‘mirar el museo’. Era lo que secretamente esperaba, razón por la que acepté colaborar en la formación del museo bahiano. Pero la realidad desbordó mis expectativas”.

Y, más de un mes después de la inauguración, reforzaba el carácter popular de Bahía en un artículo publicado también en el *Jornal da Bahía*:

Vine a impartir un curso en la Universidad de Bahía, Facultad de Arquitectura, el año pasado, y tuve la oportunidad de comprobar este ambiente, el *más interesante de Brasil* para el movimiento artístico, semejante al de ciertas ciudades de Europa, lo que no ocurre en Río ni en São Paulo, donde este movimiento no tiene la misma impronta popular. [...] Y fíjese que aquí no existe aquella otra cosa que me indigna allá: el aire de superioridad y las risas de la burguesía cuando observan obras que no entienden. [...] Concretando: Bahía es la única ciudad de Brasil con *tradición cultural*. [...] En São Paulo, tras doce años, veía siempre los mismos rostros. Aquí, asiste el pueblo. El pueblo de Bahía tiene curiosidad, y la curiosidad es el engranaje de todo³ [fig. 3].

Por supuesto, había conflictos. Glauber Rocha publicó en el mismo periódico un extenso reportaje en el que afirmaba que el éxito del museo no era consensual, que “doña Lina”, “portadora del arte moderno a Brasil”, chocaba por su eficacia y se había encontrado críticas y una casi total ausencia de material humano. Rocha anunciaba dos proyectos del MAM-BA: una universidad popular –con una escuela de Diseño y Artes Industriales– y una revista popular que, desde el papel hasta la portada y su lenguaje, fuera un vehículo para la crítica social. Los planes de la dirección del museo eran ambiciosos y se planteaban crear una nueva centralidad nacional en el nordeste en lo tocante a la política cultural. Lina proponía, además de sus actividades habituales, una Bienal Nacional, mantener la colaboración con la escuela de teatro dirigida por Martin Gonçalves y con el Cineclub y una “gran escuela de Artesanía Industrial que se instalaría en el muelle del Unhão, junto al mar”.

El MAM-BA debía tener su sede definitiva, un proyecto que Lina y Diógenes Rebouças realizarían y que no llegó a materializarse. La casa que acogería una Bienal y ayudaría a trazar un camino hacia el nordeste vino a ser

un abandonado solar colonial situado a orillas de la mayor bahía de Brasil.

Bien de interés cultural, el conjunto del Solar do Unhão se “reveló” al construirse la Avenida do Contorno [fig. 4]. Construcción del setecientos con usos diversos a lo largo del tiempo, desde fábrica de rapé hasta depósito de combustible, del cual Lina demolió una gran parte, creando así una gran explanada, una plaza con vistas a la Bahía de Todos los Santos. Las puertas y las ventanas, que a lo largo del tiempo habían recibido distintos colores, se pintaron de rojo. Lina defendió este color por la utilización que se daría a la edificación restaurada, en la cual debía prevalecer “una reintegración en la vida actual, alejada de cualquier nostalgia estilística”⁴.

La mayor transformación que se realizó en el espacio interior del solar consistió en el derribo del segundo piso, con lo que se creó un gran espacio vacío. En medio de ese nuevo espacio, uniendo las cuatro esquinas de la casa, Lina proyectó una escalera de grandes dimensiones, un *promenade* enteramente de madera, sin clavos, con ensamblajes que reproducían los que se usaban en los carros de bueyes. La restauración del conjunto era una intervención que, más que recuperar la antigua ambivalencia del solar del siglo XVI [fig. 5], anhelaba un nuevo uso: el de un museo que debería convertirse en centro de estudio del trabajo artesanal que pondría en contacto a maestros y a aprendices artesanos con estudiantes de diseño industrial para poder intercambiar conocimientos técnicos, “formándolos para el desarrollo de un diseño industrial de elevada capacidad y basado en los valores culturales de la tradición brasileña”. La propuesta consideraba la artesanía en “su contenido estético y cultural”, partiendo de un doble diagnóstico: la separación artesanía-industria y el hecho de que Brasil no contara aún con una producción nacional de objetos industriales:

La eliminación de la utopía al crear un organismo de este tipo es el primer requisito indispensable para su



fig. 4

Obras de restauración en el Solar do Unhão, Salvador de Bahía, c. 1963. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

fig. 5
Obras de restauración en el Solar do Unhão, Salvador de Bahía, 1962. Instituto Bardi/ Casa de Vidro, São Paulo



fig. 6
Vista de la exposición Nordeste en el Museu de Arte Popular, Solar do Unhão, Salvador de Bahía, 1963. Foto: Armin Guthmann. Instituto Bardi/ Casa de Vidro, São Paulo



éxito en el ámbito de las necesidades prácticas del país (una experiencia al estilo de la Bauhaus o Ulm sería inútil para un país joven, con una civilización con factores marcadamente primitivos conectados a la tierra, que son de hecho factores y elementos modernísimos, según los parámetros contemporáneos). Asimismo, deben observarse otras directrices: a) la evolución hacia un centro de diseño exclusivamente industrial deberá acompañar el desarrollo de la industria regional, a la cual deberá servir; b) es indispensable estar informados de la actividad artesanal aún muy activa en el nordeste del país, actividad que hay que estudiar a través de un registro efectivo, valorada en su realidad, en sus directas posibilidades económicas ante los mercados nacional e internacional, en sus valores culturales, que tendrán que estar en la base de la futura formación estética del futuro diseño industrial nacional⁵.

El solar restaurado y el Museu de Arte Popular se inauguraron con dos exposiciones. En *Artistas do Nordeste* [Artistas del nordeste] se exponían los cuadros en caballetes, y desde el suelo hasta el techo, sobre las paredes blancas, había listones de madera sin tratar. Los artistas nordestinos eran, entre muchos otros, João Câmara, Francisco Brennand y Sante Scaldasferri.

En la exposición *Nordeste* [fig. 6] se separaban objetos utilitarios –unas mil piezas– de los rituales, religiosos o de ocio, para acentuar su carácter serial en cuanto objetos artesanales dispuestos a ser transformados en prototipos para un nuevo enfoque en el diseño industrial. Así, el antiguo solar restaurado abrió sus puertas rojas para una exposición que fue bien recibida por la prensa local y nacional y que puso en valor sus aspectos estéticos, la fuerza persuasiva del montaje y su originalidad, pero sin mencionar el texto que presentaba tanto la muestra como el museo:

Esta exposición que inaugura el Museu de Arte Popular do Unhão tenía que llamarse “Civilização do Nordeste”.

*Civilização*⁶. Procurando retirarle a la palabra el sentido áulico-retórico que la acompaña. Civilización es el aspecto práctico de la cultura, es la vida de la gente en todos los instantes. Esta exposición quiere presentar una civilización pensada en todos sus detalles, estudiada técnicamente (incluso cuando la palabra “técnico” define, aquí, un trabajo primitivo), desde la iluminación hasta las cucharas de cocina, las colchas, la ropa, las teteras, los juguetes, los muebles, las armas.

[...] Materia prima: la basura.

Bombillas fundidas, trozos de tela, latas de lubricante, cajas viejas y periódicos. Cada objeto roza el límite de la “nada”, de la miseria. Ese límite y la continua y cacareada presencia de lo “útil y necesario” y que representan el valor de esa producción, su poética de las cosas humanas no gratuitas, no creadas por la pura fantasía.

[...] Es en este sentido de moderna realidad como presentamos críticamente esta exposición. Como ejemplo de simplificación directa de formas llenas de electricidad vital. Formas de diseño artesanal e industrial. Insistimos en la identidad del objeto artesanal-patrón industrial basado en la producción técnica conectada a la realidad de los materiales, y no a la abstracción folclórico-coreográfica.

Lo llamamos Museu de Arte Popular y no de folclore porque el folclore es una herencia estática y regresiva, amparado de modo paternalista por los responsables culturales, mientras que el arte popular (no usamos la palabra “arte” en su único sentido artístico, sino también en el técnico) define la actitud progresiva de la cultura popular conectada a los problemas prácticos.

Esta exposición quiere ser una invitación para que los jóvenes consideren el problema de la simplificación (no de la indigencia) en el mundo actual; camino necesario para encontrar dentro del humanismo técnico una poética.

Esta exposición es una acusación.

Acusación de un mundo que no quiere renunciar a su condición humana a pesar del olvido y la indiferencia. Es una acusación no humilde, que contraponen a las condiciones degradantes impuestas por los hombres un esfuerzo desesperado por la búsqueda de cultura.

¿Qué acusación sería esta? Una pista está en la museografía, que no provenía del debate arquitectónico, sino de la mirada de Lina sobre Bahía y el nordeste brasileño, mirada que seleccionó los objetos reunidos. Con objetos comprados en la feria de São Joaquim, en Água de Meninos, se organizó la exposición *Água de Meninos*, una muestra que en cierto sentido recuperaba la estética de las ferias de la ciudad, de los objetos amontonados, que con toda seguridad Lina incorporó yendo a mercados y a ferias populares que hoy día se mantienen idénticos, lo cual hace que la “acusación” sea todavía más contundente. Un patrón expositivo hallado en las ferias bahianas, en Caruaru (Pernambuco), así como en las fotos de cabezas de *cangaceiros* (bandoleros) de 1938. Un orden aparentemente aleatorio, pero que sin embargo sigue unos criterios de ordenación: confirmaciones, sin ningún rasgo de exotismo, de la crudeza, la violencia cotidiana del hombre del sertón y de las pequeñas ciudades del nordeste, incluso cuando sus objetos se trasladan a los mercados urbanos de la capital. Mercados que apestan, violentos, pobres.

Tales objetos, clasificados por la ordenación popular, surgen como parte de un proyecto alternativo a una industrialización sumisa y alienante. En este sentido, el Museu de Arte Popular estaba en sintonía con los métodos educativos de Paulo Freire, la llamada “pedagogía del oprimido”, desde la cual la acción política presuponía la conciencia de la palabra y del objeto que con ella podía describirse. A su manera, se proponía lo simple, a partir de los objetos: quizá aquello en lo que el diseño podría haber devenido si el diseño industrial no se hubiera transformado en un aspecto central en la producción de bienes de la llamada sociedad de consumo. Tal vez, en un país

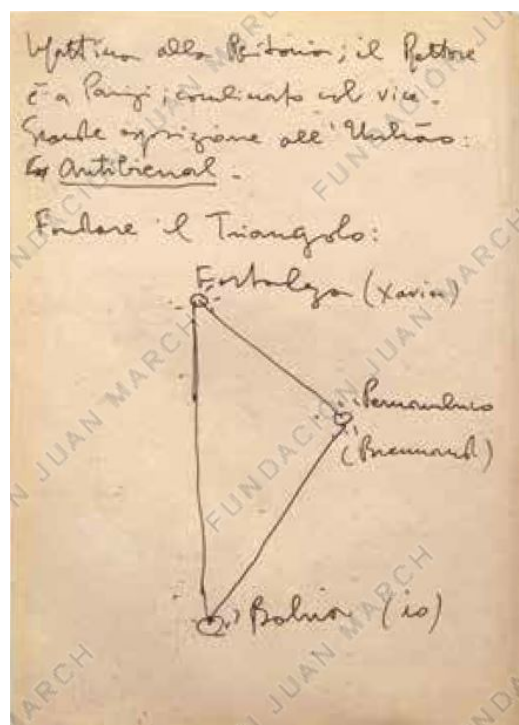


fig. 7

Lina Bo Bardi, *Fondare il triangolo: Fortaleza (Xavier), Pernambuco (Brennand), Bahia (io)*. Nota manuscrita con diagrama en un cuaderno de apuntes, 15 x 11 cm, 31 de mayo de 1963, p. 6. Instituto Bardi/ Casa de Vidro, São Paulo

aún no enteramente industrializado, fuera posible pensar en un futuro alternativo.

Hay en las notas personales de Lina un boceto de un triángulo [fig. 7] en uno de cuyos vértices aparece su propio nombre para Bahía y en los otros dos el nombre de Francisco Brennand para Pernambuco y el de Livio Xavier para Ceará. “Fondare il Triangolo [del Nordeste]”, escribió. El escultor Brennand era el jefe de la Casa Civil del gobierno de Miguel Arraes, cargo que le facultaba para proponer proyectos en el área de cultura. Cuenta Brennand que, paseando con el pintor Cícero Dias a orillas del río Capibaribe, miraron hacia el presidio municipal que había allí y empezaron a planear una casa de cultura con un programa semejante al del Museu de Arte Popular de Bahía⁷. Livio Xavier, que trabajaba en

el museo de la Universidad de Ceará, se encargaría de dirigirla. Xavier se presentaría en su nuevo cargo el 2 de abril de 1964⁸. Conoció a Lina en la Universidad de Ceará cuando ella fue a ese estado a recoger material para la exposición *Nordeste*. Enseguida se convirtió en un ayudante empeñado, casi un aprendiz y un amigo personal de la artista.

No hubo tiempo para que el “triángulo del nordeste” naciese, pues el gobierno de Arraes fue eliminado en 1964. En 1990 Lina recordaba el interés que ella, directora de ambos museos, tenía en expandir su acción:

En todo el triángulo minero, o en Ceará, a lo largo y ancho de todo el Polígono de la Sequía⁹ hallábamos un fermento, una violencia, algo que era muy cultural. Cultural en el sentido histórico verdadero del país, no en el sentido académico o libresco, sino la idea, importantísima, de llegar al conocimiento de la propia personalidad del país. Poniendo en valor los valores del país. [...] Es lo que ocurrió, por ejemplo, en la Escuela de Teatro, en cualquier estructura cultural... Pero no solo ocurrió en Bahía, al menos entre nosotros, los del Museu de Arte Moderna. Yo me encargué de todo el Polígono de la Sequía¹⁰.

Un triángulo de cultura como respuesta a un polígono de miseria.

Tras el golpe de 1964, Lina viajó a São Paulo y, al volver a Salvador, encontró en el MAM-BA la exposición *Material subversivo*, inaugurada por el gobernador Antônio Lomanto Júnior, que mostraba mimeógrafos, panfletos de los estudiantes, libros comunistas. “*Mio museo*”, habría dicho Lina antes de enviar su petición de dimisión y de abandonar Bahía con menos apoyos de los que creía tener. Nadie dirigió ninguna petición para que se quedara. El historiador y antropólogo Renato Ferraz, que trabajaba con Lina en el Museu de Arte Popular, ocupó la dirección en interinidad hasta que su cuñado Mário Cravo Júnior volvió del exterior para asumir el

puesto, unificando los dos museos en el Solar do Unhão, con el nombre de Museu de Arte Moderna da Bahia.

Con la ayuda de sus contactos en Roma, Lina intentó en 1965 llevar la exposición *Nordeste* hasta su ciudad natal [fig. 8]. Realizó discretos viajes al nordeste y le pidió nuevamente algunas piezas a Livio Xavier para montar la exposición. En el último momento, Itamaraty (el Ministerio de Relaciones Exteriores) intervino para cancelar la muestra, aduciendo que esta no podía ser expuesta en el extranjero. El crítico italiano Bruno Zevi escribió un artículo para *L'Espresso* en marzo de 1965 titulado “El arte de los pobres asusta a los generales”¹¹, reproducido en la revista *Civilização Brasileira* y en el periódico de Río de Janeiro *Correio da Manhã*.

Zevi trató el paso de Lina por Bahía como un “salto en su biografía”:

En esta época Lina Bo se encuentra con los economistas y sociólogos que trabajan en el planeamiento regional y por medio de quienes conoce a los jóvenes que se encargan de la lucha contra el analfabetismo, que se encamina enseguida hacia la redención social de las masas. El salto toma forma: del arte moderno se pasa al arte popular, desde la cultura importada hasta la documentación de productos autóctonos, hasta entonces ignorados y ocultados.

Al examinar la revista *Habitat*, creada por el MASP en 1950, vemos que la relación de los Bardi con Bahía se formó desde São Paulo y desde el museo, con la presencia en aquella publicación de nombres como Anísio Teixeira, Mário Cravo y José Valladares. Los intercambios del museo con Pernambuco se iniciaron, por cierto, con la exposición de Pietro Maria Bardi *Arte popular pernambucana* [Arte popular pernambucano], de 1949. Odorico Tavares, quien dirigía el imperio de Chateaubriand en Bahía, pronunció una conferencia en el museo justo después de su fundación, en 1947. La revista *Habitat* era leída y comentada entre la intelectualidad bahiana.

fig. 8

Vista de la exposición *Nordeste* durante el montaje en la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, que fue cancelada por el gobierno militar brasileño y que no llegaría a inaugurarse, 1965. Foto: Oscar Savio. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



La primera vez que Lina llegó a Salvador, una década después de haber avistado la ciudad desde el buque, durante su viaje a Río de Janeiro, ya no era la misma extranjera; tras haber trabajado en el MASP de la calle 7 de Abril y haber aparecido con cierta frecuencia en la prensa local, era ya una italiana-paulista. Además, Salvador estaba repleta de intelectuales y de artistas extranjeros.

En Bahía colaboró fundamentalmente con Eros Martin Gonçalves desde la exposición de Ibirapuera. Se hizo amiga del escultor Mário Cravo, a quien conocía desde São Paulo, amistad que tras el golpe de Estado de 1964 se volvería tensa. Vivía sola, en el Hotel Bahia. Despachaba con los foráneos que participaban en las actividades de la joven Universidad de Bahía, como Joachim Koellreutter y Agostinho da Silva. Su amistad con Pierre Verger fue perenne. Su intérprete era el joven Glauber Rocha, quien explicaba el museo, sus intenciones e incluso las actitudes de Lina a los lectores bahianos. Así, la conexión entre ambos se desarrollaba en un contexto cultural que se situaba cada vez más a la izquierda: ante ese telón de fondo, tanto las películas de Rocha como las propuestas museológicas de Lina mostraban tendencias políticas y culturales equivalentes.

He aquí el salto biográfico: Lina negoció su identidad en Bahía, realizando casi una conversión de la

romana católica, *architetto* moderno, *signora* Bardi, a la antifeminista, estalinista e intransigente, como pasó a presentarse, desprendida y con aspecto de guerrillera. Desde las ilusiones perdidas, expresó así los obstáculos que hubo de enfrentar, retratando Bahía con tonos vivos:

Una tierra cuya “tolerancia” es el parachoques inventado por una minoría explotadora (económica y culturalmente) para repeler futuras intolerancias populares: Bahía es una tierra hambrienta y violenta, cuya desgracia, centro posible de futuras explosiones, se sitúa muy lejos del diletantismo de las bellas letras baratas de algunos de sus “intelectuales”¹².

No existía solamente la Bahía pobre, ofuscada, inteligente e innovadora que esperaba una legión de ideas nuevas. Las oligarquías siempre habían estado presentes y fue al son de los cañones golpistas como se redefinió la vida política y cultural. La sociedad bahiana conservadora había entendido perfectamente la acusación, así como las consecuencias de esta, y hubieron de transcurrir dos décadas y un proceso de redemocratización para que Lina, victoriosa, pudiera volver a realizar planes en y para Salvador.

– 1

Según Mary Louise Pratt, esa “zona de contacto” es el espacio de encuentro colonial, el espacio en el que pueblos geográfica e históricamente separados establecen relaciones que normalmente implican situaciones de conflicto o desigualdad.

– 2

Folleto consultado en el MAM-BA. Disponible también en el Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo.

– 3

“Lina Bo Bardi: o baiano e o museu” [Lina Bo Bardi: el bahiano y el museo], *Jornal da Bahia*, 31 de enero de 1960.

– 4

Lina Bo Bardi, “Restauração crítica como deve ser hoje”, artículo periodístico no fechado (pero con toda seguridad anterior a 1963). Archivo del SPHAN, carpeta referente al Solar do Unhão.

– 5

Documento mecanografiado, sin fecha ni autor, aunque por su contenido es posible atribuírselo a Lina (Archivo del Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo). La referencia a la Escuela de Ulm es una crítica a la Escuela Superior de Diseño Industrial, creada en el mismo momento e inspirada en la experiencia de la escuela suiza.

– 6

En cursiva en el texto original.

– 7

Testimonio de Francisco Brennand a la autora. Recife, julio de 1998.

– 8

Testimonio de Livio Xavier a la autora. Recife, diciembre de 1999.

– 9

Se llama así a la zona semiárida de Brasil, que incluye los estados de Alagoas, Bahía, Ceará, Minas Gerais, Paraíba, Pernambuco, Piauí, Río Grande del Norte y Sergipe. [N. del T.]

– 10

Testimonio de Lina Bo Bardi a Marcelo Ferraz para el libro *Arte na Bahia*; noviembre de 1990.

– 11

Véase en pp. 518-519 de este catálogo.

– 12

Lina Bo Bardi, “Caixote de opinião” [Cajón de opinión], documento mecanografiado, sin fecha, con anotaciones a mano de la artista. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo.



Lina Bo Bardi, Pierre Verger, Gilberto Gil: dos museos entre África y Brasil

Giacomo "Piraz" Pirazzoli

Lina Bo Bardi y Pierre Verger en
la Casa de Vidrio, São Paulo, 1987.
Foto: Marcelo Ferraz. Instituto Bardi
/Casa de Vidro, São Paulo

Este texto tiene su origen en una investigación homónima aún en curso. Para comprender la contribución de Lina Bo Bardi a un proyecto parcialmente olvidado –en el que colabora con el fotógrafo y etnógrafo Pierre “Fatumbi” Verger por encargo del cantante, guitarrista y compositor de fama internacional Gilberto Gil– me parece oportuno mencionar sucintamente algunos hechos de la formación y carrera de esta singular protagonista de la arquitectura del siglo XX¹.

Italia: Roma y Milán, 1914-1946

Nacida en Roma en 1914, Lina Bo estudia arquitectura en la Universidad de Roma, en un clima académico fuertemente marcado por la presencia de dos figuras de referencia, ambas masculinas: Gustavo Giovannoni y Marcello Piacentini².

Instalada en Milán una vez terminados sus estudios, Lina trabaja en el campo editorial con Gio Ponti como interlocutor principal y frecuenta los círculos milaneses, más avanzados sin duda para aceptar los postulados que el movimiento moderno experimentaba y difundía más allá de los Alpes.

Las bombas sobre Milán provocan la destrucción del estudio de Carlo Pagani y Lina Bo, y un reportaje periodístico escrito por Lina sobre la inmediata postguerra nos informa sobre el estado de ánimo de la arquitecta ante la destrucción omnipresente. Así, mientras sus colegas arquitectos se preparan, con debates y discusiones, para reconstruir la Italia del neorrealismo primero y del *boom* económico después, Lina se casa en 1946 con el galerista y crítico autodidacta Pietro Maria Bardi y viajan juntos a Sudamérica³.

Brasil: São Paulo, 1946-1959

Una vez en São Paulo, tras una breve estancia en Río de Janeiro, los Bardi empiezan a trabajar en pareja –Pietro, director; Lina, arquitecta– en la creación de un museo de arte. El ambiente es cosmopolita y refleja la aceptación de los postulados del movimiento moderno entre São Paulo y Río, ciudad esta última donde en 1946 se inaugura el edificio del Ministerio de Educación y Salud Pública, que lleva el nombre del ministro Gustavo Campanema, edificio que, junto con el Palacio de la ONU de Nueva York, representa el revés profesional más doloroso de Le Corbusier⁴.

En 1957 –al cabo de dos años dedicados a la docencia– Bo Bardi delinea su perfil profesional entre la enseñanza, su trabajo y su proyecto de investigación “Contribuição Propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura”, aunque finalmente no consigue la plaza de profesora en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo (FAU-USP)⁵.

Brasil: Salvador de Bahía, 1958-1964

En los primeros meses de 1958, Lina Bo Bardi viaja a la capital de la Bahía africana, a Salvador, para pronunciar una serie de conferencias; en agosto es invitada a colaborar junto con el arquitecto Diógenes Rebouças –coetáneo suyo– en el Curso de Arquitectura y Urbanismo de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Bahía (posteriormente FAU-UFBA).

Somos nosotros, Mário Cravo y Lina Bardi. Pierre Verger estaba echado en una tumbona, rodeado de cajas de mudanza repletas de fascinantes sellos en varias lenguas. No había muebles. Verger dice:

“Siéntese”. Me senté en una caja y pensé: “*C’est l’exotisme*”, es toda la serie de grandes escritores que he amado siempre. Era como ver realizada una de aquellas historias deslumbrantes. Pero rápidamente entendí que no había nada de eso⁶.

El etnógrafo y fotógrafo de origen francés Pierre Verger –que decidió vivir entre Salvador y Benín para estudiar las raíces africanas de Bahía (y de Brasil en general)– formaba parte, junto con el compositor Hans-Joachim Koellreutter, la propia Bo Bardi y algunas otras personalidades, de la comunidad de forasteros reunida en torno a Edgar Santos, rector de la Universidad de Bahía. De este encuentro colectivo –que incluye también a personajes locales como Jorge Amado, el director teatral Martim Gonçalves o el joven padre del *Cinema Novo*, Glauber Rocha– surge lo que más tarde se conocería como la *avant-garde na Bahia*.

Entre tanto, en Europa, al año siguiente (1959) Marcel Camus recibe la Palma de Oro del Festival de Cannes por la película ítalo-franco-brasileña *Orfeo negro*, basada en la obra de teatro *Orfeu da Conceição* [Orfeo de la Concepción] de Vinícius de Moraes.

Lina decide vivir con cierta continuidad en Salvador, donde le piden que ponga en pie el Museu de Arte Moderna (MAM-BA). Al tiempo, y junto a Martim Gonçalves y Glauber Rocha, monta en São Paulo, con ocasión de la V Bienal, la exposición *Bahía no Ibirapuera* [Bahía en Ibirapuera], con su famoso pavimento cubierto de hojas.

Vivir y trabajar en la Bahía africana supone para Lina un profundo cambio, que modifica su modo de pensar y de hacer. Con escasos recursos, aunque con gran inventiva y excelentes colaboraciones, la arquitecta comienza a experimentar en aquellos años en el campo del diálogo intercultural. En el *foyer* del Teatro Castro Alves –cuya sala había sufrido un incendio poco tiempo después de su inauguración– monta un centenar de exposiciones en las que presenta importantes obras

de arte procedentes también de la colección del futuro Museu de Arte de São Paulo (MASP) que Pietro Maria Bardi, su marido, estaba formando. La temporalidad de las exposiciones y la atención mostrada hacia el arte popular –que como la propia Lina explica no tiene nada que ver con el folclore– contribuyen a superar la idea de un “museo de arte moderno” tradicional, que por definición implica más bien un modelo colonial eurocéntrico de exportación.

De ahí la inauguración en 1962 del Museu de Arte Popular en el recuperado –con escasas intervenciones de entre las que destaca su formidable escalera de madera– Solar do Unhão. De ahí también el ensayo “*Esse nosso não é um museu*” [Esto no es un museo], ya que un museo debe “conservar”, aunque en este caso, y no habiendo una colección que conservar, debería haberse llamado más bien Centro, Escuela, etc.⁷ –en significativa deuda con Pietro Maria Bardi, quien había elaborado y empleado previamente tal concepto–⁸.

Este primer periodo bahiano, en la tierra donde desembarcaban los esclavos capturados en África y que formaron allí la comunidad africana más importante de Brasil, concluye para Lina en 1964 con un traumático regreso a São Paulo, cuando la dictadura la expulsa de su puesto institucional. De ese tiempo en Salvador quedan, además del Museu de Arte Popular de Bahía en el Solar do Unhão, la Casa do Chame-Chame (derruida en 1984), las exposiciones en el Teatro Castro Alves y un ensayo breve pero denso: “*Cinco anos entre os brancos*” [Cinco años entre los blancos]⁹.

Brasil: São Paulo, 1964-1985

Una vez dejado atrás, al menos formalmente, el tiempo de encuentros y experimentaciones en la Bahía africana e instalada de nuevo en São Paulo, Lina se dedica a la construcción del MASP, inaugurado solemnemente por la máxima representante del desarrollo ideológico del museo de arte occidental-colonial, la reina Isabel II de Inglaterra, en 1968.

Abierto al público un año después, el exterior del edificio no ve alterada su concepción euro-modernista. El interior, con las obras no jerarquizadas y dispuestas en caballetes de vidrio transparente con cartelas explicativas, sigue, a su manera, una concepción “democrático-igualitaria”, que debe mucho a los años de Bahía.

En Salvador, entre tanto, un Pierre Verger *mensageiro entre dois mundos*¹⁰ sigue viajando entre África y Brasil, y de 1972 a 1976 trabaja por encargo de la Universidad Federal de Bahía en la organización del Museu Afro-Brasileiro, institución creada para mejorar el intercambio Brasil-África en el ámbito académico y para desarrollar los estudios afro-brasileños en el país.

Brasil: Salvador de Bahía y São Paulo, 1985-1992

Una vez terminada la dictadura militar, Mário Kertész es elegido alcalde de Salvador de Bahía en 1985. Kertész organiza una vasta y compleja operación de recuperación del centro histórico (el Pelourinho), para lo que pide ayuda a Lina Bo Bardi. Surgen así el Teatro Gregório de Mattos, la Ladeira da Misericórdia con el restaurante Coaty, la Casa do Olodum y, por último, el peculiar proyecto que estamos reconstruyendo aquí¹¹

Por fin “Brasil es África”: dos museos para una historia

Kertész encarga este proyecto de peculiar ambición cultural al músico y compositor Gilberto Gil, que al igual que Caetano Veloso guardaba el recuerdo de la fascinante “dona Lina”, símbolo femenino de todo el Occidente en la Bahía de los años sesenta, aunque por edad no había podido tratar personalmente con ella ni con los intelectuales reunidos en torno al rector Edgar Santos.

Aceptado con este fin el cargo de presidente de la Fundação Gregório de Mattos, Gil pide a Lina Bo Bardi –como arquitecto– y a Pierre “Fatumbi” Verger –como comisario– que formen en África y en Brasil dos museos para relatar la larga historia de la trata de esclavos, “irri-

tando deliberadamente las prioridades eurocéntricas de la sociedad artístico-intelectual brasileña”. En la entrevista que nos ha concedido, y sobre todo en sus declaraciones a micrófono cerrado, Gil sostiene que eligió a Lina y a Pierre por ser dos intelectuales de raíces europeas, pero de arraigo brasileño, que estaban ya “en la cumbre del conocimiento de sus respectivas disciplinas”¹². Del trabajo en equipo de Lina Bo Bardi y Pierre Verger surgen la Casa do Benin (en Salvador, edificada) y la Casa do Brasil (en Ouidah, Benín, realizada de modo alternativo)¹³.

Dado que la reconstrucción del contexto histórico e intelectual donde nacen los dos proyectos es parte del trabajo que sirve para comprender la proximidad entre Brasil y África a través de esta microhistoria, debemos recordar que, en 1988, y siempre de la mano de Lina y Pierre, se inaugura la gran exposición *África negra* en el MASP.

Todo esto sucede mientras, en Occidente, Bruce Chatwin escribe *El virrey de Ouidah* (1980) tras su encuentro en África con Pierre Verger. La historia novelada de Francisco Manuel da Silva (en la vida real Francisco Félix de Sousa), que desde Ouidah (Benín) enviaba esclavos a Brasil, será más tarde la base del guion de la película *Cobra Verde* (1987) de Werner Herzog, con Klaus Kinski como protagonista.

Tras el fallecimiento de Lina en 1992 y de Pierre Verger en 1996, el documental franco-brasileño, *À la recherche d’Orfeu Negro* [En busca de Orfeo negro] (escrito en 2005 por René Letzgas), retoma la relación entre África y Brasil, que incluye también el componente culinario en su acepción más directamente relacionada con la práctica religiosa, la esclavitud y el mito.

El trabajo de Lina para la Casa do Benin en Salvador contó con la colaboración de Marcelo Ferraz y Marcelo Suzuki, y comenzó sin intervenciones en la fachada principal [fig. 1], es decir, como la recuperación de una obra aparentemente en construcción, un esqueleto estructural de hormigón visto en el interior de un *casarão* dañado en un incendio.

Además de la planimetría general de la intervención [fig. 2 y 3], en el Instituto Bardi existe también un plano de



fig. 1

Vista exterior de la Casa do Benin en el Pelourinho, Salvador de Bahía, 2018. Foto: José Manuel Ballester. Archivo del fotógrafo

fig. 2

Lina Bo Bardi, planta de la Casa do Benin en Salvador de Bahía, c. 1987. Lápiz, lápiz de color y fotocopia sobre papel offset, 24,2 x 21,1 cm. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

fig. 3

Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz y Marcelo Suzuki, levantamiento catastral para la Casa do Benin en Salvador de Bahía, c. 1987. Rotulador y bolígrafo sobre papel offset, 35,6 x 100 cm. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

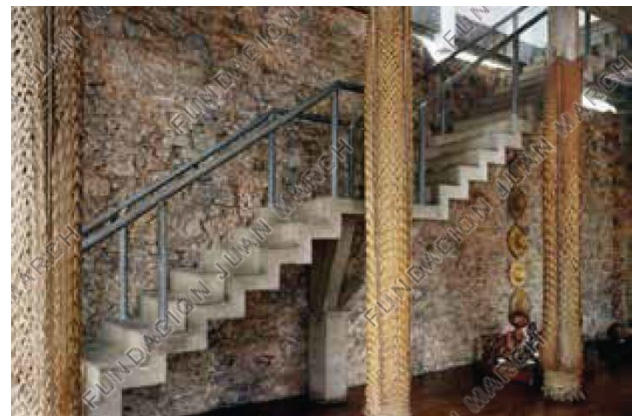
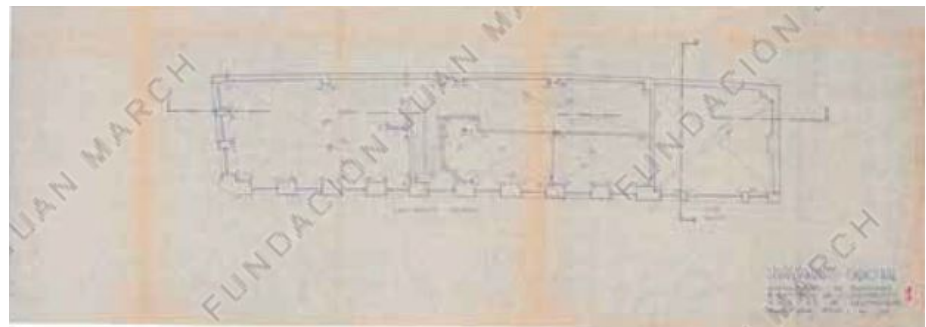
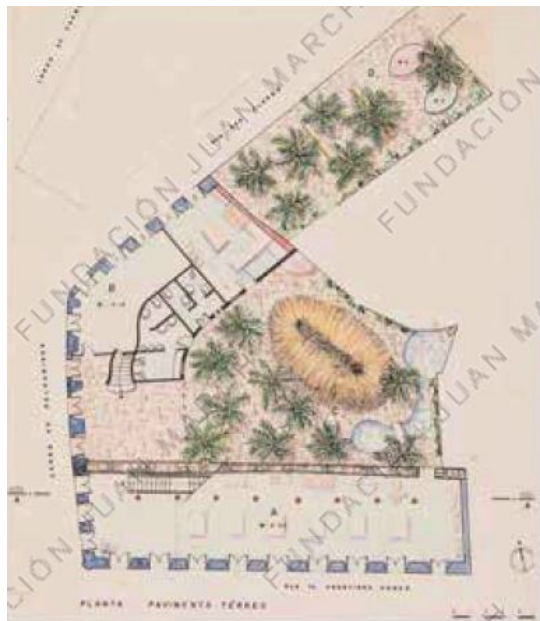


fig. 4

Vista de la escalera de la Casa do Benin en Salvador de Bahía, 2001. Foto: Nelson Kon. Archivo del fotógrafo

fig. 5

Vista interior de la Casa do Benin en Salvador de Bahía, 2001. Foto: Nelson Kon. Archivo del fotógrafo





fig. 6
 “El orden corintio y la columna revestida”, en Francesco di Giorgio Martini, *Trattato di Architettura*, Codice Torinese Saluzziano 148, ff. 14v-15r, 1486. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Musei Reali-Biblioteca Reale, Turin

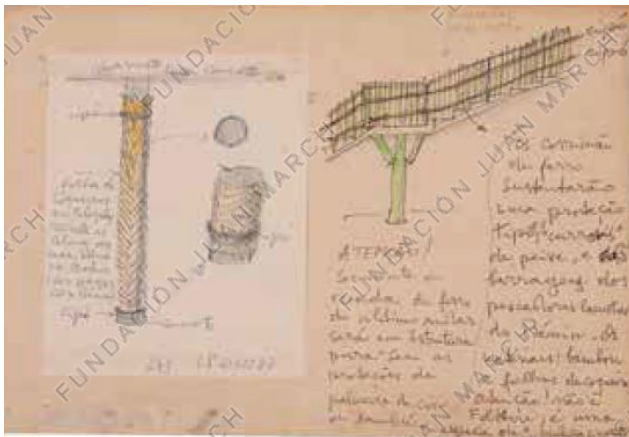


fig. 7
 Lina Bo Bardi, estudio para la Casa do Benin en Salvador de Bahía, 1987. Acuarela, bolígrafo y rotulador sobre cartulina y papel offset, 19,1 x 27,9 cm. Instituto Bardi / Casa de Vidro, São Paulo

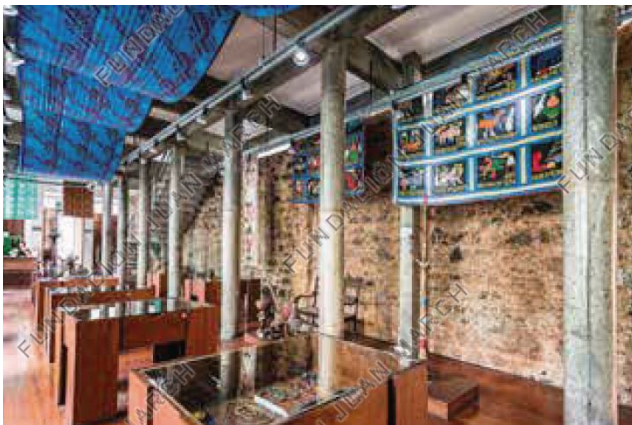


fig. 8
 Vista interior de la Casa do Benin en Salvador de Bahía, 2018. Foto: José Manuel Ballester. Archivo del fotógrafo

la planta baja que muestra la presencia de una escalera con acceso en posición frontal diferente de la actual [fig. 4], que asciende a lo largo del muro, separada del mismo y sostenida por un soporte característico de Lina. Por tanto, es razonable pensar que la arquitecta dispuso la escalera en la posición actual, aunque ignoramos si primero fue ejecutada según el plano antes mencionado y luego eliminada o si bien intervino a tiempo de realizar la escalera actual sin tener que eliminar nada.

Un elemento del léxico moderno introducido para marcar la diferencia entre lo preexistente y lo nuevo es el espacio vertical vacío, que destaca con las telas africanas que cuelgan en altura; dicho espacio atraviesa las diferentes plantas hasta el intradós de la cubierta¹⁴: como parece desprenderse del fraguado del hormigón en la parte superior de las vigas, en correspondencia con el borde de las soleras, este triple volumen habría sido realizado por demolición, dejando unos pequeños corredores que sirven como vigas de apoyo para estabilizar el plano de la fachada a lo largo de los dos lados que dan a la calle. Siempre en el interior del *casarão*, el muro paralelo a la escalera permite distinguir alguna huella del incendio, pues se ha dejado sin revocar; por otro lado, en la parte superior de la planta baja el muro está separado por un cristal sin marco, en un buen trecho de su longitud, de la viga de hormigón armado de la estructura: se trata de un detalle que enfatiza precisamente la separación entre lo ya existente y lo nuevo. Los finos pilares de hormigón tenían un revestimiento de palma trenzada [fig. 5] al que se puede conceder justamente el valor de *ornamento* en el sentido de los tratados de arquitectura del Renacimiento –que Lina estudió– y de la referencia a la columna vegetal de Francesco di Giorgio Martini [fig. 6 y 7]. Por lo que se refiere a las instalaciones, como en la mayoría de los casos y conforme al lenguaje moderno, están montadas con tuberías de colores (rojas, amarillas y azules), que quedan a la vista.

Los materiales utilizados, además del muro ya existente, son el hormigón armado visto y el revoco; los mar-

cos son de madera y los suelos de tarima ancha. Una ligera escalera con estructura atirantada de acero pintada de azul conduce al último piso, destinado a alojar a estudiantes africanos.

Los elementos expositivos consisten en vitrinas de madera maciza, con diseño de Lina, que dan cabida a los objetos y materiales seleccionados inicialmente por Pierre Verger [fig. 8]. Por desgracia no se conoce el proyecto expositivo original y tampoco tenemos una lista de los contenidos curatoriales.

Al entrar al jardín se observa la cabaña africana diseñada por Lina [fig. 9] con función de restaurante del museo –con su gran mesa elíptica circundada por las sillas *Girafa* diseñadas asimismo por la arquitecta—¹⁵. La importancia simbólica de la comida, que incluye la ritualidad religiosa del *candomblé*, es crucial en este proyecto, misteriosamente imbricado con el talento de Lina Bo Bardi para la cocina. Junto a la cabaña hay un estanque y cinco cocoteros.

Sirve de fondo a todo ello la parte del edificio renovada, con el muro realizado con moldes prefabricados, diseño del ingeniero João Figueiras Lima, “Lelé”. Fruto de una activa colaboración, estos elementos se han utilizado también en la recuperación del conjunto de la Ladeira da Misericórdia y en la Casa do Olodum. Con este intenso efecto de desmaterialización del muro, Bo Bardi construye la zona del edificio destinada a alojar a las delegaciones diplomáticas de Benín.

¿Y la Casa do Brasil en Ouidah?

Durante nuestra entrevista, el creador del programa y comitente Gilberto Gil, afirma que no ha sabido nada del proyecto desde que dejó su cargo en la Fundação Gregório de Mattos. En efecto, una delegación de la que él mismo formaba parte junto con el alcalde Kertész y Verger se reunió con las autoridades de Benín para ultimar el acuerdo de la realización de la Casa do Brasil en Ouidah, lugar que tiene en su “Puerta del no retorno” el símbolo más evidente de la trata de esclavos.

Los documentos del Instituto Bardi se limitan a un dibujo de Lina [fig. 10] y a algunas copias heliográficas con



fig. 9

Lina Bo Bardi, restaurante de la Casa do Benin en Salvador de Bahía, 1988. Bolígrafo y gouache sobre papel offset, 32,7 x 48,8 cm. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

fig. 10

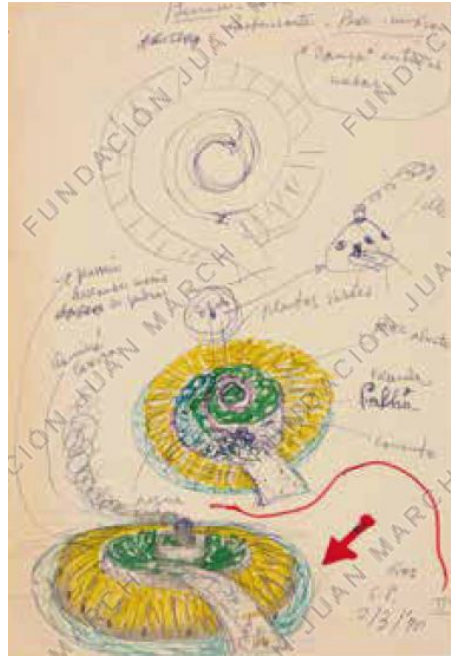
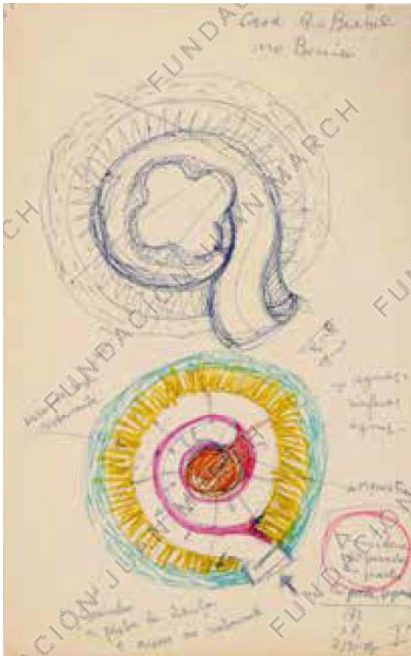
Lina Bo Bardi, planta y alzados de la Casa do Brasil en Benín, c. 1989. Rotulador, lápiz y lápiz de color sobre papel vegetal, 50 x 70,4 cm. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

fig. 11

Lina Bo Bardi, estudio para la Casa do Brasil en Benín, 1990. Bolígrafo y rotulador sobre papel offset, 34,3 x 21,6 cm. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

fig. 12

Lina Bo Bardi, proyecto del restaurante de la Casa do Brasil en Benín, 1990. Bolígrafo, rotulador y lápiz sobre papel offset, 31,3 x 21,6 cm. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



planos que aparentemente hacen referencia a un edificio existente que podría ser la Casa do Brasil en Ouidah.

En la Fundação Pierre Verger de Salvador se conserva la correspondencia más reciente, posterior a la inauguración de la Casa do Benin; son sobre todo cartas en las que Verger, dialogando con los representantes gubernativos de Benín, promete la presencia de Lina Bo Bardi, “*grande dame de l’architecture*”, en el país.

Por último, en nuestra visita de inspección a Benín hemos podido constatar que la Casa do Brasil en Ouidah existe, y que responde en gran medida a lo que describen las copias heliográficas que se conservan en el Instituto Bardi. Los bocetos de Lina [fig. 11 y 12] hacen referencia sobre todo al restaurante exterior, que no fue construido; sin embargo, en el espacio externo de la propia Casa do Brasil en Ouidah vemos en el suelo la traza circular que aparece en los bocetos, que muestra una clara similitud con la del restaurante de la Casa do Benin en Salvador. La investigación continúa abierta y por nuestra parte seguimos adelante con ella.

El énfasis en el restaurante refuerza la importancia simbólica de la comida como vehículo intercultural, protagonista evidente del programa organizado por Gil, Verger y Lina para la Casa do Benin bahiana¹⁶.

Conclusiones provisionales

La complejidad funcional y programática de la Casa do Benin en Salvador –que incluye espacios expositivos, administración, habitaciones para los estudiantes y un apartamento para los diplomáticos, además de un jardín con restaurante– la aproxima más a un centro de intercambio cultural que a un museo. Y evocamos de nuevo más de veinte años después aquel “Esse nosso não é um museu” con el que la autora describe el Solar do Unhão. La historia interrumpida de la gemela Casa do Brasil en Ouidah (Benín) –además de recordar a los arquitectos la Casa do Brasil en la Cité Universitaire de París, inaugurada en 1959, añadiendo otra página a la controvertida relación de Le Corbusier con sus colegas

brasileños, Lúcio Costa en este caso concreto— hace de estos dos edificios una historia importante para la herencia postcolonial y para la recuperación de la memoria colectiva. Por ello hemos encaminado deliberadamente estas páginas por la línea del tiempo: ahora ha llegado el momento de recordar que “el tiempo lineal no existe, es una invención de Occidente”¹⁷. Y también que “Brasil –siempre según Lina Bo Bardi– no es ni Oriente ni Occidente; Brasil es África”¹⁸.

– 1

Es importante subrayar la diferencia entre los hechos de la vida de Lina Bo Bardi y la narración autobiográfica de los mismos, fascinante sin duda pero no siempre real, que vemos, por ejemplo, en Marcelo C. Ferraz (org.), *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993.

– 2

Para una investigación sobre Lina Bo Bardi resulta fundamental Esther da Costa Meyer, “After the Flood”, *Harvard Design Magazine*, n.º 16 (2002), pp. 4-13 [disponible en línea].

– 3

Además de la fundamental monografía de Zeuler R. M. de A. Lima (*Lina Bo Bardi*. New Haven y Londres: Yale University Press, 2013), para la actividad de Lina Bo Bardi en Italia, véanse también Renato Anelli, “Ponderações sobre os

relatos da trajetória de Lina Bo Bardi na Itália”, *Revista Pós*, n.º 27 (2010), pp. 86-101 [disponible en línea]; Margherita Guccione (ed.), *Lina Bo Bardi in Italia*. “*Quello che volevo, era avere storia*” [cat. expo., Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma]. Roma: Museo nazionale delle arti del XXI secolo, 2014, y Alessandra Criconia (ed.), *Lina Bo Bardi. Un’architettura tra Italia e Brasile*. Milán: Franco Angeli, 2017.

– 4

Sobre el edificio Capanema, véase Roberto Segre, *Ministério da Educação e Saúde. Ícone Urbano da Modernidade Brasileira, 1935-1945*. São Paulo: Romano Guerra, 2013; sobre la influencia de Le Corbusier en Brasil, Pietro Maria Bardi, *Lembrança de Le Corbusier: Atenas, Itália, Brasil*. São Paulo: Nobel, 1984; véase también Rodrigues dos Santos et al., *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo: Tessela, 1987.

– 5

Obsérvese que, en esa época, la escena arquitectónica en Brasil contaba exclusivamente con protagonistas masculinos, más o menos jóvenes, como João Vilanova Artigas en São Paulo o Lúcio Costa, Oscar Niemeyer y Affonso Reidy, etc. en Río.

– 6

Ferraz, *op. cit.* [nota 1], p. 132.

– 7

Sobre la actividad expositiva de Lina Bo Bardi, véase Giancarlo Latorraca (ed.), *Maneiras de expor. Arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi* [cat. expo., Museu da Casa Brasileira, São Paulo]. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2014. Para una visión hermenéutica, véanse Mara Sánchez Llorens, *Lina Bo Bardi. Objetos y acciones colectivas*. Buenos Aires: Diseño, 2015, y Olívia de Oliveira, *Lina Bo Bardi. Sútis*

substâncias da arquitetura. São Paulo: Romano Guerra, 2006. En particular, sobre el ensayo “Esse nosso não é um museu” véanse también las iniciativas propuestas de 2013 a 2016 por el MAM-BA bajo la dirección de Marcelo Rezende.

– 8

Giacomo Pirazzoli, “Metro Arquitetos Associados, Lina Bo Bardi. Riallestimento della collezione permanente, MASP, San Paolo”, *Domus*, n.º 999 (febrero de 2106), pp. 86-95, en especial p. 88, nota 3.

– 9

El texto de Lina Bo Bardi está disponible en línea en el proyecto *Tropicália*, al cuidado de Ana de Oliveira.

– 10

Véase el documental del año 2000 de Lula Buarque Pierre Fatumbi Verger: *mensagemiro entre dois mundos*.

– 11

La introducción sobre los viajes y contextos de trabajo aquí mencionados sirve esencialmente para ilustrar la peculiar vida de Lina Bo Bardi como arquitecta y como mujer. Su capacidad de arraigo y su reactividad con respecto al desarrollo de un lenguaje que transforma en ocasión el choque cultural conforman un perfil muy especial de la arquitecta, haciendo que su itinerario personal y el valor de su obra sea comparable solo con el de otras mujeres de culturas mixtas, como Tarsila do Amaral (1886-1973), Maria Martins (1894-1973), Charlotte Perriand (1903-1999) y, a su manera, Minnette de Silva (1918-1998).

– 12

Esta observación de Gilberto Gil se puede ver en la vídeo-entrevista realizada en el ámbito del proyecto “Lina Bo Bardi, Pierre Verger e Gilberto Gil: due Site Specific Museums tra África e Brasil”, Università di Firenze-DiDA y CrossingLab, realizada dentro del taller patrocinado por Regione Toscana.

– 13

El primer resumen del trabajo, titulado “Site Specific Museum_Three”, está publicado en Giacomo “Piraz” Pirazzoli, *Site Specific Museum_ONE*, Pistoia: Gli Ori, 2011, p. 9, como parte de la investigación *crossmedia* “Site Specific Museums” (página web: www.sismus.org). Un resumen del

trabajo reciente aparece publicado en Giacomo “Piraz” Pirazzoli, “Lina Bo Bardi: due ‘Site Specific Museums’ tra Brasile e Africa. Costruire povero e complesso”, *Firenze Architettura*, n.º 1 (2015), pp. 144-149.

– 14

Es oportuno observar que el papel de aluminio aislante que vemos en altura fue colocado inoportunamente en el intradós de la cubierta con ocasión de la “reforma” de 2014, mientras que hasta esa fecha solo era visible la parte inferior de los materiales (madera y ladrillo) como había dispuesto la arquitecta.

– 15

Un ejemplar de la silla *Girafa* diseñada por Lina junto con Marcelo Ferraz y Marcelo Suzuki se conserva hoy en la colección del MoMA de Nueva York y la produce la empresa Marcenaria Barauna de São Paulo.

– 16

Por el testimonio oral de Sandra Gadelha (noviembre de 2017), que en la época contribuyó a la construcción del restaurante de la Casa do Benin, insisto en la atención concreta de Lina hacia la *culinaria* [cocina], tanto en lo relativo a la preparación de los alimentos como en lo referente a su presentación.

– 17

Este tema del tiempo lineal que vemos en el trabajo de Lina Bo Bardi es fundamen-

tal para la reflexión entre Oriente, Occidente y el Sur, especialmente en la controvertida época de las descolonizaciones.

– 18

Esta cita de Lina Bo Bardi es mencionada por Zeuler R. M. de A. Lima, y da comienzo a la vídeo-entrevista que nos ha concedido en el ámbito del mencionado proyecto “Lina Bo Bardi, Pierre Verger e Gilberto Gil: due Site Specific Museums tra África e Brasil” [véase nota 12]. Para una reflexión sobre las obras de Lina Bo Bardi en Salvador de Bahía en lo relativo a su estado de conservación, véase Giacomo “Piraz” Pirazzoli junto con Ana Carolina de Souza Bierrenbach y Nivaldo Vieira Andrade, “Dialogando sull’eredità (misconosciuta) di Lina Bo Bardi a Salvador de Bahía”, *Il Giornale dell’Architettura* (11 de julio de 2018) [disponible en línea].

* Añado aquí algunas notas sobre la restauración de 2014 de la Casa do Benin en Salvador de Bahía:

1. Los revestimientos de palma trenzada de los pilares de hormigón, según un esbozo de Lina conservado en el Instituto Bardi/Casa de Vidro, han sido eliminados. Como he comentado, este detalle podría expresar un vínculo profundo con la

tratadística arquitectónica renacentista.

2. La iluminación ha sido realizada con piezas metálicas del todo incongruentes, sin ninguna relación con lo que existía anteriormente.

3. La señalética, además de poco visible, también está desvinculada del diseño anterior.

4. El montaje de la colección, del que se ocupó Verger en su tiempo, presenta hoy objetos de dudosa procedencia y escasamente relacionados con la materia.

5. En el intradós de la cubierta del tercer volumen se ha colocado papel de aluminio aislante que altera la percepción de la cubierta tradicional.

6. El modo en el que se han colgado las telas de Benin resulta incoherente con respecto a la documentación existente.

7. Se han eliminado los cinco cocoteros del jardín, que han sido sustituidos por macetas con plantas del todo incongruentes.

8. En la terraza de la parte del edificio para los diplomáticos se observan alteraciones con enfoscado de cemento al pie del muro, también del todo inapropiadas.



Casa Grande & Senzala (1933): una visión de Brasil

Antonio Maura

Lina Bo Bardi durante la
restauración del Solar do Unhão,
Salvador de Bahía, 1962. Instituto
Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

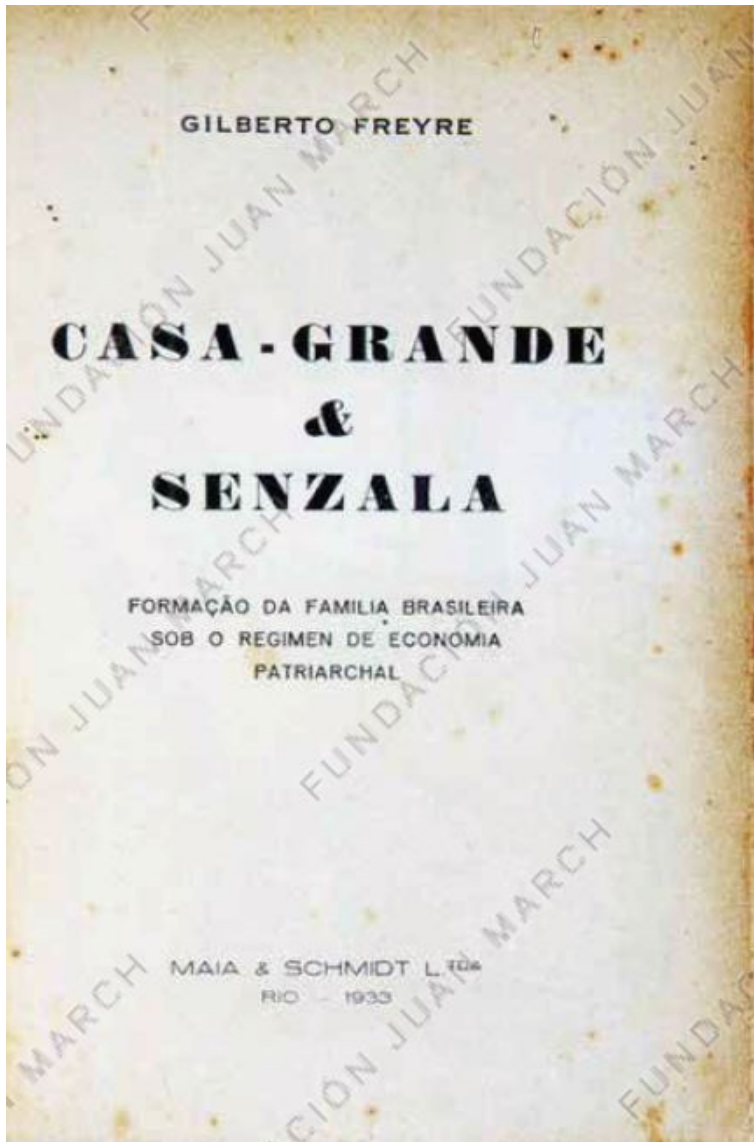


fig. 1

Gilberto Freyre, *Casa-Grande & Senzala. Formação da família brasileira sob o regimen de economia patriarchal*. Rio de Janeiro: Maia & Schmidt Ltda, 1933

La aparición de *Casa-Grande & Senzala*, en 1933 [fig. 1], supuso un cambio cualitativo en los estudios sociológicos sobre la realidad de la colonia brasileña y su constitución como país. Se aunaban en el autor pernambucano, Gilberto Freyre, dos importantes influencias. Por una parte, la del antropólogo de origen alemán, Franz Boas, que impartió cursos en la Universidad de Columbia y creó una escuela donde también se formó Melville Herskovits, autor de *The Myth of the Negro Past* [La deconstrucción del mito negro] (1941), un trabajo imprescindible para comprender la influencia africana en América y, concretamente, en Estados Unidos, y por otra, la de los estudios publicados en Brasil sobre sus orígenes y características como pueblo autóctono y diferenciado de las otras comunidades americanas, que se pueden rastrear ya en *Os sertões* [Los sertones] (1902), de Euclides da Cunha. Dos tradiciones y escuelas diferentes, además de largos años de estudio, dieron como resultado una obra que, por el año de su aparición y por su contenido, supusieron un cambio fundamental en la visión de la génesis y las características de las gentes de Brasil.

Los años treinta del pasado siglo fueron muy complejos en Europa en lo que se refiere a la identidad racial y a la supremacía de unos pueblos sobre otros. Brasil no estuvo exento de ese radicalismo, que defendieron políticos como Plínio Salgado y su partido Ação Integralista Brasileira (AIB), fundado en 1932, de carácter netamente parafascista. El movimiento modernista, de febrero de 1922, al que perteneció antes de entrar en política Plínio Salgado, quiso adecuar la estética de las vanguardias europeas al ámbito brasileño y también hallar las características propias de su cultura: era el *tupí or not tupí*, del *Manifesto antropológico*, de Oswald de Andrade, que tuvo una ver-

tiente artística y antropológica. Como frutos de este movimiento se pueden mencionar los libros *Macunaíma*, de Mário de Andrade, y *Retrato do Brasil* [Retrato de Brasil], de Paulo Prado, ambos publicados en 1928. *Macunaíma*, el héroe sin ningún carácter, dominado por la pereza, es una fábula en clave de humor, simbólica y crítica al mismo tiempo de la personalidad del brasileño o, en palabras del antropólogo Darcy Ribeiro, una enciclopedia viva de la *brasilindionegritudad*¹. A su vez, en la obra de Paulo Prado, que se definía en su subtítulo como un “ensayo sobre la tristeza brasileña”, se describe al brasileño como un pueblo entregado a la laxitud postcoital, pues su característica primordial es, según su autor, la lujuria desenfrenada, que venía del contagio del europeo portugués con los pueblos indígenas americanos y los esclavos negros llegados de África. Ambos libros tuvieron un impacto extraordinario desde su publicación a finales de los años veinte del siglo pasado y crearon una imagen negativa del individuo brasileño como un ser blando, sin voluntad ni carácter, sin personalidad definida, entregado a ensoñaciones eróticas y nostálgicas. Mário de Andrade siguió indagando sobre la música y el arte brasileños a lo largo de la década de los treinta, publicando sus trabajos en la *Revista do Arquivo Público*, de São Paulo.

En los mismos años de la publicación de *Casa-grande*, aparecieron los ensayos de Caio Prado Júnior, *Evolução política do Brasil* [Evolución política de Brasil] (1933) y de Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil* [Raíces de Brasil] (1936), que seguirían aportando nuevas interpretaciones a la identidad brasileña desde perspectivas muy diferentes. Sin embargo, serían los ensayos de Francisco José de Oliveira Viana, principalmente *Populações meridionais do Brasil* [Poblaciones meridionales de Bra-

sil], de 1920, *Evolução do povo brasileiro* [Evolución del pueblo brasileño], de 1923, y *Raça e assimilação* [Raza y asimilación], de 1932, los que se citarán en *Casa-grande & senzala*. El jurista, sociólogo y académico Oliveira Vianna, que llegaría a desempeñar importantes cargos en los gobiernos de Getúlio Vargas, consideraba que fueron perjudiciales para el pueblo brasileño tanto la influencia de las razas amerindias como la de las africanas, causantes, a su parecer, de su retraso como civilización. Estas ideas son ampliamente criticadas en la obra de Freyre, que sostendrá justamente lo contrario: el beneficioso influjo del esclavo negro sobre su señor blanco en los aspectos más íntimos y personales de su vida como son su imaginario, su alimentación o su sensualidad. Sin embargo, no mostrará el mismo apasionamiento hacia la importancia del indio en la civilización brasileña.

A pesar de que tres años antes de la publicación de *Casa-grande* viese la luz la novela *A bagaceira* [La bagacera], de José Américo de Almeida, con ideas muy parecidas, el ensayo de Freyre provocó una auténtica conmoción en el ámbito intelectual de su época por la novedosa documentación que aportaba y porque ofrecía una nueva perspectiva sobre la realidad y la historia del pueblo brasileño, algo que algunos intelectuales consideraron un giro copernicano en los estudios sociológicos de su tiempo. Un giro que, años más tarde, resaltaría el entonces jovencísimo escritor Jorge Amado afirmando que la revolución del negro brasileño contra el blanco portugués realmente sí existió, y que la ganó aquel, no en las calles ni en los campos de batalla, sino en el lecho o la hamaca, y no con armas, sino con caricias y juegos eróticos.

Con una erudición extraordinaria, el autor pernambucano demuestra que Brasil no podría entenderse como tal sin la presencia de la mano esclava durante los casi cuatro siglos de su formación como país. Coteja teorías sociológicas, a veces contradictorias, tomadas de diferentes fuentes norteamericanas, francesas, británicas, portuguesas o brasileñas. Cita tratados, crónicas, anuncios de periódicos, cartas y relatos referentes a la etapa de la



fig. 2

Isidore Laurent Deroy según Johan Moritz Rugendas, *Nègres à fond de calle* [Negros en la bodega de un barco], c. 1827-1835. Litografía sobre papel, 35,8 x 55,4 cm. Colección Museu Castro Maya/IBRAM/MinC, Río de Janeiro

colonización. El número de documentos es ingente y se introducen con gran agilidad en un texto con hermosas metáforas y elegantes descripciones. No en vano se ha comparado su obra a la de Marcel Proust en su ambición por recuperar literariamente la memoria.

La obra de Freyre se compone de cinco grandes capítulos: en el primero expone las características de una cultura que se basó primero en el monocultivo del azúcar y luego del café y, en los otros cuatro, explica pormenorizadamente las particularidades de los diferentes pueblos y razas que se encontraron en Brasil: el portugués colonizador y dueño de las tierras, el indio, no tan salvaje como lo describieron los primeros cronistas europeos, y el negro, traído de África para las labores más duras de las plantaciones, al que le dedica los dos últimos y más extensos capítulos.

La primera premisa que establece Freyre es que el portugués que llegó a Brasil venía ya curtido en las largas travesías por África y Asia, que era experto en navegaciones y capaz de sobrevivir o, al menos, de adaptarse a cualquier clima, sin duda porque el portugués ya era una

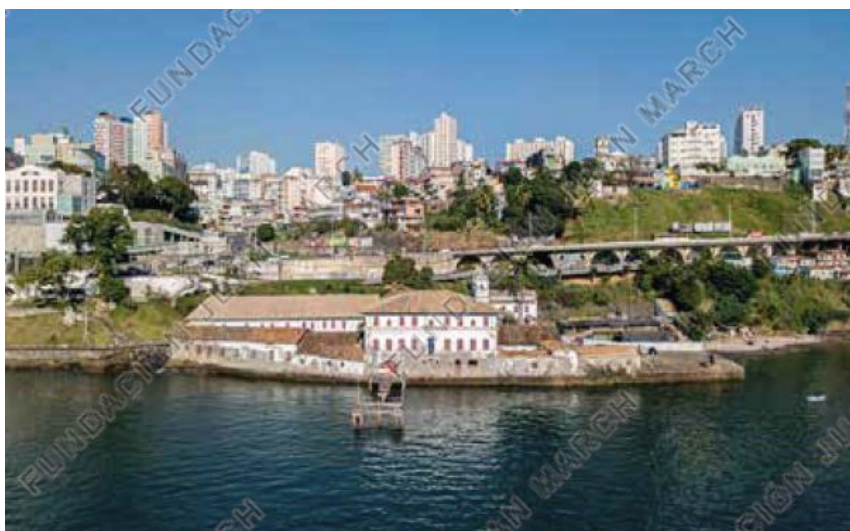
fig. 3

Vista general del Solar do Unhão, Salvador de Bahía, 1963. Foto: Armin Guthmann. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



fig. 4

Vista del Solar do Unhão frente a la Bahía de Todos los Santos, Salvador de Bahía, 2017. Foto: Leonardo Finotti. Archivo del fotógrafo



mezcla compleja de caracteres europeos y africanos, de cristianos, judíos y musulmanes. Aunque fuese la religión católica la línea ideológica que prevaleció en la colonia, ello no impidió la presencia y, a veces, la camaradería con individuos de otras creencias, como los sefarditas expulsados de España, que llegaron a Brasil desde Portugal y Holanda.

El portugués, ya muy mezclado racial e ideológicamente por su historia y circunstancias, tenía que sobrevivir en aquellas tierras inhóspitas que debía arrebatar al aborigen. Además, llegaba con una importante misión genésica: eran pocos y muy repartidos por las colonias africanas y asiáticas, y la colonización de Brasil les exigió un esfuerzo suplementario, por lo que se vieron empujados a reproducirse lo más rápidamente posible con los pueblos que residían en estos nuevos parajes, tanto con los indígenas como con los negros que trajeron como esclavos. Entiéndase que esas relaciones se produjeron casi exclusivamente entre los hombres portugueses y las mujeres, primero las aborígenes y luego las africanas. Y todo ello se pudo realizar, según explica el autor de *Casa-grande* por “una especie de sadismo del blanco y de masoquismo de la india o de la negra, que predominará tanto en las relaciones sexuales como en las sociales” de la colonia².

Como digo, primaba la necesidad de reproducirse y la de sobrevivir en un territorio especialmente difícil, donde la alimentación era incierta y muy distinta a la europea, una tierra esterilizada por el monocultivo donde escaseaba el ganado y donde debieron enfrentarse a todo tipo de inclemencias climáticas —lluvias torrenciales, crecidas de ríos que anegaban los campos, sequías, plagas de insectos— así como a enfermedades de todo tipo: gastrointestinales, fiebres infecciosas y, no menos importante, la sífilis, que se convirtió en una auténtica plaga en el Brasil de la colonia.

No fue fácil subsistir en este entorno y para el trabajo en las plantaciones, como pronto se demostró, eran mejores los negros que se capturaban en las factorías portuguesas de África que los indígenas de aquellas

tierras. Ello tuvo como consecuencia una leva extraordinaria de esclavos que llegaron en las peores condiciones, en navíos negreros, a las costas de Brasil [fig. 2]. El Solar do Unhão [fig. 3], con sus ventanas y claraboyas al muelle y a las aguas de la bahía [fig. 4], puede dar una idea de cómo eran aquellos puertos donde los africanos desembarcaban, eran puestos en hilera y vendidos como bestias de carga o encerrados en bodegas para futuras transacciones o para su extinción. Los más aptos eran llevados a la plantación. Solo a unos pocos, quizás por ser más afables o sumisos, por la calidad de su leche si eran mujeres que habían parido recientemente o por su habilidad culinaria o artesanal, se les conducía a la casa de los señores blancos como personal de servicio o como amas de cría. Casi desde el principio, la colonización portuguesa se dedicó a las plantaciones de azúcar o de café, que ocuparon la mayor parte del territorio brasileño, a excepción de la minería en el estado, justamente así denominado, de Minas Gerais.

Esta perfecta división del trabajo entre los improductivos señores y la mano de obra esclava tuvo un reflejo inmediato en la arquitectura de las haciendas que, a veces, abarcaban territorios muy extensos. En primer lugar estaba la *casa grande*, donde habitaba el señor portugués y su familia, luego la iglesia del ingenio con su párroco o cura particular, pues toda la colonización brasileña se llevó a cabo bajo los auspicios y la tutela del catolicismo y, en último lugar, la *senzala*: los barracones donde se alojaba a los esclavos. La organización y diversidad de estos complejos arquitectónicos podían variar de un lugar a otro, pero estos tres espacios se repetían invariablemente. En el ingenio Noruega, de Pernambuco, que Freyre toma como ejemplo para su obra, la *senzala* y la *casa grande* están separadas, mientras que la iglesia está adosada a la casa señorial [cat. 179]. Sin embargo, en el Solar do Unhão, la iglesia es un edificio aparte y la *senzala* y la *casa grande* forman parte del mismo case-rón de piedra y madera [fig. 5]. Lo que Freyre describe en su estudio son principalmente las relaciones que se

fig. 5

Iglesia y casa del Solar do Unhão, Salvador de Bahía, c. 1962. Instituto Bardi / Casa de Vidro, São Paulo



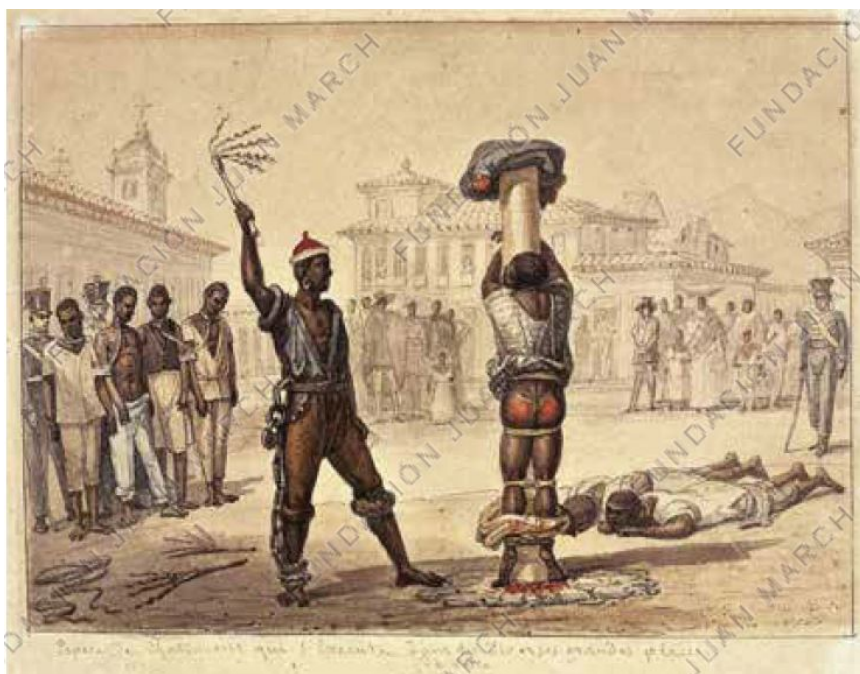


fig. 6
Jean-Baptiste Debret, *Espèce de châtement que s'exécute dans les diverses grandes places des villes* [Castigo de esclavo que se practica en las plazas públicas], 1826. Acuarela sobre papel, 16,3 x 22,1 cm. Colección Museu Castro Maya/IBRAM/MinC, Rio de Janeiro

produjeron en el interior de la *casa grande* entre los negros y negras y los señores de la casa. Son muy pocas las referencias a las duras condiciones del trabajo en las plantaciones.

En todo caso, el negro, ya estuviese en la casa o en las plantaciones, era siempre considerado como un ser inferior, como un animal algo más desarrollado que las bestias de carga pero no muy distinto de ellas [fig. 6]. Todas las teorías eugenésicas de los siglos XVI, XVII y XVIII, de las que se hace eco Oliveira Viana, dejaban clara la supremacía del blanco europeo sobre las otras razas y pueblos del mundo. Por ello, la función de los negros de las *casas grandes* era la de servir a los señores blancos como criados, limpiando los enseres y las salas, ocupándose de la cocina y de los alimentos, atendiendo

hasta sus más mínimas necesidades, cuidando a sus crías, amamantándolas, acunándolas con canciones muchas veces africanas, contándoles historias de antiguas y lejanas tradiciones, jugando con los niños si eran muleques, o jovencitos, o atenuando las urgencias lúbricas de sus señores si eran muchachas, curando sus dolencias con remedios y pócimas caseras... Gilberto Freyre lo explica con estas palabras:

En la ternura, en la excesiva gesticulación, en el catolicismo en que se deleitan nuestros sentidos, en la música, en la forma de andar, en la manera de hablar, en la canción de cuna, en todo cuanto es expresión sincera de la vida, llevamos casi todos la marca de la influencia negra. De la esclava o ama que nos acunó. Que nos dio de mamar. Que nos dio de comer, ablandando en la mano el bocado de comida. De la negra vieja que nos contó las primeras historias de animales y fantasmas. De la mulata que nos quitó la primera nigua de una buena picadura. La que nos inició en el amor físico y nos transmitió con el crujir de la cama-de-viento, la primera sensación completa de hombre. El muleque que fue nuestro primer compañero de juegos³.

Precisa el autor de *Casa-grande & senzala* que, en muchas ocasiones, el negro llevado a la fuerza a Brasil procedía de regiones influidas por el islamismo, que tenía más formación cultural que los colonos portugueses o que los hijos de portugueses con poca instrucción, a menudo analfabetos, o casi, que hacían las cuentas con los dedos y que apenas sabían firmar los documentos. Como afirma el autor: “en las *senzalas* de la Bahía de 1835 tal vez había más personas que sabían leer y escribir que en lo alto de las *casas grandes*”⁴. Este hecho refuerza la dura explotación de un pueblo sobre el otro, de una raza, la blanca, frecuentemente más inculta que la negra que le servía y a la que exigía que enseñara las primeras letras a sus hijos. Es de reseñar que los más significados artistas de la colonia fueron negros o mulatos,

como el arquitecto y escultor Antônio Francisco Lisboa, conocido como Aleijadinho (c. 1730-1814), creador de las famosas esculturas en piedra-jabón de los profetas en Congonhas do Campo, o el padre José Maurício Nunes García (1767-1830), quizás el compositor brasileño de música religiosa más importante de su tiempo. Y, aunque posteriores, no pueden dejar de mencionarse las figuras del novelista Afonso Henriques de Lima Barreto (1881-1922) o del más grande escritor que ha dado la literatura brasileña en el siglo XIX y, posiblemente, en toda su historia: Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908).

Otro aspecto que desarrolla el libro de Gilberto Freyre es el relacionado con la alimentación y la gastronomía. Habitualmente la comida de la colonia era elaborada principalmente por las negras y los negros que subían de las *senzalas* a la *casa grande* [fig. 7]. Fueron ellos los que introdujeron el aceite de palma, la pimienta malagueta o el quingombó, y los que idearon las distintas formas de preparar el pescado o la gallina, dando así lugar a los principales platos de la cocina brasileña.

El propio lenguaje portugués hablado por los brasileños debe mucho a los términos y expresiones africanas, a su forma de suavizar las palabras, a los diminutivos cariñosos, a la dulzura que les caracteriza. El ama negra, comenta Freyre, “muchas veces hizo con las palabras lo mismo que con la comida: las amasó, les quitó las espinas, los huesos, las durezas, dejando solo para la boca del niño blanco las sílabas blandas”⁵.

Pero los negros no solo pusieron pimienta a las salsas, o ternura y erotismo al lecho, o instrucción al tozudo joven blanco de la *casa grande*, o inventaron los relatos de fantasmas y apariciones que enardecieron la imaginación del niño del ingenio, o dieron esa pronunciación afectuosa, suave y cantarina al habla brasileña; los negros aportaron también su vitalidad, su amor a las fiestas, su alegría [fig. 8]: “La risa del negro es la que quebró toda esa ‘apagada y vil tristeza’ en que se fue ahogando la vida de las *casas grandes*”⁶.

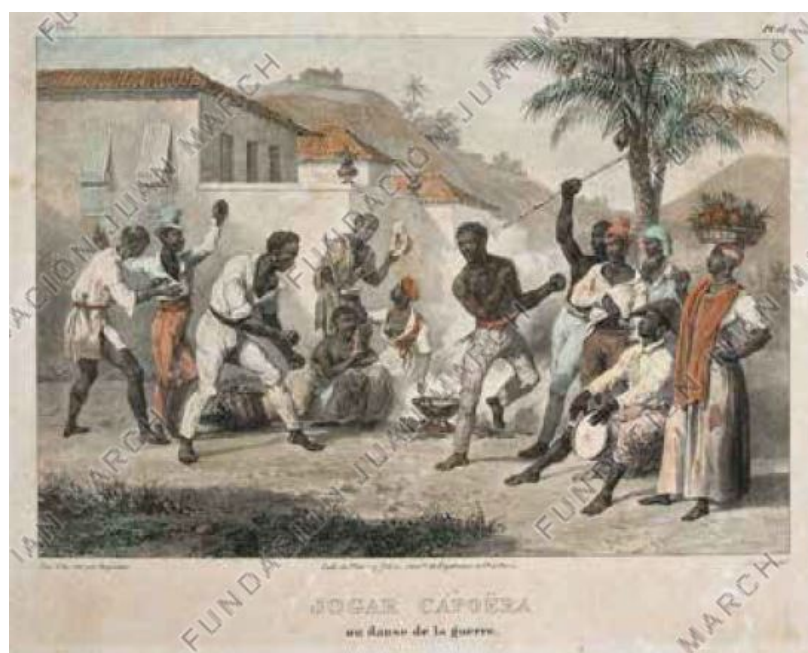
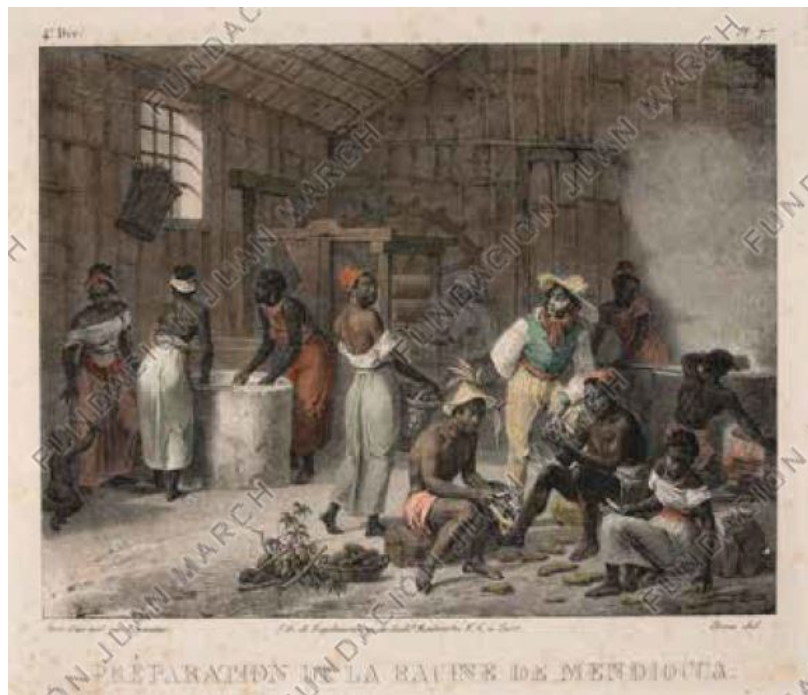


fig. 7
Isidore Laurent Deroy según
Johan Moritz Rugendas,
*Préparation de la racine de
mendiocca* [Preparación
de la harina de mandioca],
c. 1827-1835. Litografía en
color sobre papel, 34,4 x 50 cm.
Colección Museu Castro
Maya/IBRAM/MinC,
Río de Janeiro

fig. 8
Isidore Laurent Deroy según
Johan Moritz Rugendas, *Jogar
capoeira ou danse de la guerre*
[Juego de capoeira o danza
de la guerra], c. 1827-1835.
Litografía en color sobre papel,
29,7 x 42,4 cm. Colección
Museu Castro Maya/IBRAM/
MinC, Río de Janeiro



fig. 9

Escalera del Solar do Unhão,
Salvador de Bahía, 1963.
Foto: Armin Guthmann.
Instituto Bardi / Casa de
Vidro, São Paulo

Esta presentación del Brasil colonial ha sido cuestionada por las siguientes generaciones de sociólogos, especialmente de la escuela paulista, como Fernando Henrique Cardoso, Florestan Fernandes o Celso Furtado, entre otros, ya que Freyre ofrece una visión idílica, en gran medida fruto de sus recuerdos de una infancia feliz, que solo tiene en cuenta al esclavo de la *casa grande*, olvidándose del de la *senzala* y del duro trabajo en las plantaciones, donde muchos africanos murieron o tiñeron de sangre el tallo verde de la caña de azúcar.

El Solar do Unhão llega a su apogeo en el siglo XVIII como ingenio de azúcar. En el XIX se convierte en una fábrica de rapé, además de seguir siendo una residencia familiar. Posteriormente sirvió como depósito de las mercancías que llegaban al puerto de Salvador y, durante la Segunda Guerra Mundial, se utilizó como cuartel para los

fusileros navales. Cuando en 1958 Lina Bo Bardi conoció el Solar do Unhão sintió en el edificio, en sus salas y dependencias, en su iglesia y su chafariz, la vibración de un pueblo que no se dejó doblegar, que se sobrepuso al desaliento, a la esclavitud, al hambre y a la dominación, y supo generar una forma de vida, es decir, una civilización. Por ello decidió restaurarlo respetando sus señas de identidad y su pasado, para convertirlo en un museo de arte popular, un arte que debería interpretarse no solo como cultura, sino también como civilización, pues entendía como tal su aspecto práctico, manifestado en los diferentes instrumentos de trabajo y domésticos de los que se sirven las personas en su vida cotidiana (vajilla y utensilios de cocina, ropa, muebles, juguetes, armas, etc.).

La restauración se realizó en apenas unos meses de intenso trabajo, quedando inaugurada en marzo de 1963 [fig. 9]. Lamentablemente, el golpe militar de abril de 1964 acabó con muchos de los proyectos que Lina tenía previsto realizar en este espacio al que denominó Museu de Arte Popular y que hoy es la sede del Museu de Arte Moderna del estado de Bahía (MAM-BA). En la presentación de la exposición que sirvió para inaugurar el complejo la arquitecta afirmó: “Esta exposición es una acusación. Acusación de un mundo que no quiere renunciar a su condición humana a pesar del olvido y la indiferencia. Es una acusación no humilde, que contrapone a las condiciones degradantes impuestas por los hombres un esfuerzo desesperado por la búsqueda de cultura”⁷.

Estas frases fueron escritas en 1963 pero siguieron vigentes en su concepción de Brasil, pues casi veinte años más tarde, en 1982, la arquitecta confesó al periodista Carlos Roque para la revista *Interview*: “Creo que Brasil no forma parte de Occidente. ¡Es África! Gracias a Dios Brasil está fuera de Occidente”⁸.

Son muy significativas estas palabras en una mujer que se exilió a este país poco después de la Segunda Guerra Mundial, una guerra que demostró la incivilidad de aquellas gentes y razas que, por su cultura o su estirpe, se creyeron superiores a los demás pueblos de la tierra.

– 1

Darcy Ribeiro, “Liminar”, en Mário de Andrade, *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Florianópolis: Universidad Federal de Santa Catarina, 1988, p. XVIII.

– 2

Gilberto Freyre, *Casa-grande & senzala*. Madrid: Marcial Pons, 2010, p. 102 [trad. Antonio Maura].

– 3

Ibid., p. 273.

– 4

Ibid., p. 289.

– 5

Ibid., p. 324.

– 6

Ibid., p. 435.

– 7

Lina Bo Bardi, “Exposição do Nordeste”, cit. en Marcelo C. Ferraz (ed.), *Lina Bo Bardi, Solar do Unhão*. São Paulo: Edições SESC, IPHAN e Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2015, p. 38.

– 8

Vera Luz, *Ordem e origem em Lina Bo Bardi*. São Paulo: Giostri Editora, 2014, pp. 272-273.



Lina Bo Bardi y las artes del pueblo

Maria Alice Milliet

Lina Bo Bardi durante el montaje
de la exposición *Bahia no
Ibirapuera*, São Paulo, 1959.
Foto: Miroslav Javurek. Instituto
Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

“El sertón se hará mar, y el mar sertón será”¹.

La antinomia “sertón” frente a “litoral” hunde sus raíces en los orígenes de la colonización de Brasil y mantiene su vigencia actualmente, aunque hoy se la perciba con menos intensidad. Hubo un momento en el que las tensiones sociales entre el sertón – económicamente retrasado– y el litoral –de las metrópolis y la modernidad– se incrementaron hasta el punto de hacer temblar el escenario político del país. Me refiero a las décadas de los cincuenta y los sesenta, periodo durante el que Lina Bo Bardi actuó en dos frentes (São Paulo y Bahía), como arquitecta, diseñadora y activista cultural. Para entender mejor su trabajo en aquella época hay que remontarse brevemente a los orígenes de la polaridad que hemos referido, y al imaginario asociado a esta.

La palabra “*sertão*” consta en los más antiguos documentos de la historiografía brasileña. La denominación se encuentra ya en la *Carta do achamento* [Carta del hallazgo] que Pêro Vaz de Caminha le dirige a Manuel I, rey de Portugal en 1500, relatando la llegada de la flota de carabelas conducida por Pedro Álvares Cabral rumbo a las tierras de Vera Cruz. De uso común en tiempos de las grandes navegaciones, la expresión aparece en los relatos de los descubrimientos siempre que se hace referencia a las regiones supuestamente poco habitadas e incultas del interior en las que los portugueses pasaron a estar presentes.

Al principio era el sertón, lugar de peligros y riquezas inagotables. Para los *bandeirantes* –los primeros que penetraron esa tierra desconocida– el oro funcionaba como un espejismo que los llevaría cada vez más lejos en la búsqueda del legendario Dorado. Ni la selva, ni los

indios, y aún menos el Tratado de Tordesillas, impidieron a aquellos hombres rudos adentrarse en los dominios españoles, recorriendo a pie o por río los sertones de los actuales estados de Paraná, Mato Grosso y Goiás, ascendiendo –con caminatas fatigantes– hasta el Amazonas y, más tarde, llegando a Minas Gerais y a la cabecera del río São Francisco, desde donde seguían hacia el nordeste, rumbo al sur de Piauí, Ceará, Maranhão...

Estas vastas extensiones, a pesar de haber sido muy exploradas durante los tres primeros siglos, permanecieron hasta tiempos recientes poco ocupadas. Cabe recordar que en la segunda mitad del siglo XIX, durante la expansión de las plantaciones de café en el estado de São Paulo, era aún habitual hablar de *boca de sertão* para referirse a las tierras situadas más allá del último puesto de ferrocarriles que avanzaba en dirección al oeste. Esta situación solo cambió con la construcción de Brasilia (1956-1960), en la meseta central.

Como contrapunto al nomadismo paulista, los grandes propietarios del nordeste, aprovechando la existencia de tierras fértiles a lo largo de la costa, desde el Río Grande del Norte hasta el *recôncavo* bahiano, se establecen como señores de ingenios. Con el crecimiento de la producción de azúcar para la exportación, especialmente en Pernambuco y Bahía, el nordeste se convirtió en el centro de la vida social, política y económica de la colonia y Salvador en la sede del gobierno general (1549).

Al contrario que en el litoral, caracterizado por su abundancia, en el semiárido interior la persistencia de las sequías y la concentración territorial agrícola imponían condiciones degradantes a las familias de los pequeños agricultores y vaqueros. La aspereza de la vida en la *caatinga* –la salvaje vegetación típica del nordeste de

Brasil– obligaba a los sertanejos a luchar por su supervivencia. Este choque incesante asumió varias formas, llegando, en ocasiones, a crear situaciones de extrema violencia: la campaña de Canudos fue uno de esos episodios.

En los años treinta, en el interior de Bahía, la resistencia de los seguidores del líder religioso Antônio Conselheiro al ataque de las tropas federales, inspiró la conocida afirmación del escritor Euclides da Cunha: “El sertanejo es, ante todo, fuerte. No tiene el raquitismo exhaustivo de los mestizos del litoral”². La visión euclidiana caló hondo en el imaginario nacional. Nació entonces el mito del sertanejo, hombre recio, tenaz y más genuino en su aislamiento que los habitantes de las ciudades. Desde la literatura, la música y el cine, creció el imaginario del sertón, lugar de gente audaz y capaz de enfrentarse a los retos vitales.

La dicotomía entre el Brasil profundo y el Brasil cosmopolita persistió a lo largo del siglo XX. Esta desigualdad fue el telón de fondo para los conflictos sociales que agitaron al país en el tránsito de la década de los cincuenta a la de los sesenta. Lina Bo Bardi y el grupo de intelectuales al cual estuvo conectada durante su estancia en Salvador, no ignoraban, con toda seguridad, ese escenario, ni los factores que aceleraban los cambios durante aquel periodo: brote del desarrollo económico de base industrial centrado en el eje Río-São Paulo, intenso éxodo rural rumbo a las grandes ciudades, agitación política y social. Lina vivió el dinamismo de ese proceso con el entusiasmo de quienes creían que era posible llevar a cabo cambios estructurales dirigidos a la integración de las poblaciones marginadas y la decepción de quienes vieron cómo las fuerzas conservadoras arrollaban sus proyectos. Su campo de actuación abarcaba, además de la dirección de los museos y la restauración de edificios antiguos, una amplia defensa de la cultura material de la llamada “civilización del nordeste”, procurando integrarla en el proceso de industrialización.

El descubrimiento del arte popular

Antes de su gran aventura en Salvador, Lina había vivido durante diez años en São Paulo. Al llegar a la capital

paulista en 1947, la pareja Lina y Pietro Maria Bardi tenía una misión: crear un museo de arte “dirigido especialmente a las masas no informadas, no intelectuales, no preparadas”³. Misión civilizadora destinada a convertir São Paulo –el mayor eje industrial de Brasil– en capital cultural y centro dinamizador de las artes en el país.

En aquellos primeros tiempos en Brasil hubo una estrecha colaboración entre ellos: Bardi, en la dirección del museo, y Lina, en el diseño arquitectónico y de los espacios expositivos. Ambos compartían la idea de un museo abierto a las distintas manifestaciones del arte, sin distinción entre arte antiguo y moderno, ni separación de las obras según jerarquías o géneros. Con esa operación museológica se buscaba romper jerarquías, incluso la que privilegiaba lo erudito sobre lo popular.

En aquella época, una transversalidad así sonaba innovadora. El Museu de Arte de São Paulo (MASP), junto a la formación de una colección de arte internacional, ya en 1949 definía la extensión de sus objetivos, presentando la exposición *Arte popular pernambucana* [Arte popular pernambucano], formada por una selección de piezas de cerámica, *mamulengos* (muñecos teatrales) y exvotos reunidos por el artista Augusto Rodrigues, en un viaje de investigación al sertón pernambucano. La muestra, que había estado en una biblioteca de Río de Janeiro en 1947, se enriqueció con un gran número de figuritas de cerámica encargadas por Bardi directamente al maestro Vitalino. Estas piezas –cuyo origen se remonta a los animalitos y a las muñecas esculpidas por los indígenas para sus *curumins*⁴– reproducen escenas de la vida sertaneja con mucha expresividad y humor, y representan en su conjunto un verdadero panorama social de la región.

Vitalino Pereira dos Santos (1909-1963), el maestro Vitalino, primer artista popular reconocido en las capitales del sureste del país, no tuvo mucho tiempo para disfrutar de su fama. Murió de viruela a los 54 años, dejando algunos discípulos que siguieron creando y vendiendo “muñecos” para locales y foráneos.

El caso de Vitalino es ejemplar. Nacido en el sertón de Pernambuco, dejó el campo para vivir en Caruarú, donde pasó a comercializar sus famosas cerámicas en la disputada feria de la ciudad. El abandono de la zona rural, el trabajo artesanal transformado en creación artística, sus obras vendidas en las ciudades... Todos estos cambios eran el resultado de la necesidad de encontrar otra forma de ganarse el sustento de la familia que no fuera a través de la labranza o del ganado.

Como Vitalino, fueron muchos los artistas populares que se “descubrieron” en aquella época, y no solamente los nordestinos. Cássio M’Boy, José Antônio da Silva y Agostinho Batista de Freitas, nacidos en zonas rurales de São Paulo, aparecieron también en ese momento.

Cássio M’Boy (Cássio da Rocha Matos, 1903-1986) se presentaba como descendiente de antiguas familias paulistas. En 1920 abandonó el cafetal en el que había crecido para irse a vivir a Embu⁵, un pueblecito no alejado de la capital: quería ser artista. Tenía gran habilidad para las artes aplicadas, pero alcanzó la fama como pintor. Aunque con cierta instrucción formal, optó por permanecer fiel a la cultura *caipira*, indígena, de ahí que adoptara el apelativo de M’Boy, que alude a los indios que habitaban la región. Pintó historias indígenas, leyendas de la sirena Mãe-d’água, del duende Saci, de la serpiente mitológica Boitatá⁶, episodios de vidas de santos y de la historia local, con un gran sentido de la composición y del color.

En 1950 invitaron a Cássio a exponer en el MASP. El día de la inauguración el periódico *Diário de São Paulo* anunciaba: “Dos grandes exposiciones en el Museo de Arte”, bajo el título “Cássio M’Boy, el pintor de nuestro folclore, y Max Bill, el revolucionario de las líneas y las formas”. No deja de ser una osadía por parte del museo unir dos obras tan contrastantes: la del constructivista suizo de fama internacional y la del *caboclo*⁷, con sus temas regionales. Mientras tanto, el cambio de mentalidad ya se hacía sentir. Con la sedimentación del ideario vanguardista durante las décadas de los treinta y los cuarenta

–actualizándose los lenguajes y buscándose una identidad brasileña– el arte popular empezaba a ganar espacio entre la élite brasileña.

Paralelamente, desde la revista *Habitat*, fundada por Lina y Pietro Maria Bardi, se apoyaron críticamente las manifestaciones de la cultura popular presentadas en el museo con la publicación de artículos como “Ex-votos Nordeste” [Exvotos del nordeste], sobre las esculturas votivas de la colección de Augusto Rodrigues⁸; “Mais um pintor primitivo” [Otro pintor primitivo], sobre Cássio M’Boy⁹; “Ex-votos e promessas”¹⁰ [Exvotos y promesas], sobre pinturas votivas; “A pintura popular da Bahia”¹¹ [La pintura popular de Bahía], etc. El compromiso de los Bardi con las artes populares iba más allá de las exposiciones y se desdoblaba en artículos y conferencias, como la pronunciada por el arquitecto Luís Saia¹² en el auditorio del MASP con motivo de la muestra de *Arte popular pernambucana*.

Estas iniciativas llevaron la cultura nordestina hasta el sureste del país. El reconocimiento del trabajo de sus artistas, anónimos o no, siguió la senda del gran éxodo rural del pueblo nordestino. El sertón, considerado una “región problema” en la época de Getúlio Vargas (años treinta), fue fuente de inspiración de novelas regionalistas. En la postguerra el imaginario sertanejo se recuperó y se difundió entre la cultura de masas, en discos, películas y telenovelas, con gran éxito. En la pintura, sirvió como tema para el arte moderno brasileño.

Cuando Cândido Portinari era joven vio cómo los marginados llegaban a São Paulo. Entre 1944 y 1945, pintó *Criança morta* [Niño muerto], *Retirantes* [Los migrantes], *Enterro na rede* [Entierro en la red], estampas emblemáticas del drama nordestino¹³. Emigrantes apremiados por el hambre, viajando en vehículos precarios y por carreteras polvorientas, acababan estableciéndose en São Paulo, donde había trabajo. Convertidos en obreros de la construcción civil, llamados despectivamente “bahianos”, los nordestinos participaron en el *boom* inmobiliario que verticalizó el *skylíne* de la capital que, en el cuarto centenario de su fundación, se vanagloriaba de ser la ciudad que más crecía del mundo.

En la metrópoli todo era progreso. Lina y Pietro estuvieron en el centro de un movimiento de renovación cultural que se apoyaba en empresarios empeñados en darle a São Paulo el estatus de eje cultural de nivel internacional. El MASP, patrocinado por Assis Chateaubriand, originario de Paraíba y propietario de los Diários Associados, no estaba solo en esa tarea. El recién fundado Museu de Arte Moderna y la Bienal de São Paulo, ambos bajo la dirección del industrial Ciccillo Matarazzo Sobrinho, también invierten en la actualización del medio artístico.

La inauguración de la I Bienal de São Paulo, que tuvo lugar en 1951, vino a acabar con los restos de provincianismo local, poniendo a los brasileños en contacto con lo más revolucionario que se hacía en el arte internacional. En esa primera edición, a pesar del juego político de bambalinas, el jurado acertó al concederle a Max Bill el gran premio de escultura por su obra *Unidad tripartita* [cat. 197]. La magnífica pieza de acero se convirtió en seguida en el umbral por el que el constructivismo penetraba en Brasil. Paralelamente a la tardía llegada de la abstracción al arte brasileño, un artista de origen popular llamó la atención de la crítica.

José Antônio da Silva (1909-1996), cuya pintura sorprende por su vigor y espontaneidad. De provincias y autodidacta, Silva no tenía nada de la modestia habitual del *caipira*. Le gustaba decir: “He nacido equivocado, y estoy en lo cierto”¹⁴. De hecho, tuvo un éxito inmediato cuando empezó a pintar tras más de treinta años de trabajo en el campo. En 1946 presentó dos pequeños cuadros a un concurso de la Casa de Cultura de São José do Rio Preto, lejana ciudad de la región de São Paulo. Un jurado, compuesto por los críticos Lourival Gomes Machado (después director del Museu de Arte Moderna de São Paulo), Paulo Mendes de Almeida y el filósofo João Cruz Costa, le concedió el primer premio. Fue una revelación. Dos años después, Bardi fue a ver sus cuadros a la galería Domus, donde Silva presentaba su primera muestra individual. Impresionado por aquella pintura cruda, directa,

sin rodeos, el director del MASP adquirió varias obras, incorporando algunas a los fondos del museo. De ahí en adelante no cesaron las invitaciones para que mostrara sus obras. Silva participó en las tres primeras bienales de São Paulo y en la Bienal de Venecia de 1966 por indicación de Bardi. En aquella época el pintor ya vivía en São Paulo. Aunque adaptado a la vida urbana, la memoria del campo permaneció para siempre en su pintura: la labranza del algodón, el cafetal, los bueyes pasciendo, la actividad leñadora, la tierra roja...

Agostinho Batista de Freitas (1927-1997) sentía una atracción irresistible por la gran ciudad. Nacido en Campinas, de padre y madre portugueses, Agostinho llegó joven a la capital paulista, estableciéndose en un barrio de la periferia. Pietro Maria Bardi conoció al artista cuando este vendía sus cuadros en las calles de São Paulo. Desafiado por este a pintar una vista desde el edificio más alto de la capital, tuvo tanto éxito que Bardi adquirió su lienzo y además le prometió que llegaría a exponer en su museo. Cumplió su promesa: en 1952 Agostinho organizó su primera individual en el MASP. A partir de ahí su carrera se lanzó. En 1966 integró la delegación brasileña en la Bienal de Venecia: eran tres artistas de los medios cultos –Milton Dacosta, Arthur Luiz Piza y Wesley Duke Lee– y, además, tres pintores autodidactas: José Antônio da Silva, Agostinho Batista de Freitas y Francisco Domingos da Silva. Aun representando la realidad brasileña, esta selección heterodoxa provocó reacciones indignadas¹⁵, mostrando lo rancio de cierta crítica apegada todavía a un elitismo pasado de moda.

Los temas dominantes en la obra de Agostinho, y a los cuales debe su fama, son el paisaje urbano de São Paulo, sus plazas, pasos elevados y edificios emblemáticos. Su obra da fe del extraordinario crecimiento de la ciudad y de su transformación en metrópoli. El MASP –quizá por razones afectivas– fue uno de sus temas favoritos. En la obra *Circo Piolim no vão do MASP* [El Circo Piolin en el vano del MASP], de 1972 [cat. 209], el poderoso edificio de hormigón alberga el pequeño circo instalado en la avenida.



fig. 1
Lina Bo Bardi y Martim
Gonçalves en la inauguración
de la exposición *Bahia no
Ibirapuera*, São Paulo, 1959.
Foto: Miroslav Javurek.
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo

La imagen expresa bien el deseo de Lina de que el área libre bajo el museo acogiera manifestaciones populares. Deseo, por cierto, plenamente realizado. Hoy, el antiguo mirador es el escenario de las más concurridas fiestas y reivindicaciones de la ciudadanía de São Paulo.

Lina empezó a concebir la actual sede del MASP en la Avenida Paulista en 1957. La inversión del matrimonio Bardi en São Paulo había dado frutos. Desde 1952 vivían en una hermosa casa en Morumbi, proyecto de Lina bautizado desde el primer momento como Casa de Vidrio. La osadía arquitectónica –un cubo de cristal flotando entre los árboles–, hoy tan celebrada, no contribuyó en su época a franquearle las puertas de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo (FAU-USP), donde deseaba ejercer la docencia. La decepción le llevó a aceptar inmediatamente la invitación del arquitecto Diógenes Rebouças para hacerse cargo de una asignatura en la Universidad Federal de Bahía (UFBA).

Aventura en Bahía

En 1958 Lina se instaló en Salvador, en el Hotel Bahia. A sus 43 años, en plena madurez profesional, salía de la esfera de influencia de su marido y pasaba a departir con jóvenes intelectuales comprometidos con propuestas alternativas a la modernidad hegemónica. Acogida en ese medio, tratada respetuosamente como “doña Lina”, ella solo quería que se la considerase como arquitecta y que se le diera libertad de actuación. Entre los profesores que formaban el grupo, casi todos extranjeros e invitados a ejercer la docencia en la Universidad Federal de Bahía estaban Hans-Joachim Koellreutter, Agostinho Silva, Pierre Verger y Eros Martim Gonçalves, entre otros. A la cabeza de ese programa, que habría de revolucionar la enseñanza y la práctica de las artes en Bahía, se situaba el rector Edgar Santos, cuya gestión pasaría a la historia.

El dinamismo de la UFBA sigue la senda del brote desarrollista que generó la industria del petróleo en el sur del estado. Desde la década de los cincuenta, con el crecimiento de la economía, la capital, Salvador, sale de un largo periodo letárgico y asume un perfil más moderno, más dinámico, semejante al de las metrópolis del sur. En este contexto de cambio Lina proyectó dos residencias, una en el barrio de Chame-Chame (hoy demolida) y otra, para su amigo, el escultor Mário Cravo Júnior. Paralelamente, asumió la redacción de la sección dominical “Crónicas de arte, de historia, de costumbres, de cultura, de vida”, del *Diário de Notícias*, perteneciente al grupo Diários Associados. Aprovechó la oportunidad para divulgar sus ideas y las de sus amigos publicando artículos, ilustraciones y una columna titulada “Olho sobre a Bahia” [Mirada sobre Bahía], en la que opinaba sin reservas. En aquella época ya asistía al Teatro Castro Alves, en el que funcionaba la escuela de teatro dirigida por Martim Gonçalves.

La empatía entre Lina y Martim fue inmediata. Pronto comenzaron a colaborar en actividades que desembocarían en la organización de la exposición *Bahia no Ibirapuera* [Bahía en Ibirapuera], presentada al tiempo que la V Bienal de São Paulo, en septiembre de 1959 [fig. 1].

El antropólogo Vivaldo da Costa Lima y el joven Glauber Rocha, recién licenciado en Derecho y aspirante a cineasta, también habían participado en la organización del acontecimiento, recordado como un punto de inflexión en la manera de pensar y exponer el arte brasileño [fig. 2].

Veníamos de la antropología cultural y no del arte. La exposición, con su suelo de hojas secas, con sus grandes *orishas*, sus colchas de retales, sus objetos cotidianos, comunicaba, junto a la gran documentación fotográfica de Pierre Verger, Marcel Gautherot, Silvio Robatto y Ennes Mello, toda la violencia poética de un mundo aún intacto¹⁶.

Una exposición-manifiesto

Montada en parte de la zona ocupada por la marquesina del parque de Ibirapuera, incluía una gran escultura de hierro, obra de Mário Cravo Júnior: *Exu*¹⁷. Instalada en el área externa, junto a la entrada de la exposición, tenía la postura agresiva de un guardián. Tras aquel primer aviso, al público que se adentraba en el área reservada a Bahía le seducía inmediatamente la ambientación teatral de la extensa galería. Piezas de extraordinario valor plástico-simbólico conformaban el entorno –mascarones de proa del río São Francisco [fig. 3] (muchos coronados con plumas de aves), ropas rituales del *candomblé*, un maniquí vestido con un traje de cuero, típico del vaquero sertanejo [fig. 4], imágenes de culto de gran porte (un Cristo desnudo con las manos atadas, una imagen de Nuestra Señora y san Antonio)– hábilmente construido con cortinas ligeras, luz difusa y el suelo cubierto con hojas que, al ser pisadas, desprendían un suave perfume. Ese montaje, comparable a una instalación, rompía con la asepsia del “cubo blanco”, concepción expositiva característica de la museografía moderna, y presentaba la creación popular en toda su diversidad y potencia.

La Bahía de Lina y Martim era mestiza y sincrética. En ella convivían artefactos representativos de las

culturas del litoral y del sertón, sin que la heterogeneidad de las obras reunidas en Ibirapuera comprometiera en absoluto la fuerza del conjunto. La aprehensión estética del espacio expositivo, la llamada a los sentidos –no faltó la degustación de platos típicos al son de atabales y birimbaios en la inauguración del evento– fue el gran triunfo de los organizadores. Nadie permaneció impasible ante la visualidad impactante de los mascarones elevados sobre trípodes y ante los *orishas* que, apoyados en pequeñas plataformas, parecían flotar sobre un mar de hojas secas. “*Soyons artistes, nous le pouvons!*” [Seamos artistas, ¡podemos!]¹⁸. La invocación del dramaturgo suizo Adolphe Appia, citada por los comisarios al final del texto de presentación de la muestra enfatizaba la intención de la pareja: ampliar el campo del arte.

Por otro lado, el partido antropológico enunciado por Lina (en su época la antropología aspiraba a obtener el estatus de disciplina sintetizadora de las humanidades) serviría para respaldar “científicamente” la presencia de la creación popular junto al arte de vanguardia que se exponía en la Bienal. Gracias a su planteamiento inclusivo, sin prejuicios, la exposición *Bahía* apuntaba el surgimiento de una nueva modernidad. No fue casual que ocurriera en el momento en el que cobraba forma el proceso que llevaría al setenta por ciento de la población brasileña a abandonar los campos, dirigiéndose hasta los grandes ejes urbanos, dato fundamental para entender las transculturaciones derivadas de este fenómeno.

El cartel de la exposición [fig. 5] remite a esa gran desbandada. Nos muestra una pareja de sertanejos a caballo. Llevan prisa y avanzan bajo un sol de justicia: él armado con una escopeta, ella con gesto temeroso, seguidos de cerca por un perro. La expresividad de la sola imagen construye el relato. Los trazos secos, económicos, remiten a la tradición xilográfica [fig. 6], destinada a ilustrar la literatura de cordel que circulaba por todo el nordeste, que narraba relatos de héroes del sertón, como Lampião y el padre Cícero, y satirizaba hechos comunes.



fig. 2

Glauber Rocha, Lina Bo Bardi, Martim Gonçalves y Vivaldo da Costa Lima en el parque de Ibirapuera durante el montaje de la exposición *Bahía no Ibirapuera, Mirante das Artes*, n.º 6 (noviembre/diciembre de 1967), p. 16

fig. 3

Lina Bo Bardi limpiando mascarones de proa para la exposición *Bahia no Ibirapuera*, 1959. Foto: Miroslav Javurek. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



fig. 4

Maniquí con ropa de cuero típica de vaquero sertanejo en la exposición *Bahia no Ibirapuera*, 1959. Foto: Miroslav Javurek. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

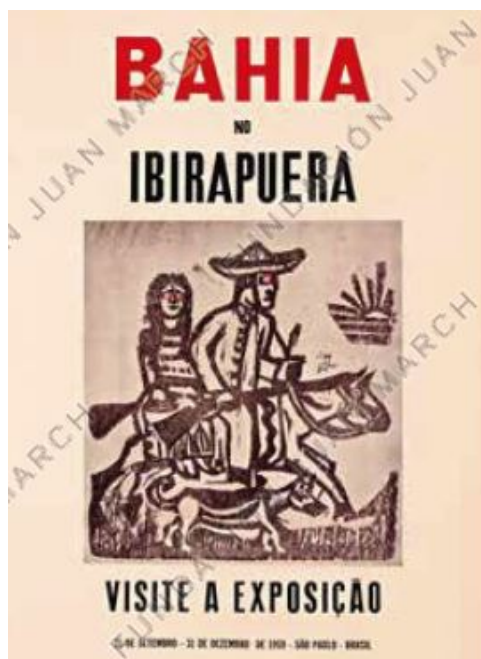


fig. 5

Cartel de la exposición *Bahia no Ibirapuera*, celebrada durante la V Bienal de São Paulo, 1959. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

fig. 6

Xilografía para el cartel de la exposición *Bahia no Ibirapuera*, São Paulo, 1959. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

El Museu de Arte Moderna de Bahía

Tras el gran éxito de público obtenido en São Paulo, Lina volvió a Salvador, concluyendo su año como directora del recién creado Museu de Arte Moderna de Bahía (MAM-BA), iniciativa del gobernador del estado, Juracy Magalhães. Instalado provisionalmente en el atrio del Teatro Castro Alves, el museo, a pesar de la precariedad de las instalaciones, desarrolló un intenso programa, con muestras que abarcaban desde lo más popular hasta lo más erudito. En ese clima de efervescencia cultural presentó tanto a artistas de renombre internacional, como Edgar Degas y Vincent van Gogh (obras procedentes de los fondos del MASP), como a los creadores modernos brasileños, por ejemplo Cândido Portinari, Antônio Bandeira, Oswaldo Goeldi y Sérvulo Esmeraldo, sin dejar de mostrar el arte nacido del pueblo, como los mascarones de proa del maestro Guarany, que destacaban en la exposición *Carrancas de São Francisco* [Mascarones de proa del río San Francisco], y las esculturas de carácter afro-brasileño de Agnaldo dos Santos, expuestas en una individual muy merecida. Desde Salvador, Lina avanzaría con su proyecto de llevar a toda la sociedad lo que ella llamaba “la aristocracia del mundo popular, la civilización del litoral o del sertón, una inteligencia campesina y artesanal que busca en la tierra y en la condición humana su expresión”¹⁹. Desde esta perspectiva cabe volver a contar las trayectorias de Guarany y de Agnaldo, artistas que, como tantos otros, habían evolucionado desde el trabajo artesanal hasta la creación artística, de autor, ganando reconocimiento en el mundo del arte institucionalizado.

Francisco Biquiba dy Lafuente Guarany (1884-1987), el maestro Guarany, aprendió a trabajar la madera en el taller paterno, especializado en la construcción de barcas para la navegación fluvial. Al apellido español Lafuente, su padre añadiría el nombre Guarany, de la etnia indígena de sus antepasados. Algo razonable, ya que el pueblo del

sertón se compone, en gran medida, del mestizaje entre blancos e indios: los mamelucos (del árabe *mamluk*, mestizo esclavizado para servir en el ejército).

De joven, Guarany trabajó como carpintero y también esculpió imágenes de santos y oratorios domésticos. En los años treinta se marchó al sur en busca de una vida mejor. Tras haber vivido un tiempo en varias provincias de São Paulo regresó a su región, donde se hizo famoso como creador de mascarones de proa para las barcas del río São Francisco. Su suerte cambió con la llegada de las canoas a motor. Estuvo entonces diez años sin esculpir mascarones de proa, hasta que estudiosos del arte popular y marchantes lo encontraron y le abrieron las puertas de la carrera artística.

Volvió entonces a hacer mascarones de proa, pero ya no por encargo de los barqueros, sino para venderlos a los coleccionistas, aunque las piezas más valoradas en el mercado siguen siendo las que se usaron en embarcaciones, conocidas como “mascarones navegados”. Tienen ojos grandes, bien abiertos, hechos para vigilar y alejar a los malos espíritus ocultos en las cenagosas aguas del río. Son cabezas de animales míticos, majestuosos en su porte y dotados de tupidas cabelleras realizadas con un logrado relieve. Estas figuras de proa, por su exquisita calidad, han sido objeto de importantes muestras colectivas y hoy día están en las mejores colecciones. Guarany llegó a vivir lo suficiente como para ser homenajeado en su centenario con una gran exposición de su obra, en Brasilia, en 1980, por el Servicio de Documentación de la Marina.

Agnaldo Manoel dos Santos (1926-1962) conoció a Guarany en un viaje al río São Francisco, en compañía de su marchante y coleccionista Franco Terranova. Escultor aprendiz, ayudó a recuperar algunos mascarones antiguos y aprendió mucho por su contacto con el viejo maestro. El encuentro de estos dos artistas es emblemático de lo que significa compartir experiencias vividas en diferentes contextos. Mientras Guarany, nacido en Santa Maria

da Vitória, a unos 850 kilómetros al oeste de la capital bahiana, creaba una obra inspirada en el imaginario sertanejo, Agnaldo, nacido en la isla de Itaparica, habría de buscar inspiración en la tradición escultórica africana.

La precaria vida de Agnaldo no es diferente de la de los demás jóvenes pobres y con escasa formación. Tras trabajar durante años realizando tareas arduas, encontró empleo en Salvador, como vigilante en el taller de Mário Cravo Júnior. Animado por el reconocido escultor empezó a trabajar la madera en 1953, alcanzando un rápido éxito entre los asistentes al taller. Ese mismo año viajó a São Paulo, acompañando a su jefe, que había sido invitado a exponer en la Bienal. Desde ese momento pasó a tener una idea fija: sus piezas serían aceptadas en la gran muestra internacional. En 1957 vio cómo su deseo se hacía realidad: dos de sus esculturas eran aceptadas en la Bienal. A continuación, fue contratado por la Petite Galerie (Río de Janeiro), donde se celebró su primera individual. En 1959 participó en el Salón Nacional de Arte Moderno con tres esculturas. Todo iba bien hasta que prematuramente el mal de Chagas acabó con su vida a los 36 años. No pudo recibir el premio de escultura que le otorgaron en 1966 en el Primer Festival Mundial de Arte y Cultura Negra, celebrado en Dakar, Senegal.

Las esculturas de Agnaldo, con su hieratismo arcaico, proceden del “extraordinario reino de la soledad”, como

ha observado con acierto su biógrafo, el crítico Clarivaldo Prado Valladares²⁰. Dirigida hacia la introspección espiritual, su iconografía aporta elementos del imaginario afro-brasileño conectado a los temas cristianos y al *candomblé*. Son figuras estáticas, con ojos semicerrados, que revelan un profundo recogimiento. Esculpidas en madera, preferentemente cedro oscurecido con sustancias naturales, son piezas que presentan un acabado lustroso y sensual. Desde el punto de vista formal y técnico, estas imágenes remiten, innegablemente, a la tradición de la escultura africana.

Admiradora del arte de Agnaldo y del maestro Guarany, Lina mostraba cada vez más interés por la labor anónima de quienes trabajaban el barro, la madera, el mimbre, y por aquellos que, por necesidad, convertían la “basura”, los objetos desechados, en otros útiles. Con la reforma del Solar do Unhão, almacén portuario del siglo XVI restaurado y adaptado para un uso museológico por la arquitecta, esta pasó a dirigir el Museu de Arte Popular que se instaló en aquel edificio. En el espacio que se inauguró con la exposición *Nordeste* (1963) incluyó esa producción colectiva para visibilizar la capacidad creativa del pueblo brasileño. Cuando parecía que su actuación se iba consolidando, el golpe militar de 1964 puso un brusco fin a su trabajo en Bahía. De nuevo en São Paulo, reanudaría la misma lucha: aunque entonces los tiempos eran otros...

– 1 Profecía atribuida al líder religioso Antônio Conselheiro (1830-1897), que vivió en la aldea de Canudos, en el sertón de Bahía.

– 2 Euclides da Cunha, *Os sertões*. São Paulo: Ática, 2001, pp. 207-208 [trad. cast.: *Los sertones*. Madrid: Fundamentos, 1981 (trad.: Benjamín de Garay)].

– 3 Lina Bo Bardi, “Museu de Arte, 1947”, en Marcelo C. Ferraz (org.), *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993, p. 44.

– 4 “Chavales” en lengua tupí.

– 5 “Embu” o “mboi” significa “serpiente” en lengua tupí.

– 6 “Serpiente de fuego”.

– 7 *Caá-boc*, “hombre del campo” en lengua tupí.

– 8 *Habitat*, n.º 1 (1950), pp. 72-74.

– 9 *Habitat*, n.º 2 (1950), pp. 70-71.

– 10 Alceu Maynard Araújo, *Habitat*, n.º 5 (1951), pp. 42-45.

– 11 José Valladares, *Habitat*, n.º 6 (1952), p. 28.

– 12 En 1944 Luís Saia había publicado *Escultura popular brasileira*, resultado de una investigación en el nordeste

por encargo de Mário de Andrade, entonces director del Departamento de Cultura de São Paulo.

– 13 Las tres obras pertenecen a los fondos del MASP.

– 14 José Antônio da Silva, testimonio del 4 de agosto de 1976, cit. en Romildo Sant’Anna, *Silva: quadros e livros. Um artista caipira*. São Paulo: Unesp, 1993.

– 15 Maria Alice Milliet, “A modernização da cidade”, en Fernando Oliva y Rodrigo Moura (coms.), *Agostinho Batista de Freitas* [cat. expo., Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo]. São Paulo: MASP, 2016, pp. 64-75.

– 16 Lina Bo Bardi. *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994, p. 43.

– 17 Actualmente la escultura se encuentra en el parque de Ibirapuera.

– 18 Lina Bo Bardi y Martim Gonçalves, “Apresentação da exposição *Bahia no Ibirapuera*”, en Ferraz, *op. cit.* [nota 3], p. 134.

– 19 *Ibid.*, p. 141.

– 20 Clarivaldo Prado Valladares, “Agnaldo Manoel dos Santos: origem e revelação de um escultor primitivo”, *Afro-Ásia*, n.º 14 (1983), p. 28.



Lina Bo Bardi y la cultura popular en el MASP

Tomás Toledo

Lina Bo Bardi durante una
visita de obra en el MASP, 1960.
Instituto Bardi/Casa de Vidro,
São Paulo



fig. 1

Vista de la pinacoteca del MASP
con los caballetes de vidrio de
Lina Bo Bardi, São Paulo, 2015.
Foto: Eduardo Ortega. MASP,
Centro de Pesquisa, São Paulo

Un museo popular

La relación de Lina Bo Bardi con la cultura popular brasileña se desarrolló en los momentos iniciales de su actuación en el Museu de Arte de São Paulo (MASP), fundado en 1947. La arquitecta desempeñó un papel fundamental en la elaboración del programa conceptual y sobre todo arquitectónico del MASP, en los que la noción de lo “popular” ocupaba un papel relevante en una propuesta que buscaba la creación de un museo más accesible, democrático y plural, opuesto al formato tradicional –canónico, eurocéntrico y fosilizado–.

El MASP, primer museo moderno creado en Brasil, se pensó a partir de una propuesta multidisciplinar con la que se buscaba constituir una institución abierta a todas las manifestaciones artísticas, no solo destinada a albergar arte antiguo o moderno, sino también planteada como un espacio para la educación y la formación. En este sentido, Pietro Maria Bardi, director-fundador del museo y esposo de Lina, en su artículo “Museos sin límites” –publicado originalmente con este título en 1951 en el número 4 de la revista *Habitat*–, defendía “la necesidad de idear nuevos museos, fuera de los estrechos límites y de las prescripciones de la museología tradicional: organismos activos, no con la escueta finalidad de informar, sino de instruir; no una colección pasiva de cosas, sino una exposición continua y una interpretación de civilización”¹. En este mismo texto, Bardi defendía una diversificación del público asistente, procurando establecer una institución más popular, “un museo para todo el mundo, que interese a todos, no solamente a los especialistas estudiosos o para la distracción de los turistas”².

En diálogo con ese pensamiento, en el artículo “O Museu de Arte de São Paulo. A Função Social dos Museus”

[La función social de los museos], publicado en 1950 en el número 1 de la revista *Habitat*, Bo Bardi criticaba la idea de museo como “mausoleo intelectual” y rechazaba la arquitectura monumental, con escalinatas imperiales y adornos superfluos³. Defendía una presentación más simple y directa de la colección, dando más libertad al público y ofreciendo lecturas menos sesgadas de las obras expuestas. En otro artículo, para *O Estado de São Paulo*, ya en la década de 1970, Bo Bardi se muestra categórica al afirmar que “el Museo de Arte de São Paulo es popular”⁴.

Tales propuestas, que ya de sí muestran cierto grado de radicalidad, cobran mayor intensidad aún cuando se aplican al MASP, que posee la colección más importante de arte europeo del hemisferio sur, con obras desde el Renacimiento hasta el postimpresionismo, y que incluyen también arte brasileño, adquirido por Pietro Maria Bardi en los años cuarenta y cincuenta.

Sin embargo, solo en el MASP de la Avenida Paulista, inaugurado en 1968 con la colección del museo expuesta en caballetes de cristal [fig. 1], ambos proyectos de Bo Bardi, se logra materializar la traducción arquitectónica, expositiva y urbanística del concepto de museo que busca el matrimonio Bardi. Con una arquitectura económica y tosca, marcada por la transparencia, la permeabilidad, un uso abundante del cristal y plantas diáfanos, se aleja, justamente, del museo-templo, del museo-iglesia y hasta del cubo blanco. Gana una dimensión pública, al tiempo que su volumen de hormigón suspendido, una losa de 74 metros, crea una gran plaza, de vocación cívica, conocida como el “vano libre”, desde donde se puede otear el valle en dirección al centro de la ciudad.

Los caballetes de cristal son un desarrollo y una radicalización de los proyectos iniciales de Bo Bardi para el

MASP. Instalados en el segundo piso del nuevo edificio de la Avenida Paulista, un amplio espacio rodeado de ventanas desde el suelo hasta el techo, los caballetes suspenden los cuadros y una plancha de cristal transparente apoyada en un bloque de hormigón deja que el anverso de las obras sea visible para los asistentes, exponiendo las estructuras que los forman.

Esta configuración de la colección –fluida y permeable, en la que las imágenes de las pinturas expuestas se yuxtaponen entre sí– ofrece al público diversos recorridos por la galería y distintas formas de aproximación a las obras presentadas, eliminando las jerarquías, las segmentaciones y los relatos tradicionales de la historia del arte. De este modo, el gesto de retirar los cuadros de la pared, colocándolos sobre caballetes, apunta hacia la desacralización de las obras, haciéndolas más accesibles y próximas al público, revelando la dimensión política del museo popular propuesto por Bo Bardi.

Además de las propuestas teóricas y expositivas, también se puede identificar una aproximación del MASP hacia lo popular en su programa de exposiciones. Durante la gestión de Pietro Maria Bardi, de 1947 a 1996, el museo organizó y presentó exposiciones canónicas no solamente de arte europeo y brasileño, sino que además dedicó espacio y atención a las producciones populares y a los artistas autodidactas, que actuaban fuera del circuito tradicional de las artes y de la academia, conocidos también como “artistas populares”.

En este recorrido histórico, cabe destacar la pionera exposición *Arte popular pernambucana* [Arte popular pernambucano] (1949) [fig. 2], organizada por Augusto Rodrigues con la colaboración de Pietro Maria Bardi, quien inauguró el conjunto de muestras sobre el llamado arte popular y presentó por vez primera al público de São Paulo las esculturas de Vitalino Pereira dos Santos, Mestre Vitalino (1909-1963)⁵. El artista fue el mayor representante de la tradición brasileña de esculturas de cerámica de pequeño formato, que representan tipos y escenas de la cotidianidad del sertón del nordeste brasileño [cat. 122-136].



fig. 2

Lina y Pietro en el montaje de la exposición *Arte popular pernambucana* en el MASP, 1949. MASP, Centro de Pesquisa, São Paulo

A esta exposición le sucedieron otras de artistas situados fuera de los circuitos tradicionales del arte, como Emídio de Souza (1868-1949), Cássio M'Boy (1903-1986), Agostinho Batista de Freitas (1927-1997), Maria Auxiliadora da Silva (1935-1974) [fig. 3] y Francisco Biquiba dy Lafuente Guarany, Mestre Guarany (1884-1987), y también exposiciones en torno a la cultura indígena y afro-brasileña.

Este vasto recorrido, formado por más de treinta exposiciones⁶, da fe del interés continuo y programático de inclusión de producciones no canónicas en el museo de arte, procurando inscribir al llamado arte popular y a las manifestaciones vernáculas en un contexto en el que tradicionalmente no se los aceptaba bien.

Al pensar el proyecto del MASP, Bo Bardi optó por disolver las posibles distinciones entre arte, artesanía y artefacto, agrupándolos por lo que tenían en común –son todos fruto del trabajo del hombre y de la mujer–. Tanto

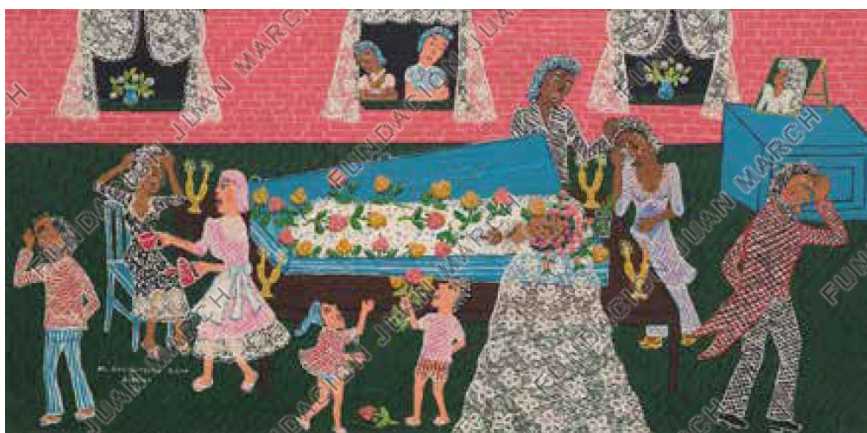


fig. 3

Maria Auxiliadora da Silva, *Velório da noiva* [Velorio de la novia], 1974. Óleo y masa de poliéster sobre lienzo, 50 x 100 cm. Colección Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, donación de la Fundação Edson Queiroz, 2015

fig. 4

Vista de la exposición *Arte karajá* en el segundo piso del MASP, organizada por la Fundação Nacional do Índio en conmemoración de la Semana do índio, 1984. Foto: Luiz Hossaka MASP, Centro de Pesquisa, São Paulo



una pintura de Cândido Portinari o de Auguste Renoir como una azada o una silla son un *trabajo* y, por lo tanto, comparten el mismo estatus. Nuevamente, en su artículo para *O Estado de São Paulo*, Bo Bardi desarrolla esta propuesta: “Quiero aclarar que en el proyecto del museo era mi intención destruir el aura que siempre rodea a un museo, presentar la obra de arte como labor, como profecía de un trabajo al alcance de cualquiera”⁷.

Con este gesto, además de proporcionar la posibilidad de un diálogo y de una fricción con la propia colección del MASP, sacaba a debate las nociones de lo popular y lo erudito, de la alta y la baja cultura, y disentía de los valores vigentes de la élite y de gran parte del medio cultural brasileño de la segunda mitad del siglo XX, aún tan conservador, académico y desinteresado por la realidad brasileña más allá de los centros urbanos, como Río de Janeiro y São Paulo, así como reacio a admitir los orígenes indígenas y africanos, fundamentales en la sociedad y la cultura del país [fig. 4].

En ese sentido, para Bo Bardi, la forma en que la sociedad brasileña se relacionaba con su propia historia y también con su presente se reflejaba en el enfoque y en sus intereses culturales, muy dirigidos hacia las referencias extranjeras –estadounidenses y europeas–, y poco conectados con las manifestaciones populares o, en sus propias palabras: “La historia de Brasil es una historia blanca, eurocéntrica [...] una historia blanca que soslaya la contribución de África, que ignora a los indios, una larga historia de derrotas de una gran mayoría por una minoría”⁸.

Lo popular en el museo: la mano del pueblo brasileño

Si *Arte popular pernambucana* fue el hecho fundador de la integración de la cultura popular en el MASP, *A mão do povo brasileiro* [La mano del pueblo brasileño], primera exposición temporal del recién inaugurado edificio del MASP en la Avenida Paulista [fig. 5], puede considerarse el gesto más elocuente e icónico de esta dirección. La muestra, organizada por Lina Bo Bardi junto a Pietro

fig. 5

Vista de la exposición *A mão do povo brasileiro* en el MASP, 1969. Foto: Hans Gunter Flieg. Colección Instituto Moreira Salles

Maria Bardi, el director de cine Glauber Rocha y el director teatral Martim Gonçalves, se inauguró en abril de 1969 y presentó en la galería del primer piso una selección formada por unos mil objetos de la vasta cultura material de Brasil, procedentes desde las regiones de sertón hasta el sur del país.

La muestra fue el resultado del cruce de una serie de exposiciones del MASP en torno a lo popular con la trayectoria profesional de Bo Bardi, sobre todo de sus viajes e investigaciones por el nordeste y del periodo durante el cual vivió en Salvador de Bahía. Es asimismo un desdoblamiento de tres exposiciones fundamentales organizadas por Bo Bardi, también en colaboración con Glauber Rocha y Martim Gonçalves: *Bahía no Ibirapuera* [Bahía en Ibirapuera] (1959), muestra paralela a la V Bienal de São Paulo, realizada allí donde hoy día se encuentra el Museu de Arte Moderna de São Paulo; *Nordeste* (1963), celebrada en el Museu de Arte Popular, en el Solar do Unhão, Salvador, actualmente Museu de Arte Moderna de Bahía (MAM-BA); y *Nordeste* (1964), en la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, en Roma, una reformulación de la muestra de Salvador que no llegó a presentarse al público, pues fue desmontada antes de su inauguración por orden del gobierno brasileño, que en ese momento era una dictadura militar⁹.

En un contexto de renovación institucional y de revisión crítica de su propia historia y propósito, el MASP volvió a montar, en 2016, la exposición *A mão do povo brasileiro* [fig. 6] con el objetivo de reanudar un momento histórico del museo, buscando plantear nuevamente el papel que un museo de arte ocupa en la sociedad, así como el lugar y el estatus de la cultura popular y de las producciones no canónicas dentro de la historia del arte¹⁰. En este sentido, *A mão do povo brasileiro* se toma como objeto de estudio y se entiende como muestra radical que pone en tela de juicio territorios, jerarquías y estándares entre objetos y producciones.

El nuevo montaje de la exposición no se propuso una reconstrucción exacta, sino una nueva puesta en escena



fig. 6

Vista de la exposición *A mão do povo brasileiro*, 1969/2016 en el MASP, 2016. Foto: Eduardo Ortega. MASP, Centro de Pesquisa, São Paulo

fig. 7 y 8

Conjuntos de utensilios de alambique y molino de caña de azúcar, exvotos, colchas de retales y la escultura *Senhor morto* [Cristo muerto] en las dos exposiciones de *A mão do povo brasileiro* en el MASP, 1969 y 2016. Fotos: Hans Gunter Flieg (1969); Eduardo Ortega (2016). MASP, Centro de Pesquisa, São Paulo

fig. 9

Vista de la exposición *Nordeste*, organizada por Lina Bo Bardi en el Museu de Arte Popular, Solar do Unhão, Salvador de Bahía, 1963. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



con adaptaciones, tanto en la lista de obras como en su diseño expositivo, aunque siguiendo las directrices, las tipologías y los postulados de la muestra original de 1969, que incluía muebles, herramientas, utensilios, máquinas, instrumentos musicales, adornos, juguetes, tejidos, ropas, mascarones, exvotos, objetos religiosos, pinturas y esculturas [fig. 6]. La muestra original exponía alrededor de mil objetos, algunas fuentes refieren hasta mil quinientos, sin embargo la ausencia de un listado consolidado de obras deja este número en el aire. La exposición nuevamente montada contó con 975 trabajos, 44 de los cuales habían formado parte de la muestra original¹¹ [fig. 7 y 8].

Durante el proceso de investigación se consultaron los archivos históricos del museo y del Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. En ellos no se localizaron ni una lista completa de las obras expuestas ni un proyecto expositivo detallado, por lo que se realizó un registro de los objetos a partir de fotografías, catálogos de coleccionistas y museos. El nuevo montaje respetó, dentro de lo que fue posible, la elección y la distribución de piezas de la muestra de 1969. Cuando no se hallaron objetos semejantes, se optó por incluir otros de la misma tipología, producidos antes de 1970 –con el objetivo de mantener el contexto temporal de la exposición de 1969–.

Para el nuevo montaje, el estudio de arquitectura Metro Associados, que había trabajado anteriormente para el MASP, acondicionó la planta original a los estándares museológicos actuales. El nuevo proyecto, adaptado, mantuvo los principios del original, formado por tablas de pino dispuestas en el suelo en tres filas, paredes recubiertas con la misma madera y artesanado cuadrículado de pino.

Un aspecto fundamental del diseño expositivo propuesto por Bo Bardi era la aspereza de los materiales utilizados y la austeridad y simplicidad de los mostradores sobre los que se disponían las obras. Los tablados, nichos y paredes en madera, sin pintura ni acabados refinados, tomados como objetos, dan a la exposición del 69 un aspecto de feria popular, de mercado o almacén de

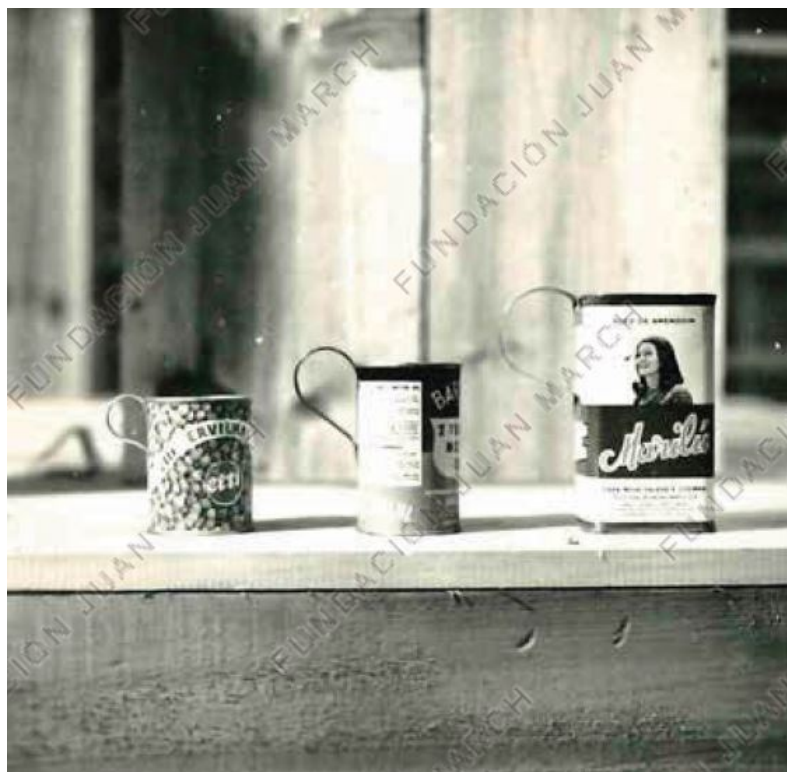
alimentación, y remiten al proyecto expositivo de Bo Bardi para la muestra *Nordeste* del Solar do Unhão [fig. 9]. Muchas de las obras que se presentaron en la exposición son objetos que podrían venderse en ferias y mercados populares y, en ese sentido, el montaje de Bo Bardi no crea un contraste tan acentuado entre el contexto original y el espacio expositivo, práctica bastante común en muestras de cultura material. Sobre este tema, Néstor García Canclini afirma que las instituciones construyen muestras estetizadas que fraguan un espacio neutro y desconectado de la realidad de los objetos y señala que:

aunque contribuyan a que podamos imaginar una belleza solidaria por encima de las diferencias geográficas y culturales, también generan una uniformidad que esconde las contradicciones sociales presentes en el nacimiento de esas obras [...]. Pareciera que las ollas nunca han servido para cocinar, ni las máscaras para bailar. Todo está ahí para ser mirado. La fascinación frente a la belleza anula el asombro ante lo diferente. Se pide contemplación, no esfuerzo¹².

Lo popular en Lina Bo Bardi

Entre los objetos presentados en *A mão do povo brasileiro*, Bo Bardi cultivaba un interés especial por los artefactos reciclados, normalmente productos industrializados cuyo material o morfología se reaprovechaban para nuevos fines una vez que habían perdido su uso original o se habían estropeado. Es el caso de las lamparitas, de las latas de lubricante o de la emblemática lámpara de queroseno elaborada a partir de una bombilla eléctrica fundida, con la que se creaba así un curioso objeto metalingüístico cuya función –la de iluminar– no se alteraba, sino que se transformaba tecnológicamente, pasando de la luz eléctrica a la llama de queroseno. O, en palabras de Flávio Motta:

La bombilla, en la lamparita, no interesaba al consumidor de la “lamparita” como bombilla. Estaba allí como contenedor de vidrio. Perdió su significado de bombilla.



Los consumidores de la bombilla no sabían qué hacer con ella y la tiraron. El productor que no sabía qué hacer con una bombilla, con su propio significado de bombilla, ha sabido, sin embargo, crearle un nuevo significado¹³.

La transformación o el reciclado de esos objetos no era algo gratuito, sino bastante pragmático, pues atiende a las necesidades de una población privada de recursos y muestra el potencial creativo ante las privaciones impuestas por la pobreza. Este debate en torno al aspecto utilitario de la producción material popular y la precariedad de las condiciones sociales y económicas de Brasil

fig. 10
Tazas elaboradas con latas recicladas incluidas en la exposición *A mão do povo brasileiro*, 1969. MASP, Centro de Pesquisa, São Paulo

ya estaba en Bo Bardi en su texto de presentación de la exposición *Nordeste*, en el Solar do Unhão, donde afirma:

Materia prima: la basura. Bombillas fundidas, trozos de tela, latas de lubricante, cajas viejas y periódicos. Cada objeto roza el límite de la “nada”, de la miseria. Ese límite y la continua y cacareada presencia de lo “útil y necesario” y que representan el valor de esa producción, su poética de las cosas humanas no gratuitas, no creadas por la pura fantasía¹⁴ [fig. 10].

El interés de Bo Bardi hacia los objetos reciclados y hacia ese “modo de hacer” del pueblo brasileño revelaba que su atención no se dirigía necesariamente al resultado estético final, sino a los medios de producción disponibles y al funcionalismo de dichos objetos. A partir de sus escritos, podemos ver que la interpretación de Bo Bardi en torno al concepto de arte y de cultura popular se distanciaba y, de hecho, se oponía, a la noción de folclore, considerado por la arquitecta como una manifestación paternalista anclada en los valores eurocéntricos. En su visión, la cultura popular podría ser la base para el desarrollo de una estética, de un diseño industrial, de una praxis e incluso de una ética, formadas a partir

de elementos vernáculos de Brasil, de su propia cultura e historia, y no a partir de modelos y perspectivas extranjeras. O, en palabras de Bo Bardi:

Se impone el reexamen de la historia reciente del país. La cadencia de la civilización brasileña “popular” es necesaria, aun cuando se la considere pobre bajo los focos de la alta cultura. Esta cadencia no es la cadencia del folclore, siempre paternalistamente amparado por la cultura elevada; es la cadencia “vista desde el lado de allá”, es la cadencia participante. Son el Aleijadinho y la cultura brasileña antes de la Misión Francesa. Son el nordestino del cuero y las latas vacías, es el habitante de los pueblos, son el negro y el indio, una masa que inventa, que trae una aportación indigesta, seca, difícil de digerir¹⁵.

Así, la mirada sobre lo popular que Bo Bardi propone, tanto en su papel como arquitecta como en su vertiente de comisaria artística, puede tomarse como una oportunidad para desarrollar otras concepciones de la historia del arte, al igual que la propia historia de Brasil –más allá de los discursos hegemónicos–, construidas por voces autónomas, múltiples y resistentes.

– 1
Pietro Maria Bardi, “Um museu fora dos limites”; reeditado en *O Museu de Arte de São Paulo*, n.º 6 (2016), p. 8. Véase en pp. 514-516 de este catálogo.

– 2
Ibid., p. 9.

– 3
Lina Bo Bardi, “O Museu de Arte de São Paulo – Função social dos museus”, en *ibid.*, p. 12.

– 4
Publicado originalmente en Lina Bo Bardi, “Explicações sobre o Museu de Arte”, *O Estado de São Paulo* (5 de abril de 1970). Reeditado en Adriano Pedrosa y Luiza Provença (eds.), *Concreto e cristal: o acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi*. Rio de Janeiro: Cobogó, y São Paulo: MASP, 2015, p. 136.

– 5
La exposición en el MASP fue un desdoblamiento de la muestra *Cerâmica popular nordestina* [Cerámica popular nordestina], con Augusto Rodrigues como comisario, celebrada en la Biblioteca Castro Alves de Río de Janeiro en 1947, y tenía un alcance más amplio, pues no se ceñía a las esculturas de cerámica al incluir además otras producciones típicas del nordeste, como los exvotos de madera.

– 6
Para más información sobre las exposiciones de artistas autodidactas ajenos a los circuitos tradicionales del arte, véase Adriano Pedrosa; “A mão do povo brasileiro, 1969/2016”, en Adriano Pedrosa y Tomás Toledo (coms.), *A mão do povo brasileiro, 1969/2016* [cat. expo., MASP,

São Paulo]. São Paulo: MASP, 2016, pp. 32-34.

– 7
Bo Bardi, *op. cit.* [nota 4], p. 136.

– 8
Serie de anotaciones de Lina Bo Bardi, manuscritas y sin fecha. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo.

– 9
Como muestra de rechazo a la censura, el arquitecto italiano Bruno Zevi publicó en el periódico romano *L'Espresso* una crítica al lamentable episodio de la prohibición de la exposición; dio a ese artículo el título de “L'arte dei poveri fa paura ai generali”. Véase en pp. 518-519 de este catálogo.

– 10
A mão do povo brasileiro, 1969/2016 se pudo ver en el

MASP entre el 2 de septiembre de 2016 y el 22 de enero de 2017, y sus comisarios fuimos Adriano Pedrosa, director artístico del MASP, Julieta González, comisaria adjunta de Arte Moderno y Contemporáneo del MASP, y yo mismo.

– 11
La muestra original no tuvo catálogo, y con ocasión de su nuevo montaje se publicó un libro que revisa la exposición de 2016 (señalando las obras presentes en la de 1969), con un extenso material fotográfico y documentos de la primera muestra. El libro incluye textos de los comisarios y ensayos de Antonio Risério, Durval Muniz, Guacira Waldeck, Ricardo Gomes Lima, Silvana Rubino y Tício Escobar, así como reediciones de textos de Lina Bo Bardi, Bruno

Zevi y Frederico Morais. Véase Pedrosa y Toledo, *op. cit.* [nota 6].

– 12
Néstor García Canclini, *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2015, p. 175.

– 13
Flávio Motta, “A arte e a vida urbana no Brasil”, en Marcelo Suzuki (ed.), *Lina Bo Bardi. Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994, p. 59. Véase en pp. 519-520 de este catálogo.

– 14
Lina Bo Bardi, “Civilização do Nordeste”, en *ibid.*, p. 35.

– 15
Lina Bo Bardi, “Um balanço dezesesseis anos depois”, en *ibid.*, p. 12.



Juego y
circo: del
Panem et
circenses
al Circo Piolin

Emilio Tuñón

Lina Bo Bardi, Italia, 1941.
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo



fig. 1

Exposición *Mil brinquedos para a criança brasileira* celebrada en el SESC Pompéia, São Paulo, 1982. Foto: Rômulo Fialdini. Acervo SESC Memórias, São Paulo

Juguetes del nordeste

Aunque pueda sonar como algo ya conocido, en el marco de esta exposición, hablar del trabajo de Lina Bo Bardi es hablar de su intensa relación con el juego y la fiesta... Porque el juego y la fiesta, como experiencia individual y actividad colectiva, han estado siempre presentes en todas las culturas en las que el hecho de jugar ha sido considerado una auténtica herramienta para conocer, para ver el mundo a través de un proceso de distanciamiento de la vida diaria.

Conscientes de la conexión entre juego y vida, los artistas de las vanguardias del siglo XX se adelantaron, en cierta medida, al concepto de *homo ludens* enunciado por el filósofo e historiador Johan Huizinga en 1938, al hacer una aproximación desinhibida del arte al mundo infantil. Para los artistas de vanguardia jugar era una acción precursora a la creación, donde, a partir de una incesante búsqueda de libertad, hacían coincidir sus preocupaciones políticas, pedagógicas y artísticas en su propia obra y en su propia vida.

Es por ello que las vanguardias crearon una gran muestra de interesantes juegos y espectáculos derivados de la fiesta, como fueron las veladas futuristas (1910-1912), las reuniones dadaístas en el Cabaret Voltaire (1916-1917) y los ballets triádicos de la Bauhaus (1922). Y a su vez, diversos artistas de la vanguardia, como Giacomo Balla, Joaquín Torres-García y Fortunato Depero, crearon divertidos juguetes que hacían presente el componente lúdico de la cultura contemporánea.

A la búsqueda de un nuevo humanismo festivo, Lina Bo Bardi, arquitecta y artista de carácter polidrico, con un gran sentido del humor, compartía con

las vanguardias el interés por los juegos y las actividades que contribuyeran a enriquecer la vida de las personas, ya fuera por medio de eventos, exposiciones u objetos.

Llegada a Brasil desde Italia, y tras trabajar durante una década en la ciudad de São Paulo, en 1954 Lina Bo Bardi fue nombrada directora del Museu de Arte Moderna de Bahía (MAM-BA), y posteriormente del Museu de Arte Popular. Desde Bahía, Bo Bardi conoció el nordeste de Brasil, una región lejana y arcaica, que le dio la oportunidad de establecer intensos vínculos con una cultura popular diferente, más desinhibida y más enigmática que la que había conocido hasta ese momento.

Como consecuencia del descubrimiento personal de esa región de Brasil, y empujada por su irrefrenable curiosidad antropológica, entre los años 1954 a 1985 la artista llevó a cabo un dilatado estudio etnográfico que recogía un exhaustivo inventario de todo tipo de objetos del nordeste, que abarcaba desde divinidades africanas e indígenas hasta objetos cotidianos y multitud de juguetes fabricados a partir de un inverosímil reciclaje de extraños materiales.

Estos increíbles juguetes del nordeste, que ella coleccionaba obsesivamente, constituyeron una parte fundamental de algunas de las fascinantes exposiciones que comisarió a lo largo de su vida, como *Nordeste* (1954) en el MAM-BA, *Bahia no Ibirapuera* [Bahía en Ibirapuera] (1959) en la Bienal de São Paulo (1959), *A mão do povo brasileiro* [La mano del pueblo brasileño] (1969) en el Museu de Arte de São Paulo (MASP), *Mil brinquedos para a criança brasileira* [Mil juguetes para el niño brasileño] (1982) [fig. 1] en el SESC Pompéia y *Entreato para crianças* [Entreacto para niños], de nuevo en el SESC Pompéia (1985).

Tropicália

Mientras Lina Bo Bardi ejercía como directora del MAM-BA y del Museu de Arte Popular, en mayo de 1968 los músicos Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Nara Leão, Os Mutantes y Tom Zé grababan el inolvidable disco *Tropicália ou Panis et Circensis* [fig. 2, cat. 203]. Editado tres años después del golpe de Estado militar, este exitoso *long play* puede ser considerado, en cierta manera, el simbólico comienzo del tropicalismo de Bahía.

El tropicalismo constituyó un auténtico movimiento estético y político que catalizó una revolución cultural, optimista y alegre, que combinaba una actitud inequívocamente izquierdista con otra más festiva y circense. El tropicalismo era una revolución pragmática, y romántica a la vez, que miraba simultáneamente hacia el futuro y hacia la cultura de los orígenes africanos de Bahía; una revolución popular que surgió del nordeste, bajo la represora mirada de una dictadura militar.

Aunque estrictamente Lina Bo Bardi no formaba parte del grupo de los tropicalistas históricos, su trabajo, como arquitecta, antropóloga y diseñadora de exposiciones, encajaba perfectamente en el mundo del tropicalismo, por lo que se puede afirmar, sin embargo, que su incesante activismo como directora del MAM-BA y el Museu de Arte Popular fue esencial para la formación de algunos de los artistas y pensadores del movimiento tropicalista.

Y es que si bien en sus primeros años en São Paulo Bo Bardi se identificó con el vanguardista programa enunciado por el movimiento antropófago de Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral y Mário de Andrade, ya en la década de los sesenta contribuyó a construir el marco intelectual de la generación de los tropicalistas, más politizados, más festivos y más preocupados por las posibles relaciones entre la modernidad y la cultura popular.

Así, durante los años en que Lina dirigió el MAM-BA y el Museu de Arte Popular, realizó una radical lectura popular del modernismo brasileño, con la idea de construir una actividad artística abierta, múltiple y plural, que fuera permeable a diversas culturas y distintos

fig. 2

Detalle de la cubierta del disco *Tropicália ou Panis et Circensis* diseñada por Rubens Gerchman, 1968





fig. 3
 Afiche de autor desconocido que anuncia el Circo Piolin en el MASP de la Avenida Paulista, 1972

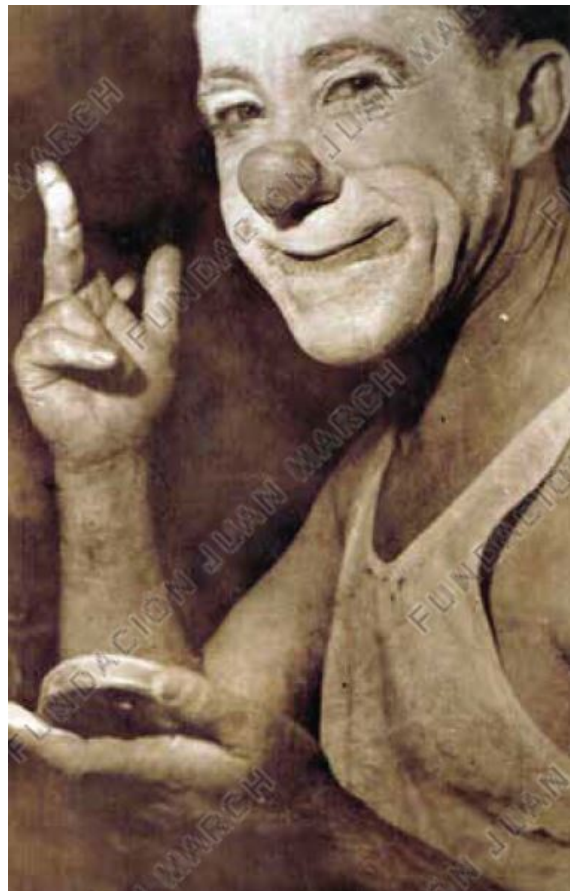


fig. 4
 Abelardo Pinto, más conocido como el payaso Piolin. Colección Piolin, Acervo Centro de Memória do Circo/SMC/PMSP, São Paulo

enfoques. De esta forma, la arquitecta llegó a convertirse en una de las figuras centrales de lo que se conoce como el “renacimiento de Bahía”, con una actitud de reivindicación constante de la cultura popular, la artesanía, las fiestas, los eventos, los juegos y el circo, así como de las raíces indígena-africanas de la cultura de Bahía, desde una dimensión política, poética, ética, mística y, sobre todo, lúdica.

Piolin y Calder

Cuatro años después de la publicación de *Tropicália ou Panis et Circensis*, en el centro de un pequeño afiche impreso en blanco y negro, aparecía un payaso triste y envejecido, que anunciaba las funciones del Circo Piolin en la Avenida Paulista [fig. 3]. Conocido como el payaso Piolin, Abelardo Pinto (1987-1973) [fig. 4] era un auténtico símbolo de la cultura popular en Brasil, muy apreciado entre los artistas “modernistas” y “antropófagos”. El austero afiche de 1972 que anunciaba una de las últimas actuaciones de Piolin especificaba que el espectáculo, “digno de las grandes tradiciones”, tendría lugar en el MASP, lo que en aquel momento suponía un extraño encuentro entre el emblemático y sofisticado edificio de Lina Bo Bardi y el alegre mundo del circo.

Desde muy temprana edad, Bo Bardi estuvo interesada por el circo, entendido este como un espectáculo cuyo objetivo principal era la construcción de un lugar de encuentro para los niños, los adultos y los animales. Y es que su padre, Enrico Bo da Barbaroux, amante de la pintura y también del circo, regaló a su hija una divertida obra que él mismo realizó en 1952. La pintura, titulada *Huida del circo* [cat. 213], recogía el momento en el que un grupo de animales huía a través de un pequeño hueco creado en un muro de ladrillo, tras el que se podía apreciar un hermoso circo, representado simbólicamente por una ligera estructura metálica vertical de la que colgaba una carpa de color rojo.

Si, en general, Lina Bo Bardi sentía una notable atracción por el ambiente circense, en particular, la arquitecta

sentía una gran fascinación por la obra *Circo* de Alexander Calder. Y es que Bo Bardi y Calder, además de haber desarrollado su actividad en un lugar alejado de su país natal, tenían muchas cosas en común, pues ambos eran creadores y coleccionistas de juegos que trabajaban con materiales reutilizados para construir extraños objetos y para desplegar auténticas acciones colectivas.

Calder, con el que Lina había coincidido en el montaje de su exposición de joyas en São Paulo en el año 1948, creó su increíble circo poco después de trasladarse a París en 1926. El *Circo* de Calder era una representación escultórica a pequeña escala de un circo, un divertido mundo en miniatura donde convivían contorsionistas, bailarinas, tragaespadas, magos, payasos y animales, contruidos todos ellos con material reciclado: alambre, madera, metal, tela, hilo, papel, cartón, tubos de goma, tapones, botones, etc.

Representación de representaciones circenses, el *Circo* de Calder era una auténtica síntesis de muchos de los juegos de las vanguardias, que tanto interesaban a Bo Bardi, en la que se confrontaba un refinado sentido del humor con el despliegue de una poderosa fantasía derivada de la innegable magia del circo.

Circo y arte popular

Lina sabía que Calder no era el único artista del siglo pasado que sintió interés por el mundo del circo, pues muchos de los artistas de las vanguardias también apreciaban este espectáculo por su indiscutible capacidad para construir mundos paralelos que, en cierta manera, cuestionaban el mundo real por medio del humor y el entretenimiento. Lina sabía que hablar del papel del circo en el arte del siglo XX suponía hablar de los trabajos de artistas tan esenciales como Georges Seurat, Edgar Degas, Henri Matisse, Paul Klee, Pablo Picasso, Marc Chagall y Joan Miró, entre otros.

Pero en el caso concreto de Brasil, Lina sabía que para hablar de las conexiones entre el circo y el arte

había que referirse a otro tipo de artistas, más relacionados con la cultura popular, como era el caso de Cândido Portinari. Portinari, artista muy apreciado por Pietro Maria Bardi, fue el gran pintor de la realidad brasileña que utilizaba personajes populares para hacer visibles las injusticias sociales que se producían en una sociedad en pleno desarrollo como era la brasileña.

Bo Bardi también sabía que el circo, que llegó a Brasil en el siglo XIX y se consolidó en el XX, era una importante fuente de inspiración para el arte popular brasileño que inspiró a artistas autodidactas como Antônio de Oliveira que esculpía figuras en madera, seducido por la posibilidad de contar historias sobre el circo, y Adalton Lopes que representaba el circo por medio de escenas de gran complejidad, llenas de personajes realizados en cerámica y con multitud de elementos propios de la cultura circense brasileña [cat. 212].

Por proximidad con la arquitecta, dentro de este grupo de artistas populares, también hay que mencionar a Agostinho Batista de Freitas, pintor descubierto por los Bardi en las calles de São Paulo, que con el tiempo llegó a convertirse en una especie de cronista de esa ciudad y un claro representante de las nuevas narrativas que los Bardi buscaban para renovar el carácter del MASP mediante la organización de exposiciones de artistas populares que trabajaban fuera de los circuitos del arte contemporáneo.

El Circo bajo el MASP

En 1972 Agostinho Batista de Freitas, realizó una pintura sobre el circo que fue instalado ese mismo año en el vano del MASP, construido por Lina Bo Bardi. La pintura [cat. 209] reflejaba la actividad popular que generó la iniciativa, con multitud de sonrientes niños y padres acudiendo a participar de un espectáculo dirigido por el anciano payaso Piolin, apoyado en su conocido bastón y calzando sus característicos zapatos [fig. 5 y 6].

La alegre instalación del Circo Piolin en el vano del MASP [fig. 7] fue realizada a propuesta de Lina Bo Bardi

fig. 5 y 6

Zapatos y bastón del payaso Piolin. Colección Piolin, Acervo Centro de Memória do Circo/SMC/PMSP, São Paulo





fig. 7

El Circo Piolin en el vano
libre del MASP, 1972.
Instituto Bardi / Casa
de Vidro, São Paulo

con motivo del cincuenta aniversario de la Semana de Arte Moderna de Brasil. Esta instalación fue, sin duda, una de las más sorprendentes intervenciones que se han llevado a cabo en este mágico mirador, al hacer patentes las inmensas posibilidades de este espacio como lugar de encuentro festivo. En esta instalación, Lina Bo Bardi, con cierto sentido del humor, presentaba el circo como un espacio de juego en el que se disolvían las fronteras entre la arquitectura y las acciones que se llevaban a cabo en ella, por medio de una participación activa de usuarios y visitantes.

Por otra parte, hay que decir que sorprende comprobar cómo este tipo de instalación *performativa*, festiva y social, ya estaba en el origen de la construcción del MASP, tal y como se puede observar en la acuarela con la que Lina Bo Bardi presentó el proyecto en 1968 [cat. 207]. En ella representaba el propio edificio confrontado a un parque infantil compuesto por un conjunto de elementos característicos del lúdico mundo de la artista: un gran tobogán de color rojo, un carrusel, un globo terráqueo gigante y un laberinto tridimensional formado por grandes tubos.

La extraña coincidencia entre el Circo Piolin y el MASP confirmó la idea, ya avanzada en sus primeros dibujos, de que ese museo era un espacio de posibilidades abierto a cualquier tipo de manifestación popular: encuentros políticos, conciertos de música, exposiciones de arte, juegos, etc. Y esa coincidencia entre el Circo Piolin y el MASP reafirmó la idea de que era un museo planteado como lugar de desinhibido encuentro de diferentes mundos paralelos: el mundo de la gravedad y el de la levedad, el mundo de lo permanente y el de lo temporal, el mundo de lo abstracto y el de lo concreto, el mundo de lo moderno y el de lo tradicional, el mundo de la arquitectura y el de los juegos, el mundo del pensamiento y el del sentido del humor... Mundos todos ellos que, sin duda, formaban parte de la compleja, enigmática e idiosincrática personalidad de una creadora absolutamente inusual como era la arquitecta y artista Lina Bo Bardi.



Tierra de mangle: el Teatro Oficina

Pedro Felizes

Lina Bo Bardi durante un
viaje a Japón, 1978. Instituto
Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

Todo ocurre al atravesar una calle, una súbita polinización de la existencia donde la tierra huele a mangle. Los cantares en frenesí, los cuerpos eléctricos, los escenarios móviles, las floraciones de los diálogos, la luminosidad a cachos, son parte de una liturgia de la belleza poblada por intensidades. Seres travestidos de actores entre diálogos, gritos y gemidos se posan en el suelo, trepan por las paredes, se cuelgan, agasajan otros cuerpos, engullidos, brillantes, monumentales de colores, como en una explosión de epifanías intempestivas.

Tras el primer impacto, vemos los detalles del paisaje. En la medida del caminar, a través de la calle, la elegancia de la escena recorta el espacio y el tiempo, hace temblar la masa crispada de la atmósfera. Hierro, ladrillo, cristal, escaleras, pasillos, todo son escenarios, balcones de las casas del mangle, cuya repentina aparición se incrusta en las texturas de la lógica sensual. Al final, estamos en un teatro, en el Teat(r)o Oficina, en el mundo desprendido del yunque dorado. Fue allí, cerca del Teatro Brasileño de la Comedia de Cacilda Becker y Franco Zampari, en la calle Jaceguai 520, en el barrio de Bexiga, en la ciudad de São Paulo, en Brasil, donde Lina Bo Bardi fue llamada a realizar, en 1980, la reconversión final del espacio de la compañía Teat(r)o Oficina Uzyrna Uzona.

Es difícil, qué duda cabe, elaborar una evidencia que explique de una manera unívoca las relaciones de intimidad entre la arquitectura de Lina Bo Bardi y las prácticas teatrales de las décadas de los sesenta, setenta y ochenta en Brasil, principalmente en el Teat(r)o Oficina. Sin embargo, podemos afirmar que ese sustrato se forma, por encima de todo y desde un punto de vista axiomático, a partir de una imaginación indisciplinada, porosa a las intersecciones de todas las naturalezas. Naturalezas

reinterpretadas por la mirada crítica de quien puede aunar las distintas definiciones del arte y que aún así logra transgredirlas, conduciéndolas hacia otros lenguajes. Sin perder, desde luego, una gramática propia, visceral, siempre en relación recíproca de conocimiento con todo lo que la rodea. Planteando así los temas conectados a la arquitectura, suscitan el interés respecto a cómo Lina Bo Bardi se implicaba en el teatro y lo entendía como la concesión de un lenguaje espacial dirigido al movimiento escenificado de los encuentros entre unos y otros cuerpos.

Desde su llegada a Bahía en 1958, Lina comprendió, quizá mejor que cualquier otro arquitecto, la contingencia, lo inacabado de la multiplicidad intercontextual y extracontextual de las mitologías y de las raíces culturales de Brasil. Entendió su actualidad compleja y plural, lo que le permitió asumir una capacidad de autodesfase frente a la canonización o fetichización de esas culturas. Desde el punto de vista teatral, desde luego la idea de Lina sería la de reinventar un arte. Oponiéndose al bloque oscuro del laboratorio escénico de las tradiciones de la escena italiana y de su naturaleza funcional. Lina quería pensar otro teatro, donde la relación óptica de los espectadores pasivos, implicada en la propia palabra, se sometiera a otro tipo de relación –la relación del drama–. En el que la disposición de los cuerpos se reconfigurara con otros parámetros, en ruptura con las evidencias del orden natural. Todo en el sentido de la circulación en escena, en la que los desplazamientos de lo visible a lo invisible y la producción de los afectos se subvierten y adquieren los valores entre la realidad de los actos y la idealidad de las metas. En los carteles de las obras *La ópera de los tres céntimos* (1959) de Bertolt Brecht y *Calígula* (1960) de Albert Camus, ambas dirigidas por

Martim Gonçalves en el Teatro Castro Alves en Salvador, se puede leer “Lina Bo Bardi: arquitectura escénica”. Lina traduce entonces el concepto de *Bühnenbauer* –término brechtiano para hablar de la construcción escenográfica– en una morfología espacial de la construcción permanente, de un proceso en abierto capaz de convertir el teatro, el lugar en sí, en una metáfora arquitectónica y urbana de una determinada actitud que ve la escenografía como un modo de actuar y no como sustancia.

Seguimos nuestro camino en pos del Teat(r)o Oficina, abandonamos la pereza y la tibieza de los comportamientos acrílicos para observar, o mejor, para sentir un organismo entero, palpable más allá de la simplicidad y de la visión puramente cutáneas. Fuente, jardín, camerino, cabinas de control y proyección pertenecen a la caja escénica de la tipología del espacio del Oficina, son inseparables del rigor magnético del escenario, caen en la cadencia de las vibraciones entre el centro y los límites.

En un afecto peligroso, Lina se conecta al Teat(r)o Oficina. Penetra en su historia, impulsando la lógica del cuerpo hacia la reconversión de sus naturalezas ocultas expuestas a la alteración permanente. Un anarquismo programado, si se quiere, que no necesita excusas o explicaciones, sino esencialmente estratégico.

Comparten Lina y el Oficina su anhelo de reubicar el dilema nacionalista brasileño. Ambos inscriben en la piel de sus obras una teoría de la memoria, y en sus entrañas la teoría de un mapa de relaciones. Reafirman los procesos sociales e históricos: el clima de las disputas políticas y el papel de los medios del oligopolio como parte integrante de la totalidad del fenómeno artístico. Ambos están listos para asumir integralmente la acción práctica de la descolonización permanente del pensamiento: para dejar de ver las expresiones llamadas “populares” de un modo pintoresco y primitivista y devolver una imagen capaz de introducir nuevas variables en la imaginación. Es por eso mismo por lo que podemos considerar al grupo Teat(r)o Oficina y, con cierto riesgo, a Lina Bo Bardi, como parte integrante y fundadora de esta manifestación

vociferada al mundo desde Brasil que fue el movimiento tropicalista.

Nacido en 1958, en el mismo paseo de São Francisco donde se ubica la facultad de Derecho de la Universidad de São Paulo, descendiente de Gil Vicente y amante de Oswald de Andrade, el Teat(r)o Oficina escupe el dilema hamletiano de *To be or not to be* y contesta, bajo las faldas del eclesiástico hemisferio norte, “tupí”, declarando la (re)invención antropofágica del mundo bárbaro: americano, asiático y africano. Un grupo que ocupa, hasta hoy, su sede en la calle Jaceguai, en el barrio de Bexiga, que vio cómo ardía su teatro, cómo se lo invadían y expulsaban, pero que también lo ha visto (re)nacer y (re)existir en infinidad de ocasiones. Un teatro cuya topografía espacial es, en última instancia, su modo de existencia.

Al principio, en su formación, entre las influencias de Eugênio Kusnet, Konstantín Stanislavski y Augusto Boal, Joaquim Guedes llevaba en la mochila un teatro-sándwich de graderías dobles de públicos reflejados. Comienzan los primeros montajes con la escisión suicida de la *pequeña burguesía* a cargo de Antón Chéjov y Tennessee Williams. La voracidad del grupo crecía. El incendio de 1966 sirvió de pretexto para el laboratorio de experiencias escénicas de la compañía. El teatro casi se vino abajo. Flávio Império y Rodrigo Lefèvre traen a Brecht y colocan al público en una gradería sólida de hormigón que contempla un escenario desnudo con suelo giratorio y los entresijos a cielo abierto. A la vista. Llegaba, entonces, el Brasil de la gran serpiente, tomando y domando las facciones teatrales desde el pelo hasta la punta de los pies. Tiempo de los espectáculos manifiesto –*O Rei da Vela* [El rey de la vela] (1967), de Oswald de Andrade [fig. 1] y *Roda Viva* [Rueda viva] (1968), de Chico Buarque– epifanía de la antropofagia y del vanguardismo que refunda toda una metafísica teatral que cambia la economía del ser por la economía minuciosa de la absorción. Después vendría Bertolt Brecht, a través del Berliner Ensemble. *Galileu Galilei* (1968), estrenada tras las rejas del Acto Institucional-5 de la dictadura¹, y *Na Selva das*



fig. 1

Fachada del Teatro Oficina durante la representación de *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade, São Paulo, 1967. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

fig. 2

Representación de *Na Selva das Cidades*, con texto de Bertolt Brecht y escenografía de Lina Bo Bardi en el Teatro Oficina, São Paulo, 1969. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



Cidades [En la selva de las ciudades] (1969). Se producía la primera colaboración de Lina Bo Bardi con el Teat(r)o Oficina; encuentro que se dio por medio de Glauber Rocha a José Celso Martínez Corrêa durante el rodaje de la película *Prata Palomares*. Se insertaba la escala urbana, en las expectativas de un teatro de insurgencia, entre las contradicciones de la ciudad de São Paulo. Lina entraba en escena como en un *ring* de boxeo y traía los despojos de la ciudad despedazada por las grandes vías. Durante once *rounds*, se construía para destruirlo todo. Por encima del *ring* se leía: “São Paulo, la ciudad que se humaniza en una sátira arrebatada” [fig. 2]. Proceso en el que se ahondaría con *Gracias, Señor* (1971), en el Te-Ato –fenómeno teatral que nace y se concentra en la coautoría entre actores y público–. Lina y el Oficina sacan el teatro a la calle, se quitan las máscaras y las armaduras para poder participar plenamente en un proceso de comunicación completo, en el que los intervinientes reciben todos los imprevistos, apropiándose de estos. Por lo visto, fue demasiado. No pasó mucho tiempo hasta que la compañía fuera destrozada y vandalizada por la censura del gobierno militar de Emílio Garrastazu Médici. El 21 de abril de 1974, día de Tiradentes², la policía invade el Teat(r)o Oficina. José Celso, director de la compañía, es arrestado y torturado, tras lo cual se exilia en Portugal y Mozambique. En 1979 vuelve definitivamente a Brasil para la refundación de la compañía Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona y ver cómo el gobierno del estado de São Paulo clasificaba como bien de interés cultural su terrero electrónico en ruinas. Se daba paso a la actividad proyectiva de la última (re)conversión del espacio del Oficina de la mano de Lina Bo Bardi.

Una frase suya resuena aún en el Teat(r)o Oficina: “No soy una maga, soy arquitecta, no atravieso las paredes, sino que las rompo”³. Una confesión que avala la gratitud del gesto de todo lo que representa un teatro que mira al mundo desde Brasil. Lina ofrece su respuesta a las paredes del Oficina, derribándolas. Tiende a urdir otro palco distinto, un teatro distinto, manifestación revolucionaria de aquella igualdad en la que acciones heterogéneas se

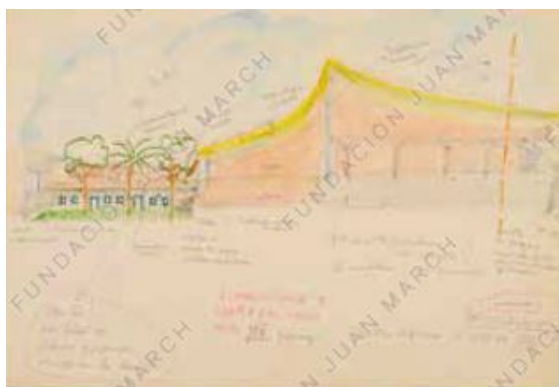


fig. 3

Lina Bo Bardi, estudio para el Teatro Oficina, São Paulo, 1984. Acuarela, bolígrafo, rotulador y lápiz sobre cartulina, 33,2 x 48 cm. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

fig. 4

Lina Bo Bardi, planta del Teatro Oficina, São Paulo, 1984. Bolígrafo, rotulador, lápiz, lápiz de color y collage sobre cartulina y papel vegetal, 35,5 x 64 cm. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



fig. 5

Representación de *Bacantes* bajo la dirección de José Celso Martinez Corrêa en el Teatro Oficina, São Paulo, 1996. Foto: Jennifer Glass



fig. 6

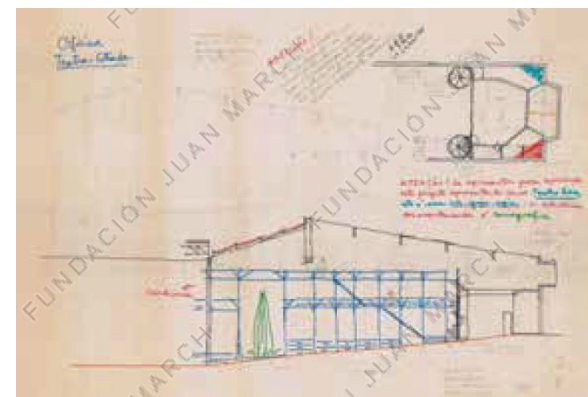
Vista del Teatro Oficina desde el solar contiguo durante el ensayo de la obra *Acordes*, São Paulo, 2012. Foto: Marcos Camargo. Archivo del fotógrafo

fig. 7

Escena del vuelo de los pájaros de regreso al sertón en la representación de la obra teatral *A Terra*, inspirada en la obra *Os sertões* de Euclides da Cunha, Teatro Oficina, São Paulo, 2007. Foto: Marcos Camargo. Archivo del fotógrafo

fig. 8

Lina Bo Bardi, estudio para el Teatro Oficina, São Paulo, 1985. Colección Edson Elito, São Paulo



traducen unas en otras, pues tratan de juntar lo que se sabe a lo que se ignora, de apelar a la gentileza de los individuos para que sean un solo tronco de actores y espectadores. Una arquitectura teatral de investigación, por tanto, que solo tiene sentido en la materialización de las teorías y en la inmaterialización de las prácticas.

En los primeros bocetos de Lina para el Teat(r)o Oficina hay algo asustadoramente enérgico: su forma de presentarlos. Como si las líneas estuvieran poseídas por una energía cinética que las proyecta hacia el exterior. En una versión preliminar, escribe Lina: “Simplicidad y claridad, como en un *noh*” [fig. 3]⁴. En este dibujo se observa la expresión móvil de una gran zona de obra. Ofrece una sensación de legibilidad total, extraída de la idea japonesa del teatro *noh*, en la formulación para un gesto breve, claro y amplio. Cada centímetro cuadrado representado en las líneas de Lina resulta de una experiencia inevitable cuyo objetivo es el de desnudar el teatro, convertirlo en herida y cuchillo a la vez, capaz de reaproximar y reubicar las fuerzas en liza, en una especie de campo de gravitación inestable. El significado de “mirar: electrónicamente sentados en una sillita de iglesia”⁵ implica esa visión sobre la teatralidad desnuda, una especie de idiosincrasia única, dominada por la proporción de la acción descargada sobre los cuatro puntos cardinales. Consagra la puesta en escena flotante en clave axial: la libertad de una geografía experimental en la que nada queda por ocupar [fig. 4]. Se deshace definitivamente de la jerarquía de valores entre espectadores y escenarios. En este contexto, la arquitectura de Lina es una metáfora del enfrentamiento histórico entre el ser y su devenir. En la obra de Lina, actuar en el Teat(r)o Oficina tiene el mismo impacto que fijarse en el detalle de la espiral roja de la guardarrope de Cacá Rosset, en el papel de padre Ubu, que a su vez es tan importante como la recuperación del Palacio de las Industrias; o imaginarnos una representación de la flor de *mandacaru* en la conserjería del SESC Pompéia nos merece la misma atención que el momento en el que subimos las escaleras de madera del Solar do Unhão, en Bahía.

Por fin podemos ver la irradiación de la calle, la pista actual del Teat(r)o Oficina, que, tal como las tierras del mangle, se va revelando en proporción a una práctica de identidad por la penetración en lo desconocido –descubrir y ser descubierto– [fig. 5]. Un diagrama reactor rodeado por dos gradas de andamio metálico, donde la ciudad se expone a la mirada ajena por una pared de cristal, coronada por un árbol que por el ímpetu del deseo de su ciudadanía se abre hacia el cosmos exterior, y una cubierta retráctil hiende el cielo [fig. 6]. Un teatro que se expresa en un deseo circular basado en una forma en la que el *socius* de los cuerpos se constituye en la relación con el otro, donde su incorporación depende de un salir-de-uno-mismo. El exterior está en proceso incesante de interiorización y el interior es, sobre todo, movimiento hacia fuera. En donde lo de fuera no debe ser espejo, sino destino –un orden de inconclusión donde el interior y la identidad se subordinan a la exterioridad y a la diferencia– [fig. 7]. Tal vez por ello, en uno de los dibujos de Lina para el Teat(r)o Oficina, en un corte longitudinal, se lee la palabra “continúa” [fig. 8]. Densidad de la voluntad de la compañía de inventar una manera de sobrevivir fuera de los muros del teatro –necesidad de una arquitectura transformada en teatro, que se transforma en urbanismo en los estados y en los estatutos presentes del arte–. Resultado: un combate contra la especulación inmobiliaria y por una visión de la ciudad que dura hace más de treinta y siete años.

El Teat(r)o Oficina es en tanto territorio de la no-permanencia. Historia a historia, fase a fase, arquitectura a arquitectura, obra a obra, acto a acto, escena a escena, momento a momento, aparece al tiempo que se esfuma. El Teat(r)o Oficina arroja sobre los cuerpos el hechizo de la exaltación. Aporta la epopeya y la fiesta, describiéndose en la manera de un politeísmo incorregible.

Lina no es más que la mano astral, lanzada al destino letal de la monumentalización futura del espacio. Hace de la arquitectura ese territorio memorable que se construye en torno a la suela de los pies que la pisan.

– 1

Ley que la dictadura militar brasileña introdujo en la Constitución de este país y que se decretó el 13 de diciembre de 1968. Con ella se intensificó la represión de las libertades políticas en Brasil, “en el combate a la subversión y a las ideologías contrarias a las tradiciones de nuestro pueblo”, según declara el documento conocido como Acto-5. [N. del T.]

– 2

Joaquim José da Silva Xavier (1746-1792) fue una figura destacada en la conspiración contra la metrópoli portuguesa. Recibió una condena ejemplarizante; fue martirizado durante horas hasta ser descuartizado en el centro de Río de Janeiro. Era militar, además de dentista, de ahí su apodo. Como homenaje a este

“mártir nacional”, las autoridades de la entonces joven República de Brasil rebautizaron en 1889 con su nombre la antaño villa de São José do Rio das Mortes. [N. del T.]

– 4

Lina Bo Bardi et al. *Teatro Oficina 1980-1984*. Lisboa: Blau, 1999.

– 5

Idem.

– 3

Mariano Mattos Martins (org.), *Oficina 50. Labirinto da criação*. São Paulo: Associação Teatro Oficina Uzyna Uzona, 2012.



Pietro Maria Bardi: el gran hombre detrás de la gran mujer

Eugênia Gorini Esmeraldo

Lina y Pietro desembarcando en
el aeropuerto de Congonhas, São
Paulo, 1947. Foto: *Diário de São Paulo*.
Instituto Bardi/Casa de Vidro,
São Paulo



fig. 1
Retrato de Pietro Maria Bardi.
Instituto Bardi/Casa de Vidro,
São Paulo

Mientras concluyo estas notas, recordando tu trabajo en Brasil, oigo el ruido del albañil que, abajo, prepara la pared donde se conservarán tus cenizas. Son momentos de emociones, recorriendo los años en los que nos desplazamos a estas tierras, salpicados de memorias de los largos tiempos de relación y de la continuidad en el intercambio de ideas y la comunión en el trabajo, evocando una y otra vez aquellas incontables ocasiones en las que discutíamos cosas ya hechas o por hacer.

Tendrás vecino, pues yo mismo me convertiré en cenizas, pidiéndote perdón por mi comportamiento, cuando no te gustaron mis actitudes, confesándote ahora lo que tú ya sabías: que mi destino fue siempre de amistad hacia quienes amaba, y la verdad de nuestra relación demuestra mi estima, dejándote hacer, a veces ayudándote a hacer, incluso cuando era excepcional en aquel vivir en común.

Todo esto lo sabes.

En el misterio de la vida y en lo real, ahora, como siempre, estamos el uno al lado del otro en espíritu¹.

Estas conmovedoras palabras las escribió Pietro Maria Bardi (La Spezia, Italia, 1900-São Paulo, Brasil, 1999), marido y mentor de Lina, justo después de su fallecimiento y, en cierta manera, sintetizan la relación entre ambos. Están recogidas en uno de los manuscritos que él dejó a mi cuidado, confiando en que yo sabría transcribirlos. Es de 1992, cuando se empezó a pensar el libro sobre Lina y él creía que se le invitaría a colaborar en su edición. No fue así, y el manuscrito permaneció junto a otros en

el fondo de un cajón. En 2014 empecé a transcribirlos y se los entregué a la Casa de Vidrio. Así preservaríamos el pensamiento de Bardi, que merece no ser ignorado. No quiero hacer una hagiografía, pero es importante el rescate de Bardi junto a Lina, arquitecta merecidamente consagrada y elogiada en Brasil, que dejó pocas pero memorables obras arquitectónicas en este país, sobre todo en São Paulo. El rápido paso del tiempo y la expresiva presencia de la arquitectura de Lina eclipsó la figura de su marido, muy activo mientras vivió². En verdad, mi contacto fue mayor y más intenso con él que con Lina³, y no es tarea fácil reflexionar sobre esta pareja, cuyo singular matrimonio conllevó, siempre, la mutua admiración y el respeto, además del afecto. Este era evidente, sobre todo el de ella hacia él, lo cual pude observar en las ocasiones en las que me relacioné con ambos. Lina tenía siempre una atención cariñosa y especial hacia él, un cierto encantamiento e incluso un juego seductor en las actitudes y conversaciones, aun cuando eran chanzas provocadoras. El respeto entre ambos siempre prevalecía.

Lina y Bardi, normalmente discretos, no solían detenerse en temas anecdóticos, sobre todo cuando se trataba de sus vidas. En agosto de 1987 Lina le cuenta a Francesco Tentori, biógrafo de Bardi, que había conocido a este diez días después del final de la guerra, en Roma⁴. Sin embargo, su agenda de direcciones y teléfonos de 1943 incluye el nombre y la dirección en la letra B. En las páginas finales, entre varias anotaciones, aparece un “Telefonare Bardi” del 19 de marzo de 1943. Es decir, ya se conocían en aquella fecha⁵.

Polivalente y versátil, figura de proa en la cultura artística italiana [fig. 1], periodista desde joven y galerista en Milán, Pietro Maria Bardi es llevado por Mussolini a

Roma en 1930 para dirigir una galería financiada por el régimen. Atento a los movimientos y a la producción de los jóvenes, Bardi abre el espacio a manifestaciones novedosas como la moda, la arquitectura y el cine. Gracias a ello conoce a figuras importantes de la política y de los círculos artísticos e intelectuales. La osadía de la *II Esposizione di Architettura Razionale Italiana* [II Exposición de arquitectura racional italiana] le permite viajar por el mundo. Va a Rusia con la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, participa en el IV Congreso Internacional de Arquitectura Moderna, que se celebra en 1933 a bordo del navío *Patris* durante la ruta entre Marsella y Atenas, y, a finales de aquel año, lleva hasta Buenos Aires una exposición de arquitectura italiana moderna. Crea las importantes revistas *Belvedere* y *Quadrante*. Entre 1934 y 1935 el régimen lanza a Bardi al ostracismo, sometiéndolo al control de la política fascista⁶. Después de la guerra organiza en Roma el *Studio d'Arte Palma*, una galería de arte que contaba con un importante centro de investigación y conservación formado por un notable equipo de expertos.

Casado desde 1924 con Gemma Tartarolo y padre de dos hijas, tiene buena presencia, es galante y seductor. Frecuenta los círculos de poder y probablemente tiene escarceos amorosos, como su relación con Anna Normandía⁷, directora de la *Galleria d'Arte di Roma*. Lina, por su parte, había mantenido una larga relación afectiva y profesional con Carlo Pagani, colega suyo en la facultad de Arquitectura de Roma y con quien se traslada a Milán. A finales de 1945 vuelve a Roma y trabaja en el *Studio d'Arte Palma*.

Ambos se enamoran [fig. 2] y Bardi se divorcia, casándose con Lina el 24 de agosto de 1946, ya con la idea de marcharse a Sudamérica, como tantas otras personalidades que entonces dejaban Europa en busca de renovación.

Pietro Maria decía que quería comprobar las posibilidades del mercado del arte en ese continente que progresaba⁸. Ya había estado dos veces en Buenos Aires,

en los años treinta, y en su primer viaje en barco llega a Recife, Salvador, Río de Janeiro y Santos, haciendo una rápida visita a São Paulo. A ambos les interesaba la nueva arquitectura brasileña⁹, y llegan a Río el 17 de octubre de 1946.

Justo a continuación, Bardi conoce a Assis Chateaubriand, "Chatô", en la exposición de las obras que se había llevado desde Europa [fig. 3]. Chatô adquiere algunas de esas obras e invita a Bardi a trabajar con él en un museo que creará para el país¹⁰. Quería un museo con parámetros americanos y para ello necesitaba capital. Este se encontraba en São Paulo, con el café y una industria en desarrollo, y allí se instala el museo el 2 de octubre de 1947, en la sede de los *Diários Associados*, grupo periodístico de Chateaubriand, detalle fundamental para el periodista Bardi y para la realización del museo [fig. 4]. Con el periodismo en la sangre, y una gran cultura, Bardi es un contumaz hombre de letras; en Brasil se transformará en un líder de opinión¹¹.

El 1 de enero de 1947, publica "Museus e Anti-Museus" [Museos y antimuseos], un verdadero manifiesto sobre el museo como entidad didáctica, fuente de enseñanzas sobre la vida, el arte, la ciudad y el planeamiento urbano. Su pensamiento ilustrado le lleva a afirmar que en Brasil ello será posible, pues aquí "se entiende que las ideas audaces no son utopías"¹². Quince días después, la estrecha colaboración entre Lina y Bardi se plasma en el *Diário de São Paulo* a través de una foto de la planta interior del museo con la distribución de los espacios dibujada por Lina. Bardi adopta nuevos roles: el de director de museo y, como hemos mencionado, el de museógrafo, algo nuevo en Brasil. Su red de conocimientos y contactos en el mercado del arte europeo desde los años treinta, junto al prestigio internacional y al poder económico de Chatô, le ayudan en las adquisiciones para el *Museu de Arte de São Paulo (MASP)*, pues en la postguerra se habían vendido en Europa muchas obras importantes [fig. 5].

Con Chateaubriand, los Bardi recorren Brasil y aprenden sobre el país; también admiran el arte popular

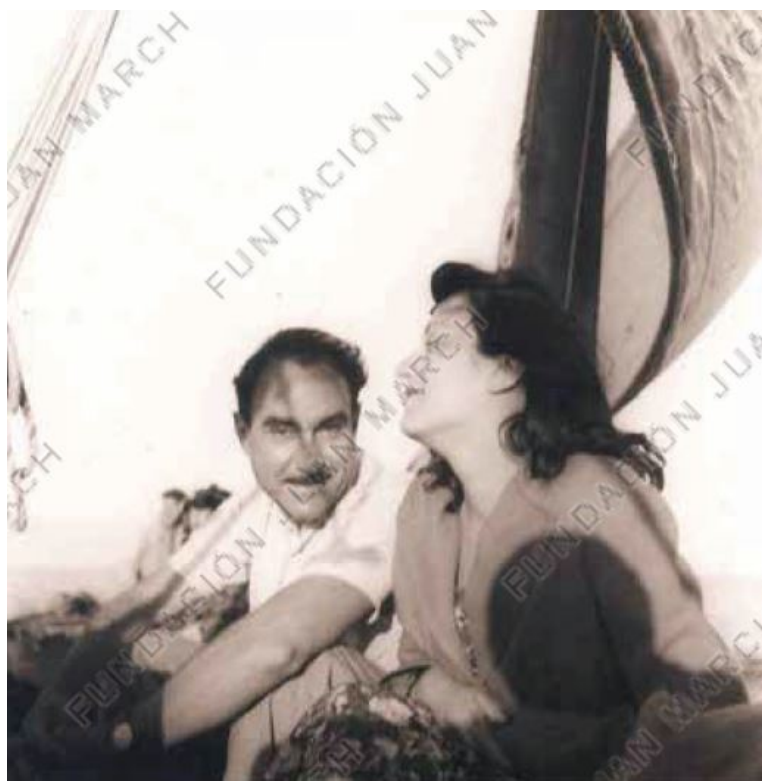


fig. 2

Lina y Pietro Maria Bardi en la isla del Giglio, 1945. Instituto Bardi / Casa de Vidro, São Paulo

fig. 3

Llegada de Assis Chateaubriand y Pietro Maria Bardi a Río de Janeiro, c. 1957. Foto: Agencia O Globo



fig. 4

Los Bardi en la ceremonia de presentación de las nuevas obras en el MASP, 1957. Foto: *Diário de São Paulo*. Instituto Bardi / Casa de Vidro, São Paulo

fig. 5

Pietro Maria Bardi observando obras expuestas en el MASP en su sede de la calle 7 de Abril. São Paulo, c. 1952. Instituto Bardi / Casa de Vidro, São Paulo



brasileño, que difunden y valoran¹³. Bardi privilegiaba la creatividad, la fantasía y, como solía explicar, la invención y el ingenio en las obras, tanto el erudito como el popular¹⁴.

Como innovadores, promueven cursos pioneros en el museo: pintura, grabado, teatro, jardinería, fotografía o moda. Bardi tenía experiencia en el área de la publicidad¹⁵ gracias a las revistas y los periódicos que había dirigido en Italia: con jóvenes publicistas brasileños crea en el MASP el primer curso de publicidad¹⁶.

La proximidad con Chateaubriand, personaje complejo¹⁷, era importante, pero también conllevaba problemas: había sospechas acerca de la legitimidad de la colección del MASP. Chateaubriand y Bardi intentaron que Europa diera autoridad a las obras, por ello Pietro Maria Bardi lleva una parte de la colección al Musée de l'Orangerie, París, en 1953 [fig. 6] –donde obtiene un gran éxito de crítica y público–, y después a la Tate Gallery de Londres, además de a museos de Utrecht, Berna, Düsseldorf, Bruselas y Milán, culminando en Nueva York, en el Metropolitan Museum. Lina viaja con algunas de estas muestras.

De 1955 a 1957, Bardi vive periodos en el exterior, preparando un libro sobre el MASP y el arte brasileño. Durante esos años Lina da clases en la Universidad de São Paulo y supervisa la marcha del museo –la correspondencia entre ambos muestra que era él quien coordinaba las actividades–. Bardi vuelve en 1958 pero continúa viajando con frecuencia al extranjero. Los Diários Associados ya no cuentan con el mismo poder, sus espacios son pequeños y se inician los procedimientos para trasladar la colección y las escuelas del MASP a la Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP). Un año más tarde se deshace el acuerdo, aunque las escuelas permanecen en el edificio de la FAAP. Lina empieza su proyecto para el MASP en la Avenida Paulista y se va a dar clases a Salvador, pero regresa en 1964 por razones políticas. Con discreción, acompaña las obras de conclusión del edificio, no inaugurado hasta noviembre de 1968.



fig. 6

Lina y Pietro en el montaje de la exposición del MASP en el Musée de l'Orangerie, París, 1953. Él instala la obra de Eugène Delacroix *El otoño. Baco y Ariadne* (1856-1863) y en el suelo se ve *Gitana con mandolina* (1874) de Jean-Baptiste-Camille Corot. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

fig. 7

Lina y Pietro en la Casa de Vidro, São Paulo, 1989. Foto: Marcelo Ferraz. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

fig. 8

Maestro del Bigallo, *Virgen en majestad con el Niño y dos ángeles*, c. 1275. Témpera sobre tabla, 118,5 x 57 cm. Colección Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, donación de Pietro Maria Bardi en homenaje póstumo a Lina Bardi, 1992

En la década de los setenta Bardi es el gran protagonista a la cabeza del museo, mientras que las visitas de Lina son esporádicas. Él valora cada vez más la fotografía y a los jóvenes artistas. Organiza exposiciones que rescatan la memoria del arte y de la cultura brasileñas. En 1973 ambos se llevan parte de la colección de pintura europea a Japón. En 1984 Bardi tiene la osadía de aceptar una colección de objetos *kitsch* para el MASP.

En la Casa de Vidrio, que acogía la complicidad entre ambos, discuten sus respectivos textos e intercambian ideas [fig. 7]. Bardi sigue atentamente el proyecto de Lina para el SESC Pompéia, y también la reforma del Palacio de las Industrias.

En 1988 fui testigo de la presencia de Bardi en la inauguración de la Casa do Benin, en Salvador, realizada por

Lina. Él tenía entonces 88 años, por lo que se convierte en un gesto representativo del compañerismo, el afecto y la admiración que impregnaban su relación.

Todo Brasil, pero especialmente São Paulo, recibió muchas donaciones suyas, como su biblioteca personal, con numerosos libros raros, que se destinó al MASP, al que también llegaron cuadros y otros objetos, o la propia Casa de Vidrio, en 1990. También donaron obras a otros museos. Además, Bardi donó al Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) los grandes dibujos de Le Corbusier realizados para sus conferencias en Río de Janeiro.

Bardi asiste regularmente al museo hasta junio de 1992. Ese mismo año, al fallecer Lina, dona al MASP en su memoria una tabla del Maestro del Bigallo [fig. 8].

– 1
Palabras de Pietro Maria Bardi recogidas en un manuscrito de 1992 redactado tras la muerte de Lina.

– 2
Darcy Ribeiro decía de Niemeyer que nunca sería olvidado, pues las arquitecturas se conservan durante siglos. Esto se aplica a Lina Bo Bardi. Pero ella no fue la única responsable de todo lo que se llevó a cabo en el MASP, como pretende contar la “nueva” historia del museo, ya que fue sobre todo en él donde Pietro y Lina trabajaron en equipo.

– 3
Entré en el MASP como becaria de museología en 1978 y el año siguiente empecé a trabajar como asistente de este mito de las artes hasta 1992.

– 4
Francesco Tentori, *P. M. Bardi: com as crônicas artísticas do “L’Ambrosiano” 1930-1933*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2000, p. 164, nota 2.

– 5
Me extrañó que Lina comentara que había conocido a Bardi muy jovencita, en una

exposición sobre arquitectura en Roma. Zeuler Lima lo aclara: el tío preferido de Lina le había hablado a ella de Bardi y su exposición. Zeuler R. M. de A. Lima, *Lina Bo Bardi*. New Haven y Londres: Yale University Press, 2013, pp. 10-11.

– 6
La documentación, conservada en el Archivio Centrale dello Stato di Roma, fue objeto de investigación de Paolo Rusconi, de la Università degli Studi di Milano, a quien agradezco sus aportaciones.

– 7
Fue también una de las muchas amantes de Benito Mussolini. Véase la biografía de Margherita Sarfatti en Brian R. Sullivan (ed.), *My Fault: Mussolini as I Knew Him*. Nueva York: Enigma Books, 2014, p. 245.

– 8
Véase Viviana Pozzoli, “Lo Studio d’Arte Palma. Storia di un’impresa per il commercio artistico nell’Italia del dopoguerra”, *ACME. Annali della Facoltà di Studi Umanistici dell’Università degli Studi di Milano*, n.º 2 (2016), pp. 145-174.

– 9
Que conocían a través de la publicación *Brazil builds: Architecture New and Old, 1652-1942* [cat. expo., The Museum of Modern Art, Nueva York]. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1943.

– 10
Véase Eugênia Gorini Esmeraldo, “Breve comentário sobre o papel de Pietro Maria Bardi e a fundação do MASP”, Universidad de São Paulo, 2013 [disponible en línea].

– 11
Además de *Habitat*, revista editada junto a Lina desde 1950, publicó incontables libros y artículos en los periódicos de Chateaubriand. En el gran diario rival de este, *O Estado de São Paulo*, publicó en enero de 1947 “A pintura italiana e a moderna pintura européia” en dos artículos. También escribió para las revistas *Vogue*, *Istoé* *Senhor* y *Folha de São Paulo*.

– 12
Pietro Maria Bardi, “Museus e Anti-Museus”, *Diário de São Paulo* (1 de enero de 1947), s.p.

– 13
Una de las primeras exposiciones del museo tendrá como tema el arte popular.

– 14
En la Casa de Vidrio se entiende bien este aspecto: aparecen una escultura egipcia junto a piezas de artesanía brasileña, objetos de lujo al lado de otros de origen industrial, como preconizaba en 1943, en Milán, en su artículo “L’Antico e Noi”, *Lo Stile*, n.º 3 (mayo de 1943), p. 57.

– 15
Él mismo le sacó bastante provecho a este talento.

– 16
Sería el origen de la actual Escola Superior de Propaganda e Marketing.

– 17
Véase Fernando Morais, *Chatô, o rei do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

* Quiero mostrar mi agradecimiento a Daisy Elias de Almeida, Tanira Piacentini y Paolo Rusconi.



Lina Bo Bardi: abriendo ventanas rojas al sol

Marcelo Suzuki

Lina Bo Bardi junto a un prototipo de caballete de vidrio con una reproducción de *El escolar (El hijo del cartero - Niño con quepis)* de Vincent van Gogh (1888) en el vano libre del MASP, c. 1960. Foto: Lew Parrella. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



fig. 1

El Museo de Arte Moderna de Bahía en su primera sede en el vestíbulo del Teatro Castro Alves, 1960. Instituto Bardi/ Casa de Vidro, São Paulo

fig. 2

Detalle de la escalera del Solar do Unhão, 2001. Foto: Nelson Kon. Archivo del fotógrafo

fig. 3

Vista sobre la Bahía de Todos los Santos desde las ventanas rojas del MAM-BA, Solar do Unhão, Salvador de Bahía, 2018. Foto: José Manuel Ballester. Archivo del fotógrafo

fig. 4

Fachada exterior con la puerta de ingreso y las ventanas rojas del MAM-BA, Solar do Unhão, Salvador de Bahía, 2018. Foto: José Manuel Ballester. Archivo del fotógrafo

A finales de la década de los cincuenta del pasado siglo invitaron a Lina Bo Bardi a impartir clases en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Federal de Salvador, Bahía, y justo a continuación se la invitó además a dirigir el Museu de Arte Moderna de Bahía (MAM-BA).

Al principio lo instalaron en el vestíbulo del Teatro Castro Alves, cuyo cuerpo principal había sufrido un gran incendio, aunque el vestíbulo había permanecido intacto [fig. 1].

Además de emplazar ahí el museo, Lina creó decorados para obras teatrales junto al dramaturgo Martim Gonçalves, también profesor de la misma Universidad, usando el cuerpo principal del teatro, incendiado aún y en ruinas, para el cual proyectó butacas de rápida y sencilla fabricación, con una técnica muy simple, de madera y cuero. La negritud del hollín del incendio que aún impregnaba el ambiente aumentaba el uso dramático del local.

El Solar do Unhão: ventanas al sol de la Bahía de Todos los Santos

A comienzos de la década de los sesenta Lina restauró un conjunto arquitectónico del siglo XVI que había sido un ingenio de azúcar, bautizado con el nombre de su propietario, el señor Unhão, por lo que pasó a conocerse como Solar do Unhão. Había que desplazar hasta allí la sede del MAM-BA –puesto que se iba a recuperar el teatro como una totalidad y necesitaban de nuevo el vestíbulo para ese fin– y Lina deseaba fundar allí el Museu de Arte Popular. Aunar el *arte moderno* y el *popular* es una preocupación constante de todo el movimiento de la modernidad desde los primeros congresos internacionales de arquitectura moderna.

Las obras de restauración ya estaban avanzadas cuando la oficina de representación del Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), en Bahía, ordenó la suspensión de los trabajos, pues discrepaba en los procedimientos adoptados por Lina (SPHAN era el nombre que tenía entonces, hoy es el IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, órgano federal del Ministerio de Cultura, responsable de la clasificación del patrimonio en Brasil).

De hecho, Lina restauró con rigor el conjunto, pero proponía instalar una nueva y modernísima escalera de madera en el interior, lo que indignó a los técnicos del SPHAN [fig. 2].

Quien dio la orden de que se reanudaran los trabajos y autorizó los criterios de Lina fue exactamente el jefe del Departamento Técnico del SPHAN, en la capital de entonces, Río de Janeiro, el ya respetado e importante arquitecto Lúcio Costa (autor del proyecto urbanístico de Brasilia).

Para rematar la faena, y desafiando aún más a los técnicos locales, ya al final de las obras, Lina mandó que las ventanas se pintaran de un rojo vivo [fig. 3 y 4], cuando lo habitual durante el periodo colonial era que las ventanas se pintaran de verde o azul, y, ocasionalmente, de amarillo. Excepcionalmente, las puertas de las iglesias más importantes estaban pintadas de rojo, pues era un pigmento costoso ya que apenas llegaba a Brasil.

Esta era simplemente la manera de indicar que las ventanas no eran las originales, sino que estaban reconstruidas según los registros de la época colonial disponibles, algo que tampoco entendieron las élites y los técnicos locales.

El año de 1963 llegaba a su fin; el golpe militar se producía a comienzos del 64: se empezó a estigmatizar a Lina

desde la dictadura, cuando ya lo estaba siendo por parte de las élites brasileñas, por la yuxtaposición que hacían, ella y el profesor Bardi, su marido, de la cultura popular y de la llamada “cultura erudita”.

El MASP: una estructura que abre una ventana de liberación en la Avenida Paulista

En 1958 Lina formuló la propuesta para el nuevo Museu de Arte de São Paulo (MASP), inicialmente instalado en el centro de la ciudad, en la calle 7 de Abril, sede de los Diários Associados, importante grupo periodístico del magnate Francisco de Assis Chateaubriand quien, en 1947, había traído al matrimonio Bardi a São Paulo. La pareja –que había llegado en 1946– ya estaba encantada con Brasil y la propuesta de Chateaubriand de fundar un nuevo museo atrajo particularmente al profesor Bardi.

El museo funcionó exitosamente en la primera sede, pero su propio crecimiento, simultáneo al del grupo de los Diários –que pasó a incluir televisión– impedía la división de los espacios dentro del edificio original, y entre varias posibilidades e intentos surgió la propuesta de Lina de ocupar el Trianon, un mirador de la Avenida Paulista en cuyo subsuelo se había ubicado un salón de fiestas. Hubo antes varios intentos de edificar en esta ubicación así como proyectos de arquitectos importantes para este espacio, pero esa es una historia muy compleja, por lo que basta indicar que, al final, se realizó el edificio propuesto por Lina.

El mirador contaba entonces con vistas al centro de la ciudad, a través de un valle que aglutina el nacimiento de varios ríos, y que forman el río Anhangabaú, que hoy en día ya no es visible como paisaje natural –todas las colinas que rodeaban la formación del valle y sus riachuelos han dejado de ser visibles, ya que edificios de distintas dimensiones velan las líneas de la orografía que aún existe bajo las construcciones [fig. 5]–. Aun así, es posible percibir cómo se extiende el paisaje en dirección al centro y podemos imaginarnos los ríos que en conjunto desembocan en el Tietê. Este río fue fundamental en la historia de la formación de



fig. 5

Vista del mirador del Trianon, donde posteriormente sería construido el MASP. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

fig. 6

El MASP durante las obras de construcción, 1968. El museo permaneció con su acabado de hormigón visto hasta 1990. Foto: Hans Gunter Flieg. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

Brasil y, por eso mismo, de São Paulo. Es un río que corre hasta el centro del continente en vez de dirigirse hacia el mar, que se encuentra solamente a cien kilómetros de São Paulo. De hecho, sigue hacia la cuenca del Paraná y, al final de su recorrido, va a dar a la cuenca del Río de la Plata... Por desgracia, en la São Paulo actual, es un canal extremadamente contaminado por las aguas residuales. Milagrosamente, gracias a los filtros naturales y a la acción de las turbulencias sobre piedras y arena, trescientos kilómetros más allá de São Paulo ¡ya hay pescado!

Como decíamos, a pesar de las propuestas planteadas por arquitectos de referencia, fue el proyecto de Lina el que acabó realizándose. La participación del ingeniero José Carlos de Figueiredo Ferraz en el cálculo estructural fue un factor determinante para la apertura de la ventana de ventilación en la Avenida Paulista. Es él quien propone que solo cuatro vigas en sentido longitudinal, o sea, en el sentido del vano mayor, de cuarenta metros, mantengan el conjunto en suspensión. Lina le había presentado la propuesta de una serie de pórticos en sentido transversal al volumen en suspensión, algo semejante a lo que había proyectado anteriormente para el Museu à Beira do Oceano [Museo en la orilla del océano], que no llegó a realizarse, para la ciudad de São Vicente.

De todo ello resultó una amalgama inseparable de arquitectura y estructura [fig. 6], incluso entre el proyecto estructural y la “ausencia” de acabados, que dan una sensación de inconclusión, de abandono o incluso de ruina. De hecho, en Brasil, lo que se conoce como acabado o detalle aparece siempre como algo mal hecho o no concluido, mal rematado o “brutista”, según los foráneos, los europeos y los estadounidenses. La crítica internacional ha señalado siempre la obra de Oscar Niemeyer, incluso Brasilia, como ejemplo de esa imperfección.

Eso sí, Lina era brasileña y sin embargo... italiana. Para ella, la cuestión de los acabados y del diseño se había convertido en algo dispensable para la vida moderna y desprendida, tal y como se había propuesto desde los principios del movimiento moderno, y que Europa y

Estados Unidos estaban desaprendiendo con la vuelta al lujo, al refinamiento y al consumismo desechable. ¡Y cómo sabía Lina mantener sus posturas!

En 1988 se inicia una gran reforma en el edificio, que ya entonces se había rebautizado como Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (proyectado por Lina en 1957 e inaugurado en 1968, por lo que la reforma se produce veinte años después). Uno de los principales problemas de la reforma era la impermeabilización de la cubierta, que presentaba muchas goteras que impedían el uso de la sala de la pinacoteca, situada en el piso más elevado. Las obras se prolongaron hasta 1990, cuando se descubrió que el problema no estaba solamente en la cubierta, sino también en las dos vigas superiores.

Eran vigas huecas de sección rectangular, pretensadas, y estaban increíblemente inundadas. Los productos impermeabilizantes en el Brasil de entonces tenían limitaciones cromáticas y solo se encontraban los que presentaban una apariencia de asfalto, o beis y ceniza, por lo que siempre parecían sucios.

Todo el equipo técnico de las obras, pero también del cuerpo técnico del MASP, tenía miedo de darle la noticia a Lina. Me lo encargaron a mí y, con mucha prudencia, le dije: “No nos queda otra opción; ¡vamos a tener que impermeabilizar las vigas! ¡Ya no vamos a recuperar nuestro hormigón desnudo!”.

El MASP, desde su inauguración en 1968 hasta ese momento, había ostentado siempre toda su estructura en hormigón desnudo, con la marca de los moldes en la superficie, “acabado” muy utilizado en la moderna arquitectura brasileña.

Cuando le di la “noticia”, en su casa, la Casa de Vidrio, Lina me respondió, simple y llanamente: “¡Pues por supuesto que sí! ¡Lo que técnicamente se debe hacer, hay que hacerlo! Pintadlo de rojo. Ese era el plan original, ¡pero estábamos en 1968 y no me dejaron hacerlo!”. Se fue hacia la cartoteca de su casa, cogió un dibujo y me lo mostró. El proyecto original ya proponía las vigas rojas...

En 1968, el año de la inauguración del museo, se endurecía la dictadura, aumentando violentamente la persecución de las voces disidentes, torturando y matando. Lina tuvo que permanecer una larga temporada fuera de Brasil, hasta poder volver al país que había adoptado como propio.

Pero al final, ahí está, la estructura del MASP visiblemente acentuada por la pintura roja sobre la Avenida Paulista. Quedó tan apropiado que parecía que siempre había estado así, tanto que mucha gente ya ni se acuerda de cuando era todo hormigón desnudo, sin pintar. ¡Estuvo once años así y casi nadie lo recuerda!

Justo, perfecto, al igual que las ventanas rojas del Solar do Unhão, que siguen mirando a la Bahía de Todos los Santos.

El SESC: “huecos” para la antigua fábrica de Pompéia

Tras un largo periodo sin proyectos para edificios –incluyendo el ya mencionado durante el cual Lina permaneció fuera de Brasil y aquel en el que, habiendo regresado, pudo crear decorados teatrales con el dramaturgo José Celso Martínez Corrêa– Lina por fin recibió una propuesta que consistía en redactar un informe sobre conservación de los bienes culturales de interés.

Una antigua fábrica abandonada había sido adquirida por la organización patronal SESC, y se había ido usando precariamente, con actividades en las naves, sobreviviendo a la intemperie y urgiendo reformas. Una coordinadora del área, Gláucia Amaral, entendió con inteligencia sutil todo el potencial del conjunto y le planteó al director regional Renato Requiza la posibilidad de recuperación del edificio. El SESC ya se preparaba para demoler el conjunto, pues había un proyecto bastante desarrollado por el que se planeaba construir un edificio nuevo en ese lugar. La sensibilidad de este director lo llevó a enfrentarse a toda la dirección y a luchar (también por consejo de Gláucia) por que le pidieran a Lina un informe. ¡Sin ellos probablemente el conjunto jamás se habría llevado a cabo!

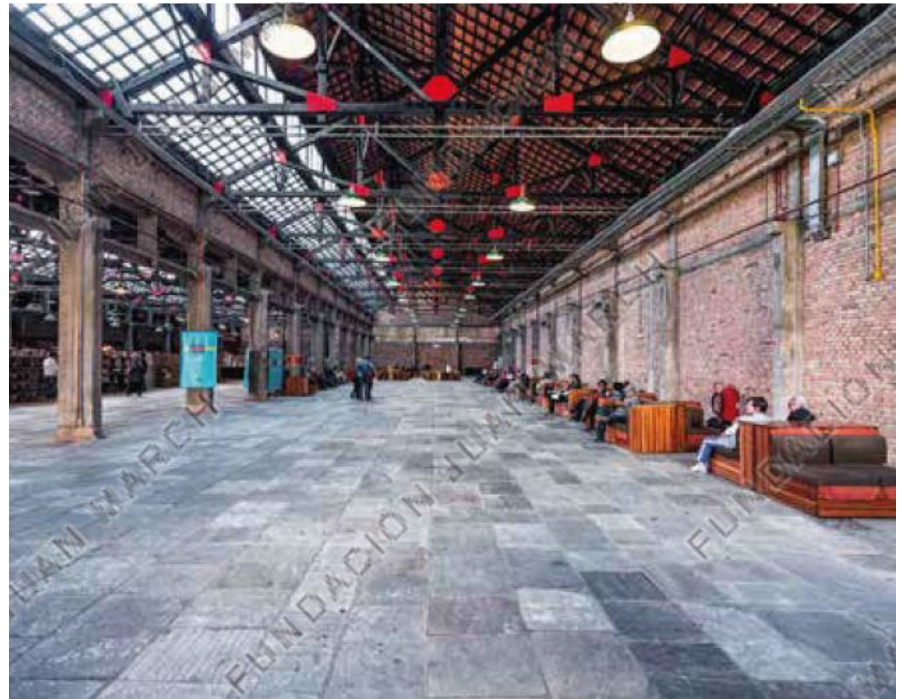


fig. 7

Vista de las naves del SESC Pompéia con la estructura de madera en la cubierta y de hormigón en su soporte, construida con el sistema de François Hennebique, São Paulo, 2018. Foto: José Manuel Ballester. Archivo del fotógrafo



fig. 8
Edificio de viviendas
Parque Guinle de Lúcio
Costa, Río de Janeiro.
Foto: Nelson Kon. Archivo
del fotógrafo

Lina elaboró su informe que, a través de dibujos, demuestra las posibilidades del local, ya percibidas por Gláucia. Pero lo más relevante es que en el texto destaca que lo fundamental era preservar la estructura de hormigón que sostiene la cubierta de las naves, ya que todos los indicios apuntaban a que se trataba de una estructura construida con el método ideado por François Hennebique, lo que de hecho se confirmó posteriormente a través de rigurosos exámenes. Los puntales de los tejados de las naves son también hermosísimos, con una media de quince metros de vano, aunque habituales en naves industriales del Brasil de aquella época [fig. 7]. Sin embargo, una

estructura basada en el sistema de Hennebique es, por el contrario, muy rara.

¿Cómo se dio cuenta ella? ¡Tenía vista! El ingeniero francés François Hennebique (1842-1921) fue uno de los pioneros en el cálculo de estructuras de hormigón armado, y su sistema proponía una estructura de empernados menos pesados, pero que generaban la misma solidez de conjunto que los que proponían el ingeniero suizo Robert Maillart (1872-1940) y su compatriota francés, el ingeniero Eugène Freyssinet (1879-1962). Sería finalmente la patente de Hennebique la que alcanzaría un mayor éxito comercial.

La lucha de Gláucia y Renato acabó por convencer a la dirección, no solo de que debía conservar el edificio, sino de que tenía que contratar a Lina para ejecutar la obra, es decir, para llevar a cabo la recuperación del conjunto. Pero Lina propuso también una sección nueva para fines deportivos, reservando las antiguas naves para las demás funciones, principalmente las sociales; se trataba, en definitiva, de construir un lugar donde estar a gusto.

Este proyecto cuenta con muchos aspectos importantes, pero centrándonos en lo principal para nuestro texto, lo que hace Lina, de hecho, es aún más sutil: Brasil heredó de Portugal la influencia mora –también España–, pero los modernos brasileños reencontraron una solución contemporánea que se usa constantemente: las celosías, es decir, enrejados empleados como filtro para la intensa exposición solar de nuestras latitudes. Se produjo una derivación en la arquitectura moderna brasileña, al emplearse los *combogós* o *cobogós* (un sistema de hormigón para la ventilación natural), como el que se aprecia en el famoso conjunto llamado Parque Guinle, obra de Lúcio Costa [fig. 8].

En la recuperación de la fábrica preexistente, para el remate de las fachadas y el vestíbulo del teatro, Lina proyectó celosías, muy delicadas, de barras horizontales y verticales –ella decía que era erróneo darles un sentido diagonal–. Las barras miden 2 x 2 centímetros, el espacio

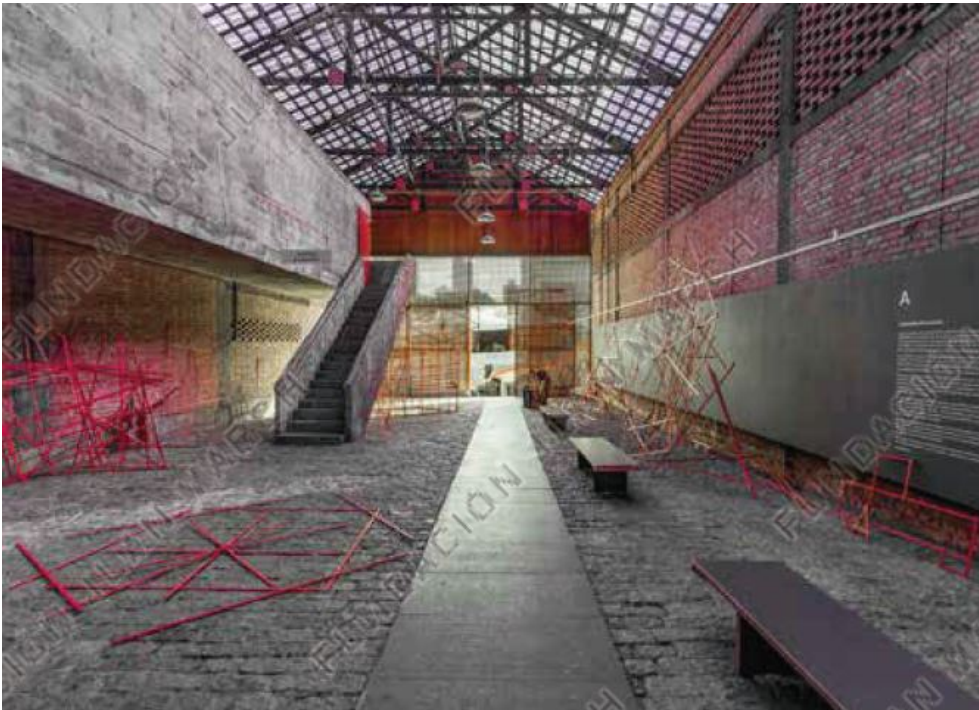


fig. 9
Vestíbulo del teatro del
SESC Pompéia, São Paulo,
2018. Foto: José Manuel
Ballester. Archivo del
fotógrafo

fig.10 y 11
Vistas interior y exterior
de las ventanas del SESC
Pompéia, São Paulo,
2018. Fotos: José Manuel
Ballester. Archivo del
fotógrafo



entre ellas es de 1,5 centímetros y presentan un acabado barnizado. A pesar de las grandes medidas, resultan conjuntos muy sutiles, y el efecto final, a contraluz, impresionante [fig. 9].

Pero Lina proyectó además el “bloque nuevo”, un conjunto de ocio deportivo con tres torres: una, la *caixa d’água* [caja de agua] que recompone la chimenea de la antigua fábrica; otra, un bloque auxiliar –destinado a vestuarios, material deportivo, realización de exámenes médicos, etc.–, y la última, de mayor tamaño, para las prácticas deportivas. Esta presenta un área completamente despejada, con rectángulos de 30 x 40 metros, sin apoyos intermedios, pues toda la inmensa carga se distribuye en

los cuatro espesos muros perimetrales, portantes, estructurales, sin sellado.

Para una ventilación natural, las ventanas tienen forma de huecos irregulares, como en las cuevas: aberturas pequeñas frente a la dificultad de abrir vanos horizontales en hilera, como proponía Le Corbusier, en una pared portante, como se hacía en las antiguas fortificaciones militares.

Los vanos se cierran a través de celosías correderas. No tienen la delicadeza de las celosías de fábrica, de ebanistería, barnizadas. Proviene de la carpintería de obra, basta y “dura”, pesada, y están pintadas de rojo [fig. 10 y 11].



Sol caliente y nubes veloces: fragmentos de una colaboración

Victor Nosek

Detalle de las nubes y de Lina
reflejada en el cristal de una de
las ventanas de la Casa de Vidrio,
São Paulo, c. 1952. Foto: Chico
Albuquerque. Colección Instituto
Moreira Salles

Una casa en el barrio de Aclimação, al fondo un gran patio con un riachuelo, quién sabe si el último reguero de agua casi limpia de São Paulo. La casa/comunidad de Flávio Império, una ínsula de sentido común y libertad en aquellos tiempos duros. Lina, sentada a gusto en la escalera, también la visitaba. 1974 o 1975. Me impresionaron su tranquilidad y su ternura.

Tras aquel encuentro fugaz, el taller de tipografía del SESC Pompéia propició un nuevo encuentro con Lina cuyo resultado fue una década de colaboraciones. Ella, que había creado muchas publicaciones importantes y había trabajado con las precariedades gráficas de Bahía, era también una enamorada de la tipografía. En un primer momento fue lo que nos aproximó. Yo, en el taller, además de impartir clases, creaba e imprimía el material divulgativo de las actividades de ese centro recién inaugurado que tanto anhelaba la ciudad. Una época muy feliz.

La Escuela Profesional del SENAI (el Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial), ya sin interés por el traslado, había cedido el equipo tipográfico al SESC Pompéia: una impresora Minerva de un cuarto de pliego, una guillotina Guarani, volanderas, componedores, espaciadores, ramas, prensa de pruebas, muchos cajones con tipos metálicos y también una buena cantidad de tipos de madera.

Con un nombre gigantesco, la pequeña muestra titulada *Exposição de Artes dos Funcionários do Instituto Nacional de Assistência Médica da Previdência Social* [Exposición de Artes de los Funcionarios del Instituto Nacional de Asistencia Médica de la Seguridad Social] representó mi primera colaboración con Lina. Esta exposición había sido impuesta por la dirección del SESC en un momento de intenso trasiego para la preparación de otra: *Mil brinquedos para a criança brasileira* [Mil juguetes

para el niño brasileño]. Lina proyectó la primera para los pasillos de los talleres, debido a que los trabajos eran obra de aficionados. Estructuras simples de varas de madera creadas por los carpinteros del bloque deportivo todavía en construcción. Soluciones rápidas, asimismo, para las piezas gráficas. Para el cartel tipográfico empleé dos grabados xilográficos ya preparados y que ya había usado en otros impresos y tipos metálicos. Impresión a tres colores distribuidos en los rodillos, en una única pasada. Una imagen limpia y directa también para el maravilloso texto de presentación de Lina en el panel situado a la entrada de la exposición. Con el título de “El derecho a lo feo”, un texto aparentemente simple, eleva la exposición a una nueva dimensión.

En ella, como de hecho creo que en toda su obra, Lina siempre construyó estructuras independientes de la arquitectura: las exposiciones no se mezclan con la arquitectura. Y también en los montajes prefería el trabajo simple y directo de carpinteros en lugar del trabajo maquillado de los ebanistas (*Nordeste*, en el Solar do Unhão, *A mão do povo brasileiro* [La mano del pueblo brasileño], en el Museu de Arte de São Paulo (MASP), las exposiciones del SESC Pompéia, etc.). Luego enseguida la exposición *Mil brinquedos para a criança brasileira*. Lina había creado un cartel poético para imprimirlo en *offset* (un súper-hombre-niño contemporáneo le pide a un caballito de ti vivo antiguo que lo coja) y quería también una versión tipográfica. Hice algunas pruebas: título en letras de madera y la imagen del juguete articulado de madera llamado *mané gostoso* en cliché fotográfico sobre zinc, impresión a tres colores primarios separados. Lina se mostró crítica durante su lectura, pero lo aprobó sin ningún problema. Se relacionaba con los demás delegando, confiando.

Era muy fácil trabajar con Lina. Su libertad de creación se extendía también a los colaboradores. En aquella época pocos conocían su trabajo, pues ella rechazaba la autopromoción. Su imagen la distorsionaron, durante varios años, los constantes ataques de un columnista del *Jornal da Tarde*. Se inventaba que tenía mal genio y otras tonterías. Esta falsa impresión sobre su personalidad se disolvió cuando se conoció su trabajo a través de la exposición, el libro y la película *Lina Bo Bardi*, en 1993. Quedó claro, entonces, su amplio abanico de maravillosas realizaciones en las varias áreas artísticas; y lo más obvio: ¡es imposible que alguien con mal genio pueda hacer dibujos tan buenos! ¡O maullarles a las personas que apreciaba! ¡Miaaau! [fig. 1 y 2].

En el viaje de investigación por la región de Mantiqueira, al sur de Minas Gerais, para la exposición *Caipiras, capiaus: pau-a-pique* [Campesinos: cañas y barro], empezó la gran amistad y la productiva colaboración con Marcelo Ferraz. Durante quince días viajamos en coche por las carreteritas de tierra en aquel terruño campestre detenido en el tiempo. Buscábamos todo aquello que pudiera interesar para la exposición, desde una escoba de paja hasta una cama, un alambique, una jaula de pajaritos, impresos, en fin: todo. Llegamos a traer dos cajones con tipos raros de música para su uso en el taller de tipografía del SESC.

Para el cartel de esta exposición [fig. 3], Lina entregó una acuarela de un sombrero y me encargó su conclusión. El título inclinado facilitó que destacaran los logotipos del SESC y de Brastemp (famoso fabricante de electrodomésticos y patrocinador de muchos proyectos). Como las flores de ambos logotipos tenían el mismo diseño, se nos reveló un juego interesante: parecía que el esquimal de Brastemp entregaba una flor al SESC para que este la lanzase al cielo por su chimenea [fig. 4].

El logotipo del SESC creado por Lina [fig. 5 y 6] me llamó la atención a primera vista. La composición, libre y completamente alejada de los estándares del diseño, reforzó e hizo popular la importante poética de transforma-

ción de una fábrica de barriles y neveras en una fábrica de sueños. Como dijo Maiakovski: “No hay reglas poéticas. Un poeta es justamente quien se crea sus propias reglas poéticas”², y Lina creaba con esa libertad. Desgraciadamente, algunos años después, el logotipo se sustituyó por otro, vacío, estandarizado para todas las unidades del SESC. ¡Qué pena!

En la siguiente exposición, *Entreato para crianças* [Entreato para niños], también en el SESC, la mirada afectuosa de Lina se dirige nuevamente hacia el mundo infantil. Animalitos y más animalitos. En la apertura de su texto anunciaba:

Esta exposición no es más que el ruidito de un engranaje que da comienzo a un movimiento, una pequeña invitación a la ciencia y a la fantasía. Es también una invitación a la terrible lógica de los niños, que tanto se acerca al rigor científico.

Pero todo esto es otra historia distinta. Importante: los brutos no hablan, esto es, se hace difícil entenderlos. Pero más allá de los animalitos amigos (el *pet* de los ingleses) hay animalitos vagabundos o casi invisibles, los animalitos caseros, arañas, cucarachas, escarabajos, ratoncitos, todos chispeando por la casa mientras esperan la bomba del pesticida.

Está claro (o no está claro) que existen (o pueden existir) zonas “grises”, es decir, intermedias entre el blanco y el negro, zonas que permiten la convivencia, el respeto y la atención, que no permiten que se pise a las hormigas, se aplasten las cucarachas a diestro y siniestro, animalillos gentiles muertos de un manotazo, así como flores machacadas en su planta, ramitos deshojados por un conversador distraído.

Además de animalillos esculpidos con todas las formas y materiales posibles, un tiovivo y una ballena hueca a la que se podía entrar, se exponían ilustraciones científicas y viveros transparentes con colonias de cucarachas y hormigas vivas. Una abundancia que los niños degustaban felices.



fig. 1

Lina Bo Bardi y Victor Nosek en la Casa de Vidrio, São Paulo, 1990. Foto: Juvenal Pereira/ Collage: Miguel Paladino. Colección particular, São Paulo



fig. 2

Lina Bo Bardi con su gato en la Casa de Vidrio, São Paulo, c. 1950. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

fig. 3

Cartel diseñado por Lina Bo Bardi y Victor Nosek para la exposición *Caipiras, capiaus: pau-a-pique* en el SESC Pompéia, São Paulo, 1984. Colección particular, São Paulo

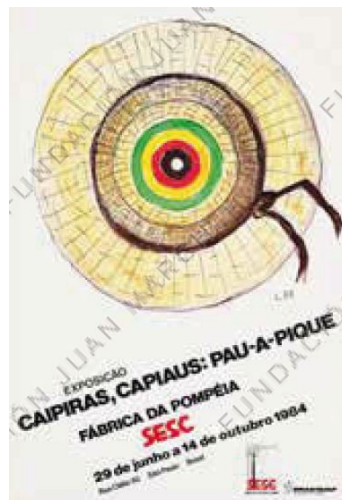


fig. 4

Folleto diseñado por Victor Nosek para la exposición *Caipiras, capiaus: pau-a-pique* en el SESC Pompéia, São Paulo, 1984. Colección particular, São Paulo



fig. 5

Logotipo con diseño gráfico de Lina Bo Bardi para el SESC Pompéia, São Paulo, 1982

fig. 6

Menú diseñado por Victor Nosek para el baile en la cafetería del SESC Pompéia, São Paulo, impreso en su taller de tipografía, 1984. Colección particular, São Paulo



Para el cartel Lina pintó una cucaracha y una hormiga e incluyó también una foto suya antigua, de cuando era niña [cat. 302]. Bajo las imágenes, un aviso: “No pise las hormigas, no mate las cucarachas*”. La explicación aparecía en letra pequeña, al pie del cartel, solamente para quien estuviera realmente interesado: “*Esto es, en lugar de matarlas, use el ‘tratamiento preventivo’: todo muy limpito en casa, sequito, aireado, sin polvo ni migas. El animalillo se volverá al campo de donde ha venido”.

Los directores de *marketing* de Brastemp, que de nuevo patrocinaba el proyecto, al ver el boceto del cartel, agradecieron amablemente la propuesta, pero pidieron que se eliminara su logotipo: “Se mantiene el patrocinio, pero Brastemp y cucarachas juntas en el mismo impreso no va a funcionar...”.

Paralelamente a las actividades del SESC, en esa época concluimos las representaciones de la obra *Mahagonny Songspiel* [La pequeña Mahagonny] de Bertolt Brecht y Kurt Weill del grupo de teatro Ornitórrinco [fig. 7], en el que yo participaba desde 1977 como decorador y diseñador gráfico [fig. 8]. Cacá Rosset, amigo y director del grupo, decidió entonces que era un buen momento, y según parece siempre lo será, para montar el *Ubu* de Alfred Jarry [fig. 9-11]. Invité a Lina para que se ocupara de la escenografía. La “pataquímica”³ entre ambos fue inmediata. Lina adoraba el teatro y tenía mucha experiencia. En Bahía había creado los decorados de la *Ópera de los tres centavos* (1960) y *Calígula* (1961), ambas dirigidas por Martim Gonçalves, figura relevante del teatro brasileño. En São Paulo, presentada por Glauber Rocha al director del Teatro Oficina, José Celso Martinez Corrêa, creó la escenografía de *Na Selva das Cidades* [En la selva de las ciudades] (1969) y *Gracias, Señor* (1971).

Su trabajo no se limitaba a la escenografía, porque, además de eliminarla, excluyó también el telón de fondo, las bambalinas, las patas⁴, etc., dejando el escenario completamente desnudo. Para la escena inicial de *Ubu* en la miseria, bastó una alfombra vieja y la nieve entrando en casa, sugerida por un tejado partido; en el banquete de la

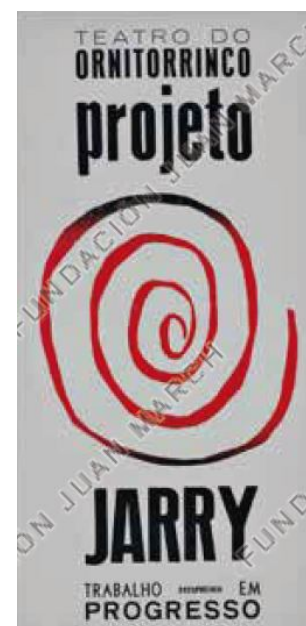


fig. 7

Grupo de teatro Ornitórrinco, formado por Zeca Lennert, Cida Moreyra, Luiz Roberto Galizia, Victor Nosek, Ana Maria Braga, Denise Del Vecchio, Antonio Carlos Brunet Dunga, Kátia Suman y Cacá Rosset, en la presentación de la obra *Mahagonny Songspiel*, São Paulo, 1983. Foto: Bob Wolfenson. Archivo del fotógrafo

fig. 8

Cartel tipográfico diseñado por Victor Nosek para la obra teatral *Ornitórrinco Canta Brecht & Weill*, representada en el MASP, 1978. Colección particular, São Paulo

fig. 9

Cartel diseñado por Victor Nosek para el *Projeto Jarry* del grupo de teatro Ornitórrinco. Impreso en el taller de tipografía del SESC Pompéia, São Paulo, 1978. Colección particular, São Paulo



fig. 10
Lina Bo Bardi, estudio para personaje de la obra *Ubu*. *Folias Physicas, Pataphysicas e Musicaes*, São Paulo, 1985. Rotuladores de colores sobre papel de periódico

fig. 11
Cartel y volantes diseñados por Victor Nosek para *Ubu*. *Folias Physicas, Pataphysicas e Musicaes*, 1985. Colección particular, São Paulo

fig. 12
Fotograma que muestra a Polochon en camino en el documental *Ubu*. *Folias Physicas, Pataphysicas e Musicaes*, producido y dirigido por Pedro Vieira. São Paulo, 1985

conspiración, la comida era imaginaria. Para la gran fiesta de coronación del rey Ubu, uno de los actores entraba en escena con una placa que decía: “Este es el palacio de Varsovia”. La imaginación del espectador es más poderosa que la cacharrería escenográfica. Al fondo del patio de butacas, mirando al escenario, protegiendo el evento, una enorme estatua del Caboclo Ubiratã, ser que habita en las ciudades hechizadas de los ríos verdes, guía para perdidos y protector de las personas.

De manera semejante, el cerdo Polochon creado por Lina [fig. 12; cat. 293] era también un ser protector. Todavía con el telón de boca cerrado, el presentador entraba, empujándolo desde el fondo del patio de butacas hasta el lateral izquierdo del proscenio. Señalando al insólito animal, esperaba durante largos segundos la reacción del público estupefacto. Finalmente, todos entendían la “lógica” y una gran ovación daba inicio al galopante espectáculo. De nuevo, la “terrible lógica de los niños”. Aunque era un espectáculo muy documentado, solo logramos encontrar una foto de Polochon en escena. Del oso y del Caboclo Ubiratã, ininguna!

Lina le dio rostro a Polochon a partir de la reconstitución de los relatos orales de Charles y Henri Morin:

Podemos ver aún hoy, en el desierto de Turquestán, las ruinas de una ciudad inmensa, que fue, desde hace miles de años antes de nuestra era, la capital de un gran imperio, cuyos últimos soberanos identificados por la Historia son M. Dronberg I, M. Dronberg II y M. Dronberg III. La población del imperio en cuestión se componía de Hombres-Zénormes. En el reino de M. Dronberg III nació, a orillas del río Oxus, P. H., fruto del comercio de un Hombre-Zénorme con una hechicera tártara o mongola que vivía en los juncos y cañas de las orillas del mar de Aral. [...] Todos los años, en primavera, P. H. llevaba a pastar su rebaño formado por 3 billones, 333 millones, 333 mil y 333 polochones en las estepas, entre el mar Caspio, el mar de Aral y el lago Baikal. [...] A su retorno, con las primeras

nieves, su padrino inspeccionaba cuidadosamente los polochones, con lo que se mantenía ocupado durante todo el invierno. [...] Un año, al final de la estación, P. H., hallando escueta la comida, apartó para sí a uno de los polochones. Entonces, quiso hacerle creer a su padrino que el susodicho polochon había sido sustraído por una pantera; desgraciadamente, la cola del polochon apareció entre sus dientes, lo cual lo delató.

Los hermanos Morin, compañeros de Jarry en el instituto, envidiosos de su éxito, lo acusaron de plagiar la historia de Ubu. Inspirada en el profesor de física Félix-Frédéric Hébert (1832-1918), conocido como P. H. (Père Hébert: Père Ubu), una serie de desmanes estudiantiles fueron ampliados y desarrollados por Jarry tanto en literatura como en una dramaturgia poderosa. Considerada precursora del teatro moderno, la obra *Ubu* es el mejor retrato de los peores tiranos. El hecho es que Lina, al incluir al Polochon de los hermanos Morin en la obra de Jarry, los habrá reconciliado en el más allá.

Así fue el agradecimiento de Lina al premio recibido por la escenografía de *Ubu*:

Agradezco al jurado el premio que se me ha otorgado. En realidad, el público puede preguntarse: ¿qué escenografía es esta en la que no hay nada?

En este punto, citaré a Lautréamont: “el arte debe hacerse por todos, no por uno solo”.

El teatro es la vida y, ante la ausencia de datos pre-determinados, una escenografía abierta y despojada puede ofrecerle al espectador la posibilidad de inventar y participar en el acto existencial que representa un espectáculo teatral.

Así nacieron la nieve, la cena sin nada, el palacio inexistente, las pequeñas mamparas laterales. Estoy segura de que a Jarry le hubiera gustado.

En cierto sentido, el diseño escenográfico tradicional es lo contrario de la arquitectura, y la ausencia de escenografía es, como decía Walter Gropius, pura arquitectura. Agradezco al jurado que haya comprendido todo esto.

En aquella época, Lina pasa a llamarme cariñosamente “Victor de las estepas de Asia Central”, un ubuesco homenaje que acogí con orgullo. Pasado algún tiempo, esa misma región, más concretamente Afganistán, se transforma para mí en objeto de extensa investigación. Como resultado de la invasión “soviética” de 1979, pueblos nómadas pastoriles, aún activos allí, pasan a incorporar en sus alfombras los nuevos elementos contemporáneos: tanques, helicópteros, metralletas, granadas y minas antipersona [fig. 13-15]. Al principio, las granadas de mano ocupan tímidamente el lugar de las granadas frutales, dentro del diseño tradicional. La evolución es rápida y creativa, surgen distintas composiciones que tienen como tema central la violenta y extensa realidad bélica promocionada por los sucesivos invasores. Un retrato sin tapujos y cínico. Lo que me lleva a relacionar a Ubu, Polochon y compañía con esas alfombras no es solamente la coincidencia geográfica, sino también la cruda y efectiva denuncia de las tiranías.

Entre unos y otros trabajos, solía visitar a Lina en la Casa de Vidrio [fig. 16]. Nos quedábamos charlando ante la chimenea en invierno o nos sentábamos en los sillones bola. En uno de esos encuentros, ya al final de la tarde, nos fijamos que en el árbol junto a la ventana había una madre coatí seguida por su pequeña cría. Se iban a descansar a la parte superior de la casa. Lina, ciertamente, presenciaba ese ritual desde hacía mucho tiempo, y quizá por amor a aquellos animales bautizó como “Coaty” el restaurante de la Ladeira da Misericórdia [fig. 17]. No acierto a recordar si hicimos la placa del Coaty antes o después de aquel día, pero hoy relaciono ambos hechos con emoción.



fig. 13-15

Alfombras afganas con decoración de motivos bélicos modernos. Pelo y estructura de lana, década de 1980. 142 x 98 cm; 143 x 91 cm y 146 x 93 cm, respectivamente. Colección particular, São Paulo

fig. 16

Mesa dispuesta para el almuerzo en la Casa de Vidrio, São Paulo, 1990. Foto: Juvenal Pereira. Colección particular, São Paulo

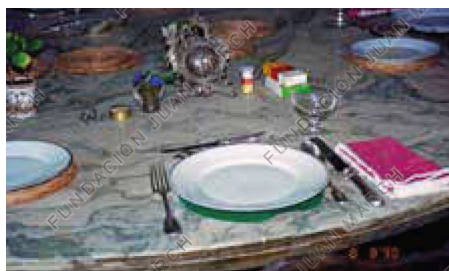


fig. 17

Diseño de Victor Nosek para la placa del restaurante Coaty situado en la Ladeira da Misericórdia, Salvador de Bahía, 1987. Colección Marcelo Ferraz, São Paulo



fig. 18 y 19

Nube de Victor Nosek superpuesta al sol de João Vilanova Artigas en la fachada del edificio de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo, 1975. Colección particular, São Paulo



fig. 20

Fotograma de “¿Qué son las nubes?”, una de las historias incluidas en la película *Capriccio a la italiana* de Pier Paolo Pasolini, 1968

Algunas “nubes” para concluir estas breves notas

Nubes cargadas: la dimisión del equipo inicial del SESC Pompéia en 1984; la exposición *Rádio* en el Museu da Imagem e do Som, abortada debido al cambio de dirección, en 1988. Otras nubes, en cuya proximidad estuve: obras que permanecieron inconclusas o que se desvirtuaron, como el restaurante Cave, en la nueva sede del Ayuntamiento de São Paulo en 1992 (incompleto y convertido en un “centro cultural de la ciencia”) y el restaurante Coaty en la Ladeira da Misericórdia en 1993 (abandonado y ocupado como vivienda popular y ahora como “centro cultural”).

Aún en torno a las nubes, un par de ellas más, curiosas por su semejanza visual: la primera, a mi regreso a la Facultad de Arquitectura de la Universidad de São Paulo (FAU-USP) en 1975, tras dos años viviendo en Roma, amargado por la continuidad de la situación brasileña, expresé el espanto de aquella época superponiendo un nubarrón al sol de João Vilanova Artigas, símbolo visible en la fachada de la facultad [fig. 18 y 19]. Cierta tiempo después, para consolarme por lo ocurrido en el Pompéia, Lina, optimista, hizo que el sol brillara tras la nube impresa en su papel de carta. Creo que su mensaje puede servir de estímulo para todos, mientras el cruel sistema capitalista perdure, mientras la verdadera Historia de la Humanidad no se inicie. ¡Viva!

Final con nubes:

Otello: Y eso... ¿qué es?

Jago: Eso... eso son las nubes

Otello: ¿Y qué son las nubes?

Jago: ¡Quién sabe!...

Otello: ¡Qué hermosas son! ¡Qué hermosas son!
¡Qué hermosas son!

Jago: ¡Oh!... Dolorosa... maravillosa belleza de lo creado [fig. 20]⁵.

– 1

Vladimir Maiakovski, fragmento del poema titulado *150.000.000* impreso en un volante y distribuido al público durante las representaciones de la obra teatral *O Percevejo*. Véase en Elsa Triolet, *Recuerdos sobre Maiakovski*. Barcelona: Kairós, 1976.

– 2

Vladimir Maiakovski, *Como Fazer Versos*. São Paulo: Global Editora, 1977, p. 17.

– 3

Juego de palabras del autor con el concepto central de la obra de Jarry, la “patafísica”. [N. del. T.]

– 4

Cerramientos laterales de un escenario, normalmente realizados en terciopelo negro.

– 5

Yago (Totò) y Otelo (Ninetto Davoli) son dos marionetas desechadas en un vertedero de basura que descubren las

nubes que pasan, veloces, en el gran cielo azul. Diálogo final de “¿Qué son las nubes?”, de Pier Paolo Pasolini.



“Mi silencio,
¿había sido silencio
o una voz aguda
que era muda?”.
Lina Bo Bardi y
las maniobras de
camuflaje entre las
creadoras brasileñas

Estrella de Diego

Lina Bo Bardi en la *Bardi's Bowl*,
São Paulo, 1953. Foto: Chico
Albuquerque. Colección Instituto
Moreira Salles



fig. 1
Caballete de vidrio con la obra de
Amedeo Modigliani *Renée* (1917)
en el MASP, c. 1970. Instituto Bardi/
Casa de Vidro, São Paulo



fig. 2
Una visitante ante la obra de
Jacopo Tintoretto *Ecce Homo*
o *Pilatos presenta a Cristo a la*
multitud (1546-1547) en el MASP
de la calle 7 de Abril, década de
1950. Foto: Peter Scheier. MASP,
Centro de Pesquisa, São Paulo

En una curiosa foto tomada en las salas del Museu de Arte de São Paulo (MASP) de la Avenida Paulista durante la década de 1970 la pintura *Renée* de Amedeo Modigliani [fig. 1] aparece inscrita en una ambigüedad visual tan tajante que, aún hoy –después de numerosas relecturas y revisiones en las narrativas museológicas y museográficas–, da lugar a un poderoso malentendido incluso para los ojos entrenados. Por detrás del retrato –debajo más bien– aparecen una falda y unas piernas que acaban en unos zapatos planos, de aspecto ordinario.

Visto el cuadro así, de frente, la sensación es que la mujer situada detrás –cuyo rostro se intercambia en el trampantojo visual con la cara de la retratada por Modigliani– está sujetando la obra. Pese a todo, una segunda mirada desvela la perturbadora falta de manos, de brazos, para sostener el lienzo. El cuadro del maestro clásico –uno de entre los tantos maestros clásicos que componen la extraordinaria colección del MASP– parece suspendido en el aire. Flota en una especie de caballete invisible.

Poco o nada tiene que ver esta fotografía que muestra la pintura de Modigliani suspendida –extraño camuflaje para el cuerpo al cual pertenecen esos zapatos bajos de aspecto corriente– con otra instantánea tomada en la sede de la calle 7 de Abril del propio MASP algunos años antes, durante la década de 1950 [fig. 2]. Una elegante señora –con tacones a la moda y guantes blancos– contempla el *Ecce Homo* de Tintoretto colgado en la pared de la sala. En la parte baja del marco se adivina una cartela. Al comparar las dos fotos –la que describe la visita convencional a un museo y la imagen inquietante del cuadro flotando en el aire– surge una pregunta más malévola si cabe que la referida al soporte invisible: ¿qué hace la

espectadora detrás del cuadro? ¿Qué ha podido atrapar su mirada justo ahí? En suma, ¿qué mira?

El espectador se da de bruces con una estructura nada habitual en los museos, la que la arquitecta de origen italiano Lina Bo Bardi ideó para el MASP a finales de la década de 1960. En su propuesta radicalísima, no solo estaba la pintura *Renée* de Modigliani sostenida por una estructura transparente, parte de un montaje cuya propuesta de bosque de vidrio y hormigón desbarataba el recorrido clásico. La ubicación habitual de las cartelas había sido igualmente trastocada, y con ella la dinámica museística convencional: leer/mirar. Detrás de cada obra, algo que podríamos denominar “cartela extendida” –a menudo con información adicional más allá de los datos básicos que suelen proporcionar las cartelas convencionales– ofrecía al visitante la posibilidad de conocer mejor lo que acababa de contemplar o lo que acabaría por contemplar en el recorrido zigzagueante. De este modo, se desvelaba el significado último de la extraña imagen: la “cartela extendida” era lo que retenía a la mujer camuflada detrás de la *Renée* de Modigliani. Más aún: esa “cartela extendida”, sorprendente y a destiempo, daba visibilidad a lo que nunca se muestra a los visitantes del museo: la parte trasera de las obras, aquello a lo cual en la lógica imperante solo el artista y aquellos que tienen una posición privilegiada dentro del museo –el conservador, el director o el restaurador– tienen acceso.

También en ese acto de hacer visible lo invisible, de compartir lo secreto, radicaba la potencia del proyecto de Lina Bo Bardi y su reto a la lógica narrativa impuesta en/desde los museos. El suyo era un relato frágil y abierto y, por lo tanto, contrario a la narración institucionalizada del arte: en su propuesta de recorrido excepcional, la mi-

rada se trastocaba sin jerarquías. O hasta formulaba unas jerarquías sorprendentes, adecuadas para ese nuevo público que preocupaba a Bo Bardi y que exigía planeamientos extraordinarios: volver a mirar con ojos inéditos. Al tiempo, la radicalidad de su propuesta dejaba al visitante veterano desarbolado frente a ese bosque de vidrio y hormigón sin recorrido fijo y frente a una obra vulnerabilizada, sin paredes, en el fondo herida desde su interior [fig. 3]. Porque si el cristal devolvía la pintura al aire donde había nacido –solía repetir la arquitecta–¹, el desvelamiento de la parte habitualmente protegida la restituía a un discurso de miradas múltiples donde ninguna valía más que otra, ni tenía más acceso que otra a lo más íntimo de la visión.

Era un planteamiento tan fuerte que, incluso ahora, cincuenta años después, al pasear por las salas del MASP el visitante se siente asaltado por el actual montaje que reproduce las propuestas de Lina Bo Bardi, que fueron desmanteladas en 1998, año en el cual el museo perdió el que fuera su maravilloso factor diferencial recuperado al fin. Dichas propuestas –audaces con los caballetes de cristal y las cartelas en la parte trasera del cuadro– no se limitaban a desacralizar la propia obra: el cuestionamiento de las jerarquías de los museos ponía en entredicho las propias jerarquías que han gobernado la historia del arte durante siglos en Brasil también, una historia de exclusiones y de miradas dirigidas. De hecho, pese a que la propuesta original de Bo Bardi respetaba parámetros tradicionales como la cronología o la agrupación por artista, la distribución de las obras –un recorrido “fílmico” de planos de profundidad–, planteaba un relato de opciones que rompía con el orden impuesto en el museo clásico, donde cada cuadro colgado en la pared obliga al espectador a seguir unos caminos hasta cierto punto prefijados y gobernados, además, por las cartelas que contribuyen a ordenar la mirada, a prefijarla –leer/mirar–.

La idea de Lina Bo Bardi está desde luego asociada a su modo de concebir el espacio en general y hasta el propio espacio museístico. Es la transparencia –en el sentido literal y figurado– que desbarata cualquier discurso ins-



fig. 3

Vista de la colección del MASP con las obras expuestas en los caballetes de vidrio, São Paulo, 1969. MASP, Centro de Pesquisa, São Paulo

titucionalizante y que propicia una mirada drástica que aspira a leer –y sobre todo a contar– la visualidad de una manera otra. Es la fragilización del visitante entrenado en medio de un espacio expositivo puesto patas arriba. Sobre todo en este punto radica la fuerte dimensión política de Lina Bo Bardi, que se va subrayando en cada uno de sus gestos: el recorrido zarandeado donde no hay hacia detrás o hacia delante y que no impone –ni permite– caminos prefijados; las cartelas camufladas; las obras desveladas para cualquiera y el descubrimiento de lo no considerado como digno de ser visto; la posibilidad de una elección entre leer y mirar, entre conocer y percibir. Dicho de otro modo, Bo Bardi abre la posibilidad de acercarse al museo como quien se acerca a un escaparate.

En este contexto pueden inscribirse las reflexiones de la arquitecta en su conocida carta de 1970 dirigida al diario *O Estado de São Paulo*, respuesta a la queja de Julio Tavares en el mismo periódico. En dicha carta defiende su propuesta de museo abierto, la que gobierna hoy en día las salas de las instituciones internacionales, aunque sea traducida a un recorrido más previsible:

El museo es popular. Lo demuestran los miles de visitantes los sábados y los domingos (esos visitantes que tanto molestan al señor Julio Tavares) que miran un cuadro con los mismos ojos con los que miran un escaparate de rebajas pero que, gracias a la vida y la alegría de la pinacoteca del museo, consiguen tomar parte, incluso sin “las bases culturales”, en los acontecimientos de la cultura².

Citar los escaparates en la carta de 1970 no era, de ninguna manera, un asunto baladí. Para Lina se trataba de un tema sobre el cual había reflexionado en 1951 –estableciendo también analogías con el museo–, al comentar cómo los escaparates definían de forma inmediata la personalidad de una ciudad, entre otras cosas porque bajo las formas exhibidas se esconden los cálculos sobre márgenes y costes: el dinero, en suma.

La ciudad es una sala pública, una gran sala de exposiciones, un museo, un libro abierto en el que se pueden leer los matices más sutiles, y quien tenga una tienda, un escaparate, un agujero cualquiera cerrado por un cristal y quiera exponer en ese escaparate, quien quiera tener un papel “público” en esa ciudad, adquiere una responsabilidad moral³.

Así, se podría decir que el proyecto de Lina Bo Bardi para un museo abierto y popular en el MASP –de alguna manera había ensayado en Bahía y en el espacio del Triánon– traduce las narrativas del museo a las formas de la ciudad, una especie de *environment* en el sentido de espacio transitable más allá de las convenciones de los cuadros colgados en las paredes que también decepcionan al propio Walter Benjamin. En su libro *Dirección única*, escrito en 1924, reflexiona: “La expresión de quienes se pasean por las pinacotecas revela una mal disimulada decepción por el hecho de que en ellas solo haya cuadros colgados”⁴.

Al igual que Benjamin, la arquitecta se enfrenta casi cincuenta años más tarde al concepto del “aura” en las obras de arte, codificado por el filósofo alemán en 1936. Aspira a subvertirlo junto con la atmósfera de iglesia en los museos clásicos, a crear un lugar de acceso sencillo para los no iniciados también, para esas gentes que muestran su calzado plano y corriente bajo los cuadros expuestos. Aspira a acabar con las prerrogativas de ese grupo de visitantes que camufla los privilegios de clase tras su orgullo estético y cultural⁵:

Señor redactor, “nunca se puede innovar impunemente” y no solo en el campo de los museos, como parece pensar el señor Julio Tavares en un artículo publicado en *O Estado de São Paulo* el 22 de marzo de este año, cuando gimotea por los árboles cortados y las ciudades “hechas de hormigón”, y alza la voz, ofendido, contra la presentación de los cuadros de la pinacoteca del Museo de Arte de São Paulo y contra las señoras y los señores

de Guarulhos, cuyas piernas se pueden ver bajo los cuadros⁶.

La respuesta de Lina a Julio Tavares es tan contundente como sus propuestas expositivas y sus denuncias contra los que no querían perder las prebendas mejor guardadas: el museo como espacio elitista cuya entrada estaba prohibida a las personas situadas “fuera del grupo”, parafraseando el concepto que Martha Rosler manejaba en relación al público en 1979⁷. No parece casual que estas ideas de revisión de la cultura –y el arte– como último reducto de clase, partan de dos creadoras, y por tanto históricamente excluidas de los privilegios de clase en cuanto mujeres. Pese al retrato de la señora elegante que mira el cuadro en la foto de los años cincuenta, esos privilegios de clase estaban también vinculados a los privilegios de género.

Como arquitecta, Lina Bo Bardi debe plantearse, además, la cuestión del espacio asociada al proyecto moderno, masculino por antonomasia. Por este motivo, su subversión tiene una impronta tan radical: presentar “la obra de arte como trabajo, como profecía de un trabajo al alcance de todos”⁸. Y por eso quiere liberar a las obras de su condena a ser “momias”⁹, al permanecer los viejos valores incluso en las instalaciones contemporáneas. Bo Bardi rompe con las estructuras dadas para el museo y obliga a los visitantes –en especial a los entrenados– a volver a mirar, a entender desde una lógica muy gramsciana –con la cual ella está familiarizada¹⁰ y que rige algunos aspectos de la museografía actual– cómo las obras de arte no tienen nunca un significado único e inamovible, sino que se transforman irremisiblemente con los ojos de cada época y a ellos se adecuan en una multiplicidad de lecturas.

Así, Lina Bo Bardi, mirada crítica con el proyecto moderno, masculino por antonomasia, gestiona unos espacios transparentes; tira las paredes de las salas de exposición, aunque no como una fórmula estética retórica, sino como estrategia de socialización y deseo de compartir; maneras de subvertir los espacios de exclusión

del proyecto moderno que conoce bien y en los cuales la arquitecta reconoce al museo en cuanto epítome de la supervivencia de esos privilegios que no son solo de clase sino también de género. Se trata, pues, no de tirar paredes, sino de deslocalizar espacios, de secularizarlos, de desvelarlos incluso. De ponerlo todo a la vista de cualquiera, tal y como ocurría con las traseras de los lienzos.

En este sentido, parece innegable que la propuesta de la arquitecta se conforma desde una mirada femenina entendida como alternativa y crítica, capaz de construir un espacio insurrecto que, como da a entender en el artículo de 1970, prelude cambios futuros más drásticos. Solo una mujer –por su condición misma de buena conocedora de las exclusiones– hubiera podido diseñar esa deslocalización y ese desplazamiento que más que mirada postcolonial es mirada *queer* en cuanto abierta, libre de la presión de elegir una proposición u otra, circulación de opciones que no se impone en el recorrido, escaparate donde las alternativas se abren para quien decida entrar en el juego y no solo mirar lo que se evidencia delante. Y, pese a todo, aunque es obvio que la mirada de Lina Bo Bardi se expresa desde la radicalidad de quien conoce las exclusiones, no es raro que se apele al “antifeminismo” supuestamente declarado por la arquitecta.

¿Dónde y desde dónde surge la aparente paradoja –“mascarada” de Joan Rivière¹¹ que de alguna manera refleja también la protagonista de Clarice Lispector en *La pasión según G. H.*? En la novela escrita en 1964 –y de la cual se ha tomado prestado el título para este texto¹² la mujer independiente y bien relacionada en los círculos elegantes de Río es, sin embargo, una escultora *amateur* hasta cierto punto camuflada en su vida de gran mundo, la vida que comparte con la propia Lispector o la artista Maria Martins –ambas casadas con diplomáticos y embozadas tras su mascarada de señoras elegantes con zapatos de tacón a la moda y guantes blancos–. Lispector, acusada durante años de escritora aficionada y hasta de poseer escasa pericia con las palabras debido a sus raíces familiares extranjeras, es ahora reconocida como una

de las prosas más innovadoras del siglo XX en Brasil. Por su parte, Martins fue una artista de producción y vida fascinantes, amiga, entre otros, de Marcel Duchamp y Piet Mondrian, cuya obra *Broadway Boogie Woogie* formaba parte de su colección particular hasta que la donó al MoMA. Solo muy recientemente, y durante un lapso corto de tiempo, se pudo ver uno de los trabajos de Martins al lado del Mondrian –uno de los cuadros más visitados del museo– junto a una cartela explicativa de la donación, reconocimiento tardío a Martins en cuanto artista y mecenas.

Un descuido histórico semejante a causa de su género ha sufrido incluso la más famosa de las artistas brasileñas, Tarsila do Amaral, hija de un rico hacendado. Su obra *Abaporu* [véase p. 44], regalo a su marido Oswald de Andrade en enero de 1928, inspira el conocido *Manifiesto antropófago*, escrito solo meses después, si bien en el relato oficial Andrade es el inventor de la “brasilianidad”.

¿Y si las creadoras brasileñas –en general mucho más conocidas que sus colegas masculinos del país y hasta mejor situadas en el mercado– optaran siempre por denominarse “antifeministas” como estrategia de camuflaje tras sus relaciones y sus actitudes elegantes, como una fórmula de supervivencia? ¿No es este juego de mascaradas un modo de poder llevar adelante los proyectos sin interferencias en un mundo heteronormativo? La estrategia parece clara: no dar que hablar.

Sea como fuere, a raíz de la recuperación de la propuesta expositiva de Lina Bo Bardi el MASP se ha propuesto revisar su política expositiva y hacerla más incluyente hacia las artistas mujeres, esas artistas brasileñas que a lo largo de la historia han preferido no llamarse “feministas” para no dar que hablar. En este sentido, desde el museo están tratando de modificar sus adquisiciones –las mujeres están representadas con porcentajes aún exigüos¹³ y están intentando llevar a cabo una investigación sobre la presencia de las mujeres en la colección invitando a los expertos a repensarlas¹⁴. Al mismo tiempo, han implementado su política expositiva de mujeres ar-

tistas, una asignatura pendiente aquí igual que en otras instituciones internacionales.

Desde 2017 las cosas han cambiado de forma radical. Ese año se presentó la primera muestra de Teresinha Soares –la artista brasileña que aborda sin tapujos temas sexuales escritos y visuales en los años sesenta y setenta–, de la también brasileña Wanda Pimentel o del colectivo Guerrilla Girls. Para 2018 hay exposiciones individuales de Sonia Gomes, Lucia Laguna y Maria Auxiliadora da Silva. Vale la pena, no obstante, recordar cómo esta muy especial pintora autodidacta y centrada en la cultura afrodescendiente fue expuesta ya en 1981, durante los años en los que Pietro Maria Bardi fue director del MASP, entre 1947 y 1996. Durante ese periodo tuvieron lugar un número muy razonable de muestras dedicadas a artistas mujeres: desde Anita Malfatti en 1949 o Claudia Andujar en 1962, pasando por una larga serie de artistas que fueron aumentando en las décadas de 1970 y 1980. Después, entre 1998 y 2006 –año de la muestra de Lina Bo Bardi–, las salas del MASP no volvieron a exponer a mujeres creadoras. Fueron los años de la dirección de Julio Neves, también responsable del desmantelamiento de la propuesta expositiva de la arquitecta que el museo acaba de recuperar.

Tras ese periodo oscuro, el nuevo montaje del MASP y el hecho mismo de que el año 2019 vaya a estar dedicado por completo a las mujeres –con exposiciones individuales y colectivas– enfatiza la preocupación del museo por sacar a la luz esas aproximaciones al arte desde otras miradas y temas de género, ahogadas en el país por los censores y sus “buenas costumbres”. Esta preocupación ha vuelto a estar presente en la muestra abierta en otoño de 2017 *Histórias da sexualidade* [Historias de la sexualidad] (también en esta ocasión la censura trató de imponerse prohibiendo en un primer momento la visita a menores incluso acompañados).

Con motivo de la exposición se editó un volumen separado del catálogo en el cual se recogen una serie de textos sobre teoría de género y *queer*. El director del

MASP, Adriano Pedrosa, planteaba algunas de las reflexiones que han sobrevolado este texto: ¿por qué las mujeres artistas en Brasil, muchas, poderosas y con altos precios de mercado, no se suelen reconocer en los discursos feministas? Era un modo de abrir un debate necesario entre artistas, comisarios y teóricos.

Algunos, como el crítico Ivo Mesquita¹⁵, deconstruían el texto de Pedrosa y recordaban cómo antes de los años ochenta los asuntos relacionados con la diversidad no formaban parte de la agenda del mundo artístico brasileño y cómo las mujeres eran las víctimas del machismo del mundo del arte. Por su parte, la artista Carla Zaccagnini iba incluso más allá en su discusión sobre el contexto brasileño y planteaba la hipótesis que ha planeado sobre estas páginas y lo que los discursos de género saben hoy: que para ser feminista no es necesario denominarse “feminista”. Con una serie de ejemplos que van desde *La negra* de Tarsila hasta *Brasil nativo*, *Brasil alienígena* de Anna Bella Geiger, es decir, desde los años veinte a los setenta¹⁶ –ejemplos que describen el trabajo de unas artistas feministas que no se denominan como tal–, el planteamiento de Zaccagnini obligaba a reflexionar sobre una cuestión que, en el caso de Lina Bo Bardi, es más compleja si cabe.

En primer lugar y como se ha venido repitiendo, si el “antifeminismo” ha sido a menudo una mascarada en tantas mujeres artistas para no “molestar” en una sociedad conservadora como la brasileña, parece arriesgado considerar a Lina Bo Bardi como “antifeminista” sin más. Cuando se analizan con atención las opiniones que pueden leerse como una declaración de intenciones en el artículo *Lina Bardi (arquitecta) fala com (base) de divórcio*, aparecido en 1960, está claro que la arquitecta tiene las ideas claras respecto a la posición de las mujeres en la sociedad del momento. De hecho, a pesar de que habla de la relación de colaboración entre hombres y mujeres, también es cierto que cuando se refiere a “la mujer de hoy” dice que esa mujer es antigua, “anestesiada [...] por culpa de una estructura social o una tradición cultural o una educación mal

fig. 4 y 5

Vistas de la colección del MASP con las obras expuestas en los caballetes de vidrio. A la izquierda, las obras de Vincent van Gogh *La arlesiana* (1890) y *Caminando en el crepúsculo* (1889-1890). Instituto Bardi/ Casa de Vidro, São Paulo



dirigida¹⁷. Incluso cuando habla de feminismo no parece estar en contra, como se dice siempre, decide más bien matizar ese feminismo “travesti” que busca el antagonismo, la confrontación y la competición profesional. “Este tipo de feminismo nunca fue la solución, pues obliga a la mujer a abandonar su modo de ser, sus características distintas –aunque nunca inferiores– a las del otro sexo, para asumir el ridículo papel de travestis¹⁸”.

¿Cómo interpretar estas afirmaciones en el contexto de la década de 1960? ¿De qué manera ha cambiado el concepto “feminismo”? ¿Es la estrategia de Lina Bo Bardi una mascarada a la manera de Rivière, como disimulo, para no dar que hablar? ¿Podría el “antifeminismo” de la arquitecta ser una necesidad de no homologarse a la mirada masculina, de preservar una mirada femenina de la diferencia? Más aún, ¿se puede deducir de declaraciones como esta que Bo Bardi es “antifeminista” o habría que matizar un poco la tan repetida afirmación?

Sea cual sea la respuesta, está claro que pocas miradas como la de Lina Bo Bardi han sabido revisar el mundo y los espacios del mundo desde el intervalo “que habita entre el silencio y la voz aguda que era muda¹⁹”, parafraseando a Lispector. ¿No es la mirada alternativa, radical, política y antielitista de Lina Bo Bardi un modo de ser indiscutiblemente “feminista” también y por encima de todo? Basta con pasearse por una bienal de São Paulo o por un museo de la ciudad y ver a los que llegan desde Guarulhos con sus zapatos planos y corrientes y miran lo expuesto con la seguridad de que también les pertenece, igual que los escaparates de la ciudad. Detrás de sus ojos, de la libertad de sus ojos, está la mirada de Lina Bo Bardi, que decidió tirar las paredes del museo y mostrar las traseras de los cuadros [fig. 4 y 5] como acto radical de deslocalización, socialización, deseo de compartir; como solo una mirada feminista en cuanto alternativa podía hacerlo.

– 1
Olivia de Oliveira, “Os antímuseus e antiescolas de Lina Bo Bardi e Paulo Freire”, en Adriano Pedrosa y Luiza Proença, *Concreto e cristal: o acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi*, São Paulo: MASP, 2015, p. 88.

– 2
Lina Bo Bardi, “Explicações sobre o Museu de Arte”, *O Estado de São Paulo* (5 de abril de 1970). Reproducido en *ibid.*, p. 136.

– 3
Lina Bo Bardi, “Vitrinas”, *Habitat*, n.º 5 (octubre-diciembre de 1951). Reproducido en Silvana Rubino y Marina Grinover (eds.), *Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. 1943-1991*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 76.

– 4
Walter Benjamin, *Dirección única*. Madrid: Alfaguara, 1988, p. 86.

– 5
Bo Bardi, “Explicações sobre o Museu de Arte”, cit. en Pedrosa y Proença, *op. cit.* [nota 1], p. 135.

– 6
Idem.

– 7
El artículo de Martha Rosler “Lookers, Buyers, Dealers, and Makers: Thoughts on Audience” aparecía publicado en *Exposure*, 17, n.º 1 (primavera de 1979), pp. 10-21.

– 8
Bo Bardi, “Explicações sobre o Museu de Arte”, cit. en Pedrosa y Proença, *op. cit.* [nota 1], p. 135.

– 9
Idem.

– 10
Zeuler R. M. de A. Lima, “Mémoria por um fio através de un pano e vidro”, en Pedrosa y Proença, *op. cit.* [nota 1], p. 116.

– 11
En este sentido resulta de enorme utilidad el conocido artículo de Joan Rivière, publicado en 1929 (*The International Journal of Psychoanalysis*, n.º 10 [1929], pp. 303-313), “Womanliness as Masquerade”, en el cual esta psicoanalista discola plantea el término “mascara-

da” para hablar de esos mismos desplazamientos y deslocalizaciones que preludian la mirada *queer* en Butler, casi un género.

– 12
Clarice Lispector, *La pasión según G. H.* Barcelona: Muchnik Editores, 2000, p. 38.

– 13
Entre 2015 y 2017 las compras de obras de artistas mujeres representan el veinte por ciento de las adquisiciones con obras de artistas fascinantes y olvidadas como Teresinha Soares y Maria Auxiliadora da Silva. Quiero agradecer a Adriano Pedrosa, director del MASP, la inestimable información que me ha proporcionado acerca de la presencia de mujeres en el museo.

– 14
Algunas de las artistas son Carla Zaccagnini, Suzanne Valadon, Anita Malfatti, Anna Maria Maiolino o Maria Auxiliadora da Silva. Queda, sin embargo, pendiente la investigación sobre algunas de las mujeres que fueron expuestas desde 1948.

– 15
Ivo Mesquita, “Lidando con questões complexas, in short”, en Adriano Pedrosa y André Mesquita (eds.), *Histórias da sexualidade. Antologia*. São Paulo: MASP, 2017, p. 398 y ss.

– 16
Carla Zaccagnini, en *ibid.*, p. 378 y ss.

– 17
Lina Bardi (arquitecto) fala com (base) de divórcio, *Diário de Notícias* (10 de octubre de 1960).

– 18
Idem.

– 19
Lispector, *op. cit.* [nota 12], p. 38.



El conocimiento de Brasil: exposiciones entre 1940 y 2018

Edward J. Sullivan

Vista de la exposición *Tarsila do
Amaral*, Fundación Juan March,
Madrid, 2009. Foto: Antonio Zafra.
Archivo Fundación Juan March,
Madrid

Desde que Lina Bo Bardi llegó a Brasil en 1946, la arquitectura museística y el diseño de exposiciones innovadoras tuvieron una importancia fundamental para esta rutilante figura del firmamento del arte brasileño de la segunda mitad del siglo XX. Su colaboración con el Museo de Arte de São Paulo (MASP), tanto en el ámbito de la arquitectura como en el de las instalaciones, es incluso anterior a la construcción del emblemático edificio que ella misma proyectó y que se alza hoy en la Avenida Paulista. Bo Bardi puso en práctica por primera vez el original método que concibió para exponer las obras del museo en la antigua sede de esta institución, situada en el número 230 de la calle 7 de Abril. Algunos historiadores de la arquitectura como Giancarlo Latorraca han señalado (en esta misma publicación) que la novedosa idea de utilizar tabiques ligeros y soportes de dimensiones reducidas para exponer pinturas y objetos protegidos por cristales y apoyados en soportes de hormigón (para que se pudieran contemplar por ambas caras), no solo sienta un precedente en la revolucionaria técnica expositiva que desplegaría más adelante en la nueva sede del MASP, sino que además le sirvió de guía para desarrollar esa visión teatral del diseño de exposiciones que utilizó en las numerosas muestras que realizó a lo largo de su carrera, desde su primer trabajo, la exposición *Agricultura paulista* (1951) hasta su último proyecto, *África negra* (1988). De hecho, en 2015 el MASP recuperó las originales prácticas expositivas de Bo Bardi en el marco de una revisión exhaustiva del enorme impacto que ejerció la arquitecta de origen italiano en su ciudad de adopción.

Teniendo en cuenta la estrecha relación que Lina Bo Bardi mantuvo con las colecciones, las técnicas expositivas y el diseño museográfico, me ha parecido apropiado

llevar a cabo en este ensayo una búsqueda intensiva para evocar la historia de las exposiciones de arte brasileño en el extranjero y el impacto que ejercieron en la conciencia europea y norteamericana. Aunque hablaremos del arte brasileño de todas las épocas, nos centraremos sobre todo en el arte moderno, prestando especial atención al periodo que comienza en la década de los años cuarenta y se extiende hasta nuestros días, en un recorrido que nos llevará desde Zúrich hasta Chicago, con algunas paradas intermedias.

Para empezar, sin embargo, debemos recordar que la fascinación del público por el arte brasileño no se circunscribe ni mucho menos al siglo XX. De hecho, lo que podríamos definir como la “fetichización” de Brasil, o la creación de un “aura de exotismo” vinculada a ese país en la imaginación de las personas que nunca habían tenido la oportunidad de viajar a Sudamérica, se remonta a una época tan lejana como la de las décadas inmediatamente posteriores a los primeros contactos entre las poblaciones indígenas y los soldados de fortuna, comerciantes, colonos, misioneros y demás habitantes del “nuevo” ámbito transatlántico –en un primer momento portugueses y después holandeses–, que contribuyeron a que Brasil se convirtiera en el centro de las actividades colonizadoras a principios del siglo XVI. Basta con fijarse, por ejemplo, en las hazañas de Hans Staden (1525-1579), un viajero, soldado y explorador alemán de mediados del XVI que en su crónica de 1557, *Verdadera historia y descripción de un país de salvajes desnudos*, describe su cautiverio entre los tupinambá; o en los grabados que Theodore de Bry (1528-1598) creó inspirándose en las aventuras de Staden e incluyó en su serie *Grandes viajes: América* (1593), para constatar la existencia de una auténtica obsesión por el

carácter “primitivo” y “salvaje” de estos indios supuestamente antropófagos. Esta terrorífica práctica descrita por Staden e ilustrada por De Bry daría lugar a un tropo cultural e histórico, la antropofagia (el canibalismo), que se convirtió en un estereotipo cultural perdurable que terminó incorporándose al discurso literario, sociológico y artístico brasileño de principios del siglo XX.

Un efecto similar en el Renacimiento y en la Edad Moderna tuvo la presencia de objetos de lujo de origen brasileño en las colecciones cortesanas. Los famosos mantos de plumas de los tupinambás que fueron a parar a las colecciones de la aristocracia europea (y que en la actualidad pertenecen en su mayoría a museos) asombraron a los públicos regios que pudieron admirarlos en el siglo XVI¹.

Del mismo modo, las pinturas en las que el artista holandés Albert Eckhout (c. 1610-1665) representaba los diferentes “tipos” brasileños (los aborígenes tupíes, los africanos y los mestizos) tuvieron una importancia crucial para sentar las bases del conocimiento (o lo que se percibía como tal) de la hibridación de culturas y de razas de Brasil en el contexto europeo. Estas pinturas (realizadas en torno al año 1641), que hoy se encuentran en el Nationalmuseet, Copenhague, se hicieron famosas por méritos propios y contribuyeron a la creación de una serie de estereotipos duraderos relacionados con la “identidad brasileña” que, en el caso de las pinturas de Eckhout, no eran tanto una realidad etnográfica como un producto de la fantasía de los europeos².

En el siglo XIX, tanto el arte como los productos representativos de la flora y la fauna de Brasil o los artefactos relacionados con el reciente progreso industrial de la nación se presentaban con regularidad en las numerosas exposiciones internacionales que se organizaban a ambos lados del Atlántico. Los visitantes que asistieron a la Exposición Universal de París de 1867 pudieron admirar las últimas creaciones de la pintura moderna (el artista brasileño más famoso presente en esta exposición fue Victor Meirelles). Diez años después, Brasil envió

algunas muestras de su flora tropical y de sus productos comerciales a la Exposición Universal de Filadelfia³.

Sin embargo, quisiera centrarme sobre todo en el siglo XX y en la divulgación del conocimiento de la modernidad brasileña. El público neoyorquino fue uno de los primeros que pudo apreciar en Estados Unidos los avances tecnológicos y artísticos del Brasil moderno. En la feria internacional que tuvo lugar en esta ciudad entre 1939 y 1940, la construcción del pabellón de Brasil, un edificio elegante y moderno, de una austera sobriedad, corrió a cargo del arquitecto Oscar Niemeyer, que acabaría convirtiéndose en una superestrella nacional e internacional por sus propios méritos. El pabellón era un auténtico catálogo de productos brasileños que el visitante podía probar. Había, por supuesto, café, productos derivados del azúcar y algunas muestras más refinadas de gastronomía brasileña que se podían degustar en el restaurante del pabellón.

La sala principal estaba decorada con enormes murales (destruidos a causa de un incendio algunos años después de que terminara la feria) de Cândido Portinari, una de las figuras fundamentales de la pintura moderna brasileña y uno de los artistas más destacados de esa generación que alcanzó la madurez artística en la primera mitad del siglo XX. Portinari colaboró con Niemeyer en otros proyectos en Brasil (como el Ministerio de Educación y Salud Pública de Río o el conjunto arquitectónico de Pampulha, en las afueras de Belo Horizonte), y alcanzó una enorme fama en Estados Unidos en los años cuarenta. En 1940 el artista Rockwell Kent publicó una importante monografía sobre su obra, *Portinari. His Life and Art*, y el MoMA presentó una muestra retrospectiva del artista, con el título *Portinari of Brazil* [Portinari de Brasil]. Una obra de este pintor de 1933, *Morro* [Colina], fue la primera pintura brasileña que adquirió este museo en 1939. La pintura de 1935 *Café* (que en la actualidad pertenece al Museu Nacional de Belas Artes de Río) recibió una mención de honor en la Carnegie International Exhibition de Pittsburgh, y en 1942 a Portinari le propusieron

que pintara una serie de murales para la sala hispánica de lectura de la Library of Congress, en Washington D. C. Estas y otras manifestaciones del interés por el arte brasileño moderno en el transcurso de la Segunda Guerra Mundial y en los años de la Guerra Fría deben pasarse por el tamiz de la Política de Buena Vecindad y de la tendencia norteamericana a utilizar la cultura hemisférica como un instrumento más del arsenal de técnicas propagandísticas destinadas a contener a las Américas y someterlas a la hegemonía cultural norteamericana. Detrás de otros intentos posteriores de acercamiento cultural entre Estados Unidos y Brasil que se sucedieron a partir de los años ochenta, también había intereses políticos y económicos ocultos (como sucedió asimismo con otros países latinoamericanos)⁴.

La crónica de las adquisiciones y las exposiciones, que constituye un capítulo tan importante en la historia de la modernidad brasileña, se amplía de manera considerable en las postrimerías del siglo XX. Examinar el contenido y el impacto de algunas de las muestras colectivas e individuales más importantes de los artistas que desarrollaron su carrera a partir de 1920, no solo nos permite conocer más a fondo los hábitos coleccionistas y expositivos, sino que, además, en un sentido más general, demuestra que Brasil y el arte brasileño siguieron ocupando un espacio de deseo y de controversia en el imaginario del público europeo y americano.

Cuando se acercaba el año 1992, numerosos museos e instituciones culturales revelaron su intención de conmemorar el encuentro entre las Américas y Europa que había tenido lugar en 1492 por medio de varias “megaexposiciones” sobre las tradiciones artísticas latinoamericanas. Muchas de ellas eran propuestas controvertidas cuya finalidad era apaciguar la conciencia colectiva o promover determinadas alianzas políticas y económicas. El arte brasileño estuvo presente en muchos de estos proyectos, como la muestra que organizó en 1992 el Koninklijk Museum voor Schone Kunsten de Amberes, *America: Bride of the Sun. 500 Years of Latin*

America and the Low Countries [América: la novia del sol. 500 años de relación entre América Latina y los Países Bajos], en la que se presentó una variedad por momentos abrumadora de obras de arte y de artefactos procedentes de una gran multitud de culturas⁵. La Hayward Gallery de Londres preparó una exposición comisariada por Dawn Ades, *Latin American Art: the Modern Era* [Arte latinoamericano: la era moderna], en la que el arte brasileño ocupaba un lugar prominente, y el MoMA de Nueva York coordinó una exposición descomunal que se inauguró en Sevilla (coincidiendo con la Exposición Universal de esta ciudad y con los Juegos Olímpicos que se celebraron en Barcelona ese mismo año)⁶ y que después viajó a Colonia, París y, por último, Nueva York, donde obtuvo críticas desiguales⁷.

La exposición del MoMA (con catálogos independientes en cada una de sus sedes) ofreció al público la excepcional oportunidad de contemplar algunos ejemplos destacados de la obra de Tarsila do Amaral, una artista prácticamente desconocida en Estados Unidos en aquella época. Quizá la única mujer artista moderna que hasta ese momento había tenido cierta presencia en el circuito de las galerías y los museos neoyorquinos había sido la escultora surrealista Maria Martins, que había expuesto en 1943 en la Valentine Gallery en una muestra conjunta con Piet Mondrian, *Maria: New Sculptures and Piet Mondrian: New Paintings* [Maria: nuevas esculturas y Piet Mondrian: nuevas pinturas].

La obra de Martins ha sido después objeto de importantes exposiciones individuales, como la que tuvo lugar en la André Emmerich Gallery en 1998, *The Surrealist Sculptures of Maria Martins* [Las esculturas surrealistas de Maria Martins], y también se incluyó en una importante muestra dedicada al arte surrealista y a la imaginación erótica que se pudo ver en la Tate Modern y el Metropolitan Museum of Art entre 2001 y 2002, *Surrealism: Desire Unbound* [Surrealismo: deseo desenfrenado]⁸.

En nuestro análisis de la política museográfica y expositiva, debemos establecer una distinción entre las

muestras individuales centradas en la obra de un único artista y las megaexposiciones o “superproducciones”, como se las define a veces. Ambas estrategias expositivas han desempeñado un papel decisivo en la divulgación del arte brasileño moderno y han favorecido algunos debates en torno a su naturaleza y su viabilidad en un contexto internacional. Dado el alcance limitado de este ensayo, tan solo podemos mencionar de pasada algunos de los ejemplos más destacados de estos dos tipos de proyectos museísticos. La exposición monográfica –como la presente muestra dedicada a la obra que desarrolló Lina Bo Bardi en una amplia variedad de géneros artísticos– es obviamente un vehículo para facilitar la comprensión de los logros del artista que la protagoniza, y permite que distintas voces diseccionen y analicen los resultados de una carrera individual. Es lo que sucede, inevitablemente, en el caso de este proyecto sobre Bo Bardi, y lo que ha ocurrido con algunas memorables exposiciones de alcance internacional que examinaremos a continuación.

En los círculos artísticos brasileños actuales se considera que Tarsila do Amaral es un tesoro nacional. Su obra representó en su momento el punto de partida de la oposición al arte conservador de corte neoclásico que se enseñaba en las academias y las escuelas de arte brasileñas durante todo el siglo XIX y hasta bien entrado el XX. Tarsila incorporó a su obra las formas progresistas y experimentales del arte extranjero que le habían fascinado en los numerosos viajes que realizó desde niña a Londres y sobre todo a París. Sus relaciones con Fernand Léger, con Constantin Brancusi y con otros artistas modernos, son bien conocidas, por lo que no vamos a relatarlas aquí. Más importante que su asimilación del cubismo, del futurismo y de una amplia variedad de opciones artísticas de vanguardia, fue su dedicación a lo que podríamos definir como “mestizaje artístico”, la mezcla y la readaptación de las fuentes de inspiración extranjeras para crear un lenguaje profundamente brasileño: una manera de pensar, de producir; una tendencia filosófica cuya expresión más perfecta sería el famoso *Manifiesto antropológico* (1928)

de Oswald de Andrade, renombrado ensayista y poeta (y esposo de Tarsila en la época en que redactó este manifiesto)⁹. La historiadora del arte brasileña Aracy Amaral se ha esforzado más que nadie por describir la trayectoria vital y artística de Tarsila, aunque sus libros y ensayos solo están al alcance del público brasileño y de los relativamente escasos historiadores y aficionados que son capaces de leer en portugués¹⁰. Este hecho, por supuesto, subraya la profunda relevancia de algunas de las exposiciones recientes dedicadas al arte de Tarsila (que es como se la conoce, inevitablemente, tanto en Brasil como en otros lugares). La Fundación Juan March fue una de las primeras instituciones que presentó una original muestra sobre esta artista al público español. La exposición, titulada sencillamente *Tarsila do Amaral*, se pudo ver entre febrero y mayo de 2009 y dio lugar a un extenso catálogo [fig. 1], una publicación monumental en español e inglés que se puede considerar la compilación más exhaustiva de textos históricos sobre la obra de la artista, completada con ensayos de estudiosos tan reconocidos como Juan Manuel Bonet o Jorge Schwartz¹¹. Con una amplia sección dedicada a los precedentes históricos de Tarsila do Amaral en el arte brasileño, y una abundante selección de obras de artistas contemporáneos, la exposición y el catálogo que la acompañaba ofrecían un análisis bastante completo de la prolífica carrera de esta artista moderna de talla internacional. Aunque esta sea la recopilación más extensa de pinturas y dibujos de Tarsila, en 1997 el público español ya había tenido la ocasión de contemplar algunos ejemplos de su arte en una estimulante exposición en la que la obra de esta artista era comparada con la de la pintora mexicana Frida Kahlo y la de la vanguardista cubana Amelia Peláez. Organizada por la Fundación La Caixa, la muestra *Tarsila, Frida, Amelia* se pudo ver en las salas de esta institución en Madrid y Barcelona¹².

En el contexto norteamericano, al fin hemos podido apreciar la obra de Tarsila en 2017-2018 gracias a otra exposición importante, *Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil* [Tarsila do Amaral: la invención del

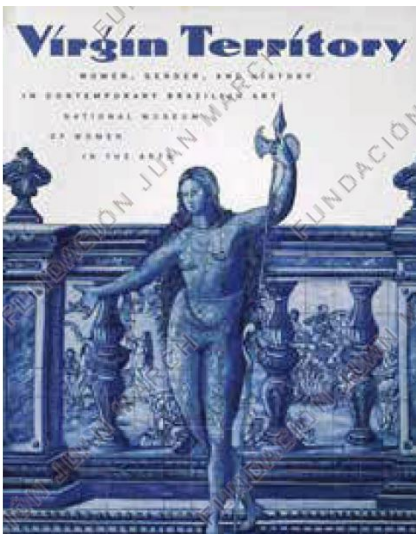
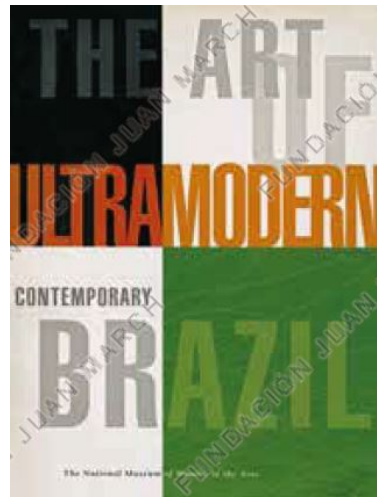


fig. 1

Cubierta del catálogo de la exposición *Tarsila do Amaral*. Madrid: Fundación Juan March, 2009

fig. 2

Cubierta del catálogo de la exposición *The Art of Ultramodern. Contemporary Brazil*. Washington D. C.: The National Museum of Women in the Arts, 1993

fig. 3

Cubierta del catálogo de la exposición *Virgin Territory. Women, Gender, and History in Contemporary Brazilian Art*. Washington D. C.: The National Museum of Women in the Arts, 2001

arte moderno en Brasil], comisariada por Stefanie D'Alessandro y Luis Pérez-Oramas para el Art Institute de Chicago y el MoMA. Aunque no sea tan ambiciosa como la de Madrid, ha servido para acercar al público estadounidense una amplia selección de pinturas y dibujos de la artista.

Es posible que en el contexto museográfico de Estados Unidos se haya prestado más atención a las mujeres artistas de Brasil que a los hombres (y la exposición de Bo Bardi en la Fundación Juan March supone una prolongación de esta tendencia en el contexto español). Podríamos citar dos exposiciones de los noventa y principios de los dos mil organizadas por el National Museum of Women in the Arts de Washington D. C. que ilustran ese interés por los logros de las artistas en el Brasil del siglo XX. La primera, *The Art of Ultramodern. Contemporary Brazil* [El arte ultramoderno. El Brasil contemporáneo] de 1993, una muestra comisariada por Aracy Amaral y Paulo Herkenhoff [fig. 2], estaba integrada por obras realizadas en distintos medios entre los años cincuenta y noventa por figuras de la primera generación como Lygia Clark, Lygia Pape y Tomie Ohtake, y artistas tan jóvenes como Beatriz Milhazes, que en 2009 fue objeto de una retrospectiva en la Fondation Cartier pour l'art contemporain de París que cosechó un éxito considerable.

En 2001 se presentó en ese mismo museo de Washington un proyecto mucho más analítico y comprometido desde el punto de vista político y social. *Virgin Territory. Women, Gender, and History in Contemporary Brazilian Art* [Territorio virgen. Mujeres, género e historia en el arte brasileño contemporáneo; fig. 3] fue una propuesta brasileño-americana que reunió a veinticinco artistas, hombres y mujeres, que habían creado obras en una amplia variedad de medios inspiradas en la historia, las relaciones interraciales y el discurso sexual en Brasil. Cabe destacar que esta sugerente muestra se inauguró en un año en el que se organizaron numerosas exposiciones de arte brasileño en tres continentes, promocionadas y financiadas en su mayoría por una institución conocida como Brazil Connects, una iniciativa privada que se puso

en marcha durante la presidencia de Fernando Henrique Cardoso coincidiendo con la celebración del quinto centenario del primer contacto entre Brasil y Europa. Este organismo era una extensión del proyecto brasileño Brasil 500 Anos, vinculado a la inmensa exposición *Mostra do redescobrimento* [Muestra del redescubrimiento] (2000) de la Bienal de São Paulo (en el parque de Ibirapuera).

Para terminar con este análisis de la política expositiva relacionada con el ámbito de las mujeres artistas brasileñas, no deberíamos pasar por alto las interesantes exposiciones sobre artistas pertenecientes al movimiento experimental de mediados del siglo XX que se han montado en los últimos años en Estados Unidos. En 2009 el MoMA presentó la muestra *Tangled Alphabets: León Ferrari and Mira Schendel* [El alfabeto enfurecido. León Ferrari y Mira Schendel], en la que la obra de esta artista suiza emigrada a Brasil (prácticamente contemporánea de Bo Bardi, pues nació en 1919 y murió en 1988) se emparejaba con la del pintor, dibujante y creador de instalaciones argentino¹³. El MoMA (en un intento por enmendar el escaso interés que ha mostrado durante tanto tiempo por el arte latinoamericano, a pesar de contar con la mejor colección de arte de esta región de Estados Unidos), también ha prestado atención a otra figura clave en el desarrollo del arte moderno en Brasil. *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1949-1988* [Lygia Clark. La renuncia al arte, 1949-1988], celebrada en 2014, fue comisariada por Luis Pérez-Oramas, el mismo responsable del proyecto Ferrari-Schendel. Aún más sorprendente ha sido la decisión del Metropolitan Museum of Art –una institución fundamental en Estados Unidos que hasta hace poco prácticamente había ignorado a América Latina, sobre todo el arte del periodo moderno (con la posible excepción del arte precolumbino, del cual posee una excelente colección)– de organizar en 2017 una magnífica exposición sobre la obra de Lygia Pape, otra contemporánea de Bo Bardi que alumbró algunas de las obras más experimentales que surgieron en Brasil a mediados del siglo XX¹⁴. La responsable de este

proyecto, Iria Candela, había sido nombrada poco tiempo atrás conservadora de arte latinoamericano moderno de ese museo. La creación de este cargo curatorial (financiado por la estudiosa y coleccionista Estrellita B. Brodsky, que ya había promovido iniciativas similares en el MoMA y en la Tate Modern de Londres), representa un giro importante para el Metropolitan, y plantea varias preguntas clave dentro del marco de referencia de este ensayo, que no solo se propone seguir la trayectoria de algunos de los proyectos más importantes para la promoción del arte brasileño en el extranjero, sino también indagar, aunque sea de manera superficial, en los motivos por los cuales esos proyectos se impulsaron en un momento determinado. Naturalmente, en una lectura simplificada de esta situación no debemos pasar por alto los aspectos económicos. En 2002, nada más asumir la presidencia de Brasil, Lula da Silva, famoso por haber iniciado su carrera personal y política en un entorno de pobreza y privaciones, y también por defender a las clases trabajadoras (antes de caer en el oprobio popular e institucional, al igual que su sucesora Dilma Rousseff), inauguró una época de prosperidad económica para la nación. Las reformas bancarias y unas alianzas comerciales aparentemente más equitativas con las naciones extranjeras (entre otros muchos factores) favorecieron el despegue de la economía brasileña, que se interrumpió bruscamente cuando salieron a la luz los escándalos de corrupción y de blanqueo de capitales que se desataron en 2014 y en los años posteriores. La imagen positiva de la estabilidad de Brasil desapareció entonces y la nación quedó sumida en el caos. Muchas de las exposiciones internacionales más importantes surgieron precisamente en esa época de optimismo y prosperidad relativa. Pero otro factor relevante tuvo que ver con el fortalecimiento de la posición del arte brasileño en un mercado internacional que fue testigo del interés generalizado por la obra de Vik Muniz o Cildo Meireles, entre otros, y de artistas modernos de mediados de siglo como Clark y Hélio Oiticica. Esa popularidad se ha mantenido a pesar de la inestabilidad que se ha impuesto en otros sectores del país.



encargó de subrayar Grace Glueck, una de las críticas de arte más destacadas del *New York Times*, en la reseña de la exposición que publicó el 20 de febrero de 1998:

Por lo general, en el país de los ciegos, el tuerto es el rey, y eso fue lo que le sucedió al pintor Lasar Segall (1891-1957). Nacido en el barrio judío de Vilna, en Lituania, dejó Alemania a los quince años, desarrolló un estilo expresionista y después emigró a São Paulo, Brasil, donde pasó el resto de su vida. Fue una figura descolante en la historia del arte brasileño moderno... Pero como pintor era irregular y poco original¹⁵.

Es evidente que algunos críticos, como Glueck, consideran que la cultura dominante define el canon, y que los artistas menos conocidos (como Segall en el contexto neoyorquino) no pueden aspirar a competir con los nombres “consagrados” que llenan las salas del MoMA o del Metropolitan. Aunque hay que tener en cuenta que la reseña fue escrita hace veinte años, estas ideas persisten y no se deben pasar por alto a la hora de valorar la obra de cualquier artista que aún no ha ingresado en los sacrosantos espacios de la “grandeza artística”.

Para terminar con este breve repaso de las exposiciones internacionales de arte brasileño (con un énfasis especial en el arte moderno) que han contribuido al reconocimiento de su relevancia y a la consolidación de su influencia en el mercado, deberíamos fijarnos en una serie de propuestas que yo definiría como “muestras panorámicas”: proyectos que abarcan un amplio periodo de la historia del arte brasileño o que se centran en el arte moderno pero reúnen a una cantidad enciclopédica o cuasi enciclopédica de artistas de distintas tendencias. A pesar del impacto considerable que han ejercido estos dos tipos de exposiciones, es imposible encontrar en los anales de la historia de la museografía una obra que las estudie conjuntamente.

Teniendo en cuenta el contexto de este ensayo –una muestra sobre Lina Bo Bardi en la Fundación Juan

fig. 4

Cubierta del catálogo de la exposición *Still More Distant Journeys. The Artistic Emigrations of Lasar Segall*. Chicago: Smart Museum of Art, The University of Chicago, 1998

Creo que es oportuno hacer aquí una aclaración sobre algunos malentendidos y prejuicios relacionados con el arte latinoamericano –y brasileño– que aún no se han superado en el mundo del arte moderno y contemporáneo. Un buen ejemplo podría ser la recepción crítica de la exposición de Lasar Segall que se inauguró en 1998 en el David and Alfred Smart Museum de la Universidad de Chicago y que después se pudo ver en el Jewish Museum de Nueva York. Segall, un artista emigrado, nació en Lituania. Se formó en la Alemania antes de la Primera Guerra Mundial y viajó a Brasil por primera vez en 1913. En sus imágenes de las favelas de Río y del caos urbano de São Paulo incorporaba los principios del futurismo, las líneas dinámicas del expresionismo alemán y una sensibilidad para el color derivada de su inmersión en el paisaje brasileño. La exposición se tituló *Still More Distant Journeys. The Artistic Emigrations of Lasar Segall* [Viajes aún más lejanos. Las emigraciones artísticas de Lasar Segall; fig. 4]. El arte de Segall era muy poco conocido fuera de Brasil (con la posible excepción de Alemania), como se

March– me parece apropiado subrayar la importancia de otra exposición ambiciosa y reveladora sobre arte latinoamericano moderno (incluido el arte brasileño) que organizó esta misma institución. Me refiero a *América fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934-1973)*. Este proyecto, que supo reflejar la multiplicidad formal de la abstracción geométrica, fue una revelación para el público español, que hasta entonces no había tenido demasiadas oportunidades de acercarse a estas tendencias en el arte de Brasil, Argentina, Uruguay, Venezuela y Cuba¹⁶.

Sin embargo, en un intento por estructurar nuestra argumentación de una manera más cronológica –y centrarnos específicamente en la historia museográfica de las exposiciones sobre arte brasileño–, deberíamos detenernos en una serie de iniciativas que se desarrollaron a ambos lados del Atlántico a partir de los años ochenta. A finales de los setenta, el Centre Pompidou presentó dos exposiciones enormemente instructivas sobre las relaciones artísticas entre París y Berlín (en 1978) y entre París y Moscú (en 1979)¹⁷ que permitieron reexaminar el intercambio de ideas entre la capital artística de Europa y otras ciudades que tuvieron un papel decisivo en los diálogos que favorecieron el desarrollo de la modernidad en Europa. Aunque no se puede asegurar que los principios básicos que impulsaron estas exposiciones estuvieran detrás de la excelente muestra *Modernidade: art brésilien du 20e siècle* [Modernidad: arte brasileño del siglo XX], que se presentó al público parisino en 1987 en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, este proyecto tuvo un efecto similar, pues contribuyó a la difusión del arte brasileño moderno y permitió una (re)evaluación de su influencia y de su relación con las expresiones artísticas parisinas. Desde finales del siglo XIX, París fue un polo de atracción de estilos y motivos modernos para un sinnúmero de artistas brasileños. Esta predilección por el arte francés ya se había puesto de manifiesto en la segunda década del siglo XIX, cuando el rey portugués Juan VI (que en 1808 había trasladado la capital del reino a Río de Janeiro,

huyendo de las invasiones napoleónicas en la península ibérica) invitó a Brasil a un grupo de artistas afincados en París que formaron la Misión Artística Francesa y que después fundaron la Academia das Belas Artes en la capital brasileño-portuguesa. En la era de la modernidad, en los años veinte y treinta, fueron muchos los artistas, compositores, escritores e intelectuales brasileños que convirtieron París en su segundo hogar. Tarsila, Portinari, Emiliano Di Cavalcanti, Cícero Dias y muchas otras figuras de su generación sacaron un gran partido de sus estancias en París.

La exposición *Modernidade* fue organizada por la Association Française d'Action Artistique, y estuvo comisariada por profesionales brasileños de primera línea, como Aracy Amaral, Frederico Moraes o Roberto Pontual. Es indudable que hasta entonces no se había llevado a cabo una crónica tan completa de la historia del arte brasileño en Europa, pues abarcaba un periodo muy amplio, desde los años veinte hasta finales de los ochenta, y presentó por primera vez a muchos artistas cuya obra era totalmente desconocida para el público parisino. La muestra se completó con numerosos artículos y documentos fotográficos relacionados con algunos motivos literarios, teóricos y arquitectónicos que hacían referencia a las obras de arte que integraban la exposición. *Modernidade* fue un proyecto único, y en su momento representó una inmensa aportación a la comprensión del arte brasileño en un contexto francés.

Cinco años después de la exposición de París, un consorcio de instituciones culturales de Zúrich patrocinó un extraordinario ciclo de actos culturales y artísticos que se celebró entre mayo y octubre de 1992, la *Junifestwochen Zürich 1992* [Semana festiva de junio, Zúrich]. Películas, conferencias, exposiciones de fotografía, arte folclórico, arte afro-brasileño y arte indígena del Amazonas, integraban el tema general de este proyecto. Esta edición del festival de verano estuvo dedicada en su totalidad al arte y la cultura visual de Brasil, y los resultados se plasmaron en un voluminoso catálogo titulado *Brasilien. Entdeckung*

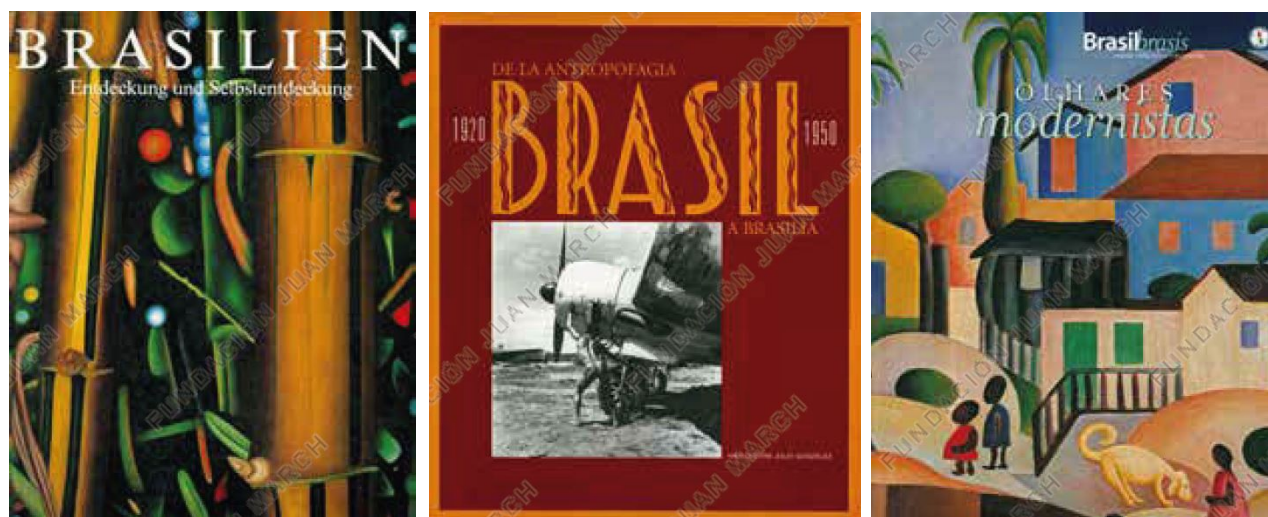


fig. 5

Cubierta del catálogo de la exposición *Brasilien. Entdeckung und Selbsterdeckung*. Berna: Benteli Verlag, 1992

fig. 6

Cubierta del catálogo de la exposición *Brasil. De la antropofagia a Brasilia 1920-1950*. Valencia: IVAM, Centro Julio González, 2000

fig. 7

Cubierta del catálogo de la exposición *Olhares modernistas*. Lisboa: Museu do Chiado, 2000

und Selbsterdeckung [Brasil. Descubrimiento y autodescubrimiento; fig. 5]¹⁸. Cincuenta y seis ensayos, escritos en su mayoría por estudiosos brasileños, suizos y alemanes, abarcaban casi todos los aspectos de las artes indígenas y de origen africano, los contactos con los europeos, la fotografía, el cine, el vestuario y la pintura y escultura modernas, ampliamente representados en la muestra. Artistas como Tarsila, Di Cavalcanti, Portinari, José Pancetti, Alfredo Volpi, Rubem Valentim y las figuras más destacadas del arte concreto y neoconcreto de los cincuenta y los sesenta exponían en Suiza por primera vez, en su mayoría, gracias a esta descomunal muestra.

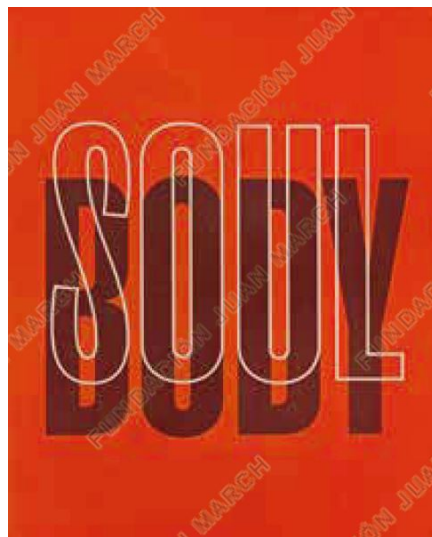
Si nos trasladamos a la península ibérica, debemos prestar atención a dos destacados proyectos expositivos dedicados específicamente al arte moderno brasileño que han tenido una importancia especial en la historia intelectual y museográfica de este campo. La primera fue una muestra de proporciones monumentales que se celebró en el IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno, Centro Julio González), *Brasil. De la antropofagia a Brasilia, 1920-1950*, que se inauguró a finales de 2000

y se prolongó hasta principios de 2001. La exposición se centraba exclusivamente en la era del florecimiento de la modernidad, e incluía piezas y ensayos relacionados con la arquitectura, la música y la literatura. El comisario a cargo del proyecto fue Jorge Schwartz y el prolijo catálogo que la acompañaba [fig. 6] sirve como testimonio de la importancia de esta iniciativa, la visión más completa que se ha presentado al público español sobre este periodo decisivo de la creatividad brasileña.

Tan solo unos meses antes de la inauguración de la exposición de Valencia, el Museu do Chiado de Lisboa presentó un proyecto mucho más modesto, pero igual de importante, *Olhares modernistas* [Miradas modernistas], comisariado por Joaquim Romero Magalhães [fig. 7]. Esta muestra se centraba específicamente en el arte de los años veinte y treinta (y las artes gráficas, grabados, dibujos y documentos desempeñaban un papel fundamental). Quizá su mayor atractivo residía en su capacidad para subrayar el papel de las sinergias entre Brasil y Portugal en el desarrollo de la visión y el vocabulario de la modernidad. Para cualquier persona interesada en el

campo de los estudios estéticos brasileños en el siglo XX, la inclusión de la aportación de los intelectuales y los artistas portugueses, y de la interacción con sus contemporáneos brasileños, supuso un giro innovador, pues hasta entonces la influencia de Portugal en estos episodios históricos no había sido estudiada con la atención que merecía. La mitad de los textos del catálogo estaban dedicados a este tema, aunque las obras seleccionadas eran brasileñas en su mayoría.

Por último, es preciso mencionar la exposición *Brazil: Body & Soul* [Brasil: cuerpo y alma], que el Guggenheim Museum de Nueva York organizó en 2001. Dado que el autor del presente texto fue también el comisario principal y el editor del catálogo de esa exposición [fig. 8], me abstendré de ofrecer un análisis crítico exhaustivo. No obstante, cabe destacar que se inauguró en Nueva York, precisamente en el otoño de 2001, una temporada artística marcada de manera dramática y traumática por los atentados contra el World Trade Center del 11 de septiembre (un suceso que influyó de manera decisiva en la selección de las obras que se expusieron, en la fecha de la inauguración y también en el diseño de la exposición en el edificio en forma de espiral del Guggenheim Museum). En un artículo que escribí en el *New York Times* el crítico Michael Kimmelman auguraba (con razón) que *Brazil: Body & Soul* sería la última exposición de envergadura que se presentaría en Manhattan en mucho tiempo¹⁹. Aunque es posible que lo que más se recuerde de la muestra sea el gigantesco retablo barroco de la iglesia de São Bento en Olinda (en el noroeste de Brasil, una pieza que el Guggenheim restauró para que fuera instalada de nuevo en esa localidad una vez clausurada la muestra de Nueva York), esta sigue conservando un cierto valor museográfico, apreciable gracias a su extenso catálogo integrado por veintidós ensayos históricos y analíticos, cinco textos sobre las piezas que se expusieron y una extensa bibliografía. Una sección importante de la muestra se dedicó al desarrollo de la modernidad en los años veinte, y se complementó



con una selección de obras de artistas contemporáneos, algunos de los cuales crearon obras específicamente concebidas para el Guggenheim.

Si bien algunos críticos le dispensaron una buena acogida, otros (sobre todo en Brasil) arremetieron contra ella, aduciendo que se trataba de una iniciativa oportunista, pues en aquella época el Guggenheim se estaba planteando la posibilidad de abrir una sede del museo en Río de Janeiro (un proyecto que nunca llegó a materializarse). En este sentido, las críticas de historiadores del arte y gestores de museos tan respetados como Adriano Pedrosa (que llegó a decir que *Brazil: Body & Soul* había sido “una de las exposiciones más costosas y polémicas de la historia reciente”²⁰) estaban justificadas en cierta medida, pues sirvieron para denunciar la inevitable y a veces incómoda endogamia del arte, el comercio y la política, y los intereses discutibles e incompatibles inherentes a cualquier proyecto expositivo, grande o pequeño.

fig. 8

Cubierta del catálogo de la exposición *Brazil: Body & Soul*. Nueva York: Solomon R. Guggenheim Museum, 2001

- 1 Para un breve resumen de este interés de los europeos por convertir Brasil en una “tierra exótica”, véase Edward J. Sullivan, *The Language of Objects in the Arts of the Americas*. New Haven y Londres: Yale University Press, 2007, pp. 1-55.
- 2 Quentin Buvelot (ed.), *Albert Eckhout. A Dutch Artist in Brazil* [cat. expo., Mauritshuis, La Haya]. Zwolle: Waanders, 2004, y Rebecca Parker Brienen, *Visions of Savage Paradise. Albert Eckhout, Court Painter in Colonial Dutch Brazil. 1637-1644*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.
- 3 *L’Empire du Brésil à l’Exposition de 1867 à Paris*. París: Typographie Universelle de Laemment, 1867, y *L’Empire du Brésil à l’Exposition Universelle de 1876 à Philadelphie*. Río de Janeiro: Typographia e Lithographia do Imperial Instituto Artístico, 1876.
- 4 Para el concepto de “panamericanismo”, véase Claire F. Fox, *Making Art Panamerican. Cultural Policy and the Cold War*. Mineápolis: University of Minnesota Press, 2013. Aunque en esta historia la autora no aborda el papel de Brasil, este ensayo constituye un excelente análisis del fenómeno de la intervención cultural estadounidense en América Latina.
- 5 Los artifices de la descomunal exposición *América: Bride of the Sun* fueron Paul Vandenbroeck y Catherine de Zegher.
- 6 Es preciso señalar que en 1991 Bo Bardi presentó un proyecto para el pabellón de Brasil en la Exposición de Sevilla. Se trataba de una especie de “caja-museo” dedicada al “hombre del Nuevo Mundo”. El jurado no seleccionó este proyecto.
- 7 Véanse, respectivamente, Dawn Ades, *Art in Latin America. The Modern Era, 1820-1980* [cat. expo., Londres: Hayward Gallery]. New Haven y Londres: Yale University Press, 1989, y Waldo Rasmussen (ed.), *Latin American Artists of the Twentieth Century* [cat. expo., The Museum of Modern Art, Nueva York]. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1993.
- 8 Francis Naumann, *The Surrealist Sculpture of Maria Martins* [cat. expo., André Emmerich Gallery, Nueva York]. Nueva York: André Emmerich Gallery, 1998, y Jennifer Mundy (ed.), *Surrealism: Desire Unbound* [cat. expo., Tate Modern, Londres]. Londres: Tate Modern Publishing, 2001.
- 9 Publicado por primera vez en *Revista de Antropofagia*, n.º 1 (mayo de 1928), pp. 3 y 7.
- 10 Véase, por ejemplo, Aracy Amaral, *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva, 1975 y ediciones posteriores.
- 11 *Tarsila do Amaral*, Madrid, Fundación Juan March, 2009.
- 12 La comisaria principal y la autora del catálogo fue la historiadora del arte argentina Irma Arestizábal.
- 13 Luis Pérez-Oramas con Geanine Gutierrez-Guimarães, *Tangled Alphabets: León Ferrari and Mira Schendel* [cat. expo., The Museum of Modern Art, Nueva York]. Nueva York: The Museum of Modern Art, 2009 [ed. cast.: León Ferrari y Mira Schendel: *el alfabeto enfurecido* (cat. expo., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009].
- 14 Iria Candela, *Lygia Pape: A Multitude of Forms* [cat. expo., The Metropolitan Museum of Art, Nueva York]. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2017.
- 15 Grace Glueck, “From Shetl to Fiesta, A Painter’s Wanderings”, *The New York Times* (20 de febrero de 1998) [disponible en línea].
- 16 Mientras que la exposición *América fría* se centraba exclusivamente en el arte geométrico, en 2000 el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía organizó una muestra que incluyó una buena representación de arte concreto, *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968*, comisariada por Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea. Esta exposición se reestructuró después y dio lugar a otra muestra que se inauguró en 2004 en el Museum of Fine Arts de Houston con el título *Inverted Utopias: Avant-Garde in Latin America*.
- 17 *Paris-Berlin. Rapports et Contrastes France-Allemagne, 1900-1933, y Paris-Moscou, 1900-1930*.
- 18 Publicado en Berna por Benteli Verlag.
- 19 Michael Kimmelman, “Brazil in All Its Extravagant Glory”, *The New York Times* (26 de octubre de 2001) [disponible en línea].
- 20 Adriano Pedrosa, “Brazil: Body & Soul”, *Artforum*, n.º 40 (marzo de 2002), p. 134 [disponible en línea].



Lina Bo: arquitectura y memoria

Eduardo Subirats

Lina Bo Bardi, Santos, São Paulo,
1985. Foto: Juan Esteves. Instituto
Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

Un Brasil asombroso

São Paulo, otoño de 1986. Almuerzo con Lina Bo en su Casa de Vidrio. La plática gira en torno a Bahía y a los proyectos museográficos, artísticos y arquitectónicos que ella ha desarrollado en los años cincuenta y sesenta. Una vez más ha enfatizado la efervescencia intelectual y artística que la rodeaba. Y que ella alentaba. ¡Hasta que, en 1964, los militares plantaron sus cañones frente al Museu de Arte Moderna de Bahía (MAM-BA) y clausuraron su exposición de arte popular en Brasil!

En esa exposición Lina había formulado un programa artístico renovador: el renacimiento de las memorias populares, sus mitos y sus expresiones artísticas; y su integración en una concepción contemporánea del arte y la cultura que no se limitara a reproducir los lenguajes automáticos del *modern* o el *postmodern*. Su objetivo era crear nuevas formas artísticas a partir de las raíces indígenas, africanas, asiáticas y europeas de Brasil. Su exposición también redefinía la función del museo como lugar de la memoria. Eso quería decir que abandonaba los presupuestos de la museografía europea y norteamericana moderna: el museo como depósito de trofeos y teatro de ejemplaridad imperial. Por otra parte, abría su espacio público a la reflexión, la expresión y la creación populares. Lina también transformaba el museo en un sentido práctico e inmediato: punto de partida de su proyecto de rehabilitación de los edificios barrocos y las culturas africanas que habitaban el Pelourinho, el centro histórico de Salvador.

Pero el tema de fondo de nuestra conversación es su visión del proceso social de degradación que ha seguido a aquella interrupción violenta de la historia de Brasil y América Latina. Y es su nuevo proyecto arquitectónico

de restauración cristalizado como botón de muestra en la Ladeira da Misericórdia de Salvador. Lina lo resume en pocas palabras: mantener técnicamente estables los volúmenes arquitectónicos a través de estructuras de hormigón que permitan conservar sus fachadas coloniales y redefinir, al mismo tiempo, los espacios y las funciones de sus interiores, con arreglo a las necesidades de sus pobladores. El objetivo es claro y plenamente justificable: no solo hay que restaurar los edificios, sino también preservar sus huellas, sus memorias y sus habitantes.

Mientras expone su proyecto intelectual y artístico de reforma de la memoria histórica de Brasil, yo le insisto en la involución política e intelectual que se ha extendido por toda Europa bajo el poder neoliberal, y la completa disolución de la imaginación emancipadora, apenas despertada en mayo de 1968, tras el largo aturdimiento de los fascismos, estalinismos y macartismos del siglo XX.

Al llegar a este punto de nuestra conversación Lina describe en dos frases su voluntad de abandonar la Italia de la postguerra. En cuanto sintió que los ejércitos aliados restablecían la continuidad administrativa y política del régimen de Mussolini optó por el exilio. Crucero por las Américas. Al llegar a Río de Janeiro, decide quedarse. A continuación, y con el ademán de quien confiesa un íntimo secreto, me susurra al oído: “La obra que he realizado en Brasil nunca la podría haber hecho en Europa. ¡Por eso soy *brasileira!*”.

El enunciado es intrigante. Ya en su “Curriculum literario” Lina había escrito: “1946. Los viejos fantasmas reaparecen, los viejos nombres regresan, la Democracia Cristiana toma el poder”¹. Eso quiere decir que no comprendía la postguerra europea como una presunta

ruptura con el pasado autoritario, sino como la continuidad de sus viejos poderes sistémicos bajo las nuevas retóricas democráticas. Eso explica su distancia intelectual con respecto a Europa. La dejó a sus espaldas para poner a salvo el núcleo más creador y libertario de sus memorias: Antonio Gramsci, Alfred Jarry, Bertolt Brecht...

La saga de la llegada de Lina Bo y Pietro Maria Bardi a Brasil reitera los rituales de los exilios europeos a las Américas a lo largo del siglo XX. Viaje a América del Sur. Escala en Río. La revelación de un mundo natural y humano de exuberante variedad y riqueza... La palabra que usa en su Curriculum para describir su primera impresión de Brasil es “asombro”. “Asombro por la simplicidad inteligente y las capacidades personales, asombro por un país inimaginable que no tenía clase media, sino solamente dos grandes aristocracias: la de la Tierra, el Café y la Caña de Azúcar, y... la del Pueblo”. En ese Brasil entrevió la posibilidad de realizar los sueños arquitectónicos de un concepto humanista de cultura al que la Europa de la postguerra cerraba sus puertas.

Crossroads Bahia

Lina representa una extensión del *élan* revolucionario de los expresionistas alemanes, los futuristas italianos y los constructivistas rusos; una expresión del impulso innovador de la forma y el espacio de Antoni Gaudí, Bruno Taut, Frank Lloyd Wright o Le Corbusier. Al mismo tiempo, pone de manifiesto aquella sensibilidad hacia las tradiciones populares que en Europa habían distinguido la música de Béla Bartók o la pintura de Asger Jorn. Sin embargo, la enigmática confesión de Lina no ponía énfasis en la Europa que dejaba atrás. Subrayaba más bien Brasil y ser *brasileira*.

Antonio Risério, historiador bahiano y amigo de Lina, ha dejado una descripción precisa del ambiente intelectual y artístico que rodeó y transformó a Lina en Salvador. Lo llamó “la *avant-garde* de Bahía”. Algunos de sus nombres más distinguidos merecen recordarse: Edgar Santos, el rector de la Universidad de Bahía;

Hans-Joachim Koellreutter, compositor de música dodecafónica; el filósofo Agostinho da Silva; el fotógrafo Pierre Verger; el cineasta Glauber Rocha; el músico Caetano Veloso... Sus grandes titulares: *Música viva*, *Cinema Novo*, *Tropicália*... Son los pioneros de un encuentro único de brillantes intelectuales brasileños y un exilio europeo con la cultura africana de Bahía y con la diversidad de colores musicales, simbólicos y étnicos que constituyen el planeta Brasil. Todo ello sobre el telón de fondo de los grandes arquitectos: Lúcio Costa, Roberto Burle Marx, Oscar Niemeyer, João Vilanova Artigas...².

Esta *avant-garde* hundía sus raíces estéticas y políticas en el *Manifesto antropológico* de Oswald de Andrade, en la voluntad de integración de las culturas antiguas del Amazonas y de África por la poética literaria y la erudición antropológica de Mário de Andrade, y compartió una característica distintiva de muchos otros exponentes de las culturas de América Latina, desde compositores como Silvestre Revueltas, y arquitectos y artistas como Juan O’Gorman o Diego Rivera, hasta escritores épicos como João Guimarães Rosa o Augusto Roa Bastos: la recuperación de las memorias populares, de los mitos y los ritos antiguos, de los conocimientos y las expresiones del arte y las religiones amazónicas, incas o mayas, y al mismo tiempo la creación de una renovada comunidad latinoamericana, más allá de las fronteras postcoloniales y las imposiciones imperiales.

La metáfora militar de una *avant-garde* –palabra que sus protagonistas, de Pablo Picasso a Arnold Schönberg, rechazaban resueltamente– encierra un misterio completamente negativo. Históricamente designa una fuerza militar de choque de acción predominantemente destructiva. Esta negatividad se aplica a un sinnúmero de expresiones artísticas que llamamos modernas, de Edvard Munch a Max Beckmann. Sin embargo, este referente y su cristalización como una dialéctica negativa no se aplica a ninguno de los exponentes de la renovación espiritual de Brasil que dio comienzo con el *Manifesto*

antropófago, y se coronó, junto a muchas otras expresiones musicales, literarias y artísticas, en la arquitectura de Lina.

La revolución estética y cultural que inauguraron el óleo *Abaporu* de Tarsila do Amaral [véase p. 44] y la novela *Macunaíma* de Mário de Andrade, obras que Oswald de Andrade reunió en su *Revista de Antropofagia* en 1928 bajo el techo de su *Filosofía antropofágica* no obedecía al postulado *Mechanization Takes Command* [la mecanización toma el mando], no asumía el dictado lingüístico del *abstract art* y no aceptaba la fatalidad histórica de la expansión descontrolada de las megalópolis postcoloniales. Sus objetivos estéticos y civilizadores, programáticamente formulados tanto en manifiestos y novelas como en películas y en la música popular brasileñas, no era establecer una ruptura con el pasado, ni destruir sus memorias, ni tampoco borrar sus expresiones simbólicas. Nada que ver con el concepto de modernidad representado por el calvinismo formalista de Piet Mondrian o la estética fetichista de Andy Warhol.

Los artistas brasileños querían una apertura al pasado del Brasil profundo y al futuro de la civilización industrial, y definir una cultura que uniese el rigor del *Enlightenment* europeo con un humanismo chamánico. No eran una *avant-garde*; eran los pioneros de un proyecto filosófico y estético revolucionario. Debe recordarse su formulación expresa por Oswald de Andrade: la síntesis del comunismo de Marx, la crítica del cristianismo de Nietzsche y un *matriarcado do Pindorama* inspirado en el concepto jurídico y arqueológico de “derecho materno” (*Mutterrecht*) de Bachofen e inspirado en las tradiciones matrilineales de las culturas amazónicas y africanas de Brasil³.

La arquitectura de Lina Bo traza el camino contrario al de las vías dictadas por la *avant-garde* estadounidense y su administración museográfica: no una ruptura con el pasado, sino la integración de sus memorias; no la modernidad como reproducción indefinida de lenguajes automáticos, sino como el resultado de una experiencia lírica, religiosa y política contemporánea; no una estética

excluyente, sino comprometida con las necesidades y las fantasías humanas; no un museo instaurado en torno al fetichismo de la obra de arte, sino el museo como lugar de asimilación de la tecnología junto a las expresiones de la creatividad humana y popular.

Este diálogo entre lo moderno y lo popular cristaliza, entre 1958 y 1964, con la creación del MAM-BA y el Museo de Arte Popular del Solar do Unhão. En este marco histórico Lina expone su proyecto cultural:

A la creación de un movimiento cultural que, asumiendo los valores de una cultura históricamente (en un sentido áulico) pobre, superando las fases “culturalista” e “historicista” de Occidente y apoyándose en una experiencia popular (rigurosamente distinta del folclore), pudiera lúcidamente entrar en el mundo de la verdadera cultura moderna, con los instrumentos de la técnica y el vigor de un nuevo humanismo⁴.

Modern, modern, modern!

Una primera aproximación a las obras arquitectónicas de Lina permite detectar las lingüísticas rigurosamente modernas de geometrías cubistas, volúmenes abstractos, materiales industriales, una concepción mecánica del espacio e incluso un exhibicionismo ornamental mecanicista –como ese pionero ascensor de paredes transparentes de su Museu de Arte de São Paulo (MASP)–. La estructura fundamental de este museo, lo mismo que de su propia Casa de Vidrio, es una “arquitectura de pilotis” de perfecta ortodoxia lecorbuseriana. Además, Lina representa una construcción masiva de hormigón cuyas categorías estéticas de funcionalismo y “brutalismo” industriales remontan a los manifiestos, los diseños y los espacios del futurismo italiano, del constructivismo ruso y de la Bauhaus alemana. Esta podría ser una definición escolásticamente correcta de la arquitectura moderna de Lina Bo.

A semejante definición ritual de lo moderno, la museografía y la academia globales han añadido una serie de categorías hermenéuticas rigurosamente triviales: estéti-

cas híbridas, dialéctica de lo global y lo local, las variantes regionales de las normas lingüísticas modernas y postmodernas, regionalismos y lingüísticas de la identidad y, por toda coronación, el realismo mágico. Todo eso también podría recetarse sobre Lina: una arquitecta italiana refugiada en Brasil donde realizó proyectos *à la* Le Corbusier con signos de identidad tropical. La alberca con agua de la que ascienden los pilares del palafito del MASP puede citarse a título de ejemplo. Sin embargo, todas estas definiciones de la modernidad como estereotipo acaban siendo tediosas y se disuelven fatalmente en el olvido.

No cabe la menor duda de que la obra de Lina es irremediablemente moderna. Sin embargo, también es arcaica. Una arquitectura primitiva en el sentido mitológico de lo originario, tanto en sus símbolos como en su funcionalidad. Por ejemplo, los variados elementos lúdicos que, desde los mosaicos marinos de la piscina hasta las caprichosas formas arriñonadas de las ventanas, distinguen las torres futuristas del SESC Pompéia en São Paulo.

El repertorio de Lina también incluye, obvia y necesariamente, las volumetrías cúbicas del movimiento moderno. Sin embargo, esos mismos volúmenes cúbicos, las mismas estructuras geométricas e incluso el mismo ascetismo funcional de sus formas lo poseen también los palafitos y las *malocas* amazónicas, que son arquitecturas milenarias.

Los espacios de Lina son rigurosamente industriales. Sus texturas de hormigón desnudo y sin pulir, y sus estructuras metálicas están en sintonía con el ideario funcionalista europeo. Su composición volumétrica se encuentra mucho más cerca del calvinismo de Max Oud y los misioneros neoplasticistas que de la sensualidad femenina de las curvas de Niemeyer quien, por lo demás, mantenía una relación cordial con Lina. Pero estas mismas construcciones, texturas y colores modernos están vinculados con la arquitectura, los colores y las formas de vida de las culturas indígenas y africanas de Brasil. Y están atravesados, además, por aquellos gestos rebeldes de la conciencia intelectual tercermundista de los años

sesenta que no suelen incluirse en los recetarios académicos del movimiento moderno en la arquitectura.

Como escenógrafa, Lina se encuentra muy cerca del teatro de Oskar Schlemmer en la Bauhaus y de la estética de la *Befremdung* o extrañamiento de Bertolt Brecht, solo que ella integra las expresiones más reflexivas de la modernidad europea en una estética de la pobreza inspirada en el arte popular (no en el *styling* del *arte povera*). Sus *montages* teatrales, sus diseños ya sea de joyas, ya sea de sillas, sus ensayos literarios y sus provocadoras declaraciones públicas, en fin, sus exposiciones y *performances* son inseparables de sus composiciones a la acuarela de los espacios para el ocio y la creatividad, o de su transformación de las viejas salas de máquinas en teatros, talleres, bibliotecas y espacios deportivos en el SESC Pompéia.

La arquitectura de Lina se expresa por medio de lenguajes dadaístas, utiliza elementos formales cubistas, asume un ascetismo funcionalista y está atravesada por poderosas líneas de fuerza futuristas. Pero es una obra única y original precisamente por el diálogo profundo que establece con las culturas de África, América y Europa que la recorren. Este es el núcleo de la arquitectura de Lina Bo que quiero subrayar aquí con cuatro trazos. No los formalismos *prêt-à-porter*.

Expresionismo

La arquitectura de Lina no resplandece debido a sus formalidades lingüísticas, sino por sus sustancias simbólicas y políticas. Y por una voluntad estética fundamentalmente expresionista. Utilizo el concepto de “expresionismo” y de “expresión” en un sentido a la vez ontológico, mitológico y psicológico. Y la composición del MASP, como un masivo paralelepípedo suspendido horizontalmente, es expresionista en este sentido radical de la palabra. Las dos torres del SESC, unidas por los puentes extendidos como brazos de titanes, son también expresionistas. Sus expresiones son al mismo tiempo violentas y abstractas, masivas e in-

grávidas, primitivas y delicadas. Son expresiones en un sentido emocional, psicológico y subjetivo. A través de esa violencia y de ese lirismo de las fuerzas abstractas y las masas monumentales reconocemos subjetivamente una expresión elemental y objetiva de la megalópolis postcolonial.

En sus ensayos y declaraciones Lina defendía dos postulados expresionistas que se pueden asignar tanto a los pintores de *Die Brücke* [El puente], como a *Las señoritas de Aviñón* de Picasso: su pobreza de medios y su primitivismo. Esta “arquitectura pobre” distinguía clara y explícitamente entre la “pobreza” de los materiales y las expresiones estéticas y la “indigencia” económica. Y se distinguía programáticamente del empobrecimiento de la experiencia humana que acompaña al progreso de la civilización industrial y electrónica hasta el extremo de anular su experiencia individual y su capacidad de reflexión autónoma. La estética “pobre” de Lina radicaba más bien en una experiencia originaria o primitiva en el sentido de *Un par de zapatos* de Vincent van Gogh –los zapatos que Heidegger interpretó como ejemplo de la *Unverborgenheit* de toda auténtica obra de arte: el desocultamiento y la revelación de la verdad que su presencia sensible a la vez encubre y revela. Esta esencia desvelada del arte artesanal y de todas las manifestaciones del arte popular de Brasil y América Latina era lacónicamente defendida por Lina con las siguientes palabras: “Un grado máximo de comunicación y dignidad mediante los menores y más humildes medios”.

El expresionismo de Lina puede resumirse como la suma de pobreza más primitivismo. A su vez, este primitivismo podría definirse, tomando como ejemplos el Pabellón de Cristal de Bruno Taut o el *Perseo* de Max Beckmann, en los términos de la búsqueda de una realidad originaria y esencial a través del símbolo del cristal o del mito de Perseo respectivamente. O también puede entenderse el primitivismo como la inmersión en la memoria mitológica de los protagonistas de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo o de *Los ríos profundos* de José María

Arguedas. La palabra “primitivismo” lo significa todo menos un “ismo”. Lina lo define como “rudeza”, como ese “tomar y transformar sin prevenciones” y como la síntesis de una conciencia técnica más “la espontaneidad y el ardor del arte primitivo”. Sus diseños utilitarios de mesas y sillas son un ejemplo de esa “pobreza” esencial y de esa espontaneidad “primitiva”.

Pero hay todavía otro aspecto de esta rudeza arcaica y primitiva de la arquitectura de Lina que es más recóndito y misterioso: sus evocaciones simbólicas y rituales. La obra de Lina es primitiva porque expone el diálogo entre una conciencia chamánica de lo real y una lógica espacial moderna.

En una de las interpretaciones más originales de la arquitectura moderna en general y de Lina en particular, Olivia de Oliveira llama a estos aspectos al mismo tiempo tectónicos y místéricos “*sutis substâncias*”. El protagonismo que tiene el agua en la alberca que he mencionado, sobre la que se levantan los pilotis del MASP, y el protagonismo del agua en el SESC Pompéia, son ejemplos de esas “sustancias sutiles”. No es preciso subrayar que representan mucho más que un elemento formal y funcional del proyecto arquitectónico en el sentido profesional, esto es, reductivo de la palabra. Son más bien elementos mitológicos que la arquitectura de Lina integra en una visión poética: el significado simbólico regenerativo del agua y la vida vegetal es consustancial al templo de las musas que define el sentido profundo de todo museo, y en la piscina de las torres del SESC y en el riachuelo que atraviesa su amplísima “área de convivencia” esa agua adquiere precisamente una función recreativa y regeneradora.

De Oliveira habla también de “escaleras líquidas”, e interpreta el MASP como un palafito amazónico, con todas las pertinentes asociaciones chamánicas y funcionales de las culturas milenarias del inmenso y mítico río. Ya se trate de la relación entre la tradición ritual del *pau de sebo* (otro motivo predilecto de las instalaciones y exposiciones realizadas por Lina) y su integración

en la arquitectura como *axis mundi*, o del culto a las cascadas de agua vinculado a los rituales africanos dedicados al dios Xangó, estas sutiles sustancias de la arquitectura y la obra artística de Lina tienen una fuerza expresiva y expresionista difusa, ponen de manifiesto su aspecto social y comunicativo más intenso, y le otorgan aquella misma dimensión esclarecedora y dignificante que distinguen los jardines de Roberto Burle Marx, las supercuadras de Costa o el edificio de la facultad de Arquitectura y Urbanismo de Vilanova Artigas⁵.

Arte después de la barbarie

En su “Curriculum literario” Lina escribió: “1945. La Guerra termina, la esperanza de construir en vez de destruir nos anima a todos”.

Libertad formal, experimentalismo y un instinto herético y anárquico: este era el legado que Lina asumía en un momento crucial de la historia moderna europea: el de su reconstrucción social tras las orgías de destrucción de los fascismos, y de la subsiguiente invasión estadounidense y soviética. En estos años de guerra y ocupación Lina trabajó en Milán con el arquitecto Gio Ponti, que se definía como “el último de los Humanistas”⁶.

Libertad, resistencia, humanismo. Son estas las categorías que quiero subrayar a título de conclusión sobre la obra artística, arquitectónica e intelectual de Lina Bo. Concepto de humanismo distinto de la propaganda de los “valores humanos” y las retóricas de los *human rights*. Humanismo como reivindicación poética de la soberanía humana y la plenitud de su ser. Un reto abierto contra la dictadura del maquinismo y del espectáculo.

– 1

Lina Bo Bardi, “Curriculum literario”, en Marcelo C. Ferraz (org.), *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993. Véase en pp. 13-17 de este catálogo.

– 2

Antonio Risério, *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995, pp. 69 y ss.

– 3

Oswald de Andrade, “Informe sobre o modernismo”, en Oswald de Andrade, *Obras completas. Estética e política*. São Paulo: Editora Globo, 1991, pp. 97 y ss.

– 4

Antonio Risério, “Cultura aqui, ali, cultura além”. Copia mecanografiada. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo.

– 5

Olivia de Oliveira, *Lina Bo Bardi. Sutis substâncias da arquitetura*. São Paulo: Romano Guerra, 2006, pp. 161 y ss.

– 6

Bo Bardi, “Curriculum literario”, cit. en nota 1.

Lina Bo Bardi

Tupí or
not tupí

Brasil
1946-1992

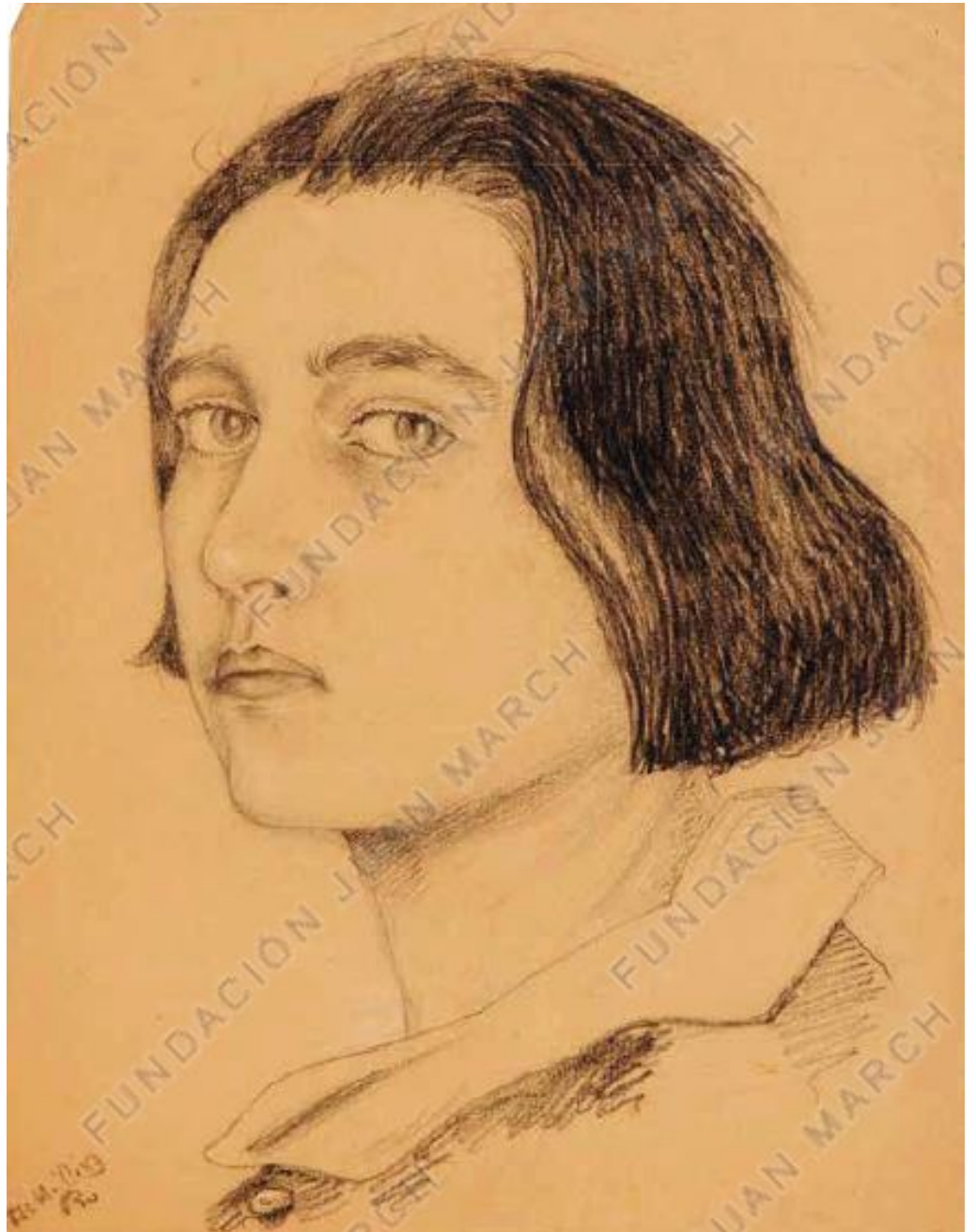
Obras en exposición

Mesa de trabajo de Lina
Bo Bardi en la Casa de
Vidrio (detalle), São Paulo,
2001. Foto: Nelson Kon.
Archivo del fotógrafo



Civilización es el aspecto práctico de la cultura, es la vida de la gente en todos los instantes [...] desde la iluminación hasta las cucharas de cocina, las colchas, la ropa, las teteras, los juguetes [...]. Materia prima: la basura. Bombillas fundidas, retales de tela, latas de lubricante, cajas viejas y periódicos. Cada objeto roza el límite de la “nada”, de la miseria [...]. Popular y no folclore porque el folclore es una herencia estática y regresiva, amparado de modo paternalista por los responsables culturales, mientras que el arte popular [...] define la actitud progresiva de la cultura popular conectada a los problemas prácticos. [...] La simplificación (no la indigencia) en el mundo actual; camino necesario para encontrar dentro del humanismo técnico una poética.

Lina Bo Bardi, 1977



1

Lina Bo Bardi

Autorretrato, 1931

Lápiz y pastel sobre papel
offset, 29,8 x 23,3 cm

Instituto Bardi/Casa de
Vidro, São Paulo



2

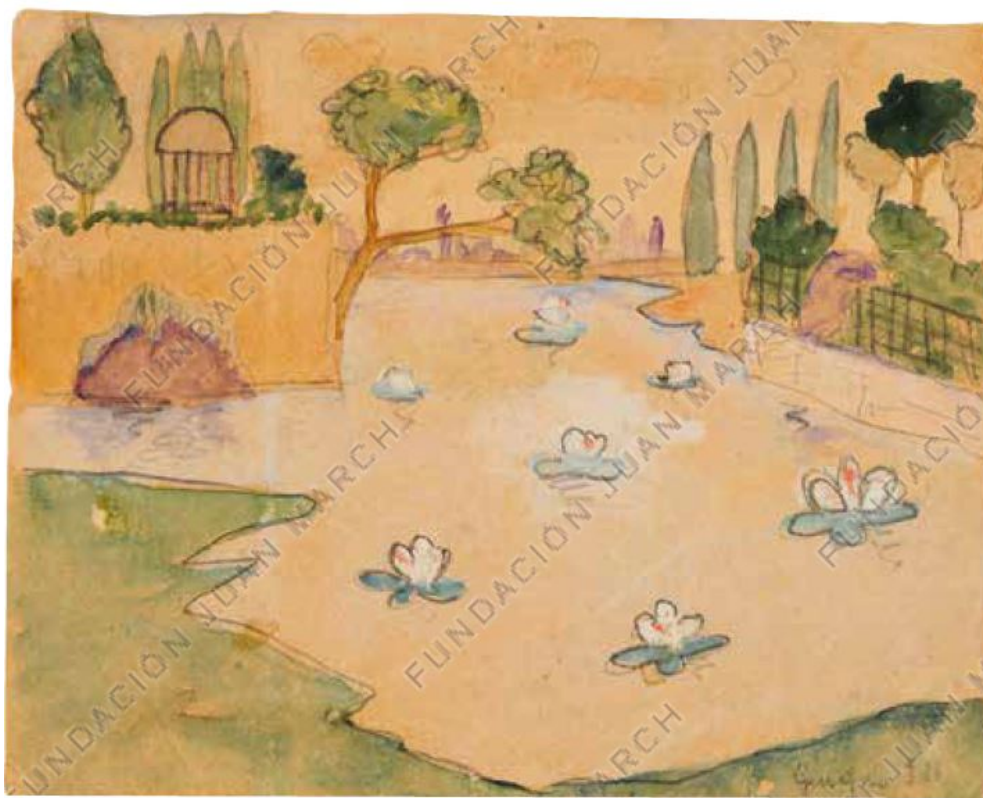
Lina Bo Bardi

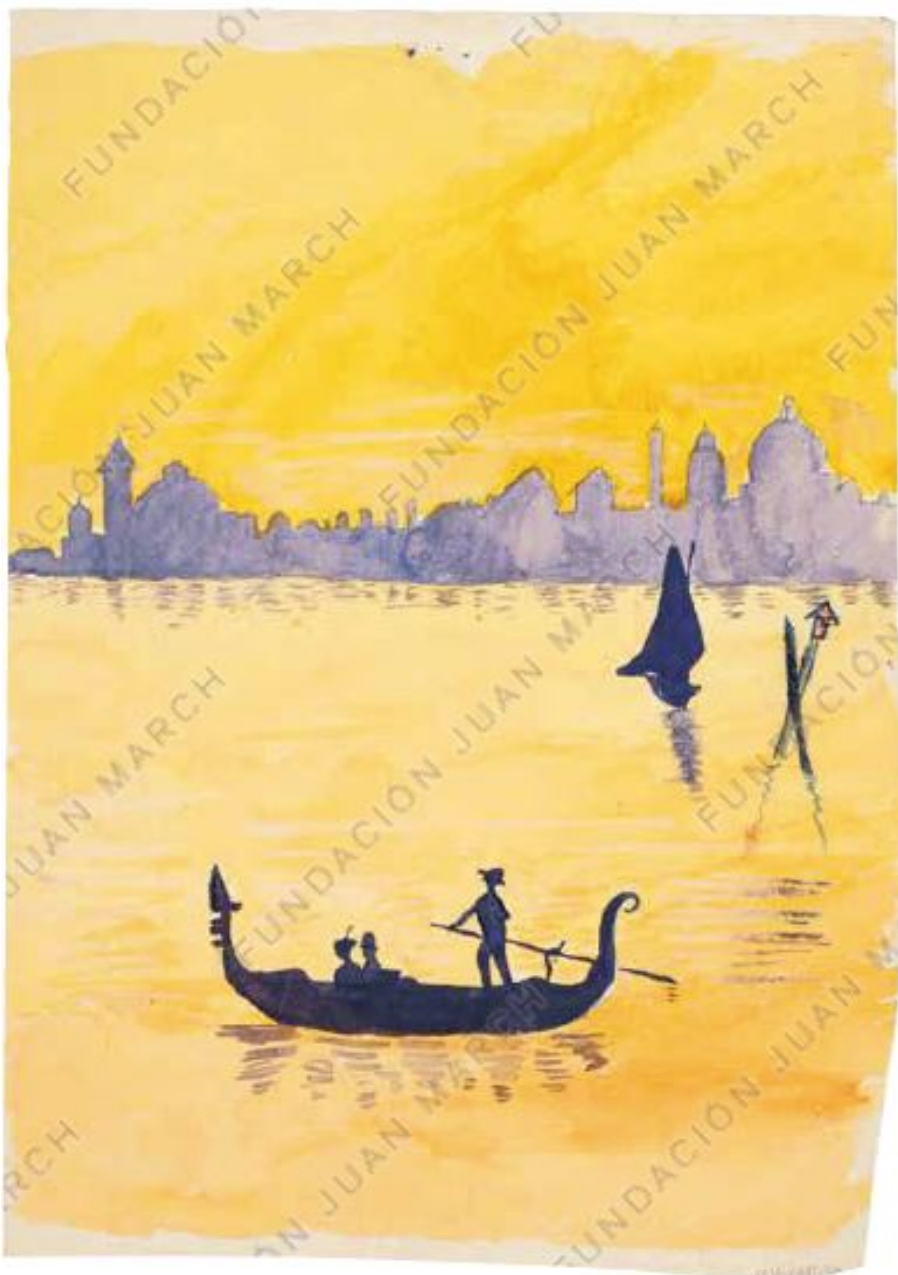
Sin título, 1924
Acuarela y lápiz sobre
cartón, 9 x 14,1 cm
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo

3

Lina Bo Bardi

Crepúsculo, 1925
Acuarela y lápiz sobre
cartón, 10,3 x 13 cm
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo





4

Lina Bo Bardi

Sin título, 1926
 Acuarela, gouache, lápiz y
 lápiz de color sobre cartón,
 30,5 x 21,7 cm
 Instituto Bardi/Casa de
 Vidro, São Paulo



5

Lina Bo Bardi

Sin título, 1926
 Acuarela y lápiz
 sobre papel offset,
 36,8 x 16 cm
 Instituto Bardi/Casa
 de Vidro, São Paulo



6

Lina Bo Bardi

Sin título, 1936
Acuarela y lápiz sobre
cartón, 18 x 11,7 cm
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo



7

Lina Bo Bardi

Sin título, 1927/1928
 Acuarela y lápiz sobre
 cartón, 15,9 x 10,7 cm
 Instituto Bardi/Casa
 de Vidro, São Paulo



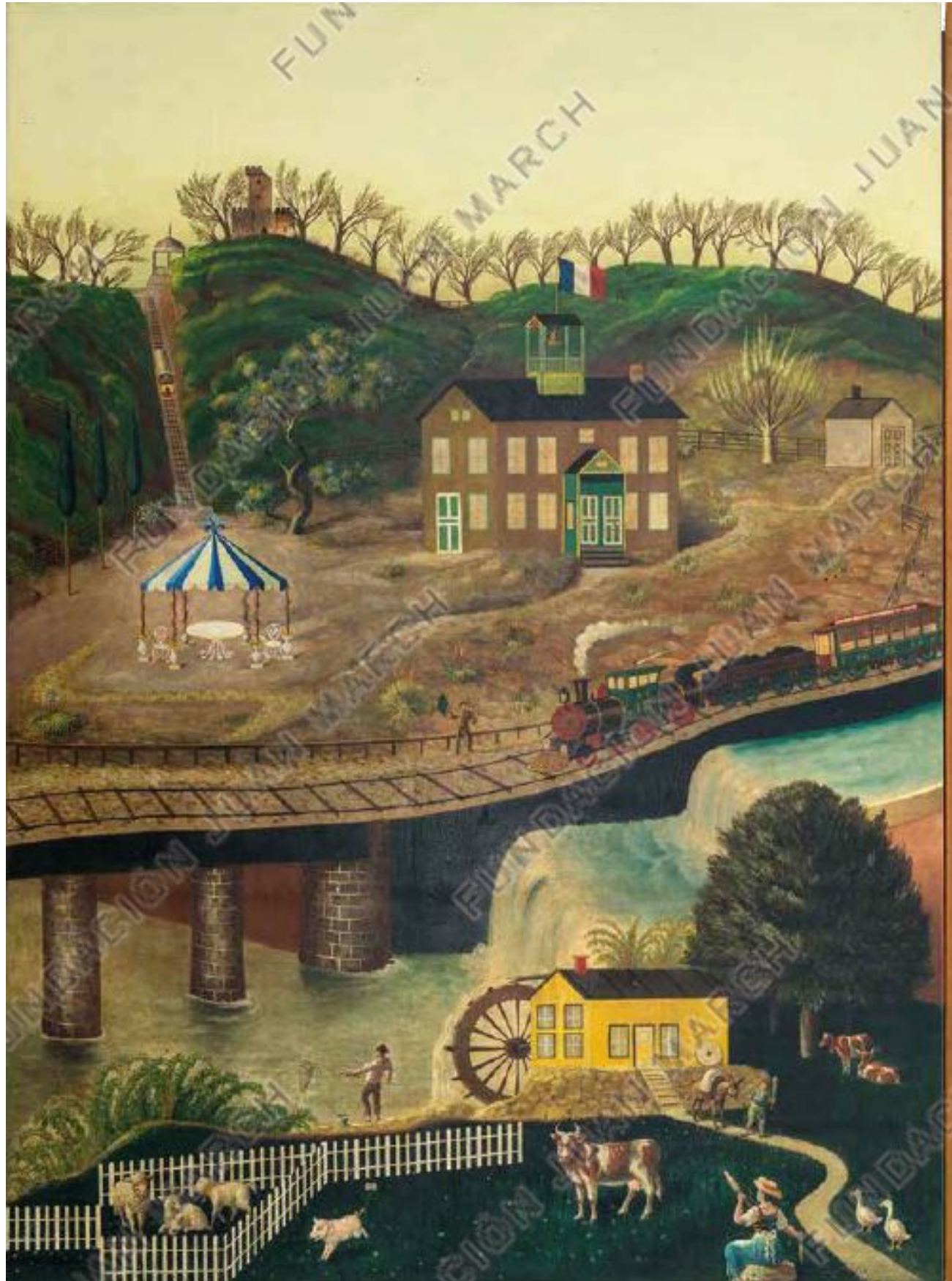
8

Lina Bo Bardi

Sin título, 1933
 Acuarela y lápiz sobre
 cartón, 28 x 18,9 cm
 Instituto Bardi/Casa
 de Vidro, São Paulo

Enrico Bo

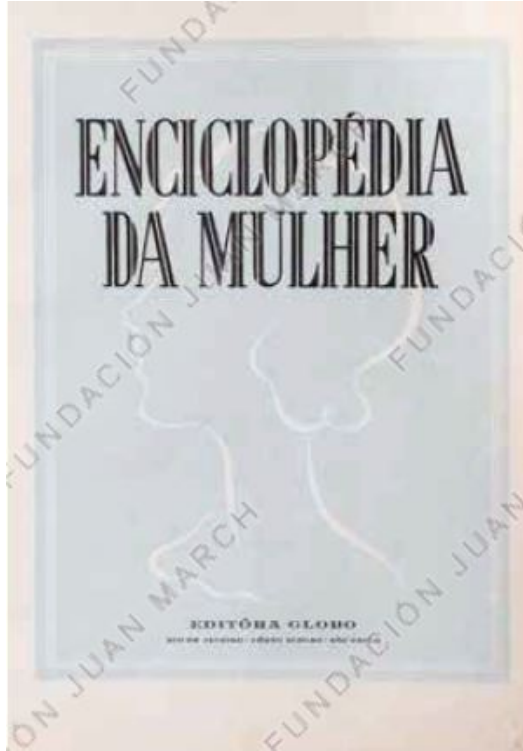
Puertas de un armario de
la residencia del arquitecto
Jacob Ruchti, 1943
Óleo sobre tabla, 133 x 196 cm
Colección Breno Krasilchik,
São Paulo



No abandono la labor editorial, estoy dirigiendo la revista *Habitat* y preparo un libro [...] sobre la organización de la casa moderna [...] para transformar las labores domésticas, hasta ahora en estado de esclavitud, en un trabajo digno.

Lina Bo Bardi, 1957

Enciclopédia da mulher
 [Enciclopedia de la mujer].
 Río de Janeiro, Porto Alegre y
 São Paulo: Globo, 1958
 Capítulo "A casa" [La casa]
 de Lina Bo Bardi
 Libro. Impresión sobre papel,
 34,5 x 25,2 cm
 Colección Fundación Juan March
 March, Madrid





11

Autor desconocido
Imagen de vestir con
brazos articulados, s.f.
Madera policromada y
tejido, 85 x 22 x 22 cm
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo



12

Autor desconocido
Exvoto pintado, s.f.
Óleo sobre tabla, 37 x 31 x 4 cm
Colección Rafael Moraes,
São Paulo

13

Autor desconocido
Corona, s.f.
Metal policromado,
18,5 x 17 x 17 cm
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo



14

Autor desconocido
Corona de la *congada*,
Minas Gerais, s. XIX
Metal, 40 x 28 x 28 cm
Colección Rafael Moraes,
São Paulo





15
Autor desconocido
Oratorio azul, s.f.
Metal policromado,
44 x 27 x 15 cm
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo



16
Autor desconocido
Candelabro de hojalata, s.f.
Metal policromado,
45 x 35 x 20 cm
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo



17

Lina Bo Bardi

Sin título, 1987
Rotulador y bolígrafo sobre
papel, 29 x 41 cm
Colección João Grinspum
Ferraz, São Paulo

18

Lina Bo Bardi

Sin título, s.f.
Grafito sobre cartón, 38 x 56 cm
Colección João Grinspum
Ferraz, São Paulo



19

Lina Bo Bardi

Estudio para un teatro de títeres
articulado, 1987
Tinta y acuarela sobre cartón,
18,5 x 29 cm
Colección João Grinspum
Ferraz, São Paulo

20

Lina Bo Bardi

Sin título (felicitación navideña a
Lasar Segall), 1956
Manuscrito con tinta negra sobre
papel, 24,2 x 16 cm
Archivo Lasar Segall/Museu Lasar
Segall/Ibram/MinC, São Paulo





21

Autor desconocido
Vaso con flores, s.f.
Metal policromado y
cerámica, 31 x 26 x 26 cm
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo

22

Autor desconocido
Molinete, s.f.
Metal policromado,
21 x 17 x 10 cm
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo



Cuarto de baño en la Casa
de Vidrio, São Paulo, 2018.
Foto: José Manuel Ballester.
Archivo del fotógrafo

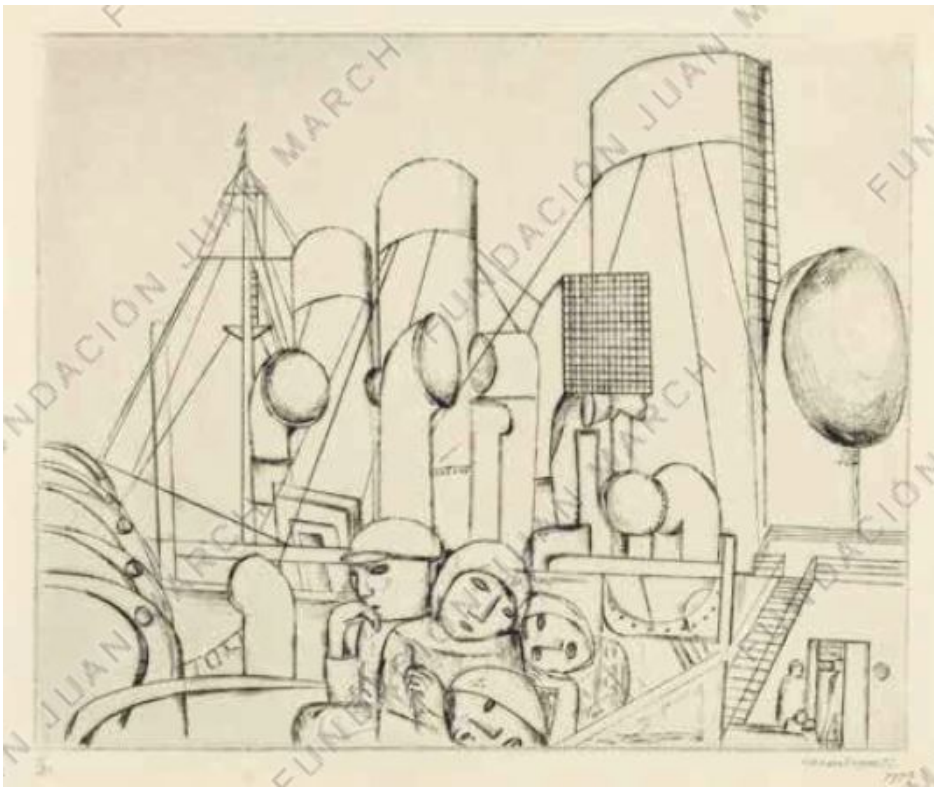


23

Lina Bo Bardi

Lámpara, 1951
Hierro, 35 x 26 Ø cm
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo





26

Lasar Segall

Emigrantes, 1929
Punta seca sobre papel,
28,5 x 34,5 cm
Colección Museu Lasar
Segall/Ibram/MinC,
São Paulo

27

Lasar Segall

Navio y montañas
[Navio y montañas], 1930
Punta seca sobre papel,
28 x 41,5 cm
Colección Museu Lasar
Segall/Ibram/MinC,
São Paulo



28

Livio Abramo

Santos, 1939
Xilografía sobre papel,
28 x 20 cm
Instituto Livio Abramo,
Rio de Janeiro

29

Tarsila do Amaral

Marinha com Pão de Açúcar [Marina con Pan de Azúcar], 1945
Óleo sobre lienzo,
16,5 x 22,2 cm
Colección MAR – Museu de Arte do Rio/Secretaria Municipal de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro



Llego a Río de Janeiro en barco, en octubre. Asombro. Llegando por mar, el Ministerio de Educación y Salud se recortaba como un gran navío blanco y azul contra el cielo. Primer mensaje de paz tras el diluvio de la Segunda Guerra Mundial. Me sentí en un país inimaginable, donde todo era posible. Me sentí feliz y en Río no había edificios en ruinas.

Lina Bo Bardi, 1946

30

Pietro Maria Bardi

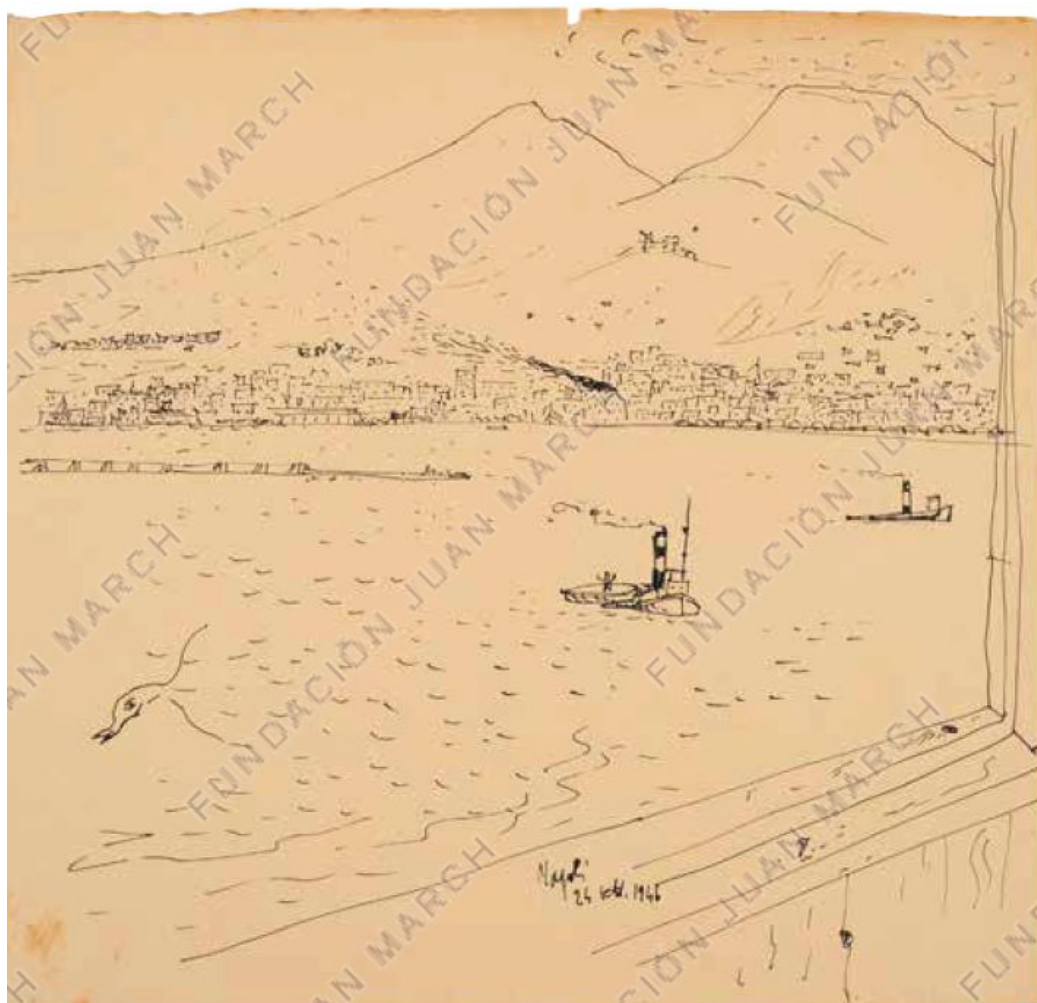
Vista do navio Jaceguay
[Vista del navío Jaceguay],
1946

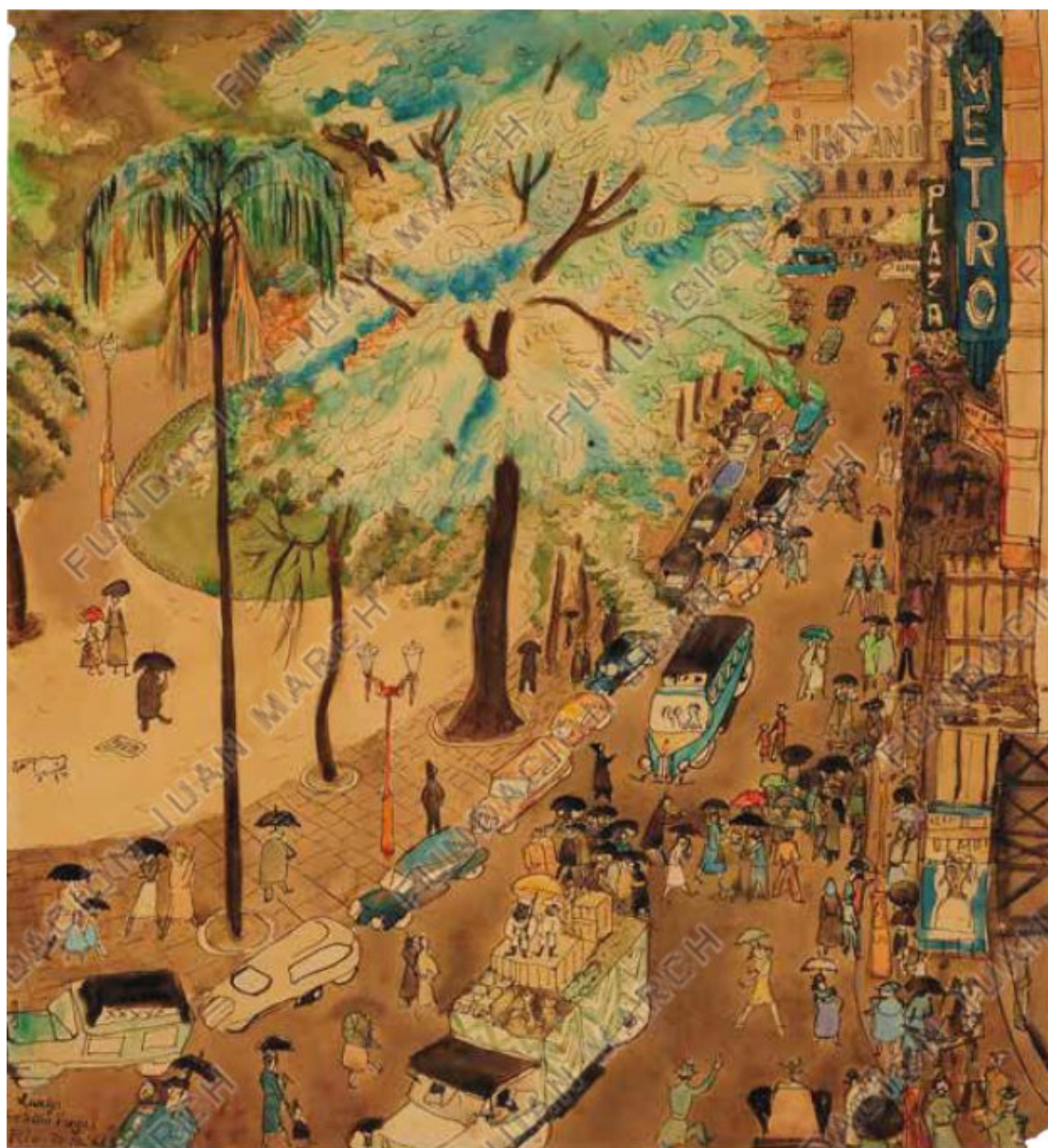
Tinta china sobre papel
offset, 23,1 x 24,2 cm
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo

31

Lina Bo Bardi

Recife, 1946
Acuarela y lápiz sobre
papel offset, 21 x 29,6 cm
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo





32

Lina Bo Bardi

Praça Getúlio Vargas, Rio de Janeiro [Plaza Getúlio Vargas, Rio de Janeiro], 1946

Acuarela y tinta china sobre papel offset, 24,2 x 22,3 cm
Instituto Bardi / Casa de Vidro, São Paulo



33

Arcangelo Ianelli

Rua Tabatinguera [Calle Tabatinguera], 1954
 Óleo sobre lienzo, 61 x 46 cm
 Colección Pinacoteca do Estado de São Paulo.
 Donación del Legado Arcangelo Ianelli, 2011

35

Lívio Abramo

Vila operária [Ciudad obrera], 1935
 Xilografía sobre papel, 27 x 25 cm
 Instituto Lívio Abramo, Río de Janeiro





34

Arcangelo Ianelli

Gasómetro [Gasómetro], 1957
Óleo sobre lienzo, 60 x 72 cm
Colección Pinacoteca do
Estado de São Paulo. Donación
del Legado Arcangelo Ianelli,
2011



São Paulo es una ciudad antropofágica,
una ciudad devoradora de culturas.
São Paulo en pocos lugares conservó su
forma original, se devoró a sí misma [...]
asumió su destino de megalópolis.

Lina Bo Bardi, 1972



Tienda de ultramarinos,
São Paulo, c. 1953. Foto:
Alice Brill. Colección Instituto
Moreira Salles, Río de Janeiro

Vendedor de globos en un
mercado, São Paulo, c. 1953.
Foto: Alice Brill. Colección
Instituto Moreira Salles,
Río de Janeiro

Tienda de utensilios
domésticos, São Paulo, c. 1953.
Foto: Alice Brill. Colección
Instituto Moreira Salles,
Río de Janeiro





36

Alice Brill

Procesión, valle de Anhangabaú, São Paulo, c. 1950 (2018)

Impresión en chorro de tinta con pigmentos minerales sobre papel de algodón, 31 x 30 cm

Colección Instituto Moreira Salles, Río de Janeiro



37

Hans Gunter Flieg

Centro de São Paulo visto desde
la azotea del edificio Altino
Arantes, antigua Torre Banespa,
São Paulo, 1950 (2018)

Impresión en chorro de tinta con
pigmentos minerales sobre papel
de algodón, 30 x 39,4 cm

Colección Instituto Moreira Salles,
Río de Janeiro



38

Agostinho Batista de Freitas

Vista de São Paulo, 1952

Óleo sobre lienzo, 80 x 100 cm

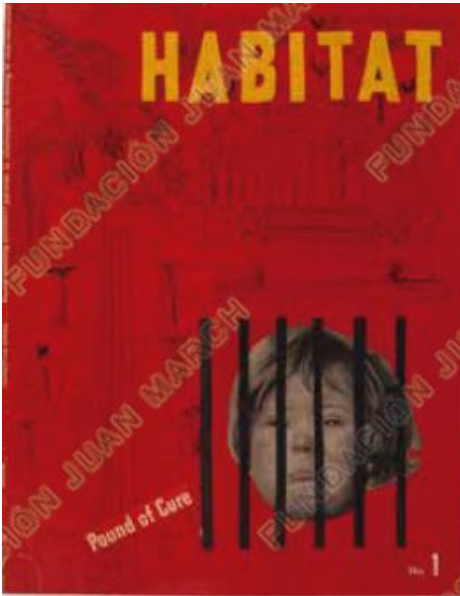
Colección Ugo di Pace,

São Paulo

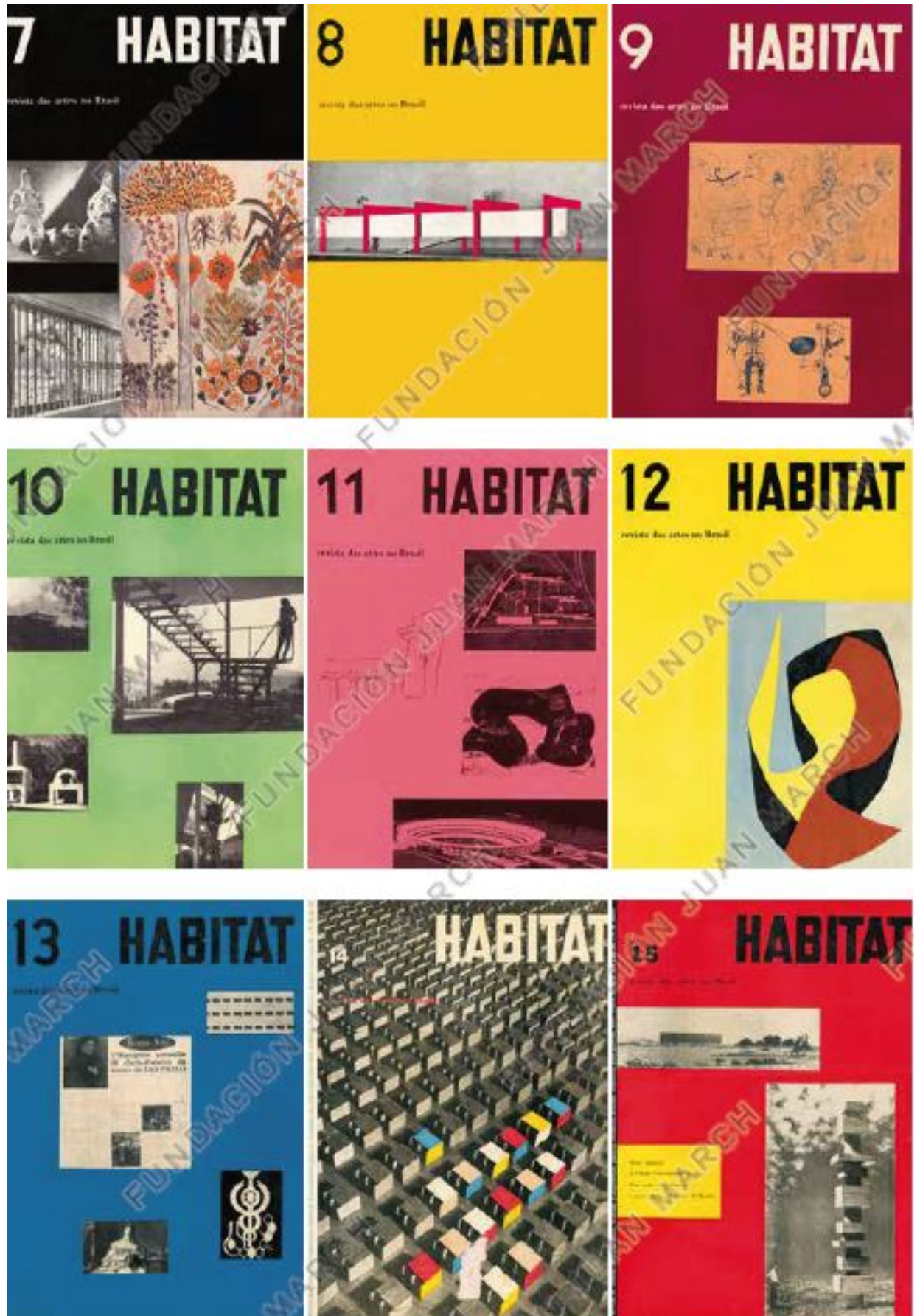
Lina Bo Bardi

Proyecto de diseño de cubierta para *Habitat - Revista das Artes no Brasil* [*Habitat - Revista de las artes en Brasil*], São Paulo, 1950

Tinta china y collage sobre papel, 30,1 x 23,4 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



Habitat - Revista das Artes no Brasil [*Habitat - Revista de las artes en Brasil*], São Paulo, núms. 1-15 (octubre de 1950-abril de 1954)
 Revista. Impresión sobre papel, 30,1 x 23,4 cm
 Dan Galeria, São Paulo

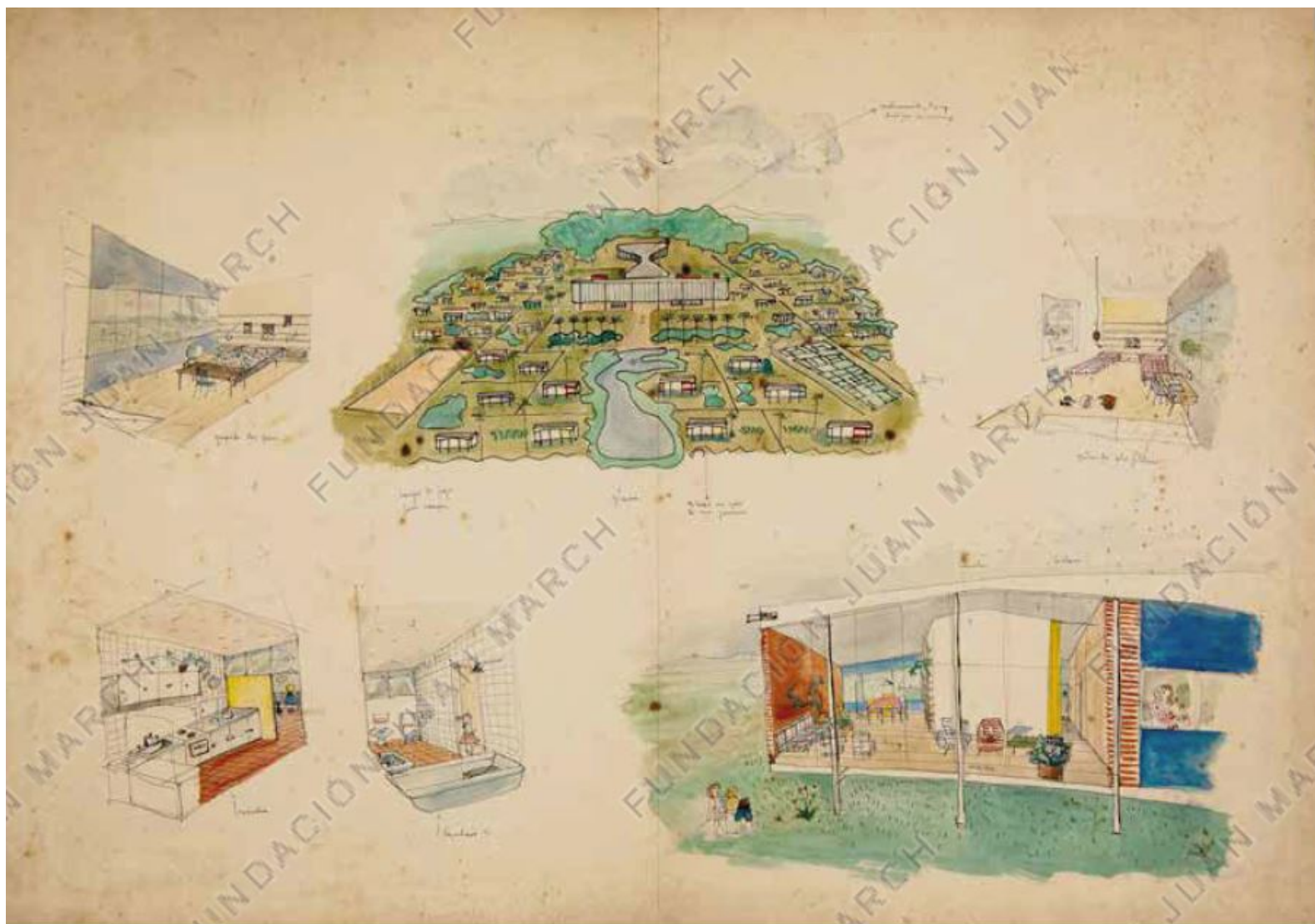




41

Lina Bo Bardi y Carlo Pagani

Proyecto de mobiliario para
la Casa Mondadori, Milán, 1945
Acuarela, gouache, lápiz y
tinta china sobre cartulina
37,7 x 53,8 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro,
São Paulo



42

Lina Bo Bardi

Proyecto para casas
económicas, 1951

Acuarela, rotulador y tinta
china sobre cartón,

70 x 99,8 cm

Instituto Bardi/Casa de Vidro,
São Paulo



43

Lina Bo Bardi

Sin título, 1929
 Acuarela y lápiz sobre papel
 Fabriano, 23,6 x 33,8 cm
 Instituto Bardi/Casa de Vidro,
 São Paulo



44

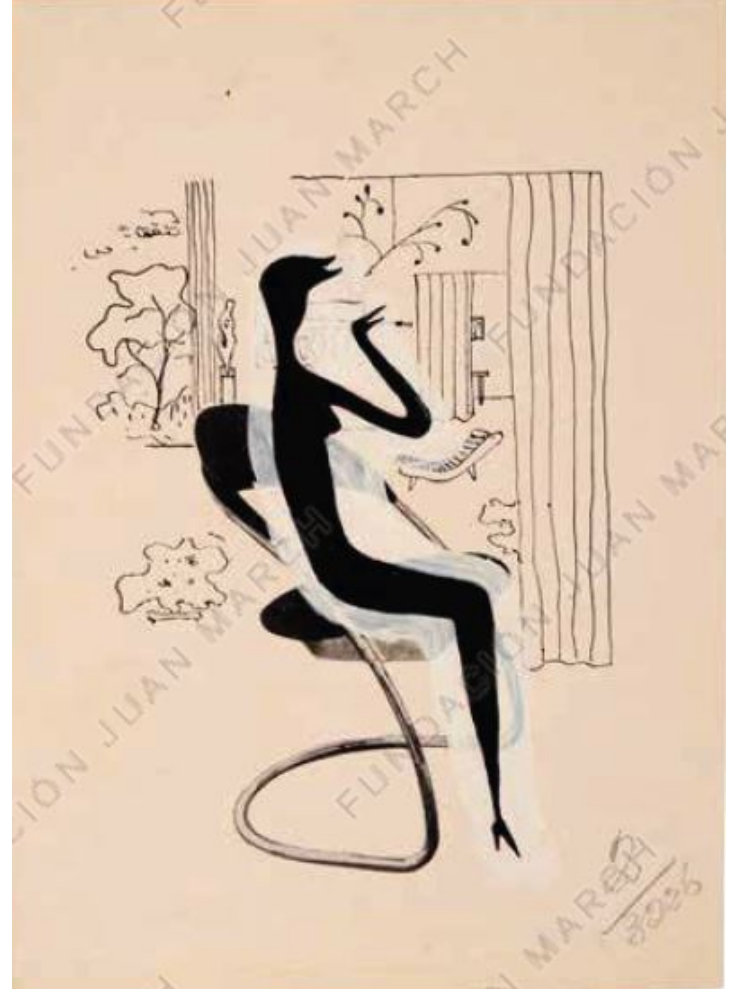
Lina Bo Bardi

Sin título, c. 1929
 Acuarela, lápiz y tinta
 china sobre papel Fabriano,
 33,8 x 23,6 cm
 Instituto Bardi/Casa
 de Vidro, São Paulo

45

Lina Bo Bardi

Ilustración sobre fotocopia
de silla para *Habitat - Revista
das Artes no Brasil* [*Habitat -
Revista de las artes en Brasil*],
São Paulo, 1950
Gouache, lápiz, tinta china
y fotocopia sobre papel,
19,2 x 14 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro,
São Paulo



Lina Bo Bardi

Silla *Tripé* [Trípode], 1949
Manufacturada en el Studio d'Arte
Palma, São Paulo
Estructura tubular de hierro y cuero,
75 x 70 x 64 cm
Colección Luis Sendino. Cortesía de
Side Gallery, Barcelona



Giancarlo Pianti

Sillón *Zig Zag*, 1948

Manufacturada en el Studio d'Arte
Palma, São Paulo

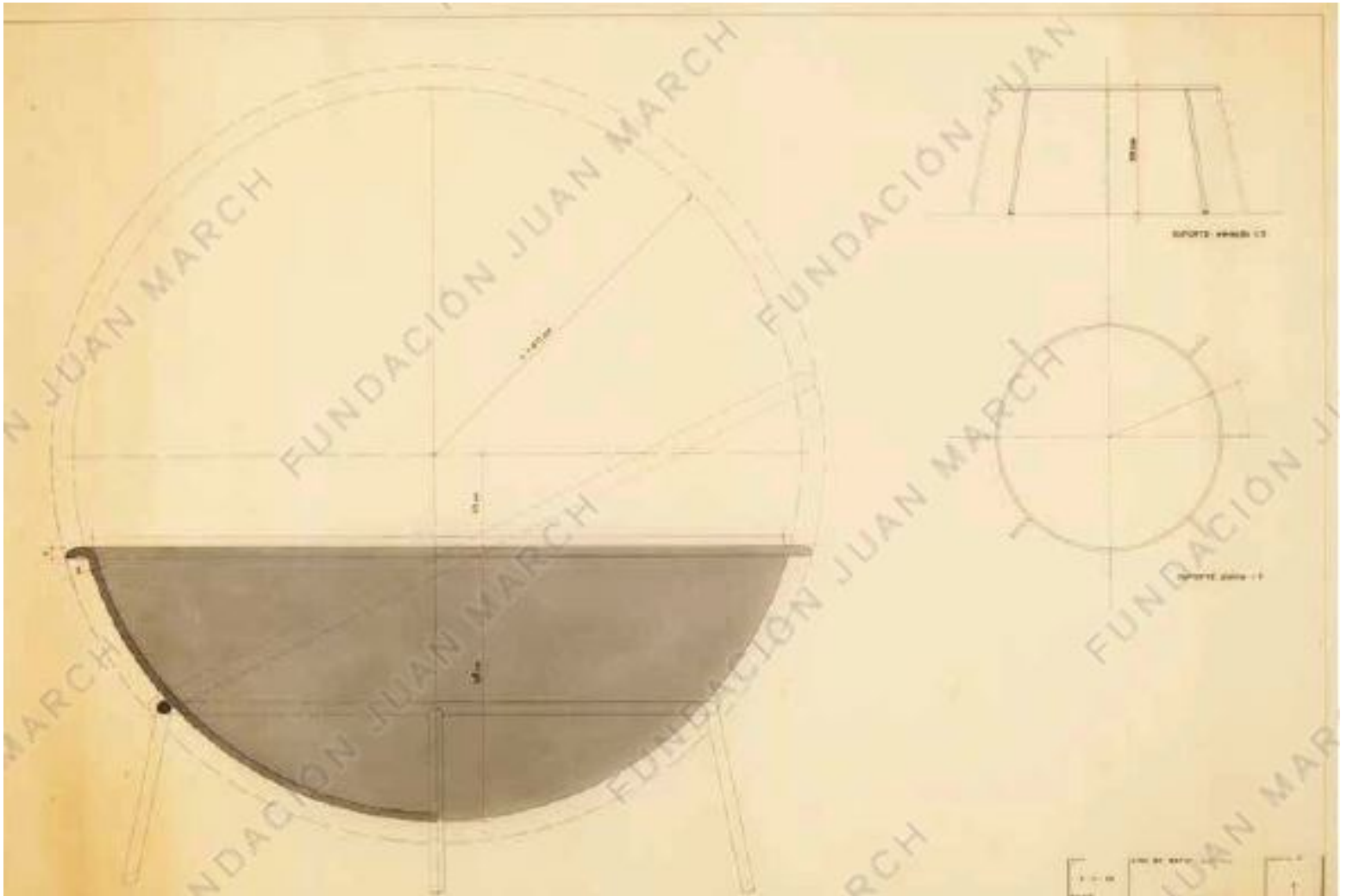
Estructura de madera, detalles de
latón y cuero, 81,5 x 90 x 55,4 cm

Colección Luis Sendino. Cortesía de
Side Gallery, Barcelona





Lina Bo Bardi en la *Bardi's Bowl Chair*, 1953, São Paulo.
Foto: Chico Albuquerque.
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



48

Lina Bo Bardi

Dibujo técnico para la
Bardi's Bowl Chair, 1951
Rotulador, lápiz y tinta
china sobre papel vegetal,
53,8 x 77,1 cm
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo



49

Lina Bo Bardi

Proyecto para una versión de la *Bardi's Bowl Chair*, 1951
 Lápiz, tinta china y lápiz de cera sobre papel offset, 21,4 x 31,3 cm
 Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

50

Lina Bo Bardi

Proyecto para una versión de la *Bardi's Bowl Chair*, 1951
 Lápiz, tinta china y lápiz de cera sobre papel offset, 21,4 x 31,3 cm
 Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



51

Lina Bo Bardi

Proyecto para una versión de la *Bardi's Bowl Chair*, 1951
 Lápiz, tinta china y lápiz de cera sobre papel offset, 21,4 x 31,4 cm
 Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

52

Lina Bo Bardi

Bocetos para la Silla al borde del camino y para la *Bardi's Bowl Chair*, 1951
 Bolígrafo sobre papel offset, 33 x 22 cm
 Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



Lina Bo Bardi

Bardi's Bowl Chair, 1951
Producida por Arper en serie limitada y numerada de 500 ejemplares. Estructura tubular de hierro y cuero, 83 x 42 x 89 Ø cm
Arper, Treviso



José Manuel Ballester

Casa de Vidrio, São Paulo,
2007 (impresa por Estudios
Durero en 2018)

Impresión fotográfica
retroiluminada
sobre textil sintético,
204,5 x 213 cm
Colección Fundación
Juan March, Madrid



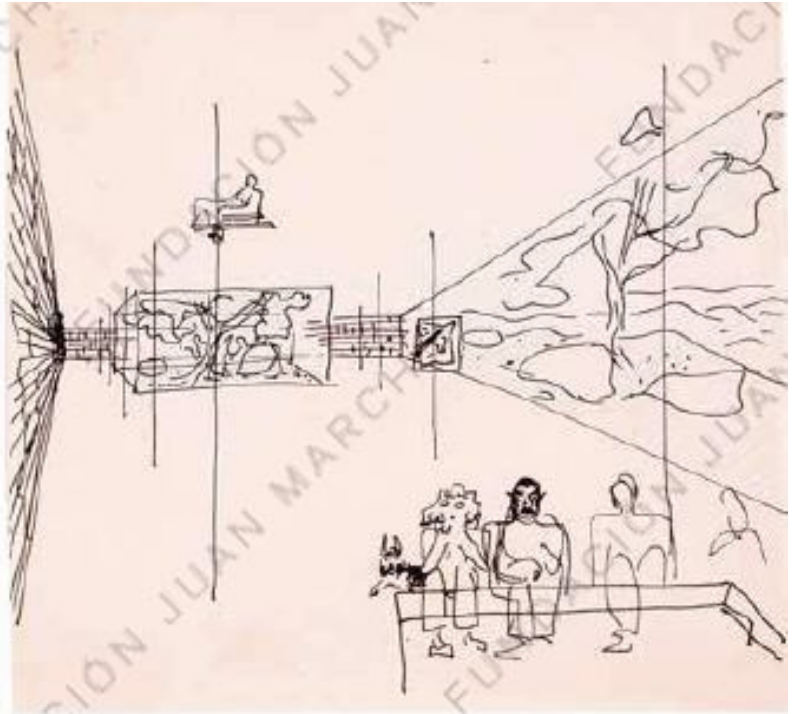
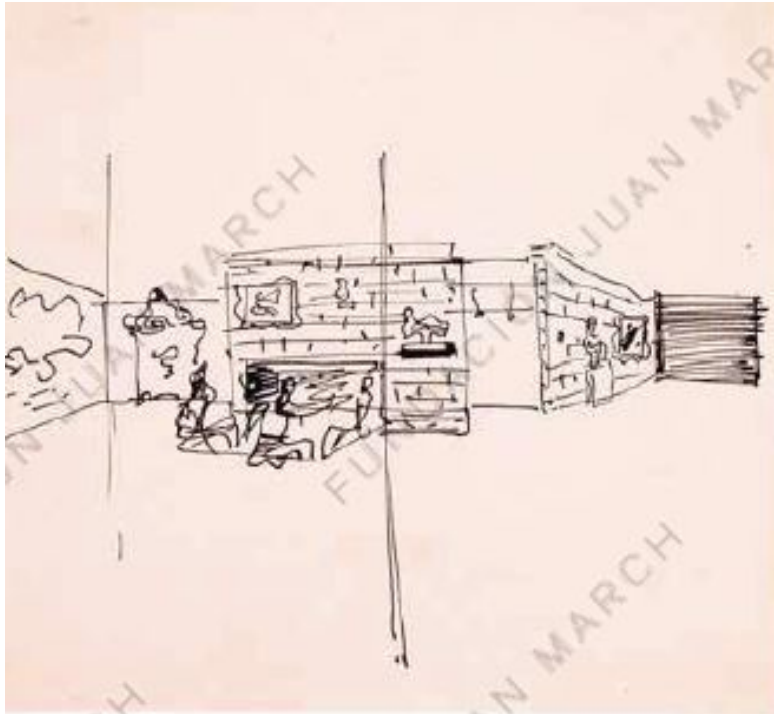




La casa Bardi [conocida como la Casa de Vidrio] fue la primera casa que se construyó en el jardín Morumbi, cuando todavía el barrio no tenía ese nombre [...]. Era una gran reserva de selva atlántica, llena de animales salvajes [...]. Era también una reserva de pájaros [...]. Muchos sapos cantaban por la noche. Había también bellísimas serpientes y muchas cigarras.

Lina Bo Bardi, s.f.

Vista nocturna de la Casa de Vidrio, São Paulo, 2018.
Foto: José Manuel Ballester.
Archivo del fotógrafo



55

Lina Bo Bardi

Vista interior de la Casa de Vidro, São Paulo, 1951
Tinta china sobre papel *offset*, 10,9 x 11,8 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

56

Lina Bo Bardi

Vista interior de la Casa de Vidro, São Paulo, 1951
Lápiz de color y tinta china sobre papel *offset*, 10,9 x 11,8 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

57

Lina Bo Bardi

Vista interior de la Casa de Vidro, São Paulo, 1951
Tinta china sobre papel *offset*, 10,9 x 11,8 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

58

Lina Bo Bardi

Vista interior de la Casa de Vidro, São Paulo, 1951
Tinta china sobre papel *offset*, 10,9 x 11,8 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



Vista de la sala de la Casa de Vidro, São Paulo, 2018.
Foto: José Manuel Ballester.
Archivo del fotógrafo





Lina Bo Bardi, c. 1950.
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo

59

Lina Bo Bardi

Proyecto de joyas y joyero, 1947
Acuarela, lápiz y tinta china sobre papel offset, 25,4 x 20,7 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



60

Lina Bo Bardi

Proyecto de collar y objetos diversos, 1947
Tinta ferrogálica sobre papel offset, 27,8 x 21,2 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



61

Lina Bo Bardi

Proyecto de joyas, 1947
Lápiz y lápiz de color sobre papel, 17,4 x 21,6 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



62

Lina Bo Bardi

Proyecto de collar, 1947
Tinta china sobre papel offset, 21,1 x 15,1 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo





← Lina Bo Bardi en el baile de carnaval en el Instituto de Arquitectos de Brasil con el collar de aguamarinas diseñado por ella, São Paulo, 1948. Foto: Henri Ballot. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



63

Lina Bo Bardi

Collar de aguamarinas, 1947
(reeditado por Talento en 2016)
Oro blanco de 18 k y 47
aguamarinas talladas de 393 ct,
14,5 x 14,5 cm
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo



64

Alexander Calder

Collar, c. 1945
Alambre de plata,
50,8 cm (contorno);
1,9 x 0,5 cm (pieza)
Calder Foundation,
Nueva York



65

Alexander Calder

Broche, c. 1940
Plata, oro, vidrio y alambre,
17,6 x 12,5 cm
Calder Foundation,
Nueva York

Lasar Segall

Floresta com quatro troncos escuros [Bosque con cuatro troncos oscuros], 1955
 Acuarela, gouache y lápiz sobre papel, 31 x 21,5 cm
 Colección Museu Lasar Segall/Ibram/MinC, São Paulo

**Lina Bo Bardi**

Insecto, s.f.
 Bombilla de lámpara con filamentos y plumas,
 9 x 7,5 x 3 cm
 Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

Lasar Segall

Floresta crepuscular
[Bosque crepuscular],
1956

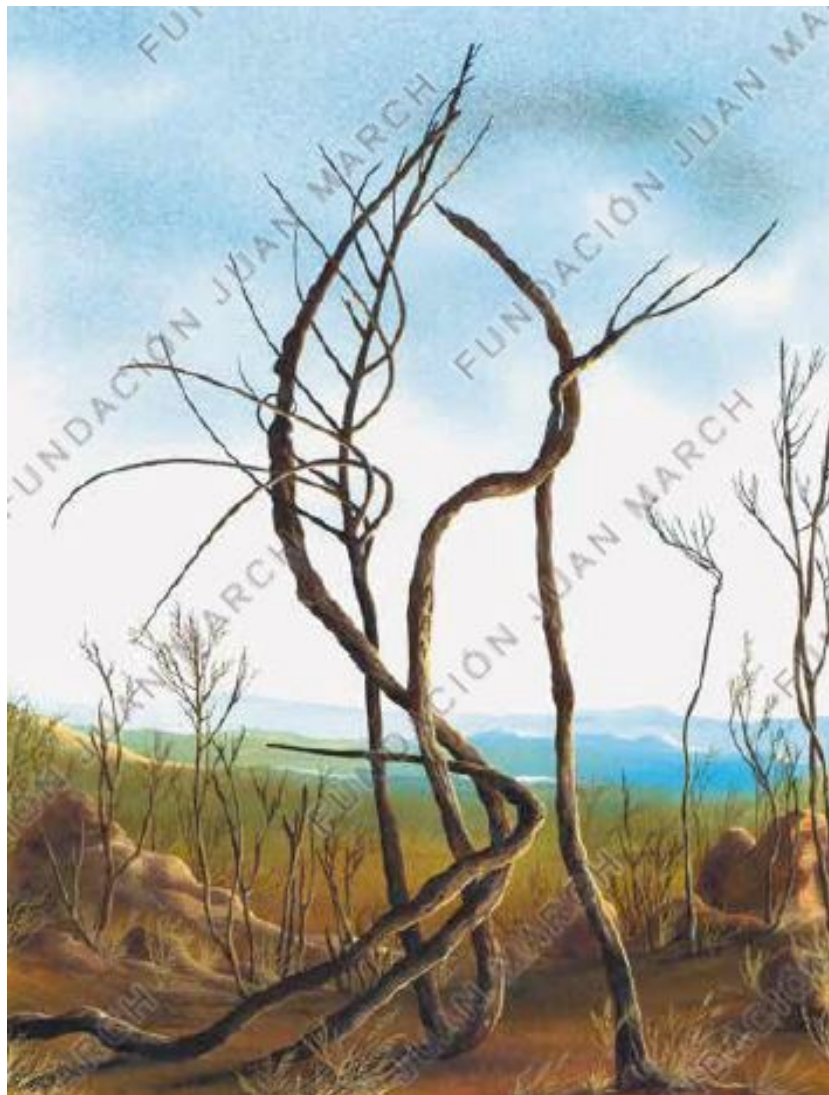
Óleo con arena sobre
lienzo, 131 x 97,5 cm
Colección Museu Lasar
Segall/Ibram/MinC,
São Paulo





69

Cartel de la exposición de Macaparana en el Museu de Arte de São Paulo, 1979
Impresión sobre papel,
60 x 30 cm
Colección Macaparana,
São Paulo



70

Macaparana

Paissagem [Paisaje], 1979
 Gouache y pastel sobre
 papel, 54 x 35 cm
 Colección Macaparana,
 São Paulo

71

Macaparana

Paissagem com ex-votos
 [Paisaje con exvotos], 1979
 Gouache y pastel sobre
 papel, 33 x 22 cm
 Colección Macaparana,
 São Paulo



72

Jean-Frédéric Bosset de Luze

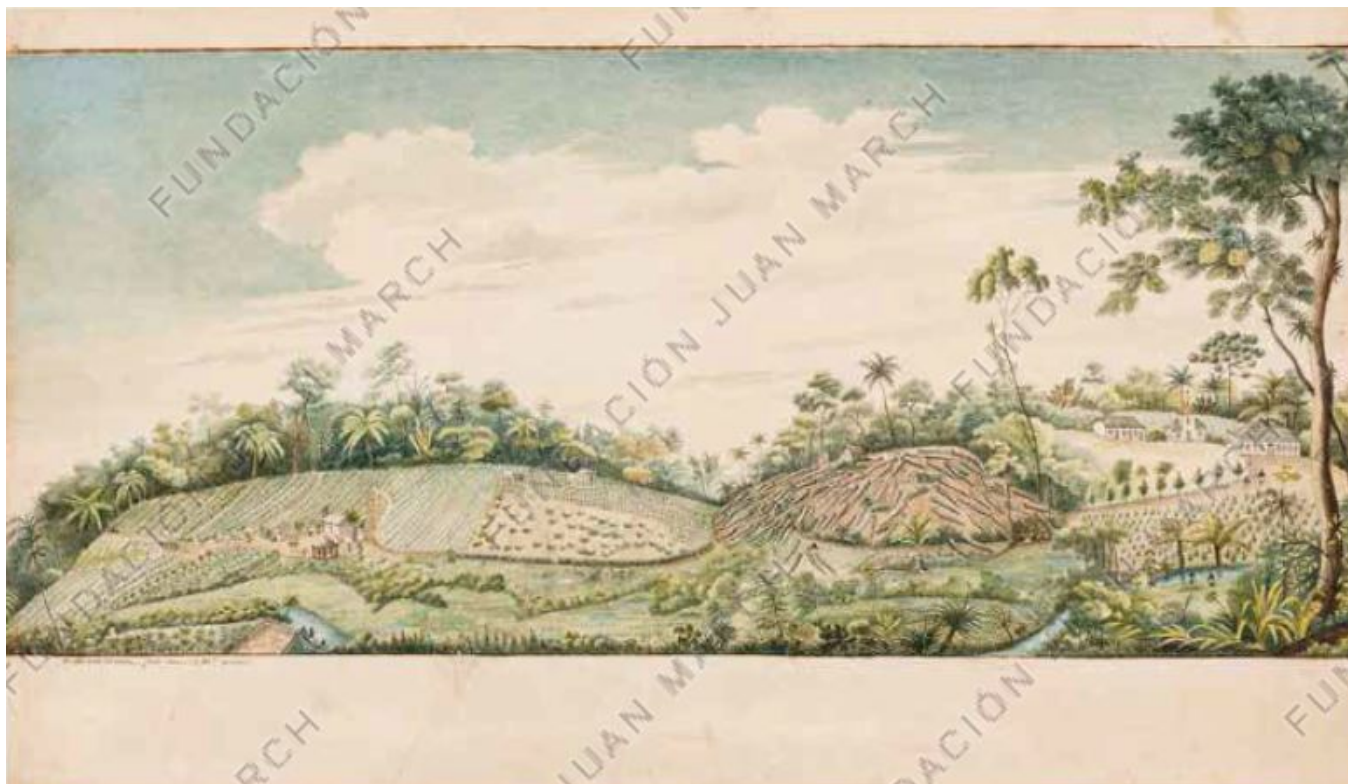
Pombal = (Colombier) Plantation de café d'une colonie neuchâteloise au Brésil [Plantación de café en una colonia de Neuchâtel en Brasil], primera mitad del siglo XIX

Acuarela, lápiz, tinta ferrogálica y pintura sobre papel, 63,3 x 70 cm

Colección Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Colección Brasileira/Fundação Estudar.

Donación de la Fundação Estudar, 2007



73

Jean-Frédéric Bosset de Luze

Fazenda Pombal, Colônia Leopoldina, Bahia [Hacienda Pombal, Colonia Leopoldina, Bahía], 1820/1840
 Acuarela sobre papel, 36,6 x 61,1 cm
 Colección Pinacoteca do Estado de São Paulo. Colección Brasileira/
 Fundação Estudar. Donación de la Fundação Estudar, 2007

74

Jules Marie Vincent de Sinety

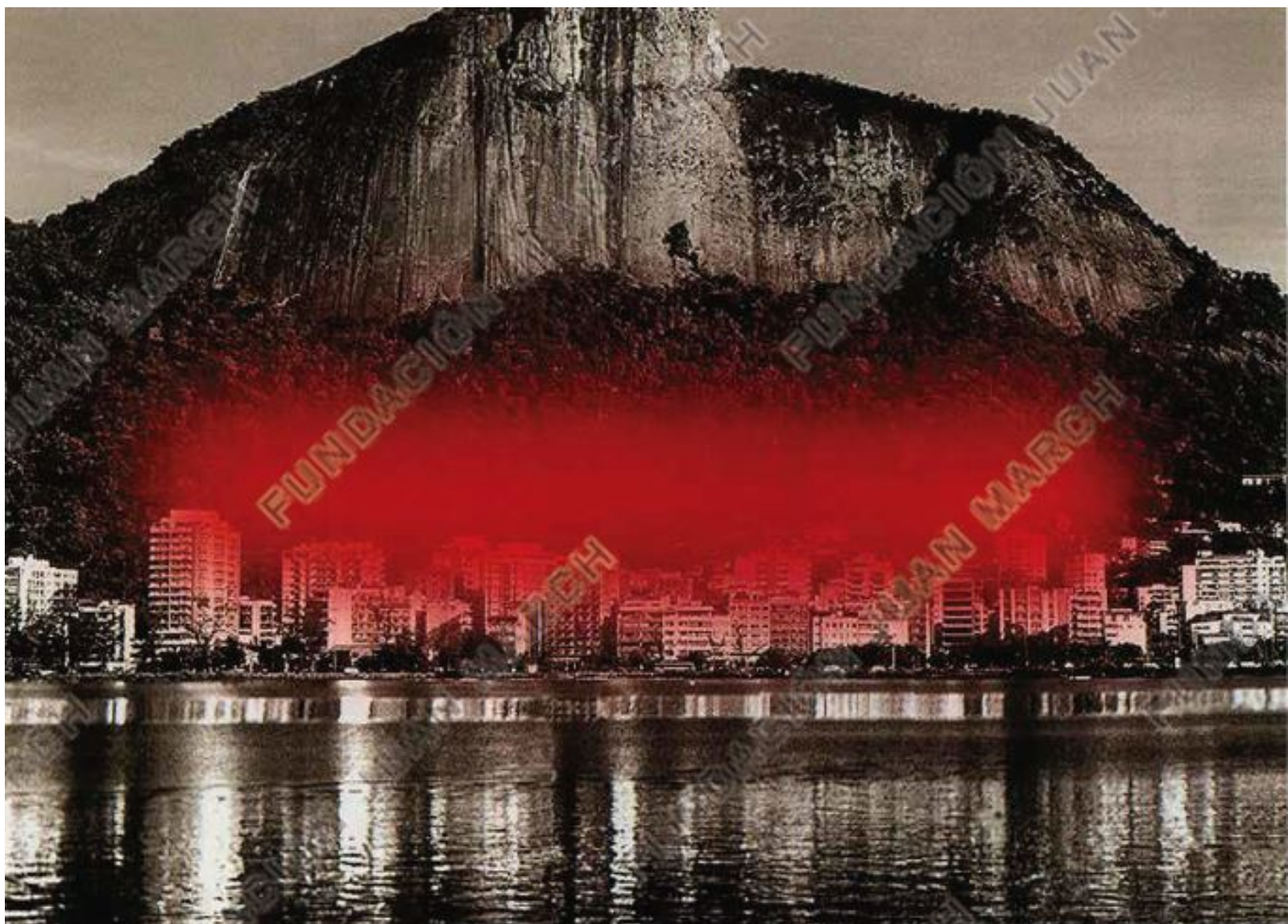
Bahia [Bahía], 1938
 Acuarela sobre papel, 31,3 x 45,4 cm
 Colección Pinacoteca do Estado de São Paulo. Colección Brasileira/
 Fundação Estudar. Donación de la Fundação Estudar, 2007



75

Autor desconocido
Tocado. Comunidad indígena kayapó,
sureste del Amazonas, segunda
mitad del siglo XX
Pluma y fibra vegetal,
67 cm (máx.); 38 (corona) x 46 cm
Museo de América, Madrid





76

Lygia Pape

Manto tupinambá, 1996/1999

Impresión fotográfica

retroiluminada sobre

Duratrans, 100 x 125 cm

Fundación Helga de Alvear,

Cáceres



77

Cássio M'Boy

Fundação de Embu

[Fundación de Embu,
São Paulo], s.f.

Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm

Colección Breno Krasilchik,
São Paulo



78

Autor desconocido
Muñeca cerámica.
Comunidad indígena
karajá, río Araguaia, s.f.
Arcilla policromada,
13 x 7 x 7 cm
Colección particular,
São Paulo

79

Autor desconocido
Muñeca cerámica.
Comunidad indígena
karajá, río Araguaia, s.f.
Arcilla policromada,
13 x 7 x 7 cm
Colección particular,
São Paulo



80

Autor desconocido
Figura. Comunidad indígena
karajá, río Araguaia, anterior
a 1968
Arcilla policromada,
13,5 x 9 x 30 cm
Museo de América, Madrid

81

Autor desconocido
Canoa (maqueta).
Comunidad indígena karajá,
río Araguaia, isla de Bananal,
Tocantins, primera mitad del
siglo XX
Madera policromada,
4,5 x 7 x 58,5 cm
Museo de América, Madrid



Mercado Ver-o-Peso, Belém,
Pará, c. 1954. Fotos: Marcel
Gautherot. Colección
Instituto Moreira Salles,
Río de Janeiro

82

Autor desconocido
Barco, s.f.
Madera, metal y cartón
40 x 15 x 80 cm
Colección Macaparana,
São Paulo





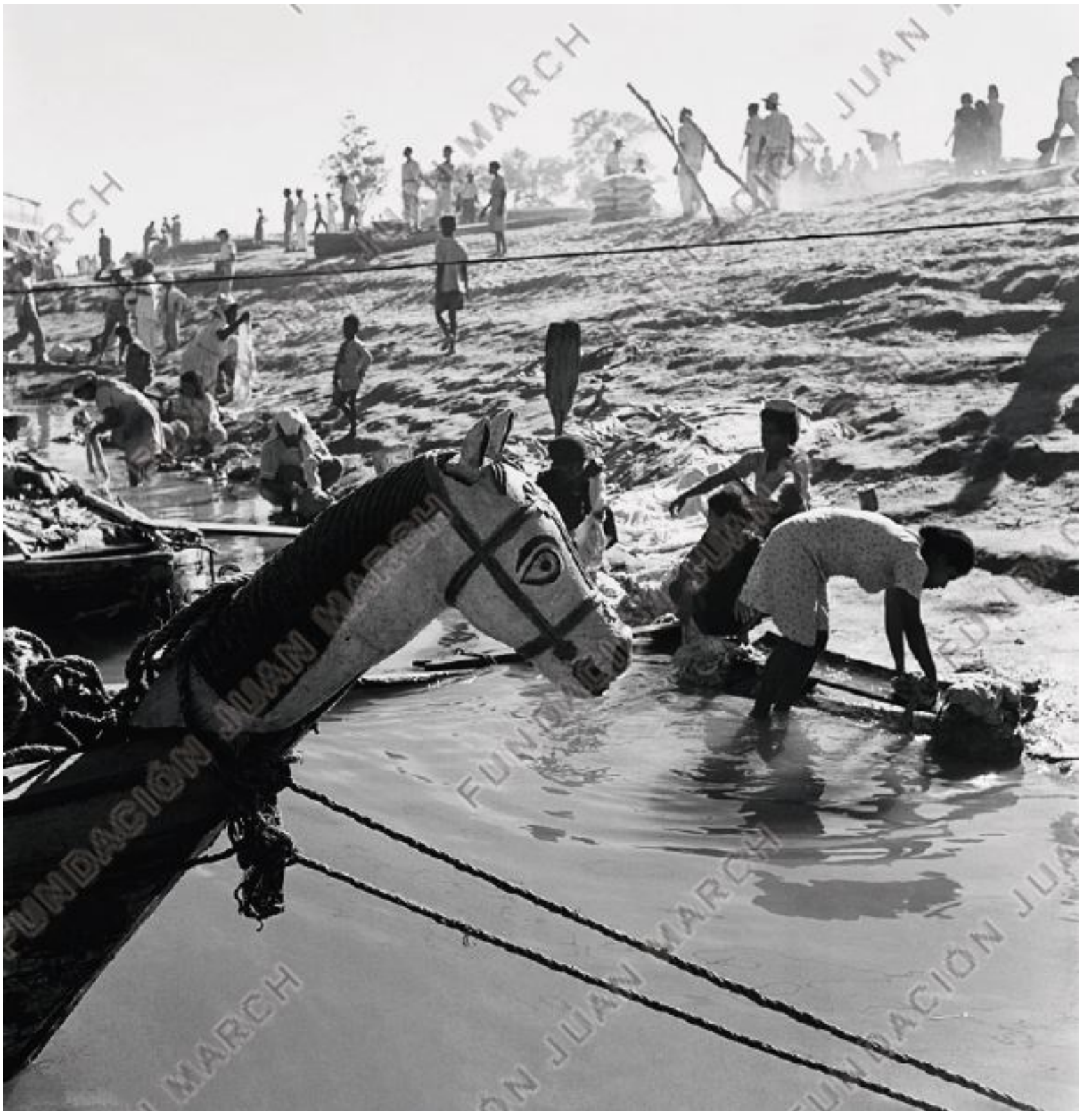
83

Marcel Gautherot

Mascarón de proa, río São Francisco, Bahía, 1946 (2018)

Impresión en chorro de tinta con pigmentos minerales sobre papel de algodón, 31,7 x 30 cm

Colección Instituto Moreira Salles, Río de Janeiro



84

Marcel Gautherot

Mascarón de proa, río São Francisco, Bahía, 1946 (2018)

Impresión en chorro de tinta con pigmentos minerales sobre papel de algodón, 31,4 x 30 cm

Colección Instituto Moreira Salles, Río de Janeiro

85

Mestre Guarany

(Francisco Biquiba dy Lafuente Guarany)

Mascarón de proa navegado, s.f.

Madera policromada, 90 x 43 x 50 cm

Museus Castro Maya/Ibram/MinC, Río de Janeiro



86

Autor desconocido

Mascarón de proa navegado (león), s.f.

Madera con residuos de policromía y plumas, 62 x 35 x 60 cm

Colección Gilberto Sá, Salvador de Bahía





87

Mestre Guarany

(Francisco Biquiba
dy Lafuente Guarany)

Mascarón de proa navegado
(caballo), s.f.

Madera, 72 x 20 x 42 cm
Colección Vilma Eid,
São Paulo



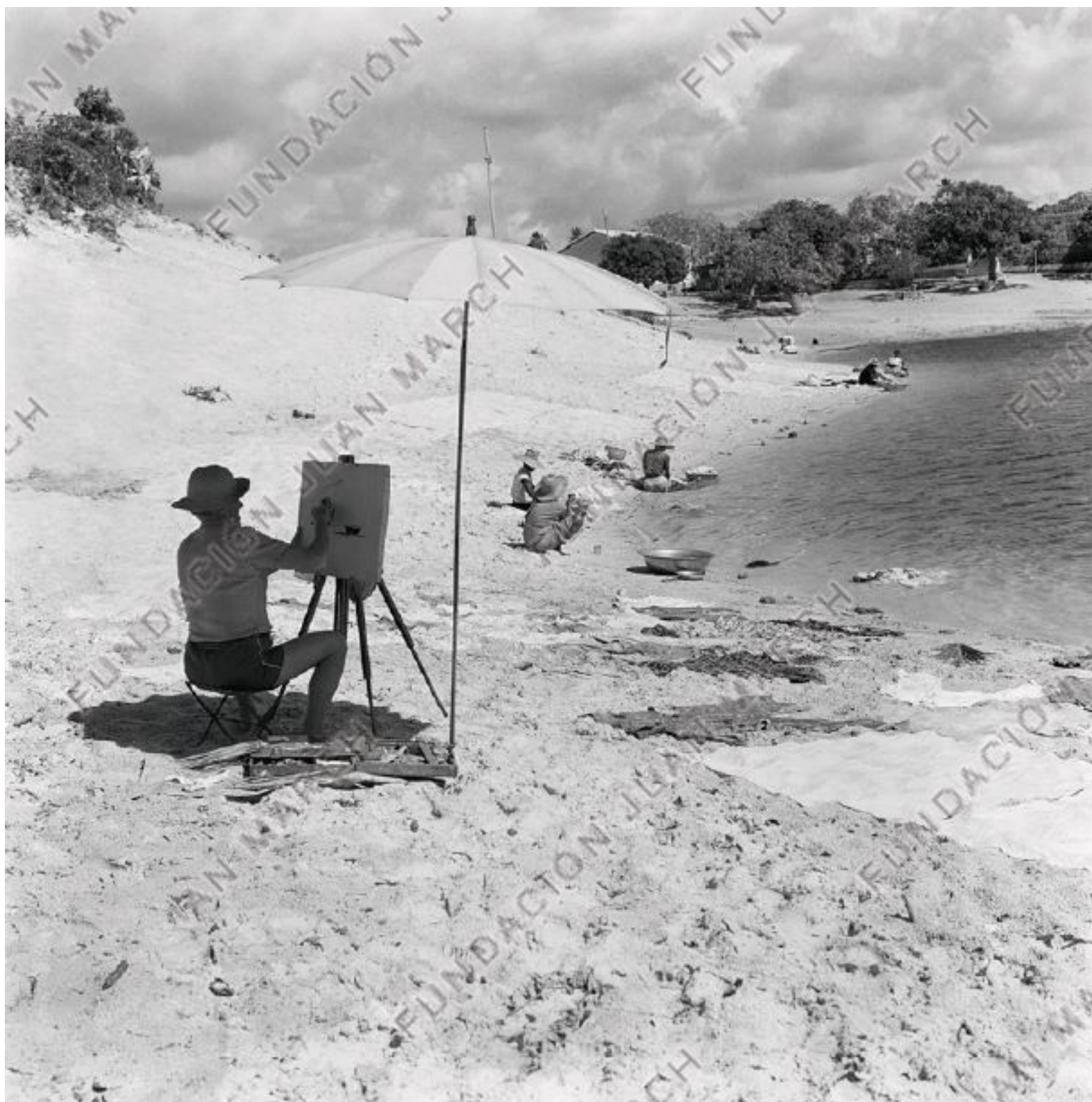
88

Mestre Guarany

(Francisco Biquiba
dy Lafuente Guarany)

Mascarón de proa, s.f.
Madera, 86 x 31 x 35 cm

Colección Fundação José e
Paulina Nemirovsky, en préstamo
a largo plazo a la Pinacoteca do
Estado de São Paulo

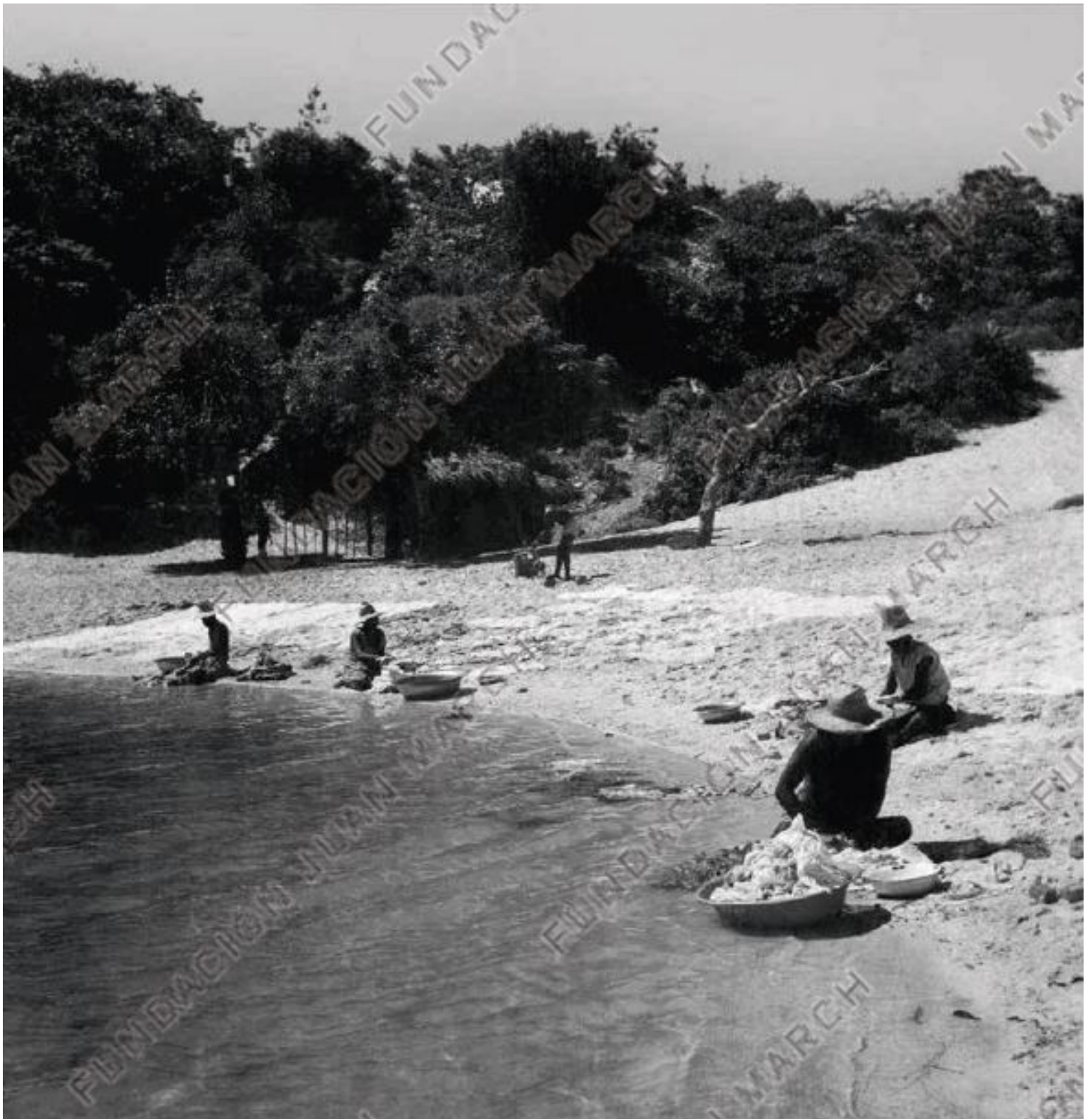


89

Marcel Gautherot

José Pancetti pintando en la laguna de Abaeté, Salvador, Bahía, c. 1957 (2018)

Impresión en chorro de tinta con pigmentos minerales sobre papel de algodón, 30,1 x 30 cm
Colección Instituto Moreira Salles, Río de Janeiro



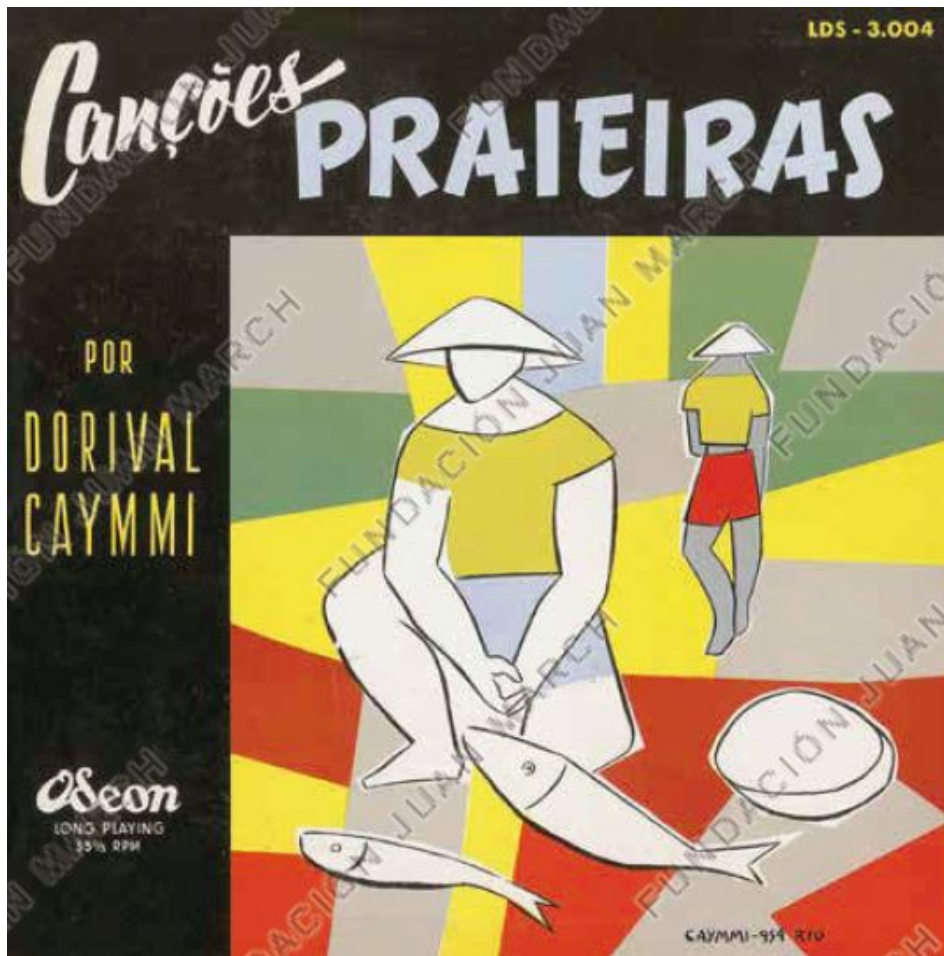
90

Marcel Gautherot

Laguna de Abaeté, Salvador, Bahía, c. 1957 (2018)

Impresión en chorro de tinta con pigmentos minerales sobre papel de algodón, 31,1 x 30 cm

Colección Instituto Moreira Salles, Río de Janeiro



91

Dorival Caymmi

Canções praieiras [Canciones playeras], 1954
Disco de vinilo
Cubierta: impresión sobre cartón, 26,5 x 26,3 cm
Colección Fundación Juan March, Madrid



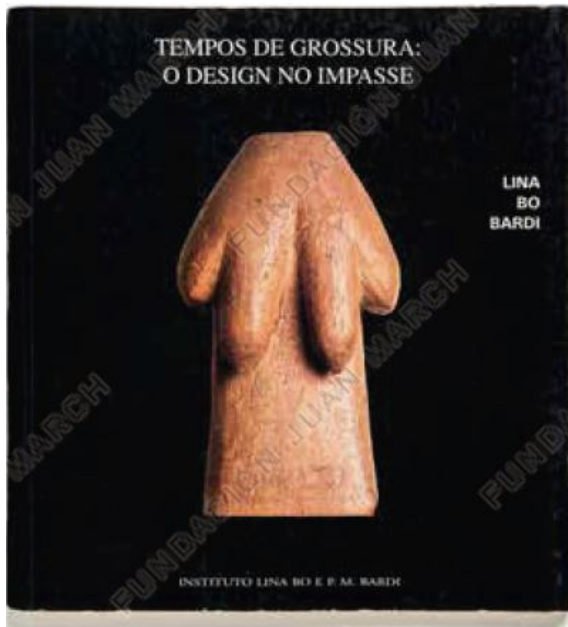
92

José Pancetti

Lagoa do Abaeté [Laguna de Abaeté], 1957

Óleo sobre lienzo,
47,5 x 55,5 cm

Colección Igor Queiroz
Barroso, Fortaleza



93

Lina Bo Bardi

Tempos de grossura: o design no impasse [Tiempos groseros: el estancamiento del diseño], 1984
 Libro. Impresión sobre papel,
 22,7 x 21,4 cm
 Instituto Bardi/Casa
 de Vidro, São Paulo



94

Autor desconocido
 Exvoto. Cuerpo femenino, s.f.
 Madera, 17 x 9,5 x 3 cm
 Instituto Bardi/Casa
 de Vidro, São Paulo

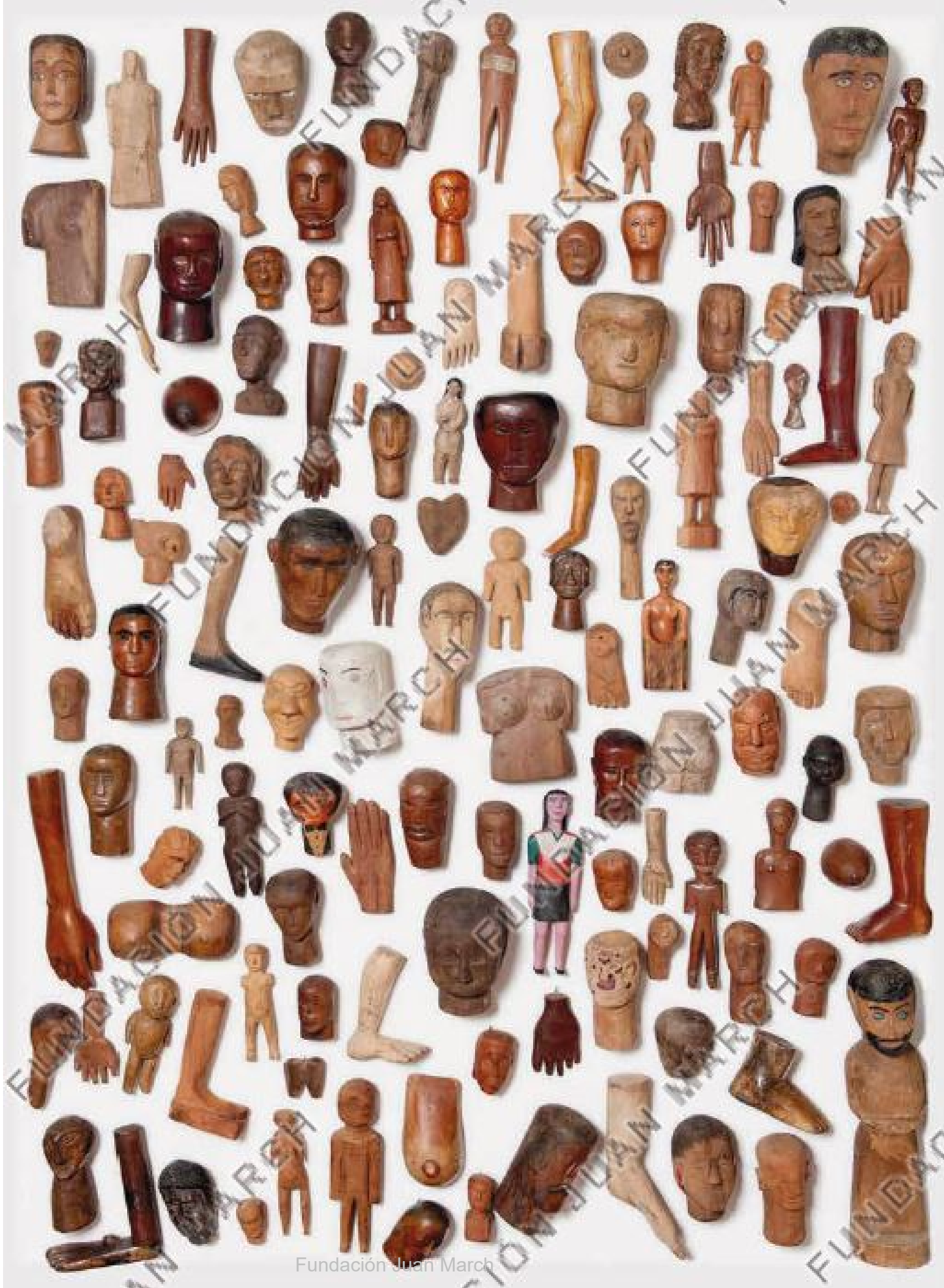


95

Autor desconocido
 Cabeza, norte de Brasil, s.f.
 Terracota, 20,5 x 18 x 18 cm
 Instituto Bardi/Casa
 de Vidro, São Paulo

→ 96

Autor desconocido
 Exvotos, s.f.
 132 figuras de madera,
 220 x 160 cm (panel)
 Colección particular,
 São Paulo





97-98

Autor desconocido
Exus con tridente y lanza,
Salvador de Bahía, s.f.
Metal, 28 x 7 x 11 cm;
28 x 7 x 12 cm
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo

99

Cândido Portinari

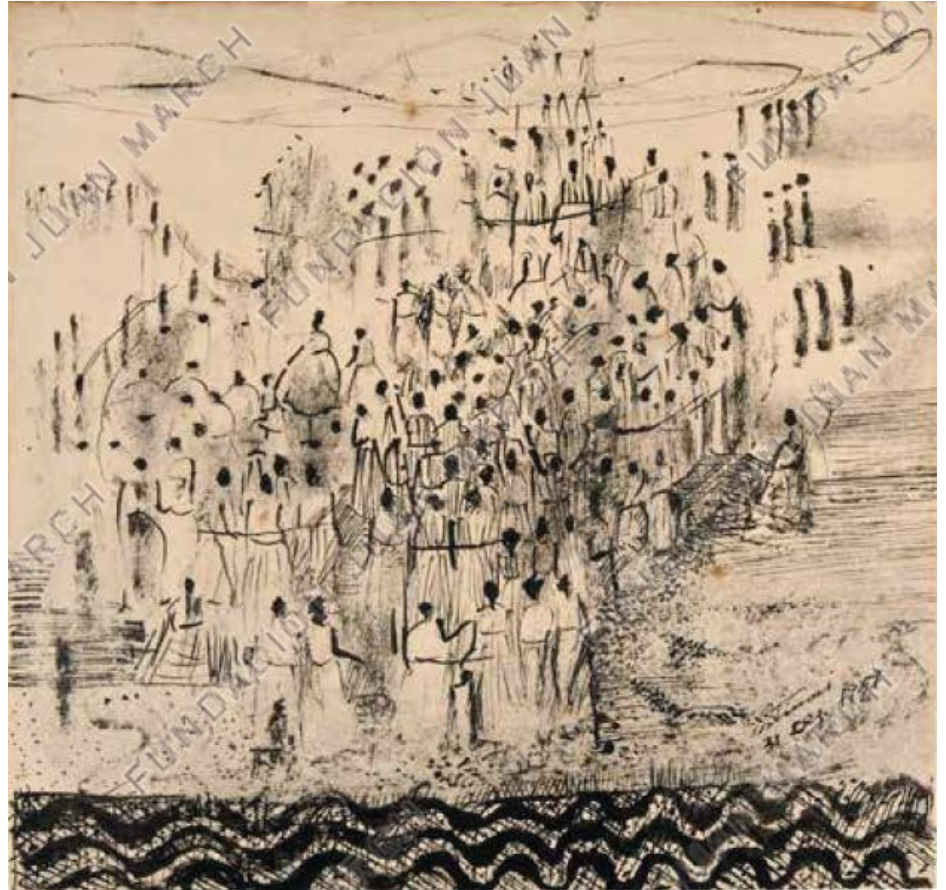
Iemanjá [Yemanyá], 1959
Tinta china sobre papel,
24,5 x 25,5 cm
Museus Castro Maya/Ibram/
MinC, Rio de Janeiro

100

Autor desconocido
Máscara de *cavalhada*
(representación popular que
conmemora la lucha entre
moros y cristianos), s.f.
Papel maché policromado,
15,5 x 12 x 9 cm
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo

101

Autor desconocido
Máscara de *cavalhada*
(representación popular que
conmemora la lucha entre
moros y cristianos), s.f.
Papel maché policromado,
10 x 8 x 9 cm
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo



102

**Agnaldo Manoel
dos Santos**

Exu, década de 1950
Madera, 46 x 18 x 16 cm
Colección Vilma Eid,
São Paulo



103

**Agnaldo Manoel
dos Santos**

Nossa Senhora [Nuestra
Señora], década de 1950
Madera, 39 x 18 x 15 cm
Colección Vilma Eid,
São Paulo



104

**Agnaldo Manoel
dos Santos**

Rei nagô [Rey nagó],
década de 1950

Madera, 109 x 47 x 46 cm
Colección Fundação José
e Paulina Nemirovsky,
en préstamo a largo plazo
a la Pinacoteca do Estado
de São Paulo



105

Autor desconocido
Asiento, ajuar ceremonial.
Comunidad indígena
amazónica, posiblemente
yekuana, segunda
mitad del siglo XX
Madera pigmentada y
barnizada, 16,5 x 19,5 x 62 cm
Museo de América, Madrid



106

Autor desconocido
Asiento. Ajuar ceremonial.
Comunidad indígena
amazónica, posiblemente
yekuana, segunda
mitad del siglo XX
Madera pigmentada y
barnizada, 20 x 24 x 68 cm
Museo de América, Madrid





107

Walter Smetak

Chori con caja de resonancia.
Instrumento musical
de cuerda friccionado y
percutido, 1968
Madera, calabaza y acero,
118 x 32 x 22 cm
Colección familia Smetak,
Salvador de Bahía



108

Walter Smetak

Chori violín. Instrumento
musical de cuerda friccionado
y percutido, 1968
Madera, calabaza y acero,
109 x 32 x 16,5 cm
Colección familia Smetak,
Salvador de Bahía



109

Walter Smetak

Chori viola. Instrumento
musical de cuerda friccionado
y percutido, 1968
Madera, calabaza y acero,
135 x 40 x 16 cm
Colección familia Smetak,
Salvador de Bahía

110

Walter Smetak

Chori bajo. Instrumento musical de cuerda friccionado y percutido, 1968
Madera, calabaza y acero,
150 x 27 x 27 cm
Colección familia Smetak,
Salvador de Bahía



111

Walter Smetak

Chori sol y luna. Instrumento musical de cuerda friccionado y percutido, 1968
Madera, calabaza y acero,
174 x 34 x 23 cm
Colección familia Smetak,
Salvador de Bahía





Lina Bo Bardi en su Silla
al borde del camino,
São Paulo, 1967. Instituto
Bardi/Casa de Vidro,
São Paulo



112

Lina Bo Bardi

Cadeira de Beira de Estrada
[Silla al borde del camino], 1967
Madera, cuerda y hierro,
197 x 90 x 62 cm
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo

Teófilo Silva

Juego del animal, s.f.

Mariposa: 29 x 40,5 cm;

águila: 29,5 x 41 cm;

avestruz: 30,5 x 41 cm;

chivo: 29,5 x 41 cm;

buey: 30 x 41,5 cm;

burro: 27 x 43 cm;

cabra: 30 x 41 cm;

perro: 30,5 x 41 cm;

caballo: 30,5 x 41 cm;

cobra: 29 x 41 cm;

conejo: 29 x 40,5 cm;

dromedario: 30 x 42,5 cm;

elefante: 30,5 x 40,5 cm;

gallo: 30 x 40,5 cm;

gato: 29,5 x 40,5 cm;

caimán: 30,5 x 41 cm;

león: 29 x 39 cm;

mono: 30 x 41 cm;

pavo real: 30,5 x 41 cm;

pavo: 30 x 41 cm;

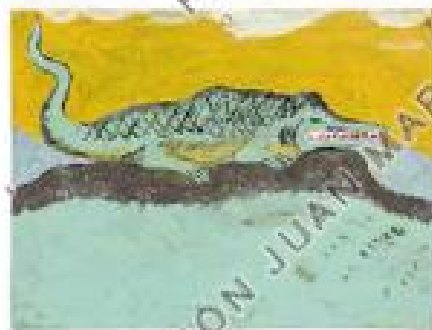
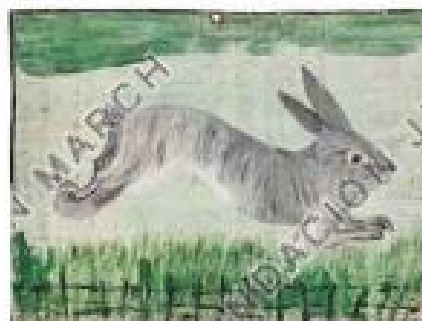
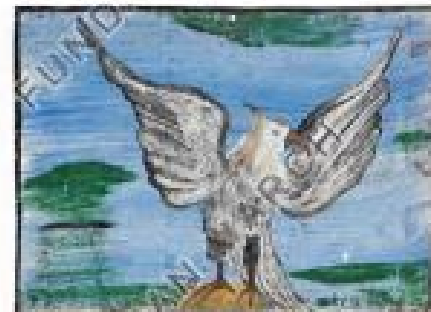
cerdo: 29,5 x 39 cm;

tigre: 30,5 x 41 cm;

oso: 30,5 x 41 cm;

vaca: 31 x 42 cm;

ciervo: 30 x 41,5 cm

25 piezas pintadas
sobre metalInstituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo





114

José Francisco Borges

Sin título, s.f.
Matriz de madera para
xilografía, 51 x 36 x 2 cm
Colección Galería Estação,
São Paulo



115

José Francisco Borges

Sin título, s.f.
Matriz de madera para
xilografía, 51 x 37 x 2 cm
Colección Galería Estação,
São Paulo



116

Autor desconocido
Colcha de animales,
Maragojipinho, Sergipe, s.f.
Tejido y tejidos aplicados,
205 x 136 cm
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo

Autor desconocido
Colcha de retales, s.f.
Tejido, 202,5 x 156 cm
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo



Autor desconocido
Colcha de retales,
Brejo da Madre de Deus,
Pernambuco, s.f.
Tejido, 200 x 148 cm
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo



119

Luiz Lobo Filho

Juguete de Mozambique, 1985
Madera policromada, metal
y engranaje, 30 x 41 x 21 cm
Departamento dos Museus
Municipais de São Paulo/
Pavilhão das Culturas
Brasileiras

120

Manuel Eudócio

Maracatu (conjunto musical que
acompaña un cortejo), s.f.
21 figuras de cerámica
policromada, 28 x 35 x 170 cm
(conjunto)
Colección Fundação José e Paulina
Nemirovsky, en préstamo a largo
plazo a la Pinacoteca do Estado
de São Paulo

→ 121

Nhozim

Rueda de *Bumba-meu-boi*
(fiesta popular en torno a
una leyenda sobre un buey),
década de 1960
34 elementos de madera
policromada y técnica mixta,
50 x 66 x 66 cm
Colección Museu Casa do
Pontal, Río de Janeiro







122

Mestre Vitalino

(Vitalino Pereira dos Santos)
Sanfoneiro [Acordeonista], s.f.
 Cerámica, 14,5 x 8,5 x 7,5 cm
 Departamento dos Museus Municipais de São Paulo/
 Pavilhão das Culturas Brasileiras

123

Mestre Vitalino

(Vitalino Pereira dos Santos)
Casal dançando [Pareja bailando], s.f.
 Cerámica, 15 x 10 x 7,5 cm
 Departamento dos Museus Municipais de São Paulo/
 Pavilhão das Culturas Brasileiras

124

Mestre Vitalino

(Vitalino Pereira dos Santos)
Casal de noivos [Pareja de noivos], s.f.
 Cerámica policromada
 21 x 8 x 20 cm
 Colección Vilma Eid, São Paulo

125

Mestre Vitalino

(Vitalino Pereira dos Santos)
 Sin título, s.f.
 Cerámica policromada
 15,5 x 12,5 x 12,5 cm
 Colección Vilma Eid, São Paulo

126

Mestre Vitalino

(Vitalino Pereira dos Santos)
Mulher, criança e médico [Mujer, niño y médico], s.f.
 Cerámica, 16 x 18,5 x 10 cm
 Departamento dos Museus Municipais de São Paulo/
 Pavilhão das Culturas Brasileiras

127

Mestre Vitalino

(Vitalino Pereira dos Santos)
Batismo [Bautismo], s.f.
 Cerámica policromada
 17,5 x 14,5 x 14,5 cm
 Departamento dos Museus Municipais de São Paulo/
 Pavilhão das Culturas Brasileiras



128

Antonio Rodrigues

Telefone público
[Teléfono público], s.f.
Cerámica policromada,
16,5 x 9 x 22 cm
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo

129

Mestre Vitalino

(Vitalino Pereira dos Santos)
Sin título, s.f.
Cerámica policromada,
19 x 11 x 14 cm
Colección Vilma Eid,
São Paulo

130

Mestre Vitalino

(Vitalino Pereira dos Santos)
Dr. Advogado
[Sr. Abogado], s.f.
Cerámica, 16 x 14 x 10 cm
Colección Vilma Eid,
São Paulo

131

Mestre Vitalino

(Vitalino Pereira dos Santos)
Sin título, s.f.
Cerámica policromada,
15 x 18 x 14 cm
Colección Vilma Eid,
São Paulo

132

Mestre Vitalino

(Vitalino Pereira dos Santos)
Sin título, s.f.
Cerámica policromada,
23 x 7,5 x 17 cm
Colección Vilma Eid,
São Paulo

133

Mestre Vitalino

(Vitalino Pereira dos Santos)
*Homem com cavalo e
boi* [Hombre con caballo
y buey], s.f.
Cerámica, 10,5 x 14,5 x 13 cm
Departamento dos Museus
Municipais de São Paulo/
Pavilhão das Culturas
Brasileiras

134

Mestre Vitalino

(Vitalino Pereira dos Santos)
*Carro de boi com homem
e carga* [Carro de buey con
hombre y carga], s.f.
Cerámica, 16 x 22 x 9 cm
Departamento dos Museus
Municipais de São Paulo/
Pavilhão das Culturas
Brasileiras

135

Mestre Vitalino

(Vitalino Pereira dos Santos)
Homem com burros [Hombre
con burros], s.f.
Cerámica,
13,5 x 11,5 x 22,5 cm
Departamento dos Museus
Municipais de São Paulo/
Pavilhão das Culturas
Brasileiras

136

Mestre Vitalino

(Vitalino Pereira dos Santos)

Nêgo atirando nas onças

[Negro disparando a las onzas],
década de 1950

Cerámica policromada,
34 x 9,5 x 13 cm

Departamento dos Museus
Municipais de São Paulo/Pavilhão
das Culturas Brasileiras



137

Minelvino Francisco Silva

História do Vaqueiro Damião
[Historia del vaquero
Damián], 1980

Pliego de cordel. Impresión
sobre papel, 17,9 x 13,5 cm
Museo de América, Madrid

138

Arlindo Pinto de Souza

Festa da Bicharada [Fiesta
de los animales], 1950

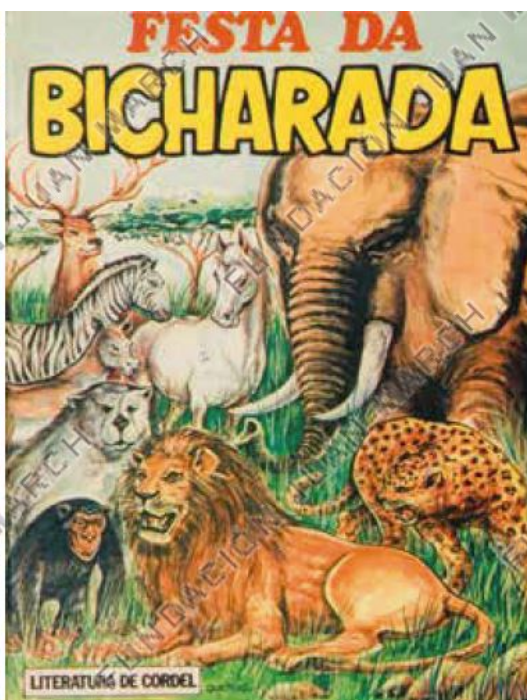
Pliego de cordel. Impresión
sobre papel, 17,5 x 13,1 cm
Museo de América, Madrid

139

João Ferreira de Lima

*História de Mariquinha e José
de Souza Leão*, 1977

Pliego de cordel. Impresión
sobre papel, 17,8 x 13,3 cm
Museo de América, Madrid





140

Ary Fausto Maia

Os Posseiros do Maranhão
[Los ocupantes de Maranhão], c. 1960
Pliego de cordel. Impresión sobre papel, 15,7 x 11,7 cm
Museo de América, Madrid



141

Apolônio Alves dos Santos

Discussão de José Ventura com Apolônio Alves dos Santos
[Discusión entre José Ventura y Apolônio Alves dos Santos], c. 1960
Pliego de cordel. Impresión sobre papel, 15,8 x 10,8 cm
Museo de América, Madrid



142

Apolônio Alves dos Santos

Bom tempo não volta mais
[Los buenos tiempos nunca regresan], c. 1960
Pliego de cordel. Impresión sobre papel, 15,4 x 10,7 cm
Museo de América, Madrid



143

Apolônio Alves dos Santos

A Feira Dos Nordestinos no Campo de São Cristovão - R. J.
[La feria de los nordestinos en el campo de San Cristóbal - R. J.], 1981
Pliego de cordel. Impresión sobre papel, 15,5 x 10,8 cm
Museo de América, Madrid

144

Apolônio Alves dos Santos

O abc do Feijão e os tumultos nas filas
[El abc de los frijoles y los tumultos en las colas], c. 1970
Pliego de cordel. Impresión sobre papel, 15,5 x 10,7 cm
Museo de América, Madrid

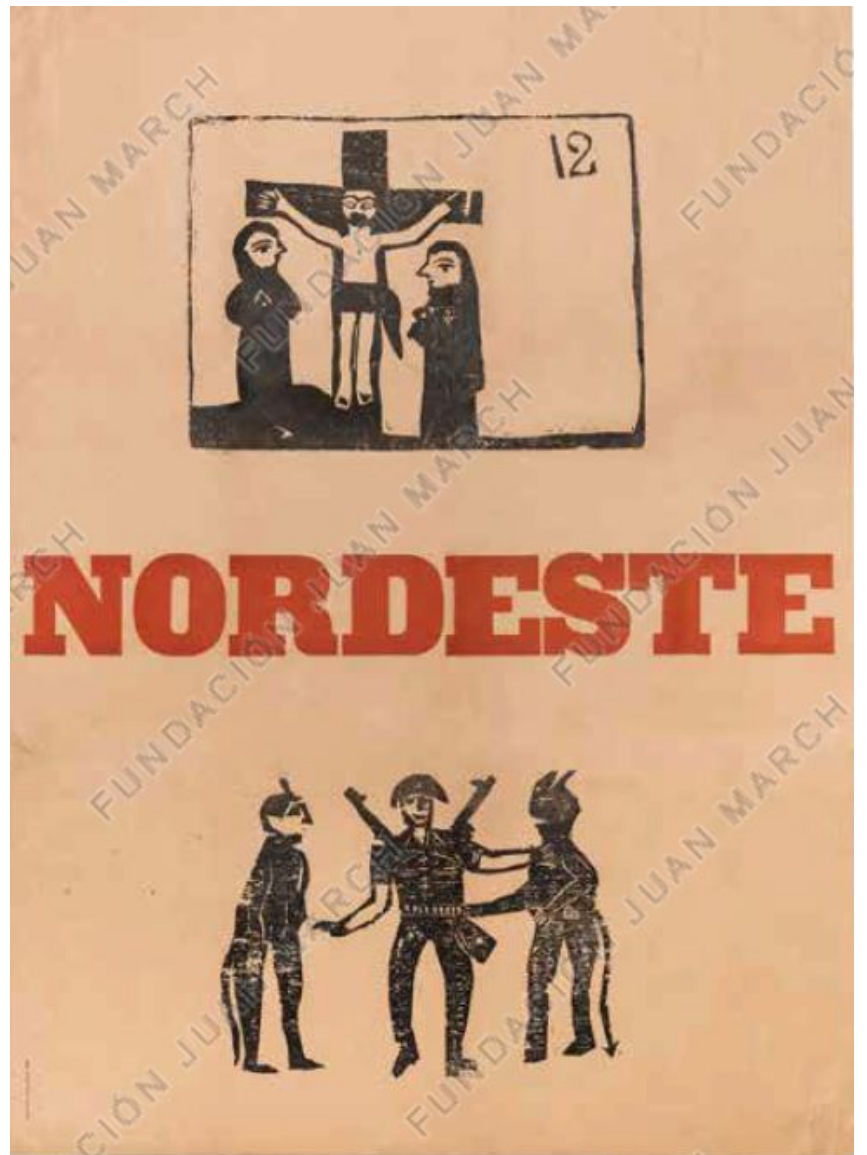
La cadencia de la civilización brasileña “popular” es necesaria, aun cuando se la considere pobre bajo los focos de la alta cultura. Esta cadencia no es la cadencia del folclore, siempre paternalistamente amparado por la cultura elevada, es la cadencia “vista desde el lado de allá”, es la cadencia participante. Son el Aleijadinho y la cultura brasileña antes de la Misión Francesa. Son el nordestino del cuero y las latas vacías, es el habitante de los pueblos, son el negro y el indio, una masa que inventa, que trae una aportación indigesta, seca, difícil de digerir.

Lina Bo Bardi, 1977

145

Lina Bo Bardi

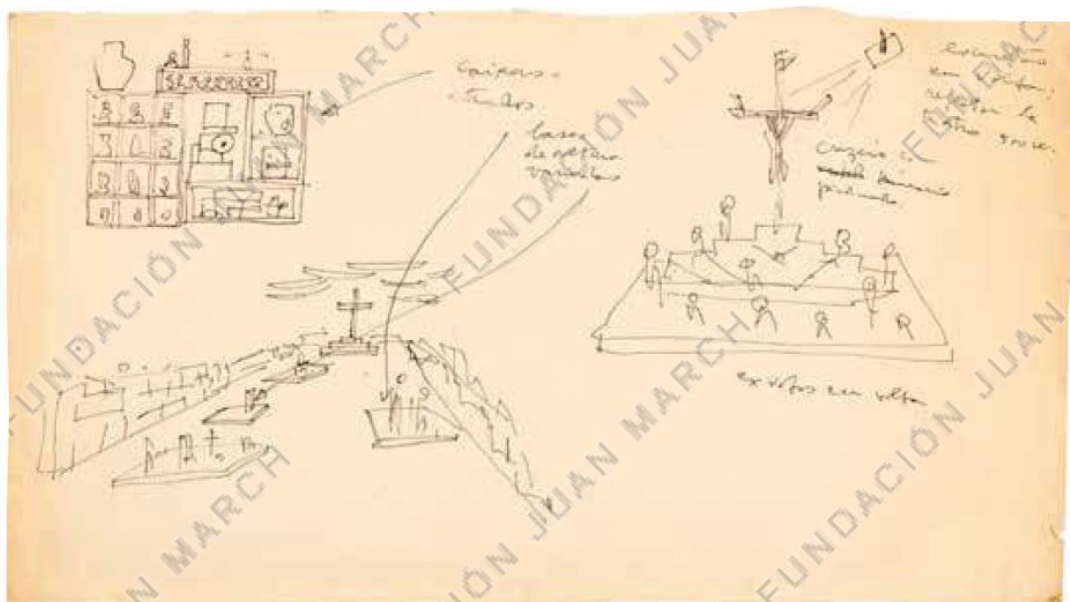
Cartel de la exposición
Nordeste, 1963
Impresión sobre papel,
100,2 x 74,1 cm
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo

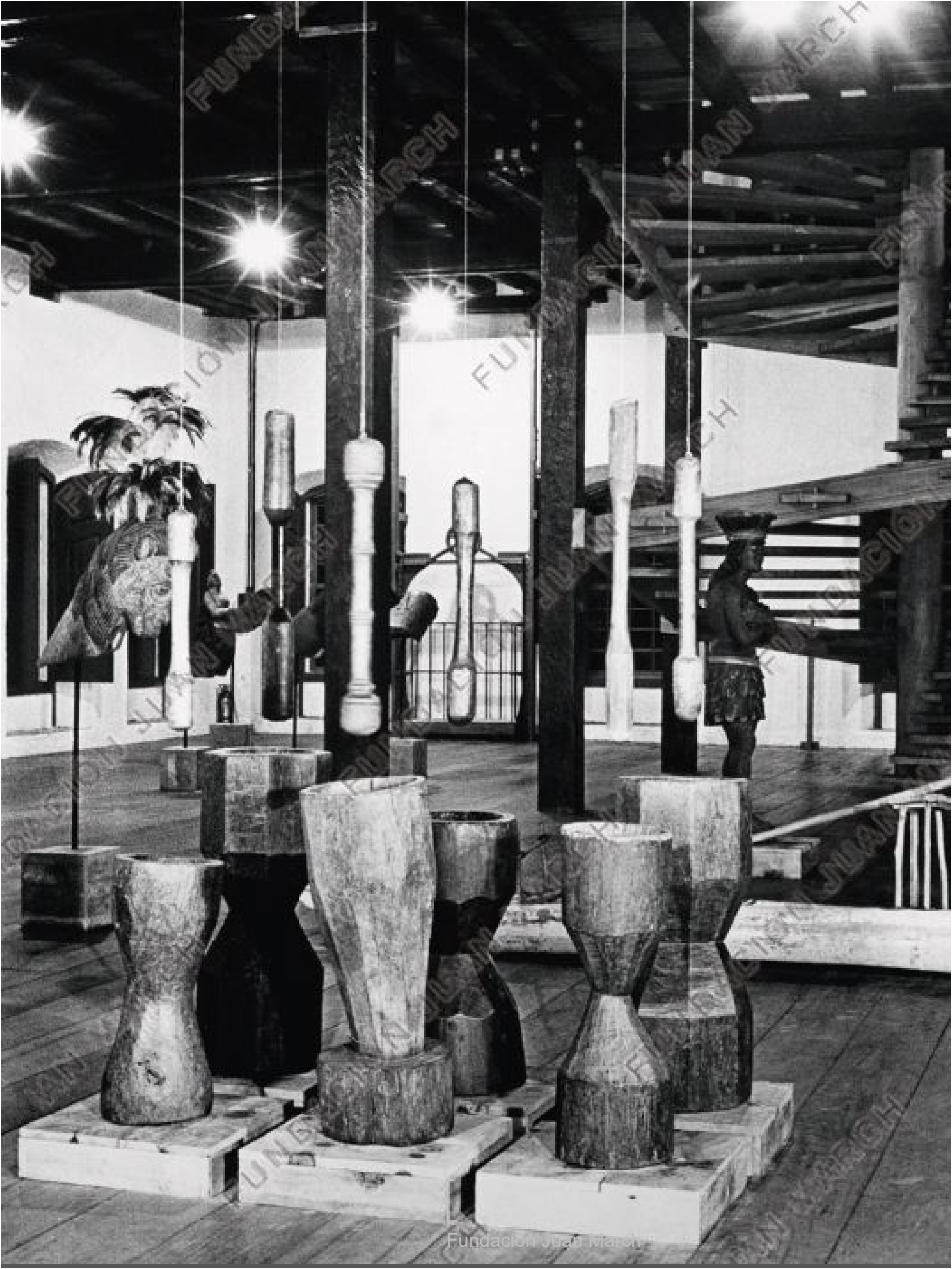


146

Lina Bo Bardi

Vistas de la exposición
A mão do povo brasileiro
[La mano del pueblo
brasileño], 1969
Rotulador y collage sobre
cartulina, 21 x 37,4 cm
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo





← Vista de la exposición
Nordeste en el Museu de Arte
Popular instalado en el Solar
do Unhão, Salvador de Bahía,
1963. Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo



147

Autor desconocido
Mortero con mano, siglo XX
Madera tallada,
95 cm x 38 Ø cm (mortero);
76,5 x 11 Ø cm (mano)
Instituto do Patrimônio
Cultural e Artístico do Estado
da Bahia (IPAC)/Diretoria
de Museus (DIMUS)/Centro
Cultural Solar Ferrão

148

Autor desconocido
Parrilla, Salvador, Bahía, 1960
Hierro, 38 x 23,5 x 0,5 cm
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo



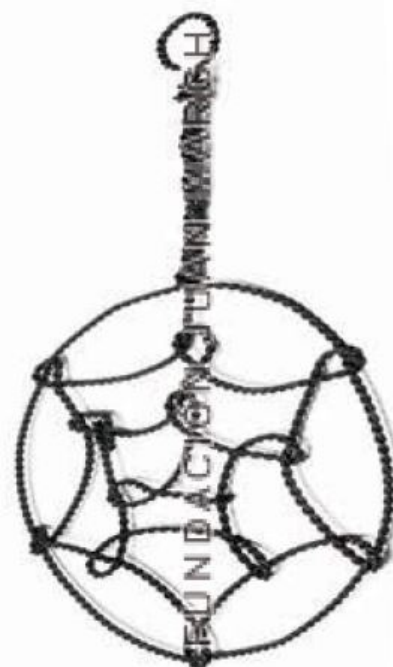
149

Autor desconocido
Parrilla, Salvador, Bahía, 1960
Hierro, 35 x 25 x 0,5 cm
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo



150

Autor desconocido
Parrilla, Salvador, Bahía, 1960
Hierro, 39 x 22 x 0,5 cm
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo





151

Autor desconocido
Abanico, s.f.
Fibra vegetal trenzada,
26 x 26 x 0,5 cm
Departamento dos Museus
Municipais de São Paulo/
Pavilhão das Culturas Brasileiras

152

Autor desconocido
Abanico, s.f.
Fibra vegetal trenzada,
43,5 x 25,5 cm
Departamento dos Museus
Municipais de São Paulo/
Pavilhão das Culturas Brasileiras

153

Autor desconocido
Abanico, s.f.
Fibra vegetal trenzada,
33 x 26 cm
Departamento dos Museus
Municipais de São Paulo/
Pavilhão das Culturas Brasileiras

154

Autor desconocido
Abanico, s.f.
Fibra vegetal trenzada,
35,5 x 22 x 2,5 cm
Departamento dos Museus
Municipais de São Paulo/
Pavilhão das Culturas Brasileiras

155

Autor desconocido
Abanico, s.f.
Fibra vegetal trenzada,
30 x 27 x 2,5 cm
Departamento dos Museus
Municipais de São Paulo/
Pavilhão das Culturas Brasileiras

156

Autor desconocido
Abanico, s.f.
Fibra vegetal trenzada,
28,5 x 29,5 x 2 cm
Departamento dos Museus
Municipais de São Paulo/Pavilhão
das Culturas Brasileiras



157

Autor desconocido
Blonda de papel, Fortaleza,
Ceará, s.f.
Recorte y collage de papel,
23 Ø cm
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo

158

Autor desconocido
Blonda de papel, Fortaleza,
Ceará, s.f.
Recorte y collage de papel,
20,5 Ø cm
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo

159

Autor desconocido
Blonda de papel, Fortaleza,
Ceará, s.f.
Recorte de papel,
31,5 x 31,5 cm
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo

160

Autor desconocido
Blonda de papel, Fortaleza,
Ceará, s.f.
Recorte de papel impreso,
21 x 21 cm
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo

161

Autor desconocido
Blonda de papel, Fortaleza,
Ceará, s.f.
Recorte de papel, 39,2 Ø cm
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo

162

Autor desconocido
Blonda de papel, Fortaleza,
Ceará, s.f.
Recorte de papel, 38,7 Ø cm
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo

163

Autor desconocido
Blonda de papel, Fortaleza,
Ceará, s.f.
Recorte y collage de papel
29,2 x 28,5 cm
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo

164

Autor desconocido
Blonda de papel, Fortaleza,
Ceará, s.f.
Recorte de papel, 13 x 34 cm
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo

165

Autor desconocido
Lámpara de mecha con
bombilla de vidrio, s.f.
Hojalata y bombilla,
15 x 15 x 15 cm
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo



166

Autor desconocido
Lamparita, s.f.
Hojalata, 33 x 9,5 x 8,5 cm
Instituto do Patrimônio
Cultural e Artístico do Estado
da Bahia (IPAC)/Diretoria
de Museus (DIMUS)/Centro
Cultural Solar Ferrão



167

Autor desconocido
Lamparita rectangular, s.f.
Hojalata, 15 x 17 x 7 cm
Instituto do Patrimônio
Cultural e Artístico do Estado
da Bahia (IPAC)/Diretoria
de Museus (DIMUS)/Centro
Cultural Solar Ferrão



168

Autor desconocido
Tetera, s.f.
Hojalata, 20,5 x 17 x 16 cm
Instituto do Patrimônio
Cultural e Artístico do Estado
da Bahia (IPAC)/Diretoria
de Museus (DIMUS)/Centro
Cultural Solar Ferrão



169

Autor desconocido
Taza, s.f.
Hojalata, 17 x 15 x 7 cm
Instituto do Patrimônio
Cultural e Artístico do Estado
da Bahia (IPAC)/Diretoria
de Museus (DIMUS)/Centro
Cultural Solar Ferrão



170

Autor desconocido
Taza, s.f.
Hojalata, 15 x 14 x 10 cm
Instituto do Patrimônio
Cultural e Artístico do Estado
da Bahia (IPAC)/Diretoria
de Museus (DIMUS)/Centro
Cultural Solar Ferrão





171

Autor desconocido
Cuenco, s.f.
Cerámica policromada,
14 x 36 Ø cm (boca);
14 Ø cm (base)
Instituto do Patrimônio
Cultural e Artístico do Estado
da Bahia (IPAC)/Diretoria
de Museus (DIMUS)/Centro
Cultural Solar Ferrão

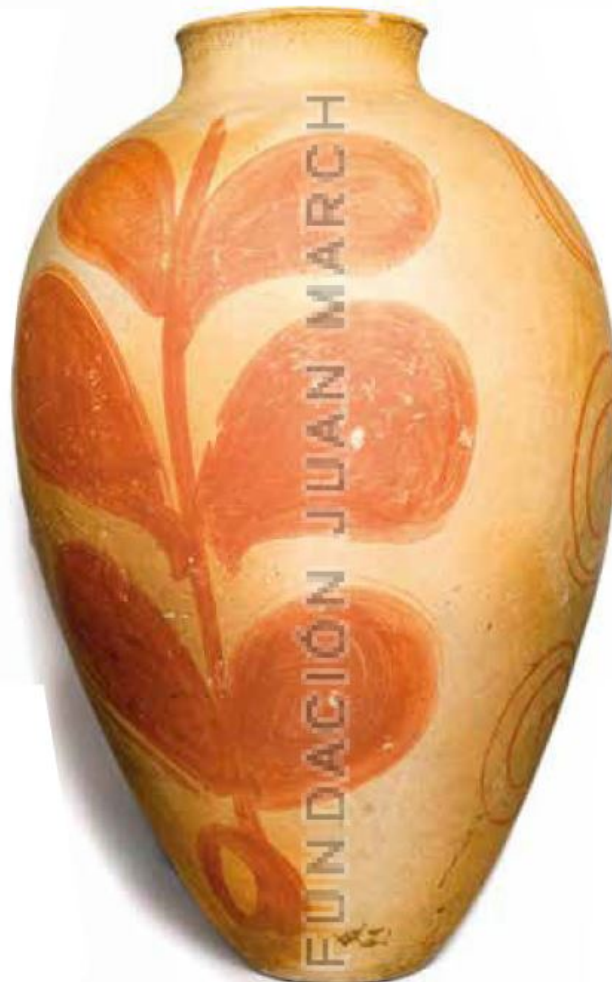


172

Autor desconocido
Tinaja decorada, s.f.
Cerámica policromada,
65 x 18,5 Ø cm (boca);
10,5 Ø cm (base)
Instituto do Patrimônio
Cultural e Artístico do Estado
da Bahia (IPAC)/Diretoria
de Museus (DIMUS)/Centro
Cultural Solar Ferrão

173

Autor desconocido
Pote decorado, s.f.
Cerámica policromada,
65 x 43 Ø cm
Instituto do Patrimônio
Cultural e Artístico do Estado
da Bahia (IPAC)/Diretoria
de Museus (DIMUS)/Centro
Cultural Solar Ferrão



← Cuencos de cerámica
en el mercado Modelo,
Salvador de Bahía,
1946/1948. Foto: Pierre
Verger. Archivo Fundação
Pierre Verger, Salvador
de Bahía

174

Autor desconocido
Cuenco, s.f.
Cerámica policromada,
8 x 10 x 10 cm
Colección particular,
São Paulo



175

Autor desconocido
Vaso. Comunidad indígena
karajá, río Araguaia, s.f.
Cerámica policromada,
10 x 10 x 10 cm
Colección particular,
São Paulo

176

Autor desconocido
Vaso. Comunidad indígena
karajá, río Araguaia, s.f.
Cerámica policromada,
10 x 10 x 10 cm
Colección particular,
São Paulo







doble página anterior
Vista del Solar do Unhão,
Salvador de Bahía, 2017.
Foto: Leonardo Finotti.
Archivo del fotógrafo

177

Lasar Segall

Cabeça e cafezal [Cabeza y
cafetal], 1930
Punta seca y aguafuerte sobre
papel, 28 x 22 cm
Colección Museu Lasar Segall/
Ibram/MinC, São Paulo



178

Lina Bo Bardi

Cocina del Solar do Unhão –
Museu de Arte Popular, 1959
Rotulador sobre papel *offset*,
31,1 x 21,7 cm
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo





179

Cícero Dias

Casa Grande do Engenho Noruega [Casa grande del ingenio Noruega], 1933

Grabado acuarelado,
43,5 x 43 cm

Colección Flávia y Walmir
Simões de Assis Filho, Curitiba

→ 181

José Manuel Ballester

Escalera del Solar do Unhão,
Salvador de Bahía, 2018
(impresa por Estudios Durero)
Impresión fotográfica directa
sobre Dibond, 93,2 x 110 cm
Colección Fundación Juan
March, Madrid



180

Lina Bo Bardi

Escalera del Solar do Unhão –
Museu de Arte Popular, 1959
Rotulador sobre papel *offset*,
32,8 x 21,9 cm
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo





Vista desde la explanada exterior del Solar do Unhão, Salvador de Bahía, 2018. Foto: José Manuel Ballester. Archivo del fotógrafo



Lina Bo Bardi

Fotomontaje de maqueta
del Museu à Beira do Oceano
[Museo en la orilla del océano],
São Vicente, São Paulo, 1951
Montaje sobre papel
fotográfico, 16,9 x 24,2 cm
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo





183

Fotografía de **Hans Gunter Flieg** del fotomontaje con maqueta de **Lina Bo Bardi** para el proyecto del Museu à Beira do Oceano [Museo en la orilla del océano], São Vicente, São Paulo, 1951 (2018). Impresión en chorro de tinta con pigmentos minerales sobre papel de algodón, 22,2 x 25,4 cm Colección Instituto Moreira Salles, Río de Janeiro



185

Fotografía de **Hans Gunter Flieg**
del fotomontaje con maqueta de
Lina Bo Bardi para el proyecto
del Museu à Beira do Oceano
[Museo en la orilla del océano],
São Vicente, São Paulo, 1951 (2018)
Impresión en chorro de tinta con
pigmentos minerales sobre papel
de algodón, 17,6 x 25,4 cm
Colección Instituto Moreira Salles,
Río de Janeiro





Fundación Juan March

doble página anterior

Vista del MASP, 2013.
Foto: Leonardo Finotti.
Archivo del fotógrafo

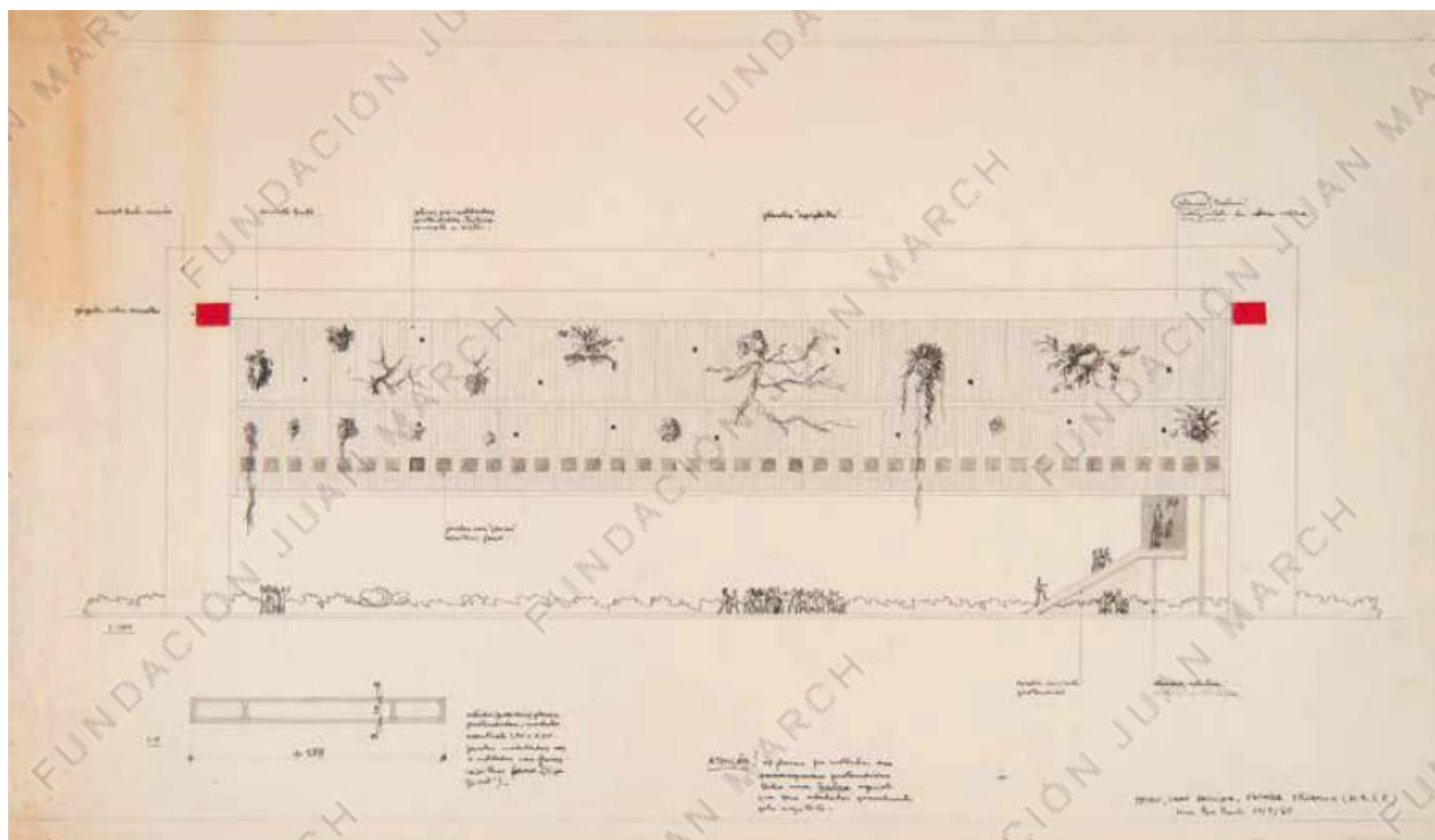
Al proyectar el Museu de Arte de São Paulo, en la Avenida Paulista, he buscado una arquitectura simple, una arquitectura que pudiera comunicar al instante lo que en el pasado se había llamado “monumental”, esto es, el sentido de lo “colectivo”, de la “dignidad cívica”.

Lina Bo Bardi, 1968

Milton Cruz

Maqueta del MASP, s.f.
Metal policromado,
17,8 x 30,2 x 17,8 cm
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo

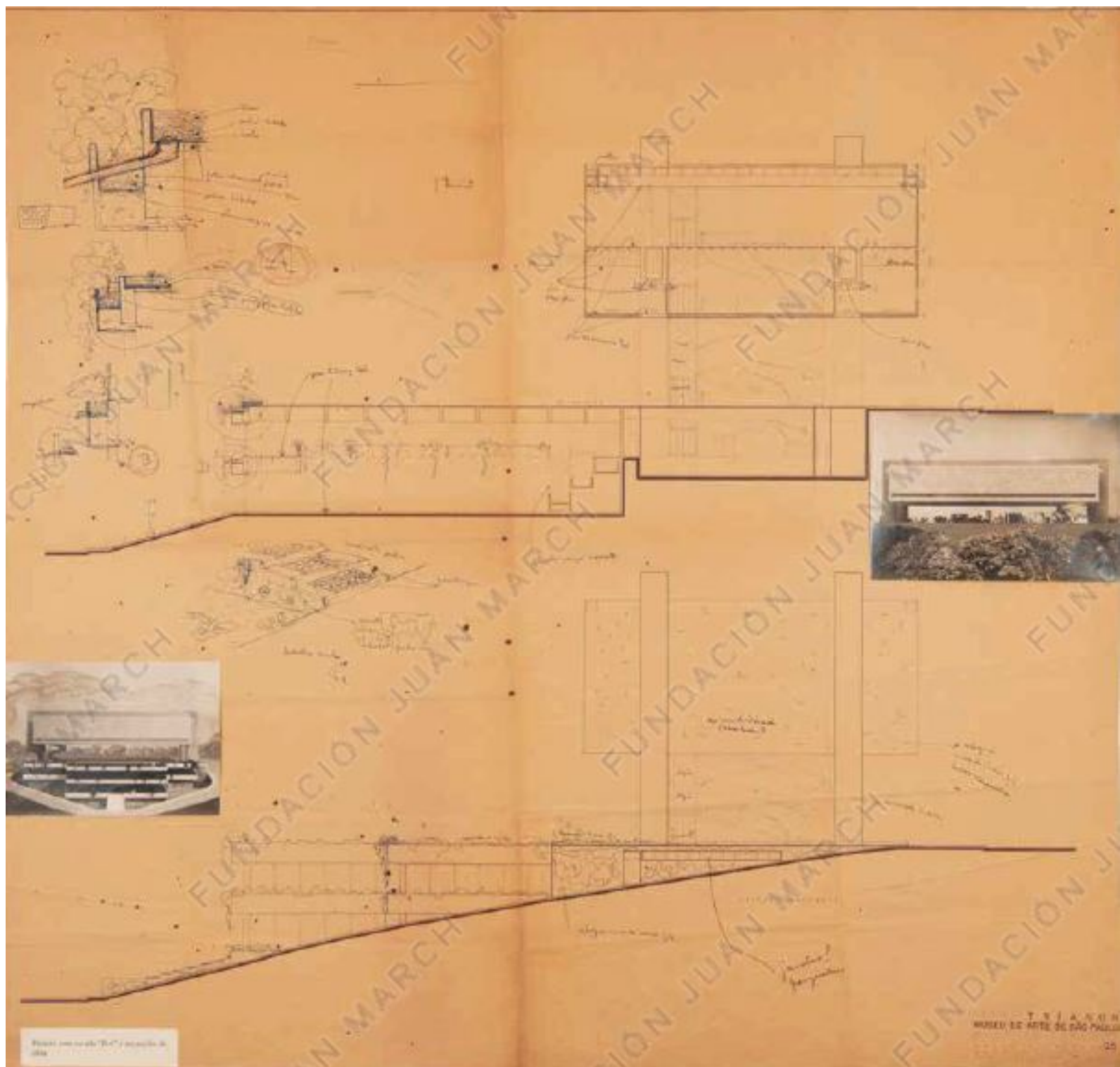




187

Lina Bo Bardi

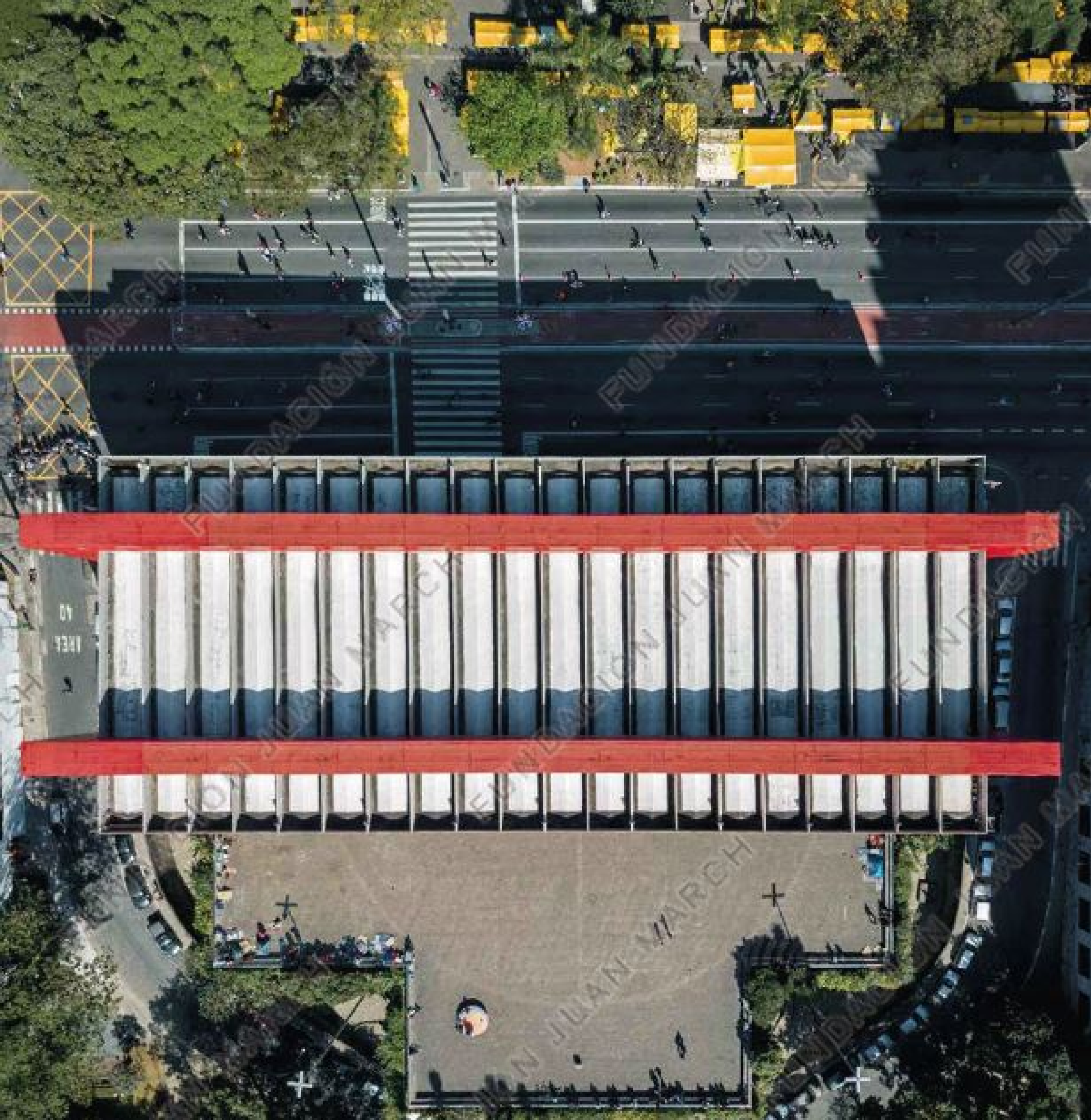
Proyecto para el Museu de
Arte de São Paulo, 1965
Lápiz, tinta china y *collage*
sobre papel vegetal,
56,8 x 99,7 cm
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo



188

Lina Bo Bardi

Proyecto para el Museu de Arte de São Paulo, 1957/1968
Rotulador, diazo, lápiz, lápiz de color y *collage* fotográfico
sobre papel offset, 100 x 99,9 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



← Vista aérea del MASP,
2017. Foto: Leonardo Finotti.
Archivo del fotógrafo



189

Lina Bo Bardi

Perspectiva del mirador
del Museu de Arte de
São Paulo, 1965
Tinta china y pastel sobre
papel vegetal, 49,9 x 69,5 cm
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo

190

Lina Bo Bardi

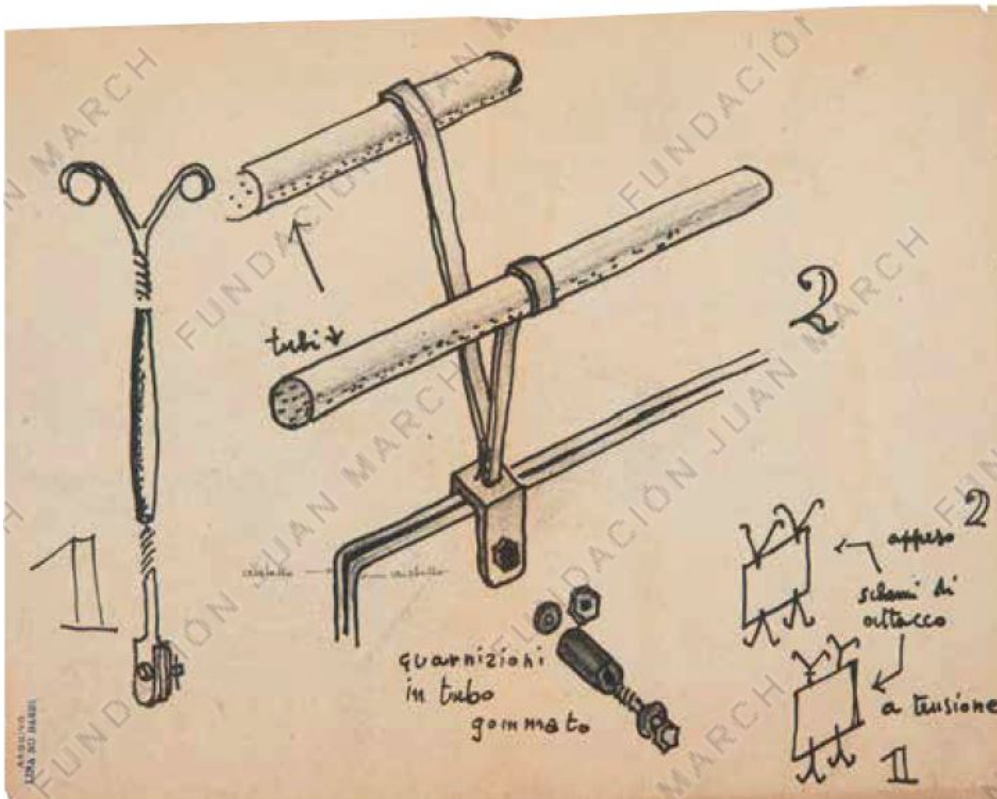
Proyecto de ocupación
del mirador del Museu
de Arte de São Paulo con
esculturas, 1957/1968
Lápiz y tinta china sobre
papel, 47,2 x 69,8 cm
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo



191

Lina Bo Bardi

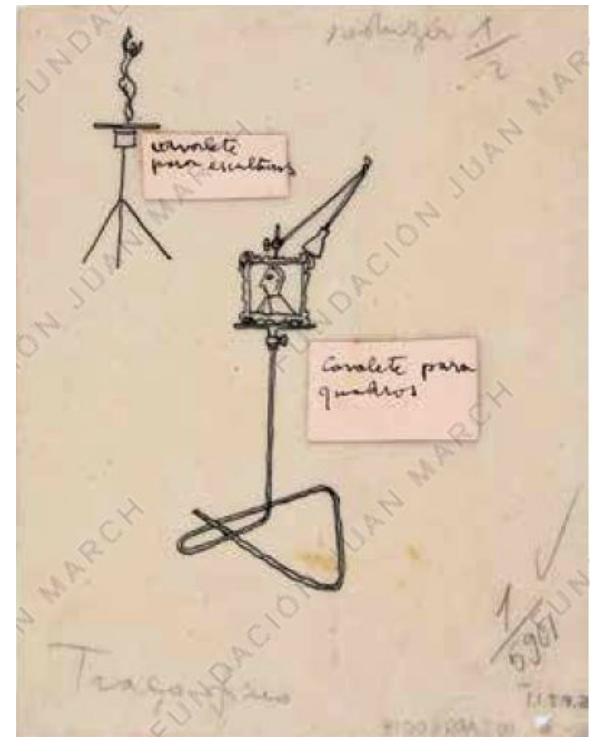
Detalles de iluminación de los soportes de obras para el Museu de Arte - calle 7 de Abril, 1947
Diazo y pastel sobre papel offset, 30,1 x 37,9 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



192

Lina Bo Bardi

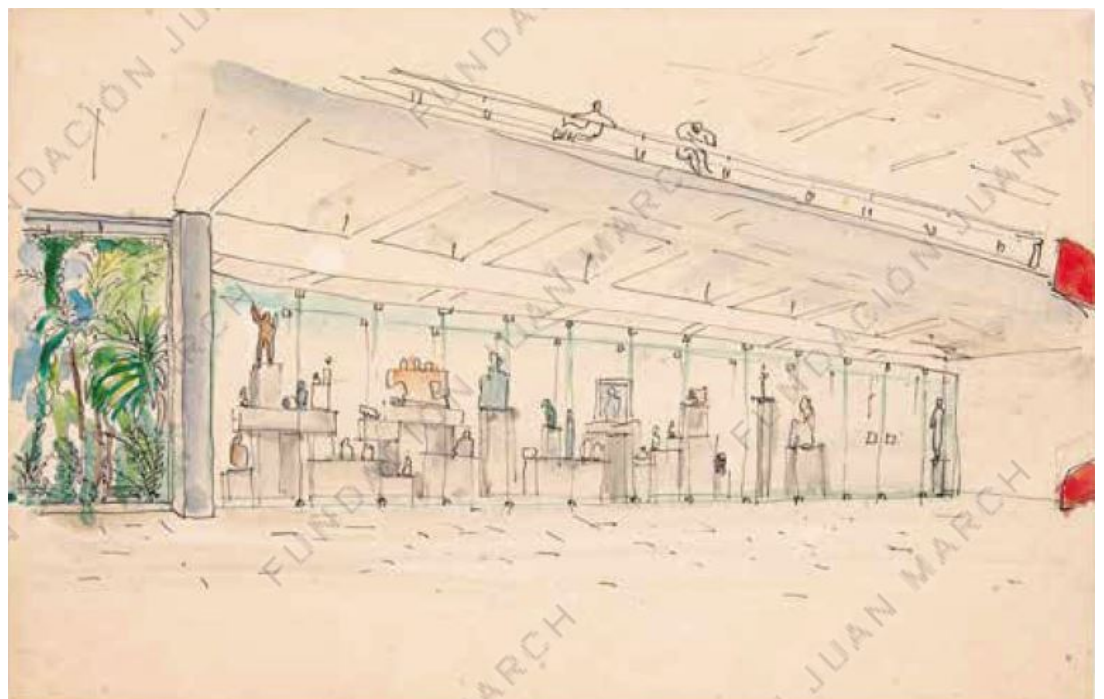
Soportes de obras para el Museu de Arte - calle 7 de Abril, 1947
Lápiz y tinta china sobre papel vegetal, 14,3 x 11,1 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



193

Lina Bo Bardi

Cerramiento del restaurante del Museu de Arte de São Paulo, 1957/1968
Acuarela y tinta china sobre cartulina, 19 x 29,6 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo





194

Lina Bo Bardi

Caballete de vidrio para el
Museu de Arte de São Paulo,
1963
Acuarela, lápiz y *collage* sobre
papel *offset*, 33,1 x 24 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro,
São Paulo



195

Il Vetro, n.º 10 (1938)

Revista mensual de la
Federazione Nazionale Fascista
degli Industriali del Vetro
[Federación nacional fascista de
los industriales del vidrio]
Edición y diseño casi exclusivos
de Pietro Maria Bardi
Impresión sobre papel,
31 x 23,5 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro,
São Paulo





doble página anterior
Vista interior del MASP, 2018.
Foto: José Manuel Ballester.
Archivo del fotógrafo



196

Lygia Clark

O antes é o depois [El antes es el después], versión 2, 1963
Acero inoxidable
Dimensiones variables
Colección Eugênio Pacelli Pires dos Santos, Río de Janeiro

→ 197

Max Bill

Dreiteilige einheit [Unidad tripartita], 1948/1949
Acero inoxidable,
113,5 x 83 x 100 cm
Colección Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

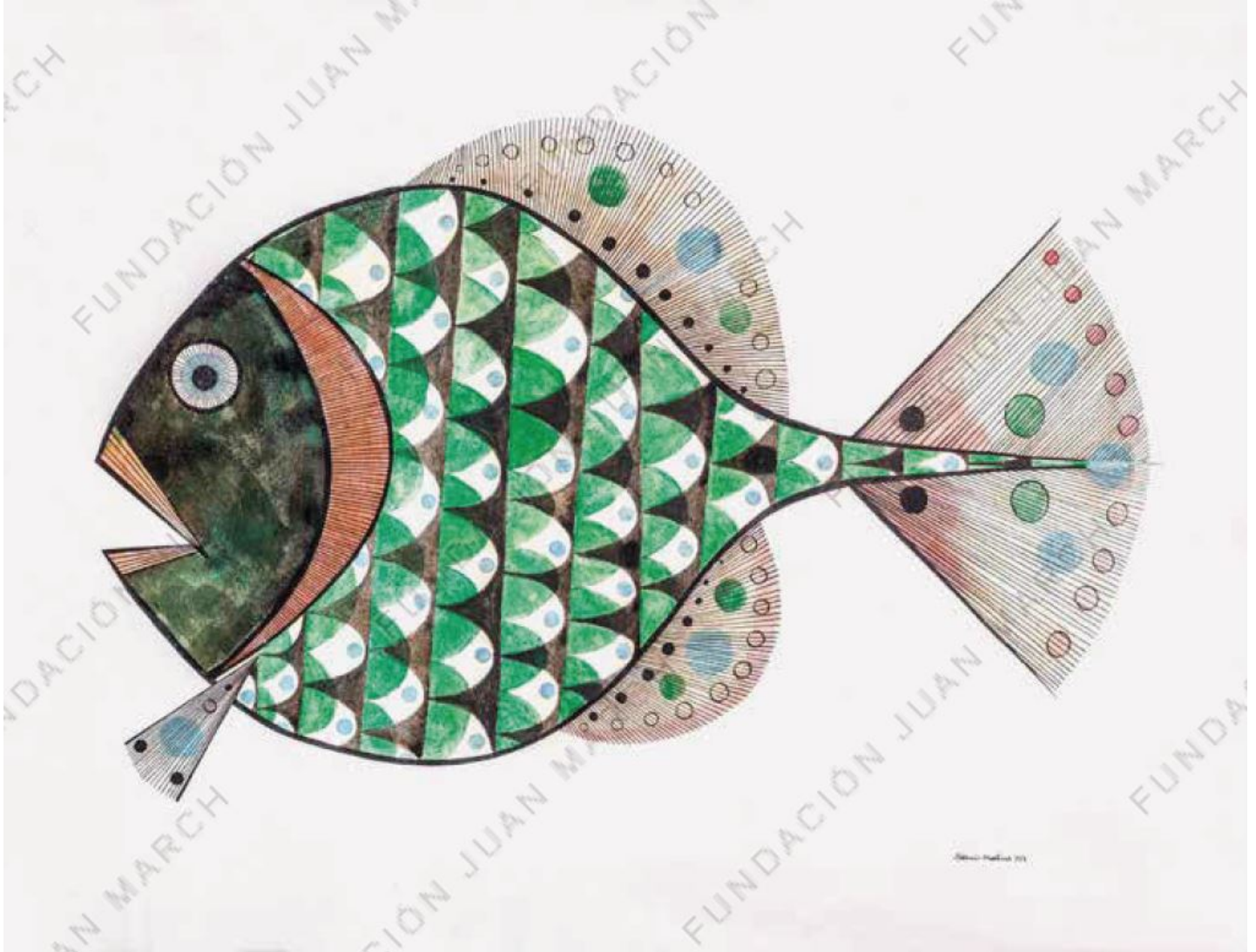




199

Aldemir Martins

Blusa quimono, 1964
Tejido de punto Rhodanyl,
98,5 x 118,5 cm
Colección Museu de Arte de
São Paulo Assis Chateaubriand.
Donación de Rhodia, 1972



198

Aldemir Martins

Peixe [Pez], 1957
Tinta china y acuarela sobre
papel, 50,5 x 68 cm
Museu de Arte Moderna da
Bahia, Salvador de Bahía



200

Hércules Barsotti

Vestido largo, 1966

Tejido Rhodosá, 143,4 x 61 cm

Colección Museu de Arte de

São Paulo Assis Chateaubriand.

Donación de Rhodia, 1972

201

Willys de Castro

Mono corto, c. 1960
Tejido Bemberg, 84 x 60 cm
Colección Museu de Arte de
São Paulo Assis Chateaubriand.
Donación de Rhodia, 1972



202

Nelson Leirner

Vestido largo con cola, 1968
Tejido Rhodanyl, 142 x 76 cm
Colección Museu de Arte de
São Paulo Assis Chateaubriand.
Donación de Rhodia, 1972





Campaña que celebró los 50 años de Rhodia en Brasil, con vestidos creados a partir de la colaboración con artistas y músicos brasileños consagrados, 1969. Foto: Rhodia. Archivo Rhodia



203

Rubens Gerchman

*Tropicália ou Panis et
Circensis*, 1968

Disco de vinilo

Cubierta: Impresión sobre
papel, 30,5 x 31 cm

Instituto Rubens Gerchman,
Río de Janeiro



© Onlearts

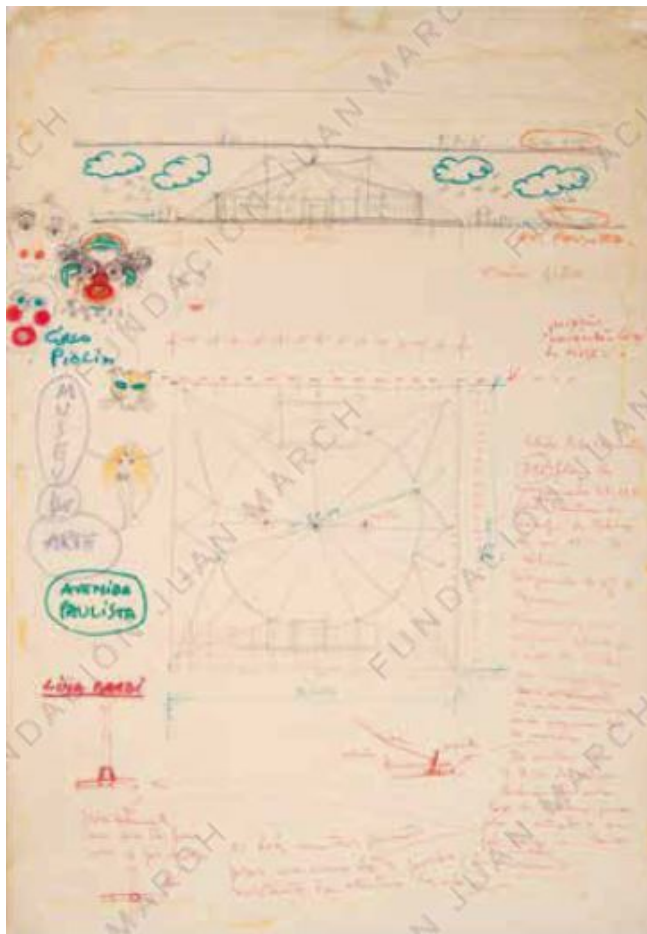
← Caetano Veloso con
el Parangolé P4 Capa 1,
1964, de Hélio Oiticica.
Foto: Geraldo Viola. Archivo
Projeto Hélio Oiticica



204

Hélio Oiticica

Relievo espacial (vermelho)
[Relieve espacial (rojo)], 1960
Tinta acrílica sobre madera,
62,5 x 148,8 x 8 cm
Colección César y Claudio
Oiticica, Río de Janeiro



205

Lina Bo Bardi

Instalación del Circo Piolin en el mirador del Museu de Arte de São Paulo, 1972
 Acuarela, bolígrafo y rotulador sobre cartulina, 32,1 x 47 cm
 Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

206

Lina Bo Bardi

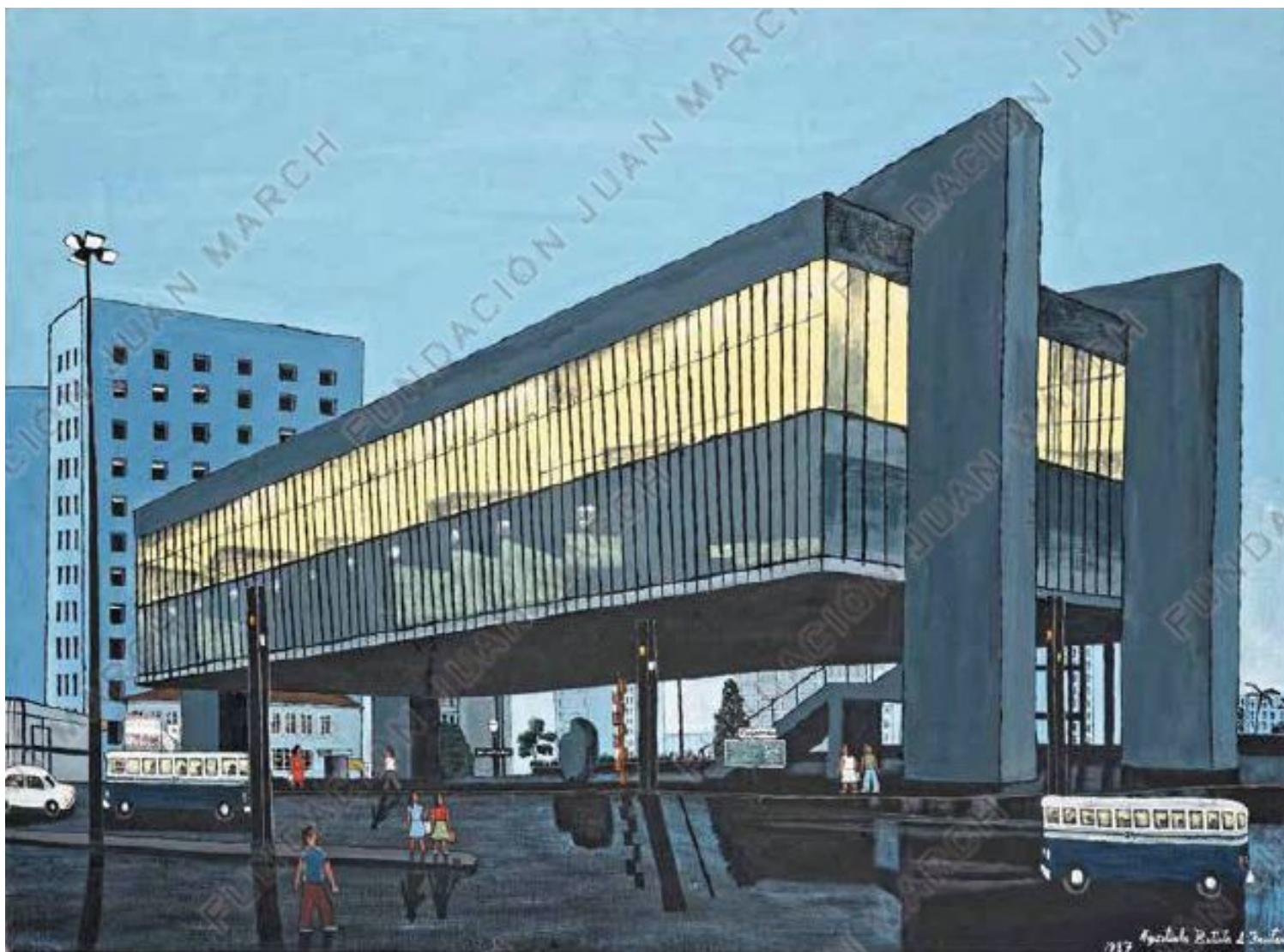
Proyecto de instalación de circo en el mirador del Museu de Arte de São Paulo, 1972
 Bolígrafo, rotulador y lápiz sobre papel vegetal, 50 x 35 cm
 Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



207

Lina Bo Bardi

Estudo preliminar. Esculturas practicáveis do Belvedere no Museu Arte Trianon [Estudio preliminar. Esculturas practicables para el mirador del Museu Arte Trianon], 1968
Tinta china y acuarela sobre papel, 56,3 x 76,5 cm
Colección Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.
Donación del Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2006



208

Agostinho Batista de Freitas

Vista do MASP [Vista del
MASP], 1987

Óleo sobre lienzo, 70 x 95 cm

Colección Ugo di Pace,
São Paulo



209

Agostinho Batista de Freitas

Circo Piolim no vão do MASP [Circo Piolin en el vano del MASP], 1972
Óleo sobre lienzo, 50 x 70 cm
Colección Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.
Donación de Paulo Kuczynski, 2016

Mirian Inêz da Silva*Entrem! Circo Piolim*

[¡Entren! Circo Piolin], 1976

Óleo sobre tabla, 30 x 40 cm

Colección Lucas Pessoa,

São Paulo



Autor desconocido.

Marioneta de payaso, s.f.

Tejido, madera y metal,

24 x 17 x 5 cm; 62 cm (altura hilo)

Instituto do Patrimônio Cultural

e Artístico do Estado da Bahia

(IPAC)/Diretoria de Museus

(DIMUS)/Centro Cultural Solar

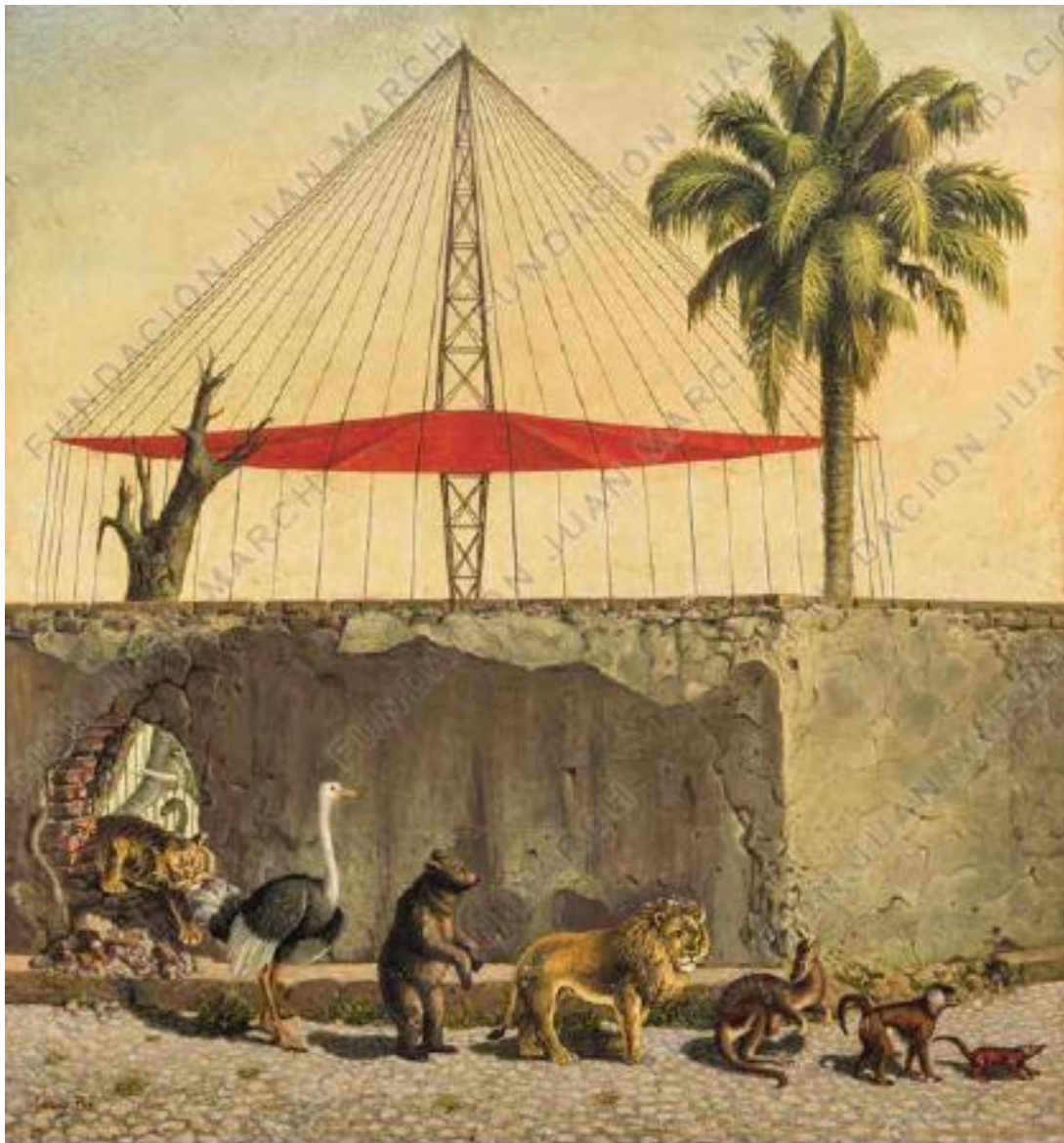
Ferrão



212

Adalton Lopes

Circo, década de 1980
Artilugio, técnica mixta,
180 x 74 x 175 cm
Colección Museu Casa do
Pontal, Río de Janeiro



213

Enrico Bo

Domenica, fuga del circo
[Domingo, huida del circo], 1952
Óleo sobre tabla, 61 x 57 cm
Colección particular, São Paulo

São Paulo, 23/4/75

Querido doctor Manginelli:

[...] Le envió un cuadro que pintó mi padre en el 52. Empezó a pintar en las largas noches de guerra siguiendo una vocación reprimida durante décadas. En el 45 tuvo un gran éxito, expuso en Milán, en la Galleria Barbaroux, y muchos cuadros suyos están en colecciones italianas y también brasileñas. Este tipo de pintura se llamó "Realismo Mágico". El cuadro se titula *Domingo, huida del circo*. Mi padre me lo dedicó a mí, que siempre he sentido horror por los domingos. Los animalitos están sacados del gran libro de colores del que aprendí a leer [...].

Con la gratitud y el recuerdo de
Lina Bardi



214

Maria Auxiliadora da Silva

Parque de diversões

[Parque de atracciones], 1973

Técnica mixta sobre lienzo, 140 x 140 cm

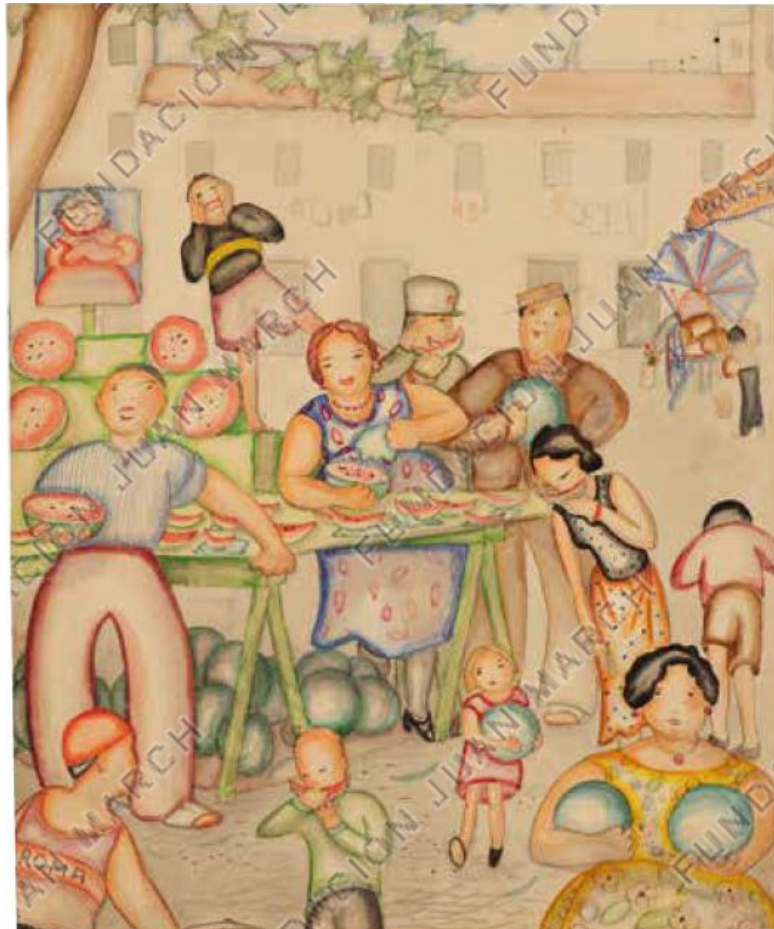
Museu do Sol, Penápolis



215

Lina Bo Bardi

Festa de Noantri in Trastevere
 [Fiesta de Noantri en
 Trastévere], 1929
 Acuarela y lápiz sobre
 cartulina, 30,7 x 25,8 cm
 Instituto Bardi/Casa de Vidro,
 São Paulo



216

Lina Bo Bardi

Melancia de verão [Sandía de
 verano], 1929
 Acuarela, gouache y lápiz sobre
 cartulina, 31,1 x 24,9 cm
 Instituto Bardi/Casa de Vidro,
 São Paulo



217

Lina Bo Bardi

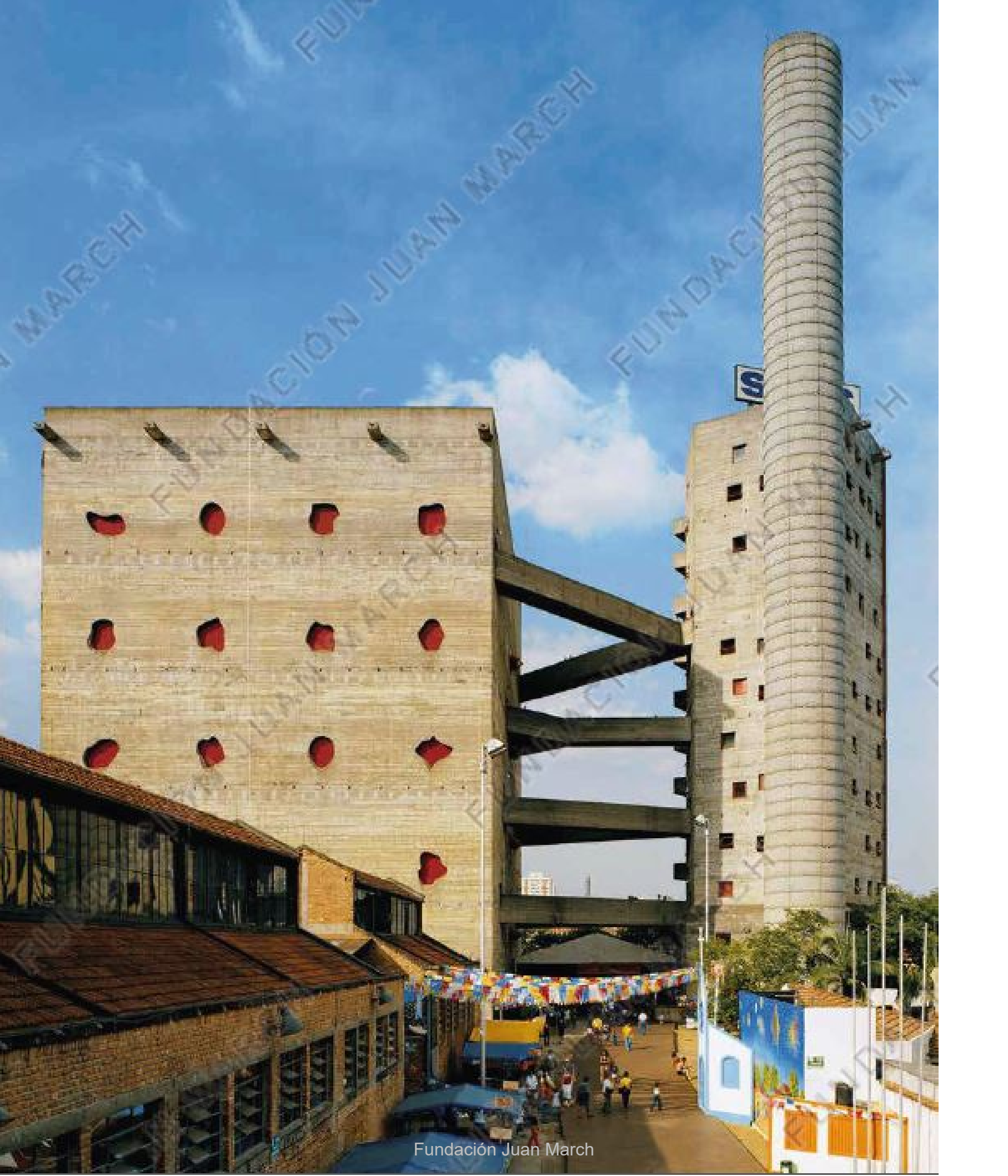
Sin título, 1929
 Acuarela y tinta china sobre
 cartulina, 31,2 x 25,7 cm
 Instituto Bardi/Casa de Vidro,
 São Paulo

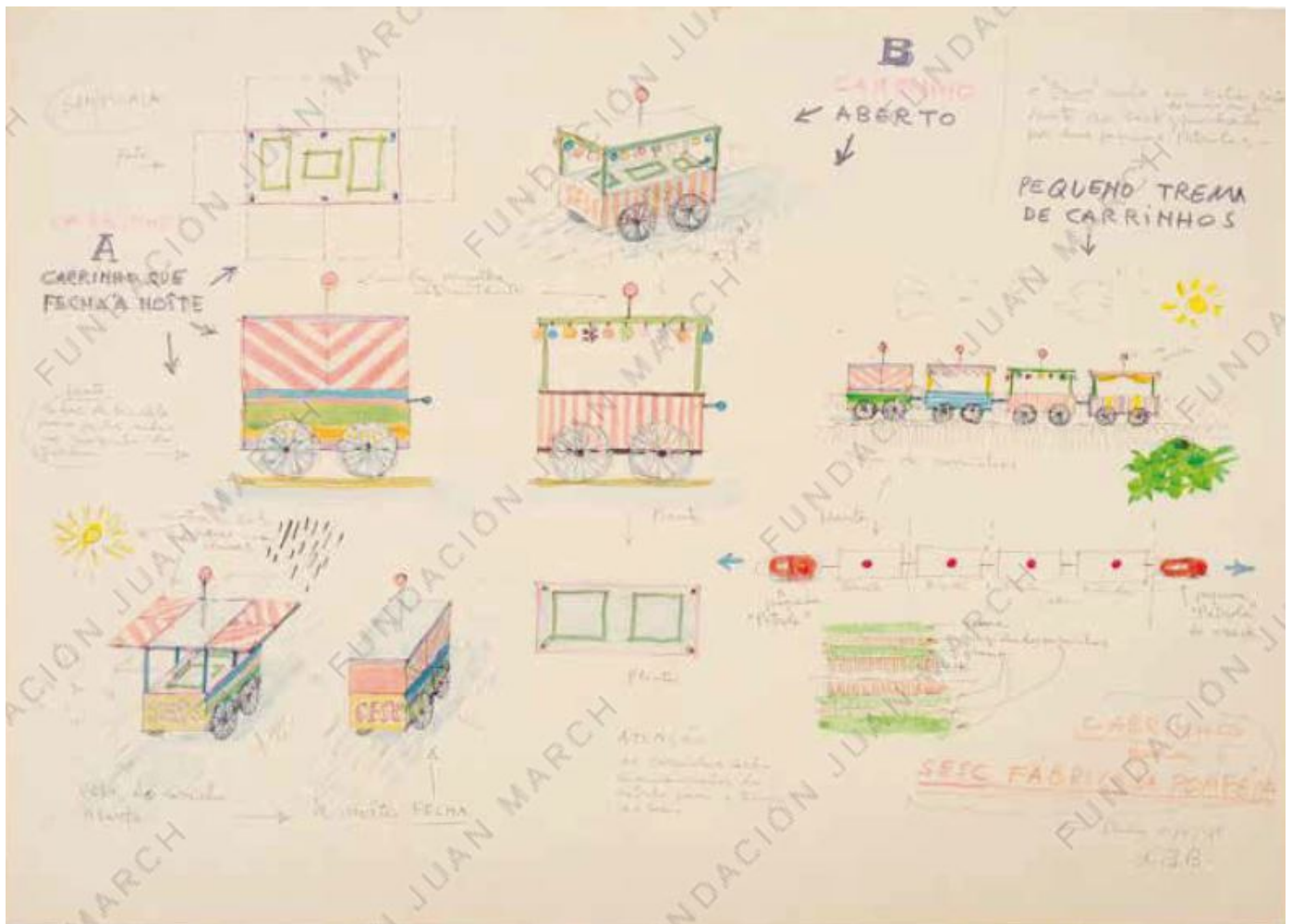


218

Lina Bo Bardi

Sin título, 1929
 Acuarela y lápiz sobre
 cartulina, 30 x 24,5 cm
 Instituto Bardi/Casa de Vidro,
 São Paulo





219

Lina Bo Bardi

Estudio de pequeño tren de carritos para el SESC – Fábrica da Pompéia, 1985

Bolígrafo, rotulador, gouache y lápiz de color sobre cartulina, 50 x 70 cm

Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

220

Lina Bo Bardi

Bar del SESC – Fábrica da Pompéia, 1981

Acuarela y bolígrafo sobre papel offset, 21,6 x 32,8 cm

Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



← Solárium, bloque deportivo y naves del SESC Pompéia, São Paulo, 2001. Foto: Nelson Kon. Archivo del fotógrafo



221

Mirian Inêz da Silva

Cal sublime..., 1980

Óleo sobre conglomerado,
42 x 32 cm

Colección Galeria Estação,
São Paulo



222

Aurelino dos Santos

Sin título, 1965

Óleo sobre lienzo, 50 x 61 cm

Colección Vilma Eid, São Paulo



223

Mestre Molina

(Manoel Josette Molina)

Bar novo [Bar nuevo], s.f.

Técnica mixta: madera, hierro,
pintura y mecanismo,

99 (59 sin pies) x 135 x 74,5 cm

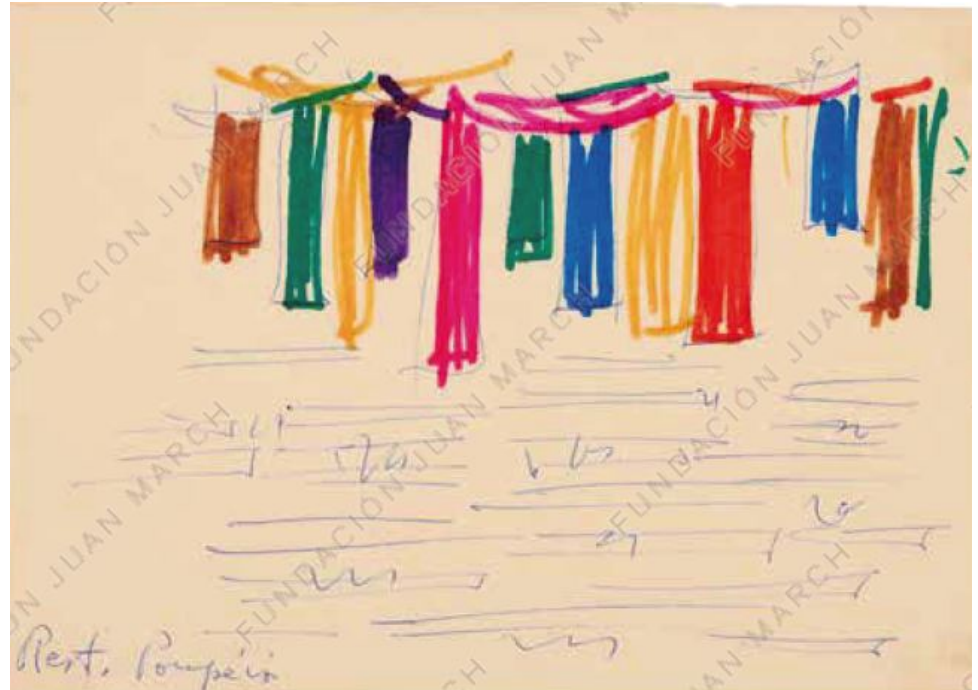
Acervo SESC de Arte Brasileira,
São Paulo

224

Lina Bo Bardi

Detalle del restaurante para el SESC - Fábrica da Pompéia, 1977/1986

Bolígrafo y rotulador sobre papel offset, 11,7 x 16,3 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



225

Lina Bo Bardi

Diseño de placas de señalización para el SESC - Fábrica da Pompéia, 1977/1986

Bolígrafo y rotulador sobre cartulina y papel offset, 18,9 x 29,7 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



226

Lina Bo Bardi

Estudio para el SESC - Fábrica da Pompéia, 1977/1986

Bolígrafo, lápiz de cera sobre papel de periódico, 21,5 x 15,4 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



La idea de tiempo libre fue clave en el proyecto que volvió su mirada hacia los mayores, quienes precisamente disfrutaban de mucho tiempo de ocio. Ellos bailaban en una sala con las puertas cerradas porque sentían vergüenza por ser viejos. Así que nosotros las abrimos para que entraran los jóvenes a bailar con ellos. Mientras, los niños corrían y pasaban bajo sus piernas.

Lina Bo Bardi, 1991

Área de convivencia
del SESC Pompéia,
São Paulo, 2018. Foto:
José Manuel Ballester.
Archivo del fotógrafo



227

Horacio Gerpe

Cartel de *Oficina de Tipografia*. Uma recuperação da tipografia manual como técnica artística [Taller de tipografía. Una recuperación de la tipografía manual como técnica artística], SESC – Fábrica da Pompeia, 1982. Impresión offset sobre papel, 48,5 x 33 cm. Acervo SESC Memórias, São Paulo.



228

Victor Nosek

Cartel de la *Exposição de artes dos funcionários do Instituto Nacional de Assistência Médica da Previdência Social* [Exposición de artes de los funcionarios del Instituto Nacional de Asistencia Médica de la Seguridad Social], SESC – Fábrica da Pompeia, 1982. Impresión offset sobre papel, 48 x 33 cm. Acervo SESC Memórias, São Paulo.



← Lina Bo Bardi en el auditorio del SESC Pompéia, São Paulo, 1986. Foto: Bob Wolfenson. Archivo del fotógrafo

230

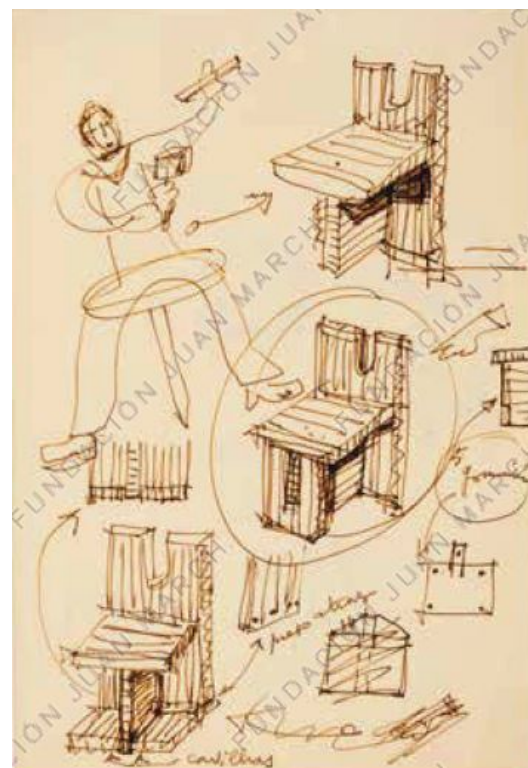
Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz y Marcelo Suzuki

Pareja de sillas para el SESC – Fábrica da Pompéia, 1980
Madera de pino, 67 x 40 x 52 cm c/u
Colección Luis Sendino. Cortesía de Side Gallery, Barcelona

229

Lina Bo Bardi

Silla para el SESC – Fábrica da Pompéia, 1977/1986
Bolígrafo sobre papel offset, 21 x 14,3 cm
Instituto Bardi / Casa de Vidro, São Paulo





Lina Bo Bardi

Prototipo del *Caixotinho* rojo
(mesa y silla escolar para
niños) para el SESC - Fábrica
da Pompéia, c. 1980
Madera, formica y ruedas,
70 x 70 x 70 cm
Colección João Grinspum
Ferraz, São Paulo

Lina Bo Bardi

Prototipo del *Caixotinho* azul
(mesa y silla escolar para
niños) para el SESC - Fábrica
da Pompéia, c. 1980
Madera, formica y ruedas,
71,2 x 66 x 65 cm
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo





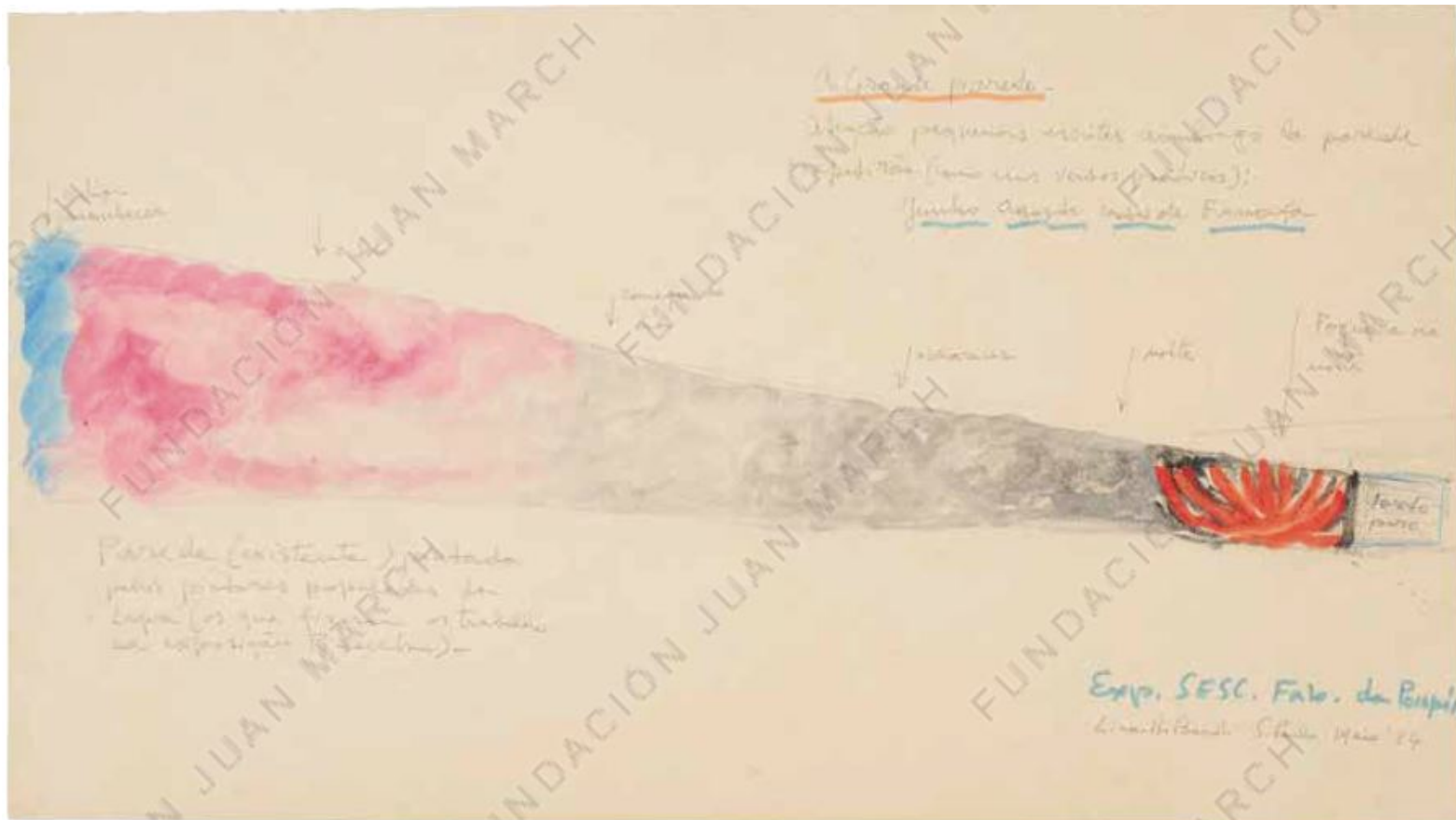
← Instalación de la selva de mástiles a la entrada de la exposición *Caipiras, capiaus: pau-a-pique* en el SESC Pompéia, São Paulo, 1984. Foto: Arnaldo Pappalardo. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



233

Lina Bo Bardi

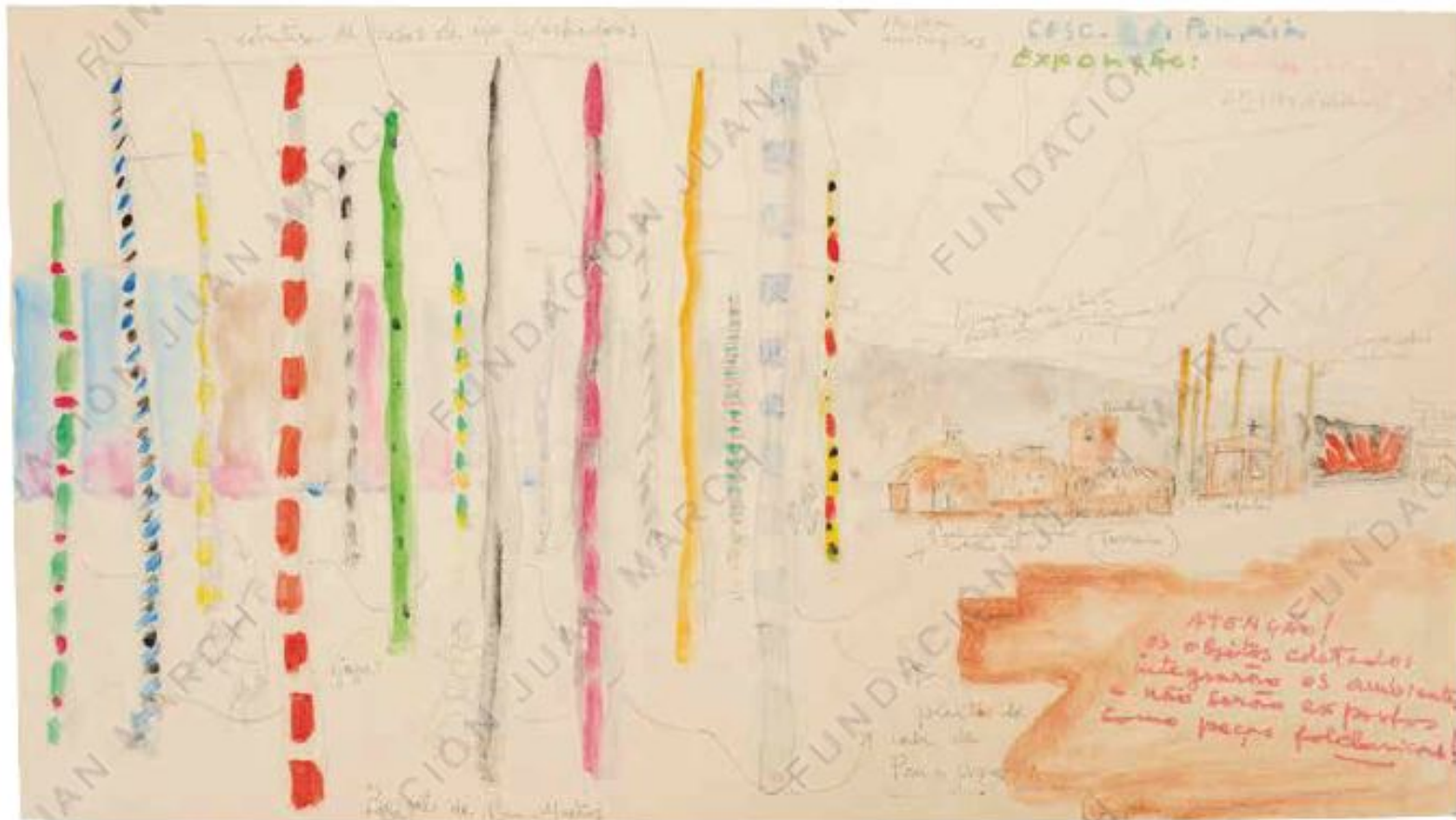
Estudio de mástiles para la exposición *Caipiras, capiaus: pau-a-pique* [Campesinos: cañas y barro], 1984
Rotulador y gouache sobre papel offset, 21,5 x 31,5 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



234

Lina Bo Bardi

Estudio para la exposición
Caipiras, capiaus: pau-a-pique
 [Campeños: cañas y barro], 1984
 Bolígrafo, rotulador, gouache
 y lápiz sobre papel cuché,
 33,4 x 59,8 cm
 Instituto Bardi/Casa de Vidro,
 São Paulo



235

Lina Bo Bardi

Vista de la exposición

Caipiras, capiaus: pau-a-pique

[Campesinos: cañas y barro], 1984

Acuarela, rotulador, gouache

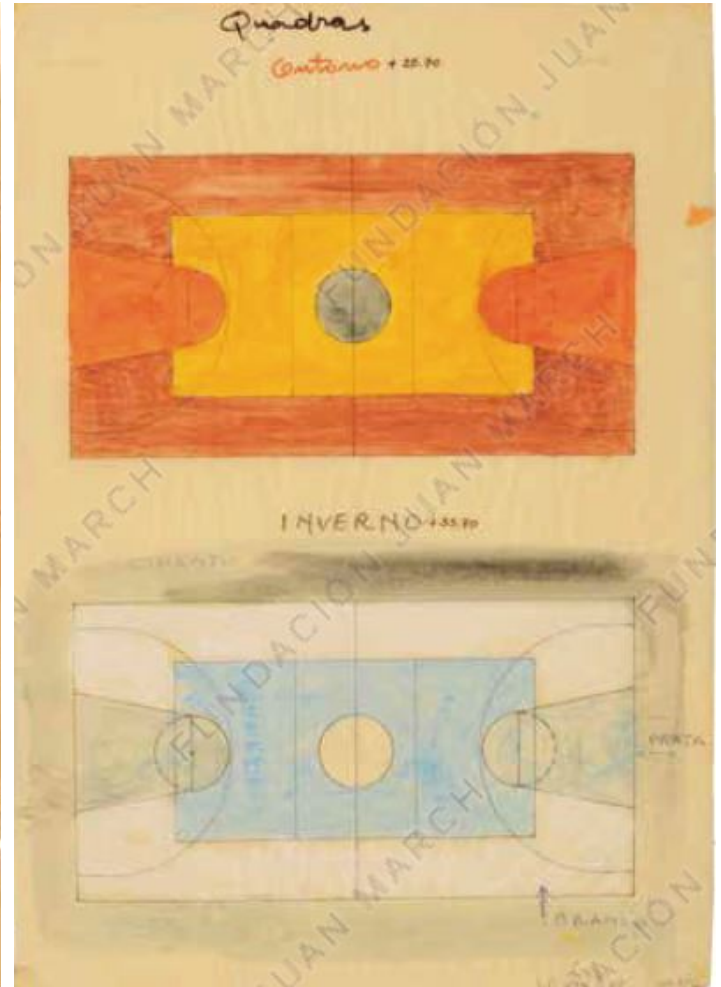
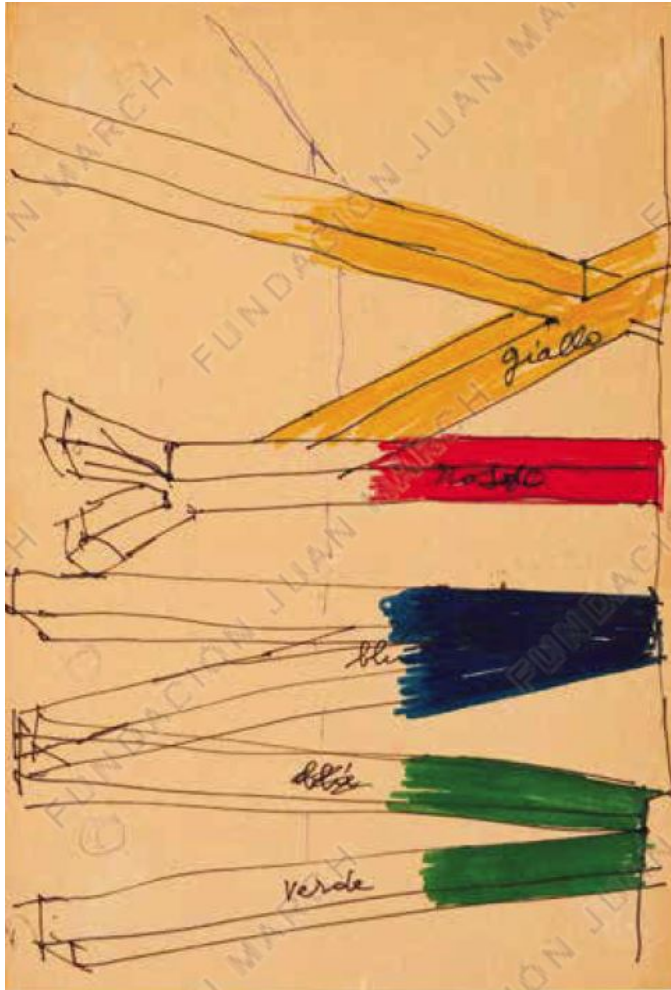
y lápiz sobre papel cuché,

32,9 x 59 cm

Instituto Bardi/Casa de Vidro,

São Paulo





← André Vainer,
Lina Bo Bardi y
Marcelo Ferraz en el
SESC Pompéia, São
Paulo, 1984. Foto:
Eduardo Simões.
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo

236

Lina Bo Bardi

Estudio de pasarelas para los
bloques deportivos del SESC –
Fábrica da Pompéia, 1977/1986
Bolígrafo y rotulador
sobre papel de periódico,
31,4 x 21,5 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro,
São Paulo

237

Lina Bo Bardi

Canchas de otoño e invierno
para el SESC – Fábrica da
Pompéia, 1985
Bolígrafo, rotulador y
gouache sobre papel vegetal,
49,8 x 35 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro,
São Paulo

238

Lina Bo Bardi

André Vainer, Lina Bo Bardi
y Marcelo Ferraz en el SESC –
Fábrica da Pompéia. Estudio
para la foto de la revista *Isto é!*
[¡Esto es!], 1986
Grafito y rotulador sobre papel,
22 x 15 cm
Colección Marcelo Ferraz,
São Paulo



239

Rubens Gerchman

Diseño de azulejos para la piscina del SESC – Fábrica da Pompéia, 1984
 Bolígrafo, rotulador, lápiz y lápiz de color sobre papel vegetal y Canson, 46 x 62 cm
 Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



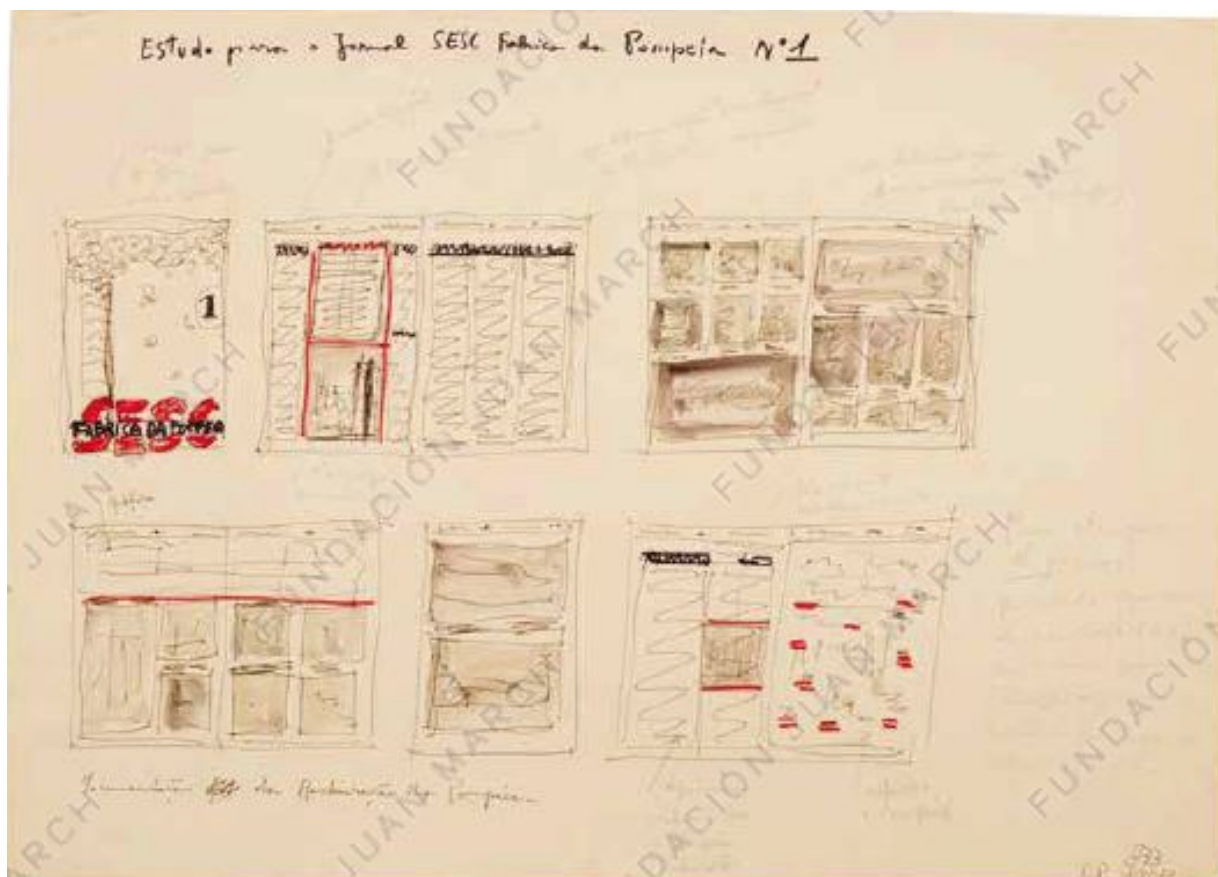
240

Lina Bo Bardi

Diseño de placas para el SESC – Fábrica da Pompéia, 1981
 Acuarela, bolígrafo y rotulador sobre papel offset, 35 x 49,5 cm
 Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

Lina Bo Bardi

Diseño de páginas del periódico del SESC – Fábrica da Pompéia, 1977/1986
 Acuarela, rotulador, lápiz y tinta china sobre papel offset, 45,7 x 63,5 cm
 Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

**Lina Bo Bardi**

Estudio de máscara para el teatro del SESC – Fábrica da Pompéia, 1981
 Acuarela, bolígrafo y rotulador sobre cartulina, 34,8 x 49,6 cm
 Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo





243

Lina Bo Bardi

Estudio para el SESC – Fábrica da Pompéia, 1983
 Acuarela, lápiz y tinta china sobre cartulina, 50 x 35,2 cm
 Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

244

Lina Bo Bardi

Nave de actividades del SESC – Fábrica da Pompéia, 1977
 Acuarela, bolígrafo, rotulador y lápiz sobre cartulina, 38,7 x 57,5 cm
 Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo





245

Lina Bo Bardi

Estudio para la cubierta de la canalización de aguas residuales para el SESC - Fábrica da Pompéia, 1983
Acuarela, bolígrafo, rotulador, tinta china y fotocopia sobre papel offset, 33 x 21,6 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

246

Lina Bo Bardi

Estudio para el SESC - Fábrica da Pompéia, 1983
Acuarela y bolígrafo sobre papel, 53,4 x 40,6 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

247

Lina Bo Bardi

Estudio para el SESC - Fábrica da Pompéia, 1977/1986
Acuarela, bolígrafo, rotulador, lápiz de color y tinta china sobre papel offset, 21,5 x 31,5 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo





248

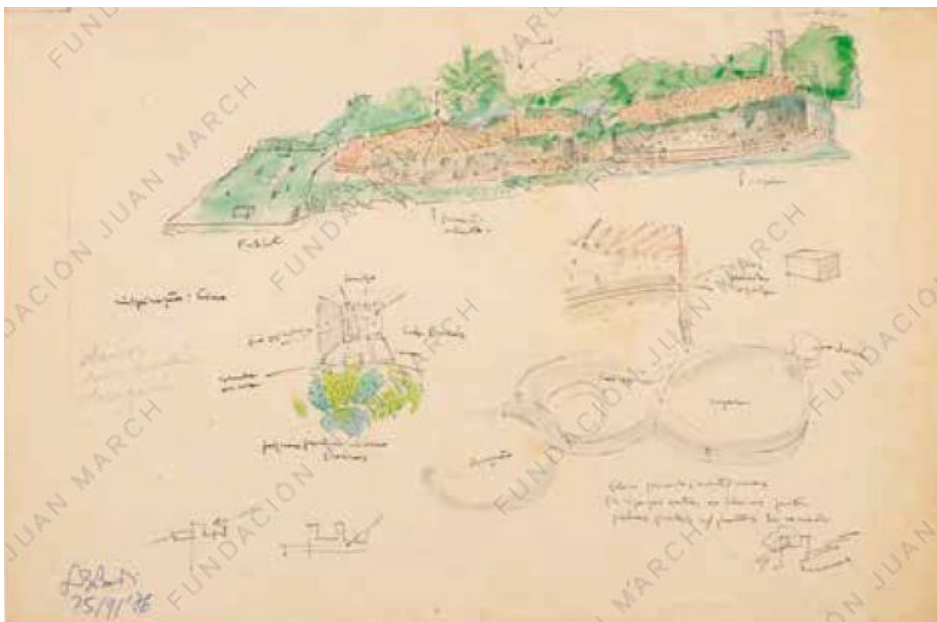
Marcel Gautherot

Recolección de café, c. 1954 (2018)

Impresión en chorro de tinta con pigmentos minerales sobre papel de algodón, 30,1 x 30 cm

Colección Instituto Moreira Salles, Río de Janeiro

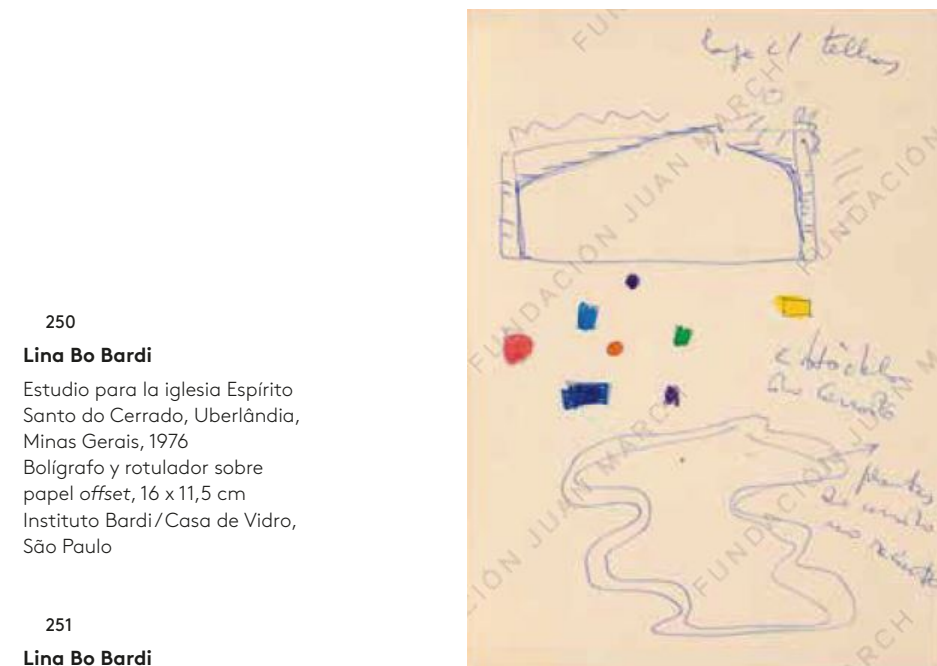
426



249

Lina Bo Bardi

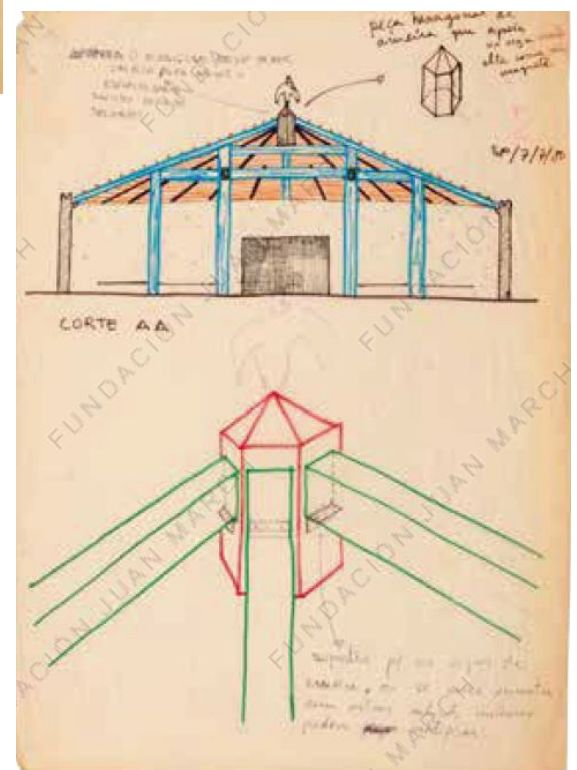
Iglesia Espírito Santo do Cerrado,
Uberlândia, Minas Gerais, 1976
Acuarela, bolígrafo, lápiz y
fotocopia sobre papel offset,
21,6 x 33 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro,
São Paulo



250

Lina Bo Bardi

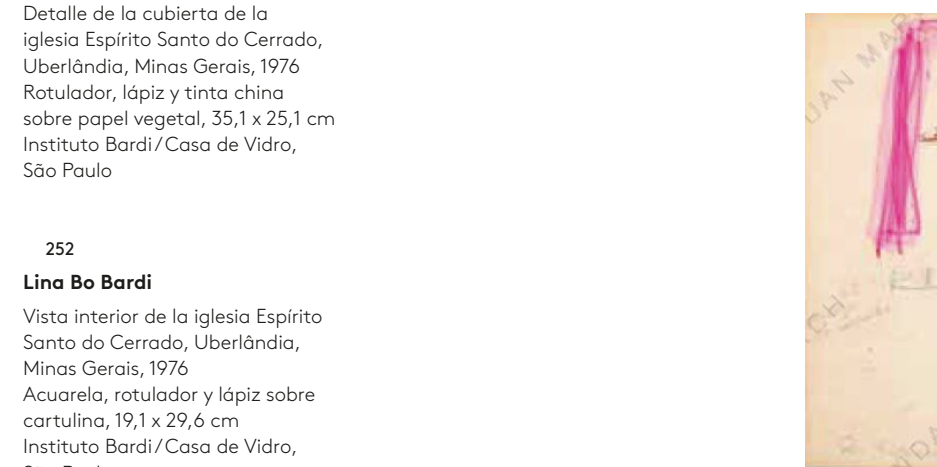
Estudio para la iglesia Espírito
Santo do Cerrado, Uberlândia,
Minas Gerais, 1976
Bolígrafo y rotulador sobre
papel offset, 16 x 11,5 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro,
São Paulo



251

Lina Bo Bardi

Detalle de la cubierta de la
iglesia Espírito Santo do Cerrado,
Uberlândia, Minas Gerais, 1976
Rotulador, lápiz y tinta china
sobre papel vegetal, 35,1 x 25,1 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro,
São Paulo

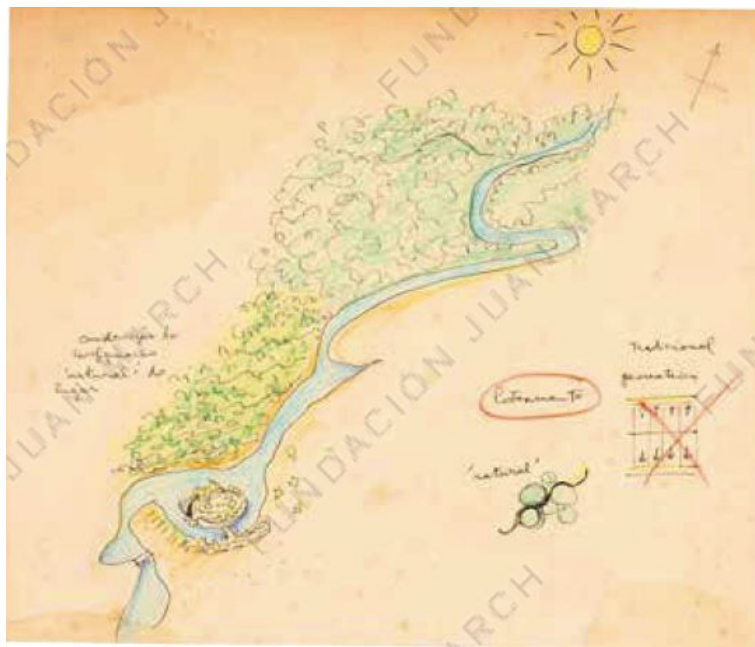


252

Lina Bo Bardi

Vista interior de la iglesia Espírito
Santo do Cerrado, Uberlândia,
Minas Gerais, 1976
Acuarela, rotulador y lápiz sobre
cartulina, 19,1 x 29,6 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro,
São Paulo



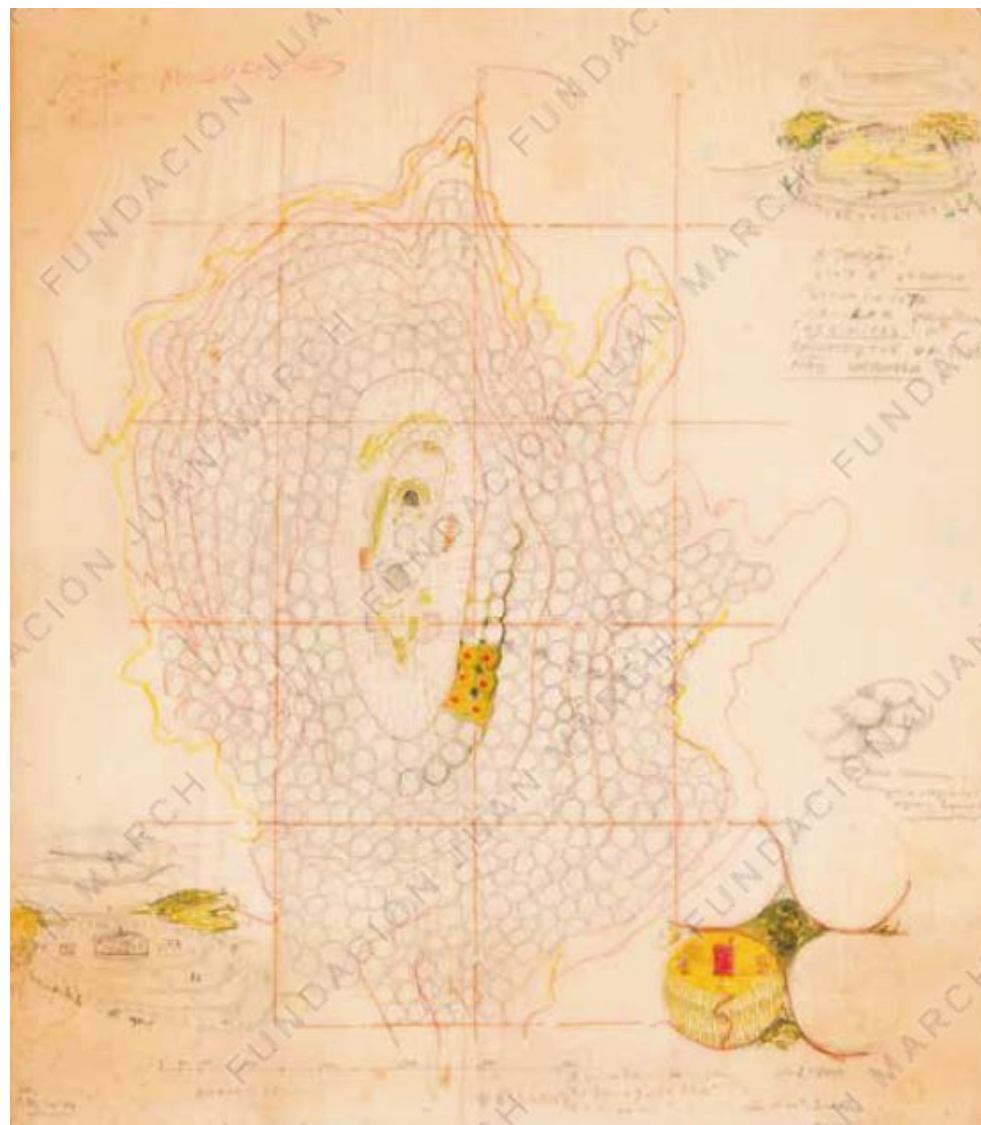


253

Lina Bo Bardi

Estudio para el Conjunto
Itamambuca, Ubatuba,
São Paulo, 1965

Lápiz de color y tinta china
sobre cartulina, 22,3 x 26,2 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro,
São Paulo



254

Lina Bo Bardi

Proyecto de parcelación para
Camurupim – Comunidad
cooperativa, Propriá,
Sergipe, 1975

Rotulador, lápiz y lápiz de
color sobre papel vegetal,
57 x 49,5 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro,
São Paulo



255

Lina Bo Bardi

Proyecto de parcelación para Camurupim – Comunidad cooperativa, Propriá, Sergipe, 1975
 Bolígrafo, lápiz y lápiz de color sobre papel vegetal, 32,4 x 23,5 cm
 Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



256

Lina Bo Bardi

Proyecto de implantación de los núcleos residenciales para Camurupim – Comunidad cooperativa, Propriá, Sergipe, 1975
 Rotulador y lápiz sobre papel de seda, 31,8 x 21,8 cm
 Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

257

Lina Bo Bardi

Flores de Sergipe. Estudio para Camurupim – Comunidad cooperativa, Propriá, Sergipe, 1975
 Rotulador y lápiz sobre papel offset, 20,7 x 14,8 cm
 Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo





258

Rafael Borjes de Oliveira

Oxosee na sua caçada

[*Orisha en su cacería*], 1952

Óleo sobre tabla, 53,2 x 80 cm

Colección Museu de Arte de

São Paulo Assis Chateaubriand.

Donación del artista, 1952

259

Lina Bo Bardi

Proyecto para el patio interior
del Museu do Instituto
Butantã, 1964

Gouache, lápiz y tinta china
sobre cartulina, 28,4 x 46 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro,
São Paulo



260

Lina Bo Bardi

Proyecto de diorama para
el Museu do Instituto
Butantã, 1964

Gouache, lápiz y tinta china
sobre cartulina, 28,2 x 46,3 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro,
São Paulo





261

José Antonio da Silva

Sin título, 1956

Óleo sobre lienzo, 69 x 99 cm

Colección Vilma Eid, São Paulo



262

Maria Auxiliadora da Silva

Colheita de flores [Recolección de flores], 1972

Óleo y técnica mixta sobre lienzo, 80 x 90,5 cm

Colección Museu Nacional de Belas Artes, Río de Janeiro

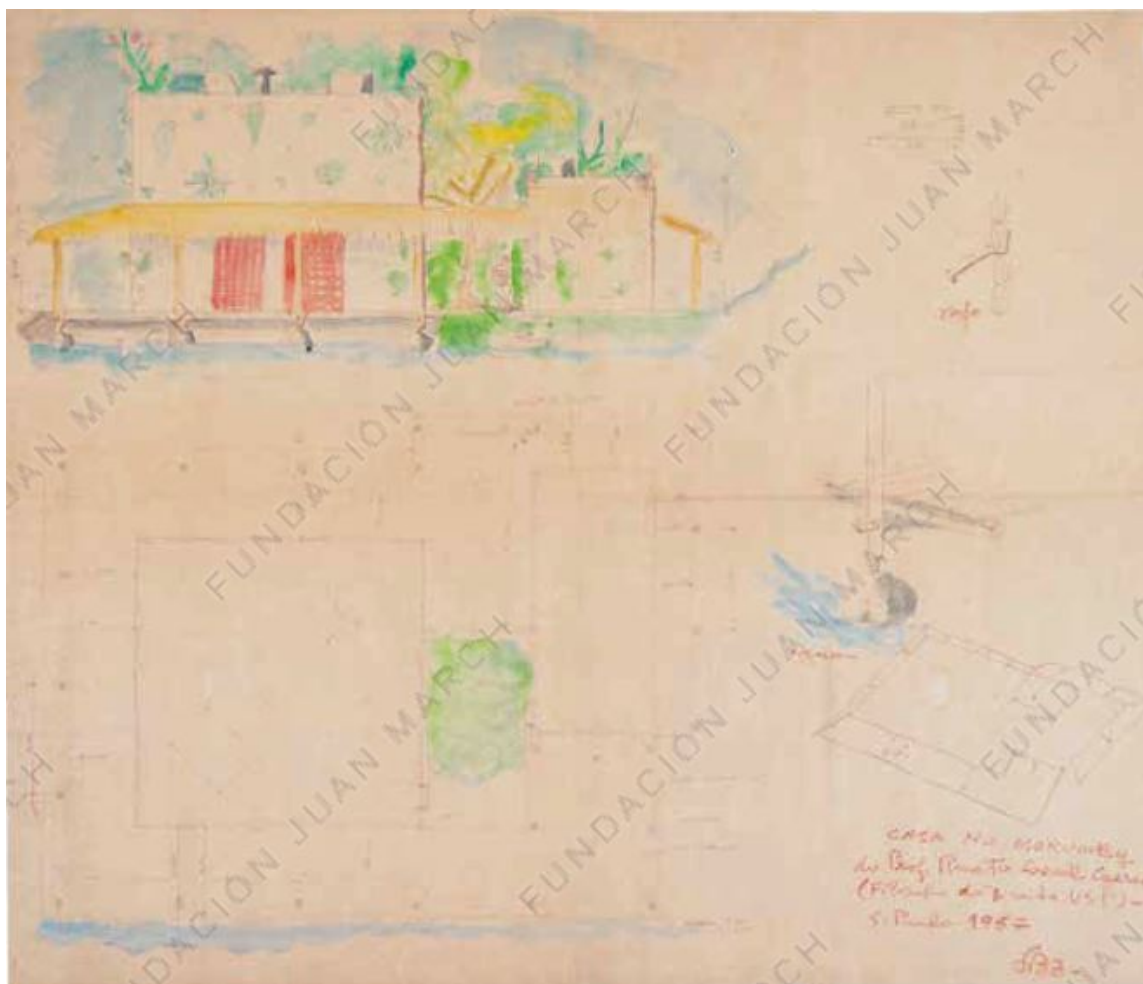


Casa Valéria Cirell, São Paulo, 2018.
Foto: José Manuel Ballester. Archivo
del fotógrafo

263

Lina Bo Bardi

Casa Valéria Cirell,
São Paulo, 1958
Acuarela, diazo y lápiz
de color sobre papel
offset, 54,6 x 63,8 cm
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo



264

Lina Bo Bardi

Casa Valéria Cirell,
São Paulo, 1958
Acuarela, lápiz, lápiz
de color y pastel sobre
papel vegetal, 31,7 x 50 cm
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo





265

Lina Bo Bardi

Perspectiva del cine y del monumento a la agricultura para la exposición *Agricultura Paulista*, São Paulo, 1951
Acuarela, lápiz, lápiz de color y tinta china sobre cartulina, 39 x 65,1 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



266

José Antonio da Silva

Tempestade na fazenda

[Tormenta en la granja], 1968

Óleo sobre lienzo, 40 x 50 cm

Colección Vilma Eid, São Paulo

267

Flávio Motta y Alexandre Wollner

Cartel de la exposición
Agricultura paulista, 1951
Impresión sobre papel,
50,8 x 35 cm
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo



268

Autor desconocido
Pequeño buey de *Bumba-meu-boi* (fiesta popular en torno a una leyenda sobre un buey), s.f.
Cerámica policromada,
15 x 19 x 12 cm
Departamento dos Museus
Municipais de São Paulo/Pavilhão
das Culturas Brasileiras

269

Autor desconocido
Buey, s.f.
Cerámica policromada,
22 x 20 x 10,3 cm
Departamento dos Museus
Municipais de São Paulo/Pavilhão
das Culturas Brasileiras

270

Mestre Vitalino
(Vitalino Pereira dos Santos)
Toro, s.f.
Cerámica policromada,
27,5 x 8 x 25,5 cm
Departamento dos Museus
Municipais de São Paulo/Pavilhão
das Culturas Brasileiras



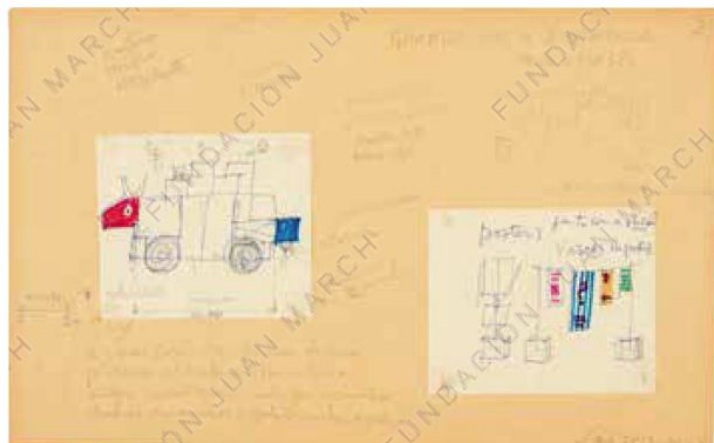
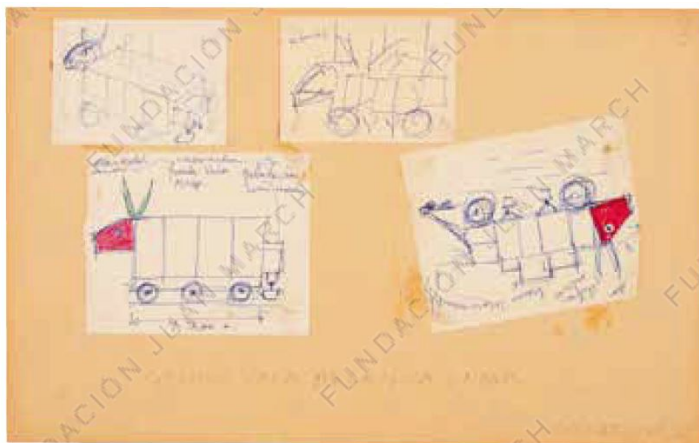
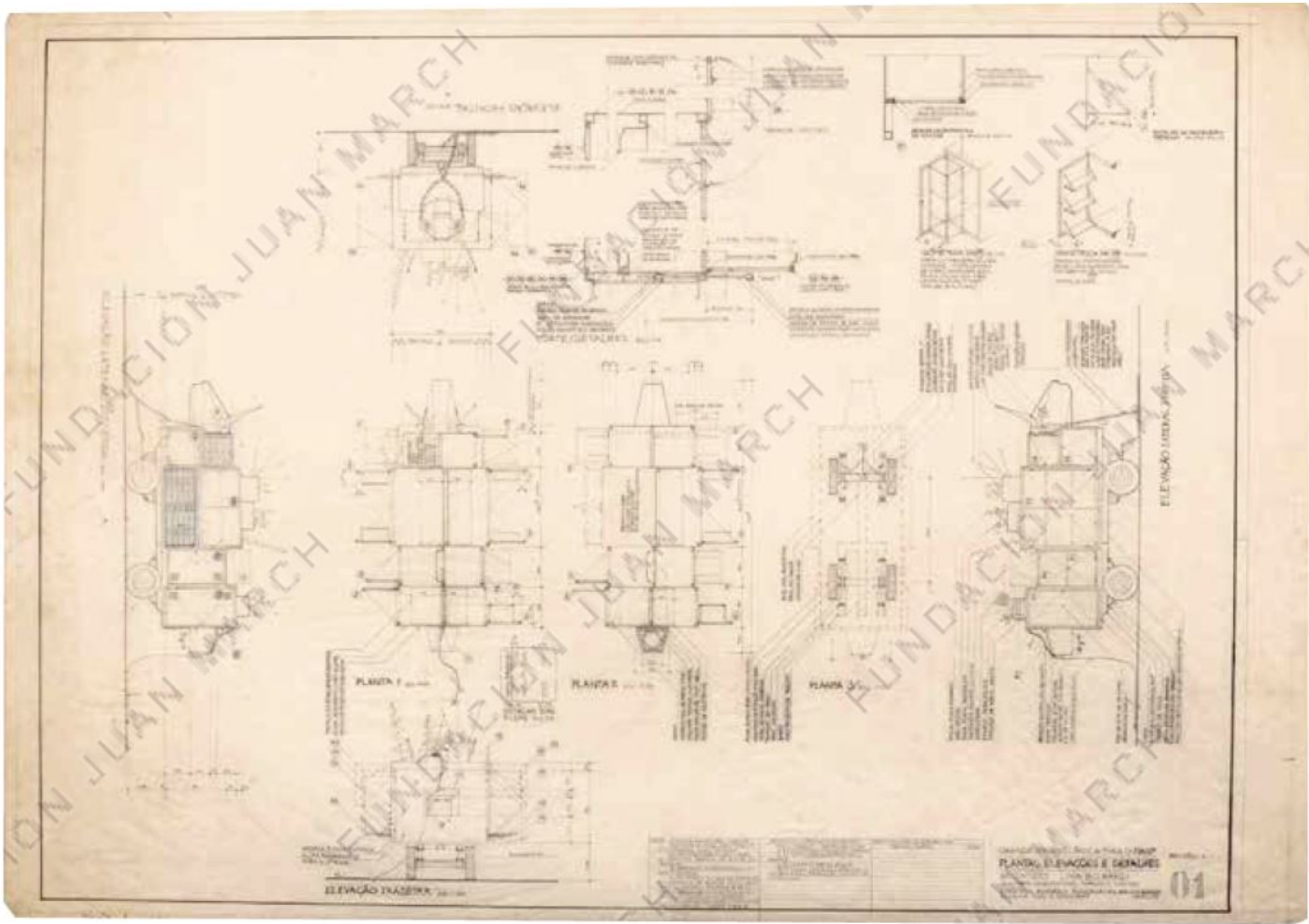


271

Lina Bo Bardi

Escenario para un tractor para la exposición *Agricultura paulista*, São Paulo, 1951

Acuarela, lápiz, lápiz de color, lápiz de cera y collage sobre papel offset, 56,6 x 81,3 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



272

Lina Bo Bardi y Marcelo Suzuki

Plano de la *Grande Vaca Mecânica*
[Gran vaca mecánica], 1988
Lápiz, lápiz de color y tinta china sobre
papel vegetal, 70,1 x 100,4 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

273

Lina Bo Bardi

Proyecto de la *Grande Vaca Mecânica*
[Gran vaca mecánica], 1988
Bolígrafo, rotulador, lápiz de color y
collage sobre papel offset, 28 x 44,2 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

274

Lina Bo Bardi

Proyecto de la *Grande Vaca Mecânica*
[Gran vaca mecánica], 1988
Bolígrafo, rotulador, lápiz y collage
sobre papel offset, 28 x 44,2 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



La *Gran vaca mecánica* de Lina Bo Bardi en la Fundación Juan March, destino del traslado-*performance* desde la Metalistería Merino, donde se fabricó, tras hacer dos paradas en la Casa do Brasil y en la Embajada de Brasil, Madrid, 28 de junio de 2018

275

Lina Bo Bardi

Grande Vaca Mecânica
[Gran vaca mecánica], 1988
(fabricada por Metalistería Merino en 2018)

Chapa de hierro lacada,
bombillas LED, carro, cadena y
cencerro, 202 x 150 x 460 cm
Colección Fundación Juan
March, Madrid



276

José Manuel Ballester

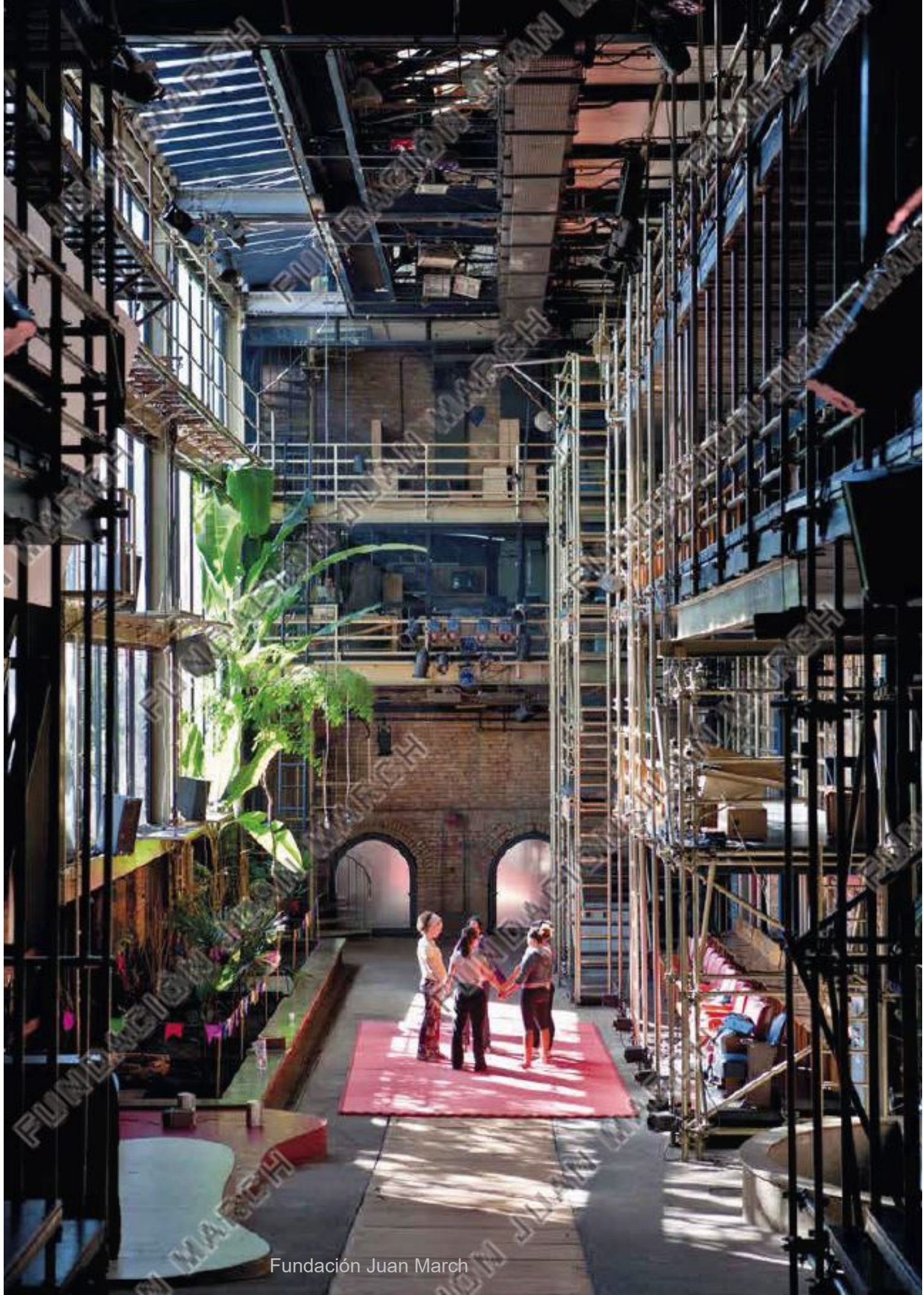
Teatro Oficina, São Paulo, 2010
(impresa por Estudios Durero
en 2018)

336 x 229,4 cm

Impresión fotográfica
retroiluminada

sobre textil sintético

Colección Fundación Juan
March, Madrid





277

Lina Bo Bardi

Escenografía para la obra teatral *Calígula*, 1961
Acuarela, gouache y lápiz sobre papel offset, 21,7 x 31,3 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

278

Lina Bo Bardi

Escenografía para la obra teatral *Na Selva das Cidades* [En la selva de las ciudades], 1969
Acuarela, bolígrafo y lápiz sobre papel offset, 32,5 x 47,5 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo





279

Lina Bo Bardi

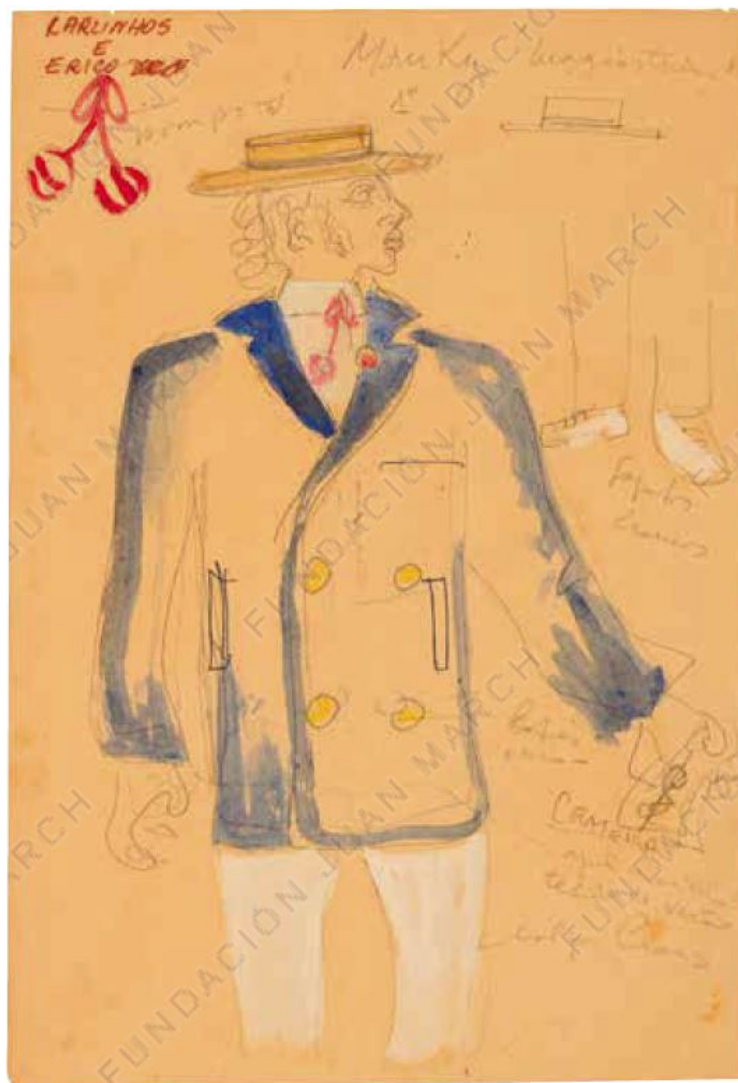
Vista interior del teatro para el proyecto Barroquinha, Ceará, 1986
 Acuarela, bolígrafo, rotulador y fotocopia sobre cartulina y papel offset, 43,5 x 46 cm
 Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

280

Lina Bo Bardi

Escenografía para la obra teatral *Na Selva das Cidades* [En la selva de las ciudades], 1969
 Acuarela, bolígrafo y lápiz sobre papel offset, 32,6 x 47,6 cm
 Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo





281

Lina Bo Bardi y Edinício Ribeiro

Figurín para la obra teatral *Na Selva das Cidades* [En la selva de las ciudades], 1969
Gouache y lápiz sobre papel de periódico, 31,3 x 21,5 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

282

Lina Bo Bardi y Edinício Ribeiro

Figurín para la obra teatral *Na Selva das Cidades* [En la selva de las ciudades], 1969
Bolígrafo, rotulador, gouache y lápiz sobre papel de periódico, 31,2 x 21,5 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



283

Lina Bo Bardi y Edinício Ribeiro

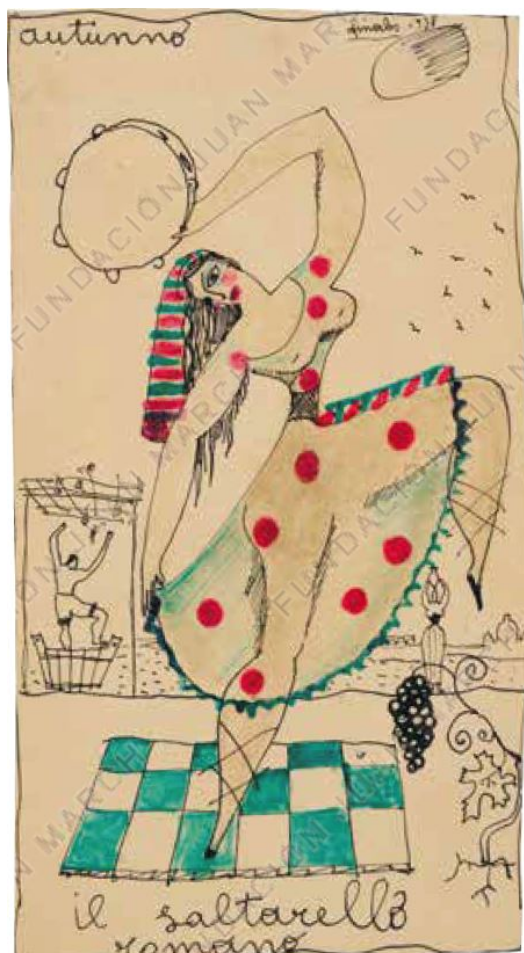
Figurín para la obra teatral *Na Selva das Cidades* [En la selva de las ciudades], 1969
 Bolígrafo, gouache y lápiz sobre papel de periódico, 31,5 x 21,9 cm
 Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



284

Lina Bo Bardi y Edinício Ribeiro

Figurín para la obra teatral *Na Selva das Cidades* [En la selva de las ciudades], 1969
 Rotulador, gouache y lápiz sobre papel de periódico, 31,6 x 21,9 cm
 Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



285

Lina Bo Bardi

Il Saltarello Romano [La danza romana del saltarello], 1938
 Acuarela, rotulador, lápiz de color y tinta china sobre cartón, 15,9 x 8,8 cm
 Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



286

Lina Bo Bardi

Figurín para la obra teatral *Caligula*, 1961
 Acuarela, bolígrafo y lápiz sobre papel offset, 32,5 x 21,6 cm
 Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



287

Lina Bo Bardi

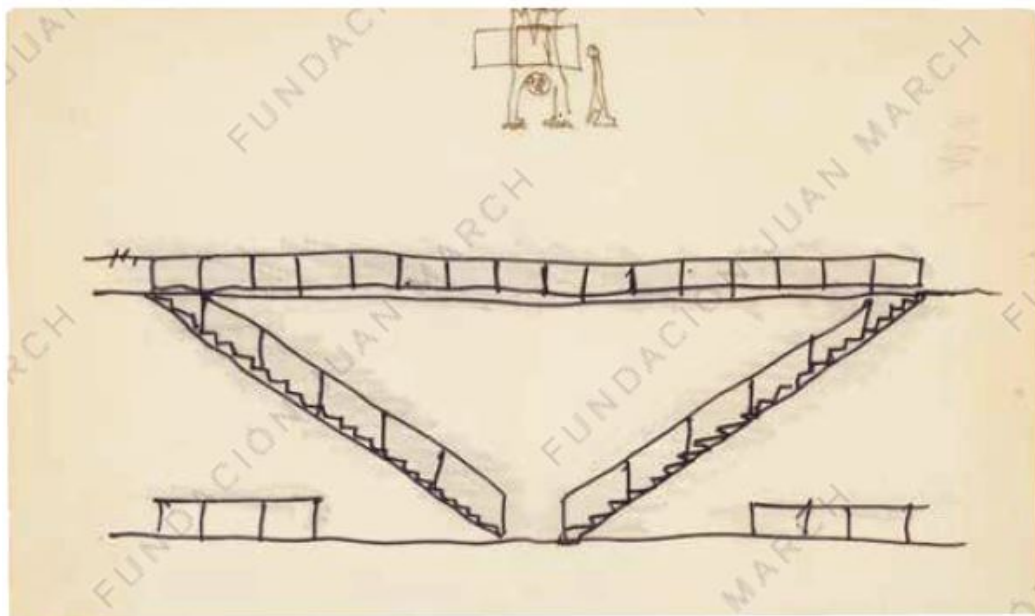
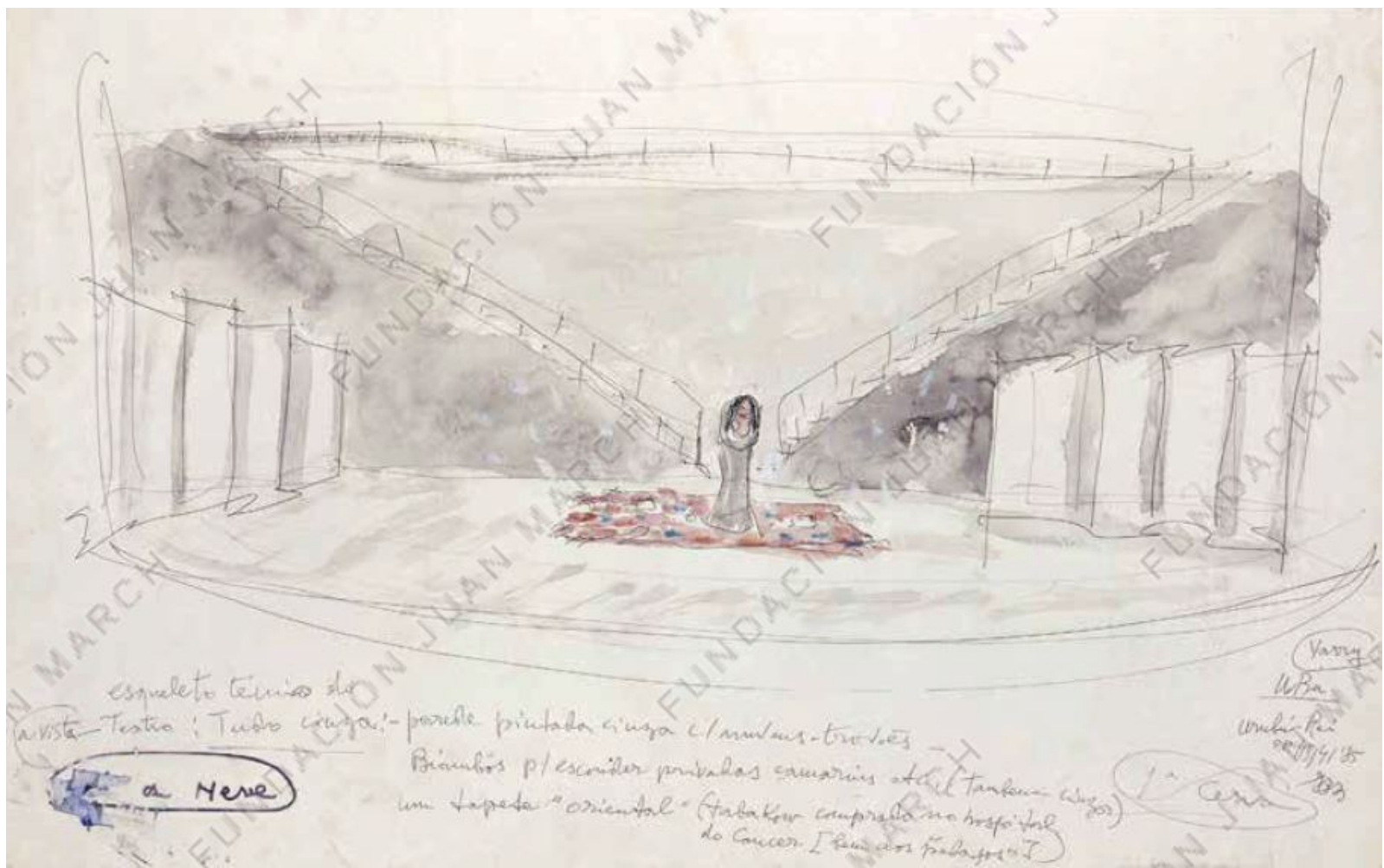
Figurín para la obra teatral
Calígula, 1961
Acuarela, gouache y lápiz sobre
papel offset, 32,5 x 21,5 cm
Instituto Bardi / Casa de Vidro,
São Paulo



288

Lina Bo Bardi

Figurín para la obra teatral
Calígula, 1961
Acuarela, gouache y lápiz sobre
papel offset, 32,5 x 21,6 cm
Instituto Bardi / Casa de Vidro,
São Paulo



289

Lina Bo Bardi

Vista de la tramoya de la obra teatral *Ubu. Folia Physicas, Pataphysicas e Musicaes* de Alfred Jarry, 1985
Acuarela, gouache, bolígrafo y rotulador sobre cartón, 43 x 70 cm
Colección particular, São Paulo

290

Lina Bo Bardi

Escenografía para la obra teatral *Ubu. Folia Physicas, Pataphysicas e Musicaes* de Alfred Jarry, 1985
Rotulador y lápiz sobre papel vegetal, 25,5 x 42,6 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

Lina Bo Bardi

Madre Ubu para la obra
teatral *Ubu. Foliás Physicas,*
Pataphysicas e Musicaes de
Alfred Jarry, 1985

Lápiz, acuarela, gouache y
rotulador sobre papel offset,
20,6 x 19 cm

Colección particular, São Paulo





293

Lina Bo Bardi

Polochon, cerdo de dos
cabezas para la obra
teatral *Ubu. Folia Physicas,
Pataphysicas e Musicaes* de
Alfred Jarry, 1985

Papel maché, madera y ruedas
de metal, 87 x 169 x 87 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro,
São Paulo



← Polochon en el
parque, São Paulo,
2018. Foto: Nelson Kon.
Archivo del fotógrafo

294

Lina Bo Bardi

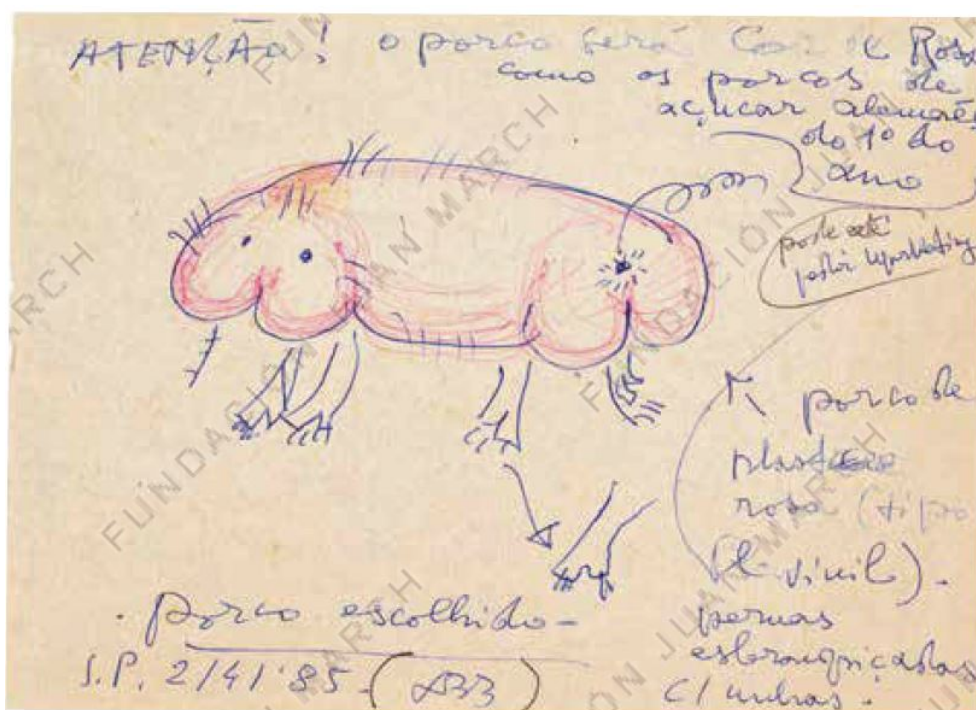
Polochon recibe al público a
la entrada del teatro en la
obra *Ubu. Folia Physicas,*
Pataphysicas e Musicaes de
Alfred Jarry, 1985
Lápiz, acuarela, gouache y
rotulador sobre papel offset
21 x 18,4 cm
Colección particular, São Paulo



295

Lina Bo Bardi

Polochon elegido para la obra
teatral *Ubu. Folia Physicas,*
Pataphysicas e Musicaes de
Alfred Jarry, 1985
Bolígrafo y lápiz de color
sobre papel de periódico,
15,5 x 21,5 cm
Colección particular, São Paulo

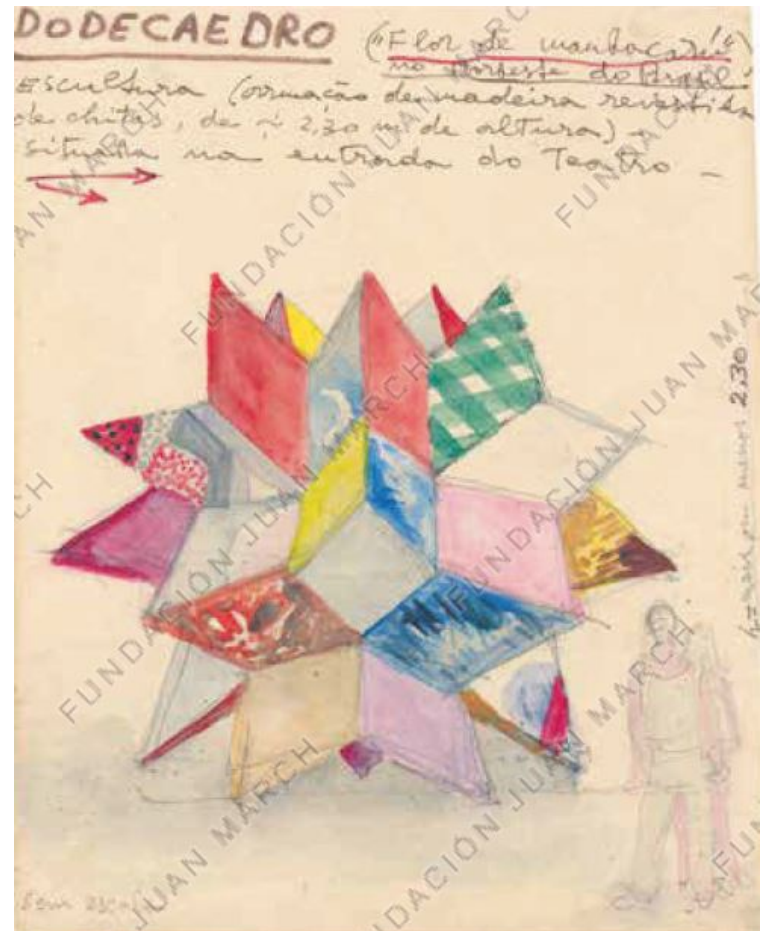




Exposición de Flávio Império
comisariada por Gláucia
Amaral y Renina Katz en el
SESC Pompéia, São Paulo,
1997. Foto: Nelson Kon.
Archivo del fotógrafo



296
 Autor desconocido
 Dodecaedro, s.f.
 Tejido e hilos, 12,2 x 14 x 14,5 cm
 Instituto Bardi/Casa de Vidro,
 São Paulo



297
Lina Bo Bardi
 Dodecaedro (Flor de mandacari del
 nordeste de Brasil) para la obra teatral
Ubu. Foliás Physicas, Pataphysicas e
Musicaes de Alfred Jarry, 1985
 Lápiz, acuarela, gouache y rotulador
 sobre papel offset, 24,1 x 19,5 cm
 Colección particular, São Paulo



Un gran gabinete de curiosidades que exhibe un inventario de juguetes populares e industriales. Además, forma parte de la exposición un carrusel construido con diferentes animales de madera, utilizados en juguetes infantiles que se encontraban en las periferias de São Paulo con el objetivo de crear una exposición dinámica y viva.

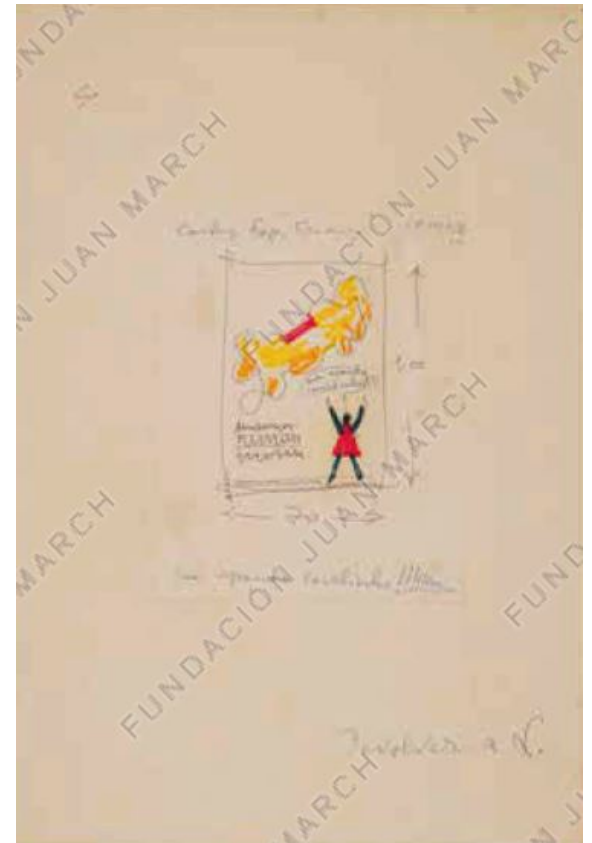
Lina Bo Bardi, 1982

Niños en la exposición
Mil brinquedos para a criança brasileira en el SESC Pompéia,
São Paulo, 1982. Foto: Matuite
Mayezo

298

Lina Bo Bardi

Diseño de cartel para la exposición *Mil brinquedos para a criança brasileira* [Mil juguetes para el niño brasileño], 1982
Bolígrafo y rotulador sobre papel offset, 31,1 x 21,5 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



299

Lina Bo Bardi

Cartel de la exposición *Mil brinquedos para a criança brasileira* [Mil juguetes para el niño brasileño], SESC - Fábrica da Pompéia, 1982
Impresión sobre papel, 98,3 x 69,7 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



300

Victor Nosek

Estudio para el cartel de la exposición *Mil brinquedos para a criança brasileira* [Mil juguetes para el niño brasileño], 1982
Xilografía sobre papel, 54,3 x 36,1 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo





301

Lina Bo Bardi

Estudio de cartel para la exposición *Entreato para crianças* [Entreato para niños], 1985

Bolígrafo y lápiz sobre papel de periódico, 21,5 x 15,5 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

302

Lina Bo Bardi y Víctor Nosek

Cartel de la exposición *Entreato para crianças* [Entreato para niños], SESC-Fábrica da Pompéia, 1985

Impresión offset sobre papel, 94 x 64 cm
Acervo SESC Memórias, São Paulo



303

Lina Bo Bardi

Cucaracha para el cartel de la exposición *Entreato para crianças* [Entreato para niños], SESC-Fábrica da Pompéia, 1985

Acuarela, gouache y bolígrafo sobre cartón, 46,2 x 42,2 cm
Colección particular, São Paulo



304

Autor desconocido
Hormiga, s.f.
Madera y alambre, 10 x 17 x 12 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



305

Lina Bo Bardi

Perspectiva interior de la exposición *Entreato para crianças* [Entreato para niños], SESC - Fábrica da Pompéia, 1984
Rotulador, tinta china y lápiz de color sobre papel, 25 x 35 cm
Colección Marcia Benevento, São Paulo



Escritorio de Lina, otros
muebles y objetos en la sala
de la Casa de Vidrio, São
Paulo, 2018. Foto: Ding Musa



306

Autor desconocido
Cebra, s.f.
Madera policromada y soporte
de hierro, 143 x 20,5 x 124 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro,
São Paulo

307

Nino (João Cosmo Felix)

Sin título, s.f.
Madera policromada,
93 x 55 x 35 cm
Colección Vilma Eid,
São Paulo



308

Autor desconocido
Onza devastadora, Río Grande
del Norte, s.f.
Madera policromada, cuero,
metal y cerdas, 55 x 12 x 19 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro,
São Paulo



309

Dicinho

Mariposa, 1974
Papel maché policromado,
66,5 x 41 cm
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo



310

Dicinho

Animal con flor en la cabeza, s.f.
Madera y papel maché
policromado, 69 x 83 x 21 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro,
São Paulo





311

Autor desconocido
Figura zoomorfa. Comunidad
indígena karajá, río
Araguaia, siglo XX
Arcilla policromada,
8,8 x 5,5 x 13 cm
Museo de América, Madrid

312

Autor desconocido
Figura zoomorfa. Comunidad
indígena karajá, río
Araguaia, siglo XX
Arcilla policromada,
7,8 x 5 x 11,8 cm
Museo de América, Madrid

313

João Siberio Batista
Figura zoomorfa, c. 1960
Corteza de coco tallada,
6 x 9,5 x 15,5 cm
Museo de América, Madrid



314

Adão de Lourdes Cassiano

Sapo, s.f.

Madera, 42 x 49 x 52 cm

Colección Vilma Eid, São Paulo



315

Autor desconocido
Periquito, Fortaleza, Ceará, s.f.
Metal policromado,
18 x 13 x 13 cm
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo

316

Autor desconocido
Figura zoomorfa (papagayo).
Comunidad indígena karajá,
río Araguaia, s.f.
Cerámica policromada,
13 x 7 x 10 cm
Colección particular,
São Paulo



317

Autor desconocido
Pulpo, s.f.
Metal policromado,
19 x 18 x 10 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro,
São Paulo



318

Autor desconocido
Botijo. Comunidad indígena
karajá, río Araguaia, primera
mitad del siglo XX
Cerámica policromada,
21,3 x 16 x 28,5 cm
Museo de América, Madrid



319-321

Autor desconocido
Figuras zoomorfas. Estado de
Goiás, c. 1970
Madera policromada,
7,5 x 5 x 16 cm; 7 x 4,7 x 17 cm;
7,5 x 4 x 15 cm
Museo de América, Madrid



322

Autor desconocido
Conejo, s.f.
Madera, 13,5 x 33 x 8 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro,
São Paulo



323

Alice Brill

Descanso en la calle, Salvador, Bahía, 1953 (2018)
Impresión en chorro de tinta con pigmentos minerales
sobre papel de algodón, 31,4 x 30 cm
Colección Instituto Moreira Salles, Río de Janeiro

470

324

Antonio Bandeira

Sin título, 1949
Gouache, tinta china y óleo
sobre lienzo adherido a cartón,
14,5 x 18,5 cm
Colección Max Perlingeiro,
Rio de Janeiro



El folclore brasileño no existe. Existe una pureza de expresión, que puede ser muy pobre también, con medios más sencillos. En cierto sentido es primitivo, pero no como el gusto de los primitivos italianos y europeos. Es un gusto puro, importante. Brasil no tiene la misma formación cultural, es un poco loco también, tiene aspectos de locura bellísimos.

Lina Bo Bardi, 1991



325

Manezinho Araújo

Casario [Casas], 1978

Óleo sobre lienzo, 35 x 80 cm

Colección Castallat Ferreira,

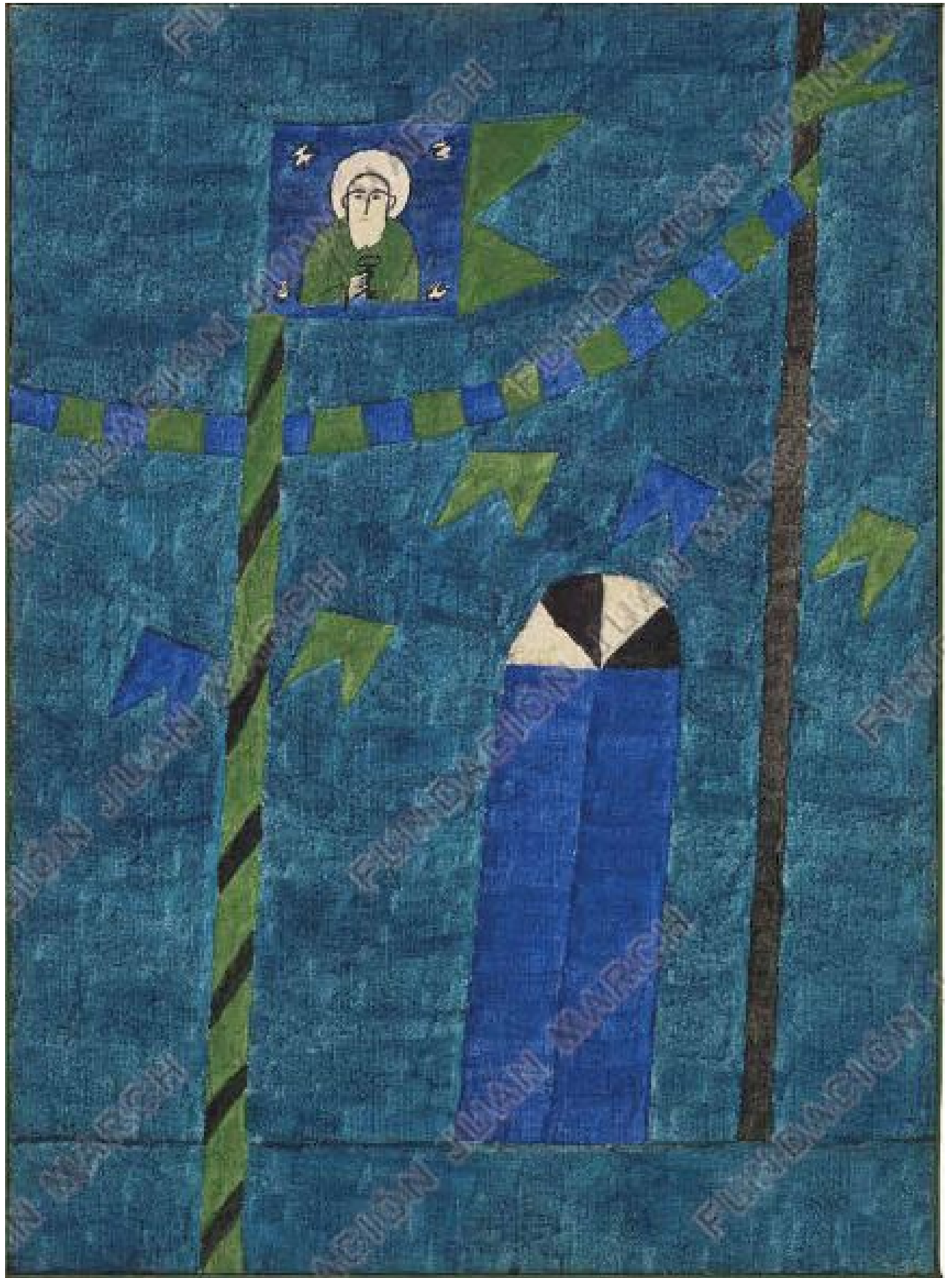
São Paulo

326

Alfredo Volpi

Fachada de São Pedro
[Fachada de San Pedro],
c. 1962

Témpera sobre lienzo,
75 x 55 cm
Colección particular,
São Paulo





← 328

Lina Bo Bardi

Estudio de mesas para el centro histórico de Bahía – Plan de recuperación, 1986
 Bolígrafo y lápiz sobre papel vegetal, 15,9 x 19,3 cm
 Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

← 329

Lina Bo Bardi

Estudio para el centro histórico de Bahía – Plan de recuperación, 1986
 Bolígrafo y lápiz sobre papel vegetal, 19,4 x 20,5 cm
 Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

330

Lina Bo Bardi

Estudio para el centro histórico de Bahía – Plan de recuperación, 1986
 Acuarela, bolígrafo y lápiz sobre cartulina, 29,3 x 41,2 cm
 Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



331

Lina Bo Bardi

Vista panorámica de la Ladeira da Misericórdia [Ladera de la Misericordia], Salvador, Bahía, 1987

Fotocopia y *collage* sobre cartulina, 29,5 x 119 cm
 Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

332

Lina Bo Bardi

Vista panorámica de la Ladeira da Misericórdia [Ladera de la Misericordia], Salvador, Bahía, 1987

Acuarela, bolígrafo, *gouache*, lápiz y tinta china sobre papel vegetal, 29,4 x 118 cm
 Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



333

Lina Bo Bardi

Estudio para la Ladeira da
Misericórdia [Ladera de
la Misericordia], Salvador, Bahía, 1987
Acuarela, rotulador y diazo sobre
papel *offset*, 48,5 x 98,3 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro,
São Paulo



Interior del antiguo restaurante Coaty, Salvador de Bahía, 2001. Foto: Nelson Kon. Archivo del fotógrafo

Lina Bo Bardi

Estudio para el restaurante Coaty en
la Ladeira da Misericórdia [Ladera de la
Misericordia], Salvador, Bahía, 1987
Acuarela, bolígrafo, lápiz y lápiz
de color sobre papel offset, 29,6 x 41,1 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo





Sillas *Frei Egidio* [Fray Egidio]
y *Girafa* [Jirafa] en el Teatro
Gregório de Mattos, Salvador de
Bahía, 2018. Foto: José Manuel
Ballester. Archivo del fotógrafo

335

Lina Bo Bardi

Silla *Frei Egidio* [Fray Egidio],
1986

Acuarela y bolígrafo sobre
papel vegetal, 22,1 x 15,8 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro,
São Paulo

336

Lina Bo Bardi

Silla *Frei Egidio* [Fray
Egidio], 1986

Acuarela y bolígrafo sobre
papel vegetal, 22 x 15,8 cm
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo



Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz y Marcelo Suzuki

Silla *Frei Egidio* [Fray Egidio], 1987

Diseñada para el teatro Gregório de Mattos

en Salvador de Bahía y producida en la carpintería Baraúna

Madera *araucaria angustifolia* [pino brasileño], 84 x 36 x 49 cm

Colección Marcelo Ferraz, São Paulo



Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz y Marcelo Suzuki

Silla *Girafa* [Jirafa], 1987

Diseñada para el restaurante de la Casa do Benin en Salvador de Bahía y producida en la carpintería Baraúna

Madera *couratari tauari* [roble brasileño], 78 x 39 x 43 cm

Colección Marcelo Ferraz, São Paulo





339

José Antonio da Silva

Sin título, 1990

Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm

Colección Galeria Estação,

São Paulo

340

José Guío (atribuido a)

Árbol de la canela. Expedición
Malaspina, 1789/1794

Tinta sobre papel verjurado,
19 x 28,5 cm

Museo de América, Madrid

341

José Guío (atribuido a)

Árbol "sangre de drago".
Expedición Malaspina, 1789/1794

Tinta sobre papel verjurado,
19 x 28 cm

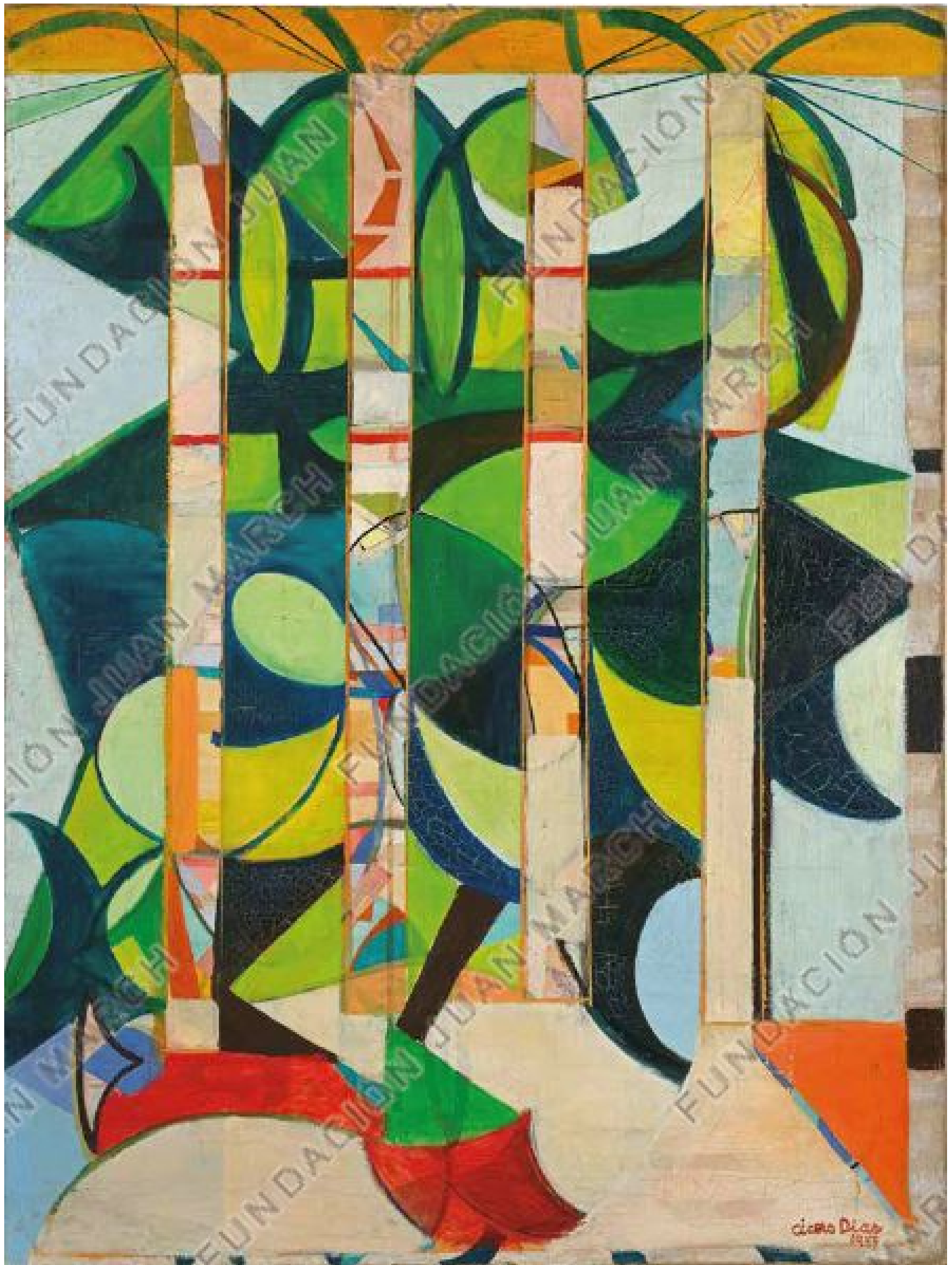
Museo de América, Madrid



342

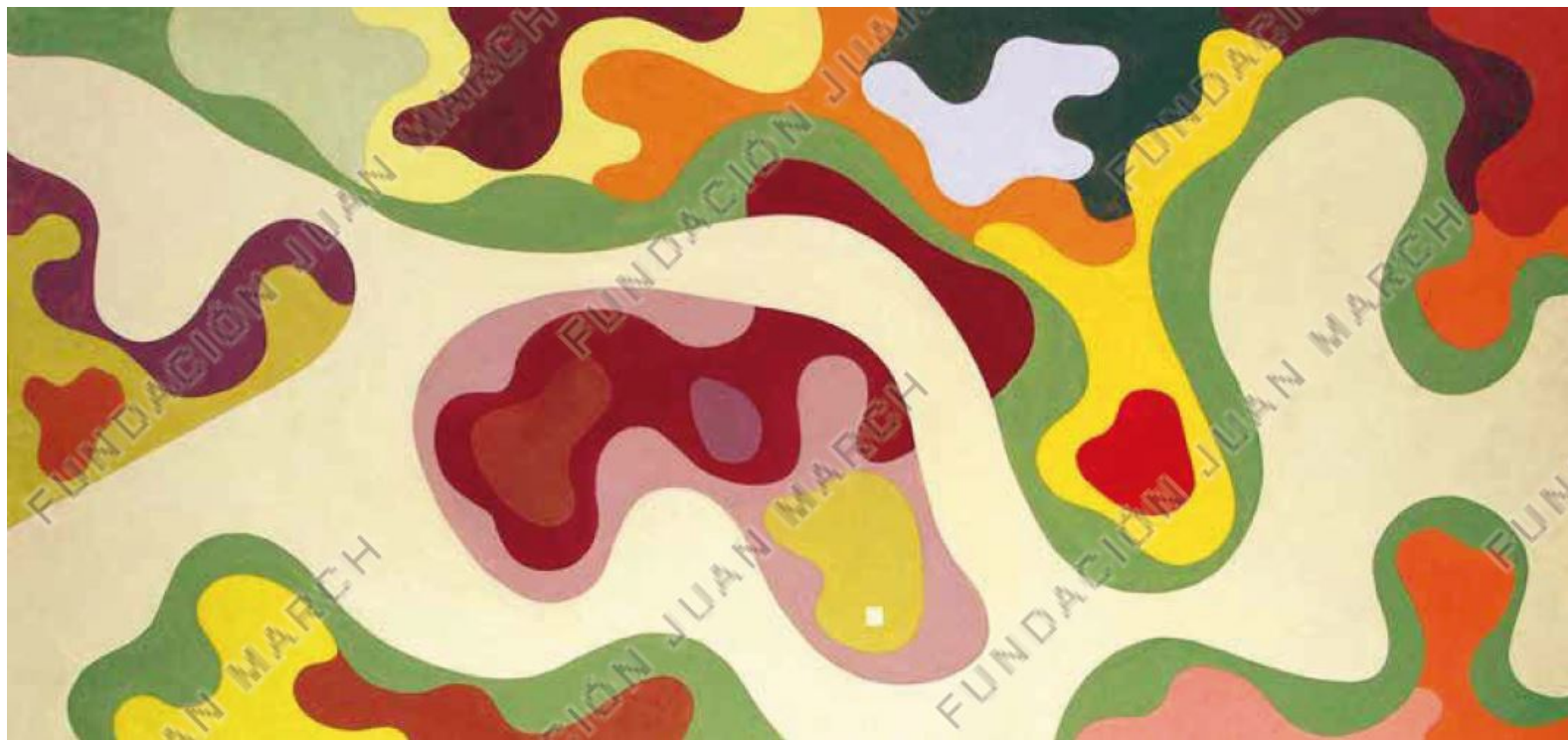
Cícero Dias

Sin título, 1947
Óleo sobre lienzo,
130 x 97 cm
Colección particular,
París





← Jardín diseñado por Burle Marx en la cubierta del edificio Gustavo Capanema, sede del Ministerio de Educación y Salud Pública, Río de Janeiro, c. 1955.
Foto: Marcel Gautherot.
Colección Instituto Moreira Salles, Río de Janeiro



343

Roberto Burle Marx

Projeto para um jardim no terraço, no Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro [Proyecto para un jardín en la cubierta del Ministerio de Educación y Salud, Río de Janeiro], 1938
Gouache sobre papel, 52,1 x 105,1 cm
Colección Escritório de Paisagismo Burle Marx, Río de Janeiro



Kremlin paulista. El Palacio de las Industrias, en estilo florentino, recordará a la sede del gobierno de Moscú cuando ilumine su fachada con sesenta focos, dando la impresión de un edificio en llamas, con luces rojas, amarillas y blancas.

Lina Bo Bardi, 1992

344

Lina Bo Bardi

Proyecto para la nueva sede del Ayuntamiento de São Paulo, 1990/1992
Acuarela, bolígrafo y lápiz sobre papel offset, 35,5 x 21,6 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo



← Torre-depósito de agua junto al Palacio de las Industrias, São Paulo, 2007. Foto: José Manuel Ballester. Archivo del fotógrafo



347

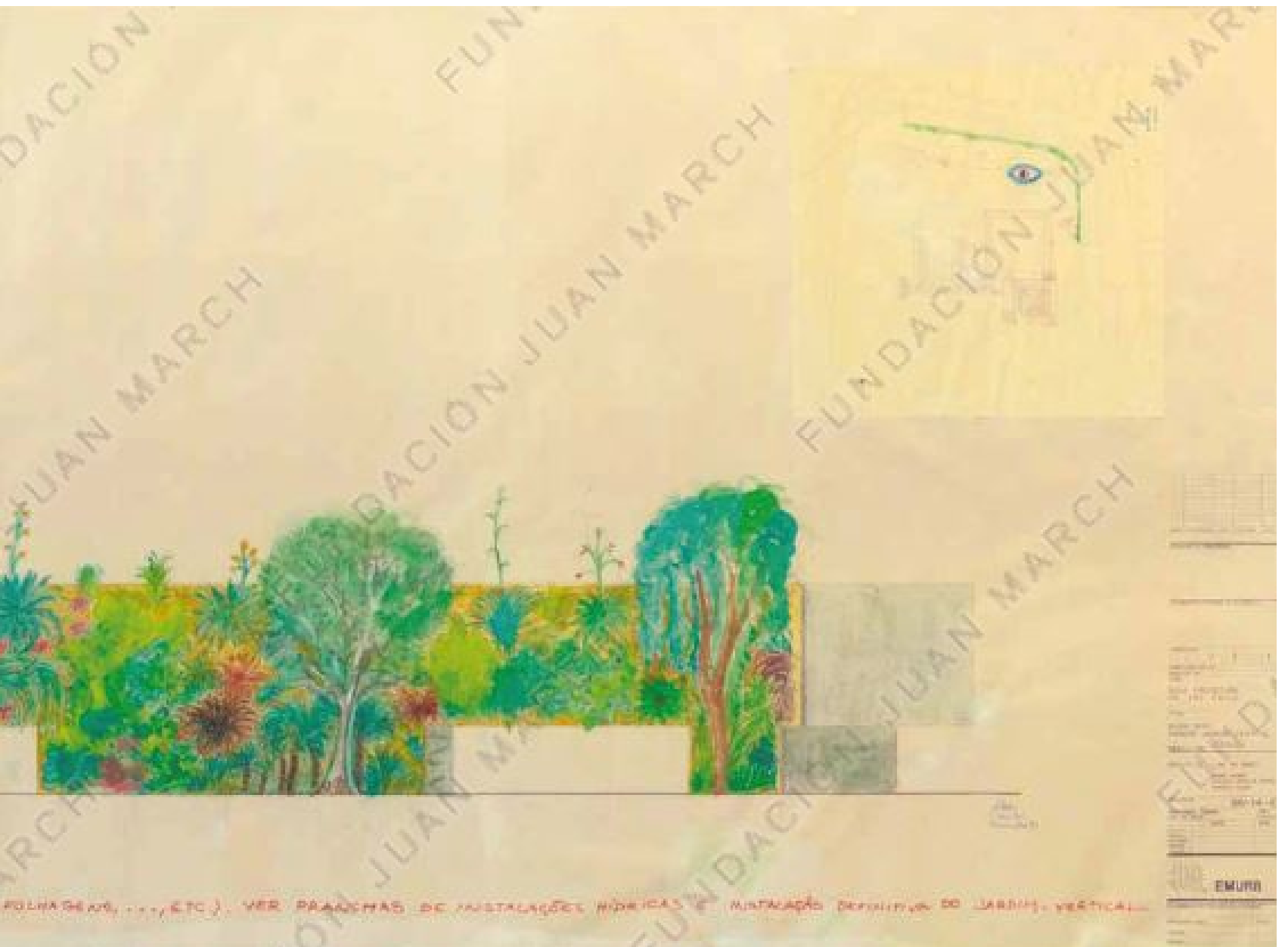
Lina Bo Bardi

Proyecto para la nueva
sede del Ayuntamiento de
São Paulo, 1990
Acuarela, bolígrafo y
lápiz sobre papel vegetal,
37,7 x 50,7 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro,
São Paulo

Lina Bo Bardi

Proyecto de jardín vertical para la nueva sede del Ayuntamiento de São Paulo, 1991
Acuarela, bolígrafo, rotulador, diazo, lápiz y *collage* sobre papel offset, 85 x 223 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo





Si volviera a nacer
solo coleccionaría amores,
fantasías, emociones y alegrías.

Lina Bo Bardi, 1986



Lina Bo Bardi: escribir, leer y publicar

Marina Grinover

Lina Bo Bardi durante un viaje
a Japón, 1978. Instituto Bardi/
Casa de Vidro, São Paulo

Permítaseme una salvedad dirigida a las nuevas generaciones. Todo lo dicho ocurrió en un tiempo de vidas cortadas, de supervivencia ardua, de intervenciones y muertes. Es una gran herencia cultural. Pero es inútil llorar sobre contingencias históricas. Todo eso ha pasado. Incluso cuando permanece. Quizá al arquitecto de hoy le queda una tarea casi anónima, de participación directa. Como los grandes constructores de las catedrales, inscribir en la arena de la obra cualquier detalle, incluso cuando se controlen mediante computadoras, acompañando en silencio la realización de un Servicio Colectivo¹.

Desde el trabajo de documentación de la obra escrita de la arquitecta Lina Bo Bardi y de la investigación en las ideas articuladas por su discurso, se puede esbozar una mirada sobre ciertas características de la historia de la arquitectura brasileña durante el periodo que abarca desde los años treinta hasta los años ochenta, así como los orígenes intelectuales de la matriz italiana, en la década de 1930. Como personaje activo en la difusión, discusión y reflexión sobre la construcción del ideario vanguardista en la arquitectura brasileña, Lina Bo Bardi desempeñó un papel importante en diferentes revistas y en la formación de una cultura urbana.

En tiempos de disputas y rencillas globales, regresar a los textos de impronta humanista, que valoran la igualdad de derechos, señalando particularidades de las distintas culturas y de los pueblos locales, demuestra la modernidad de Lina Bo Bardi. Una oportunidad para discutir la enorme desigualdad social en Brasil, los prejuicios de estos tiempos en los que se infravalora la educación a través de la historia y la filosofía y, principalmente, se descalifica

la virtud del saber técnico que ella siempre destacaba, que en nuestro país nació por el ingenio y la supervivencia, que es condición fundamental para construir una sociedad autónoma y emancipada.

Al buscar lecturas del proceso en el que Lina Bo Bardi produjo sus crónicas y ensayos, podemos destacar dos momentos de su actividad editorial periodística. Uno, en el cual su participación va más allá de la ensayística sobre arquitectura y en el que la arquitecta estaba conectada con la dirección y el comité editorial de las publicaciones. Este tiempo abarca desde Italia hasta la época de *Mirante das Artes*, revista editada por el Museu de Arte de São Paulo (MASP) entre 1967 y 1968.

Otro, en el que actúa como autora, más alejada de las decisiones de índole editorial y en el que hizo públicas sus posturas críticas sobre la arquitectura. En este momento, buscó dentro de las posibilidades editoriales aquella que mejor podía acoger sus ideas. Este periodo va desde *Mirante das Artes*, pasa por el libro *Tempos de grossura: o design no impasse*² [cat. 93] y llega hasta la publicación de 1993 *Lina Bo Bardi*³, organizado por Marcelo Ferraz, en cuya realización la arquitecta tuvo un papel intenso y fundamental escribiendo todos los textos que acompañan a los proyectos.

Pero el reto de este ensayo es entender la “idea de arquitectura” que contienen sus textos; que esta “idea” no es fija, que se transformó en la medida en que su experiencia profesional se consolidaba en Brasil. La contundencia de sus escritos se puede valorar en el ámbito de los significados del trabajo profesional de la arquitecta, en la función del arquitecto en la sociedad, en la función de la arquitectura en las culturas modernas y contemporáneas, esencialmente urbanas. Leemos en sus publicaciones las

estrategias para la (re)conexión de un universo plástico y de las personas, pues para ella la arquitectura era, también, transformación de la naturaleza, el continente de una sabiduría sedimentada en la cultura y en la naturaleza humanas y, a la vez, una movilización sensible respecto a los caminos de emancipación social y al arte como vía de acción dirigida a la libertad y la calidad de vida.

A través de los textos y de los artículos de la arquitecta es posible apreciar una línea ética de impronta humanista que se concretó en contenidos estéticos, en sus obras edificadas. Son constantes en sus textos los valores de una estética urbana en la cual la arquitectura, el paisaje, el ambiente interior se relacionan entre sí y se funden orgánicamente con la vida de las personas. Este proyecto de “arte urbano”, de significación de la ciudad, de la casa, de las herramientas, relacionado con la cultura moderna, las tradiciones y los valores humanos individuales y colectivos, en el sentido democrático, se aunaron en Italia, definiendo el primer momento de su trabajo, y se experimentaron y profundizaron en Brasil, configurando con ello los otros dos momentos. Una estrategia elaborada desde los valores orgánicos y filosóficos de la cultura italiana: entre lo arcaico y lo moderno, lo popular y lo erudito. Un debate que permeó, desde la filosofía de Benedetto Croce hasta la de Antonio Gramsci, la discusión sobre las vanguardias en la arquitectura italiana. Lo orgánico era el camino para generar nuevas formas, como escribió Bruno Zevi, sin un borrado de las raíces o por la superposición de lo nuevo, sino construyendo dentro de las vivencias, una digestión del pasado ante la urgencia del presente. Al conceptualizar esta idea de arquitectura, comprendemos una filosofía intrínseca para el trabajo de arquitectura: el dibujo como registro de lo arcaico y la industria como registro de lo moderno.

La construcción de los conceptos de adherencia, de continuidad y de transición hacia lo nuevo, sin ruptura, fundó en la obra de Bo Bardi un continente ético y estético. Sus búsquedas de materiales y soluciones técnicas y constructivas populares y naturales, e incluso sus dispo-

siciones formales geométricas, racionales y acomodadas a las circunstancias del lugar, revelaron la conciencia de que la forma nueva podría surgir de la deconstrucción y reconstrucción de las tradiciones y de los contextos.

En ese sentido, su arquitectura, en Brasil, incorporó y (re)construyó esta cultura italiana filosófica, aplicada a la realidad nacional de un país a la espera, aguardando el futuro, por hacerse y pensarse, como escribió Mário Pedrosa.

Con su intenso trabajo realizado en las revistas italianas entre 1941 y 1946, Lina Bo Bardi participó en la construcción de las ideas arquitectónicas fraguadas durante el debate de la nación italiana frente al estilo internacional y su cultura clásica. La discusión de los valores éticos de la profesión o incluso del significado funcional y simbólico del arte en la Italia de las primeras décadas del siglo XX se entrelazó ambiguamente con la construcción fascista del Estado totalitario. Las propuestas arquitectónicas de la generación de Lina Bo Bardi se movían entre un anhelo nacional de posicionamiento frente a las demás naciones europeas y el debate interno de la emancipación social del mundo agrario, rumbo a las conquistas del mundo capitalista, urbano e industrial.

La noción de lo “popular” en Italia, una bandera nacional, representó la posibilidad de una emancipación social, y aun sugería un posible origen formal vanguardista para las técnicas constructivas repletas de conocimientos para la fundación de una cultura actual. En el ámbito estético, el debate se basó en la dialéctica entre la tradición y lo nuevo, desde el eclecticismo neoclásico de Marcello Piacentini hasta la arquitectura menor de los pueblos campesinos que se ven en las fotografías de Giuseppe Pagano para la Trienal de Milán. Los arquitectos de la época discutieron, por ejemplo, acerca de la cuestión del gusto moderno, dentro de la dicotomía calidad-cantidad y del orgullo-modestia en la autoría, como defendía Pagano. Estudiaron el tema de la universalidad, estética o cultural, o de los valores humanos y sociales en el debate estético del movimiento moderno, como señaló el crítico

fig. 1

Lina Bo y Carlo Pagani, "La casa semplice", *Grazia*, n.º 170, (enero de 1942), cubierta y p. 27



y ensayista Edoardo Persico. Aportaron los estudios de los pioneros, como haría Pietro Maria Bardi con relación a Le Corbusier y Gio Ponti con Walter Gropius. Bruno Zevi y Ernesto Nathan Rogers destacaron el sentido de la historia como forma de investigación operativa para la labor del arquitecto. Integrada en la vida y en el individuo, en el caso del primero, y en el valor de la preexistencia en la planificación urbana y en los modos productivos de la arquitectura en el caso del segundo.

Fue dentro de la construcción de esta nación vanguardista como trabajó Lina en sus primeros años de licenciada. En 1941-1942 su trabajo se articula entre el concepto racionalista de la simplicidad, preocupada con la modificación de las costumbres a partir de la renovación de los objetos, reintroduciendo el valor de lo antiguo y de lo nuevo en las tareas y en los objetos dentro de la casa, como se aprecia en los artículos que escribió para las revistas *Lo Stile* y *Grazia* [fig. 1]. De 1943 a 1946 su postura se radicaliza, al igual que la de muchos de sus compañeros, ante las atrocidades del régimen político y de la guerra. Su discurso defendía valores populares igualitarios, la revolución del gusto y de las costumbres hogareñas para todas las personas, sin distinción de clase. Reforzaba el tema de la prefabricación en arquitectura y la democratización de estas ideas para el público en general, como se ve en los escritos del Primer Convenio para la Reconstrucción Urbanística, los trabajos para la revista *A* y escritos periodísticos como el que redactó para el *Milano Sera* sobre la organización doméstica de los muebles y la prefabricación del amueblado.

Y con esta energía transformadora, Lina Bo Bardi y su marido, Pietro Maria Bardi, desembarcan en Brasil a finales de 1946. En un primer momento se observa la integración de las ideas de la pareja en el escenario brasileño, pues era análogo el debate que se había vivido en Italia durante la guerra y el que había planteado en Brasil la vanguardia constructiva nacional con relación a la digestión del pasado ante el nuevo orden de las vanguardias. Esta integración al ideario brasileño moderno se produjo principalmente en la creación de la identidad nacional

moderna, en torno a la cuestión de la tradición y la novedad, un diálogo elaborado con Gregori Warchavchik y Lúcio Costa a propósito del racionalismo y de la producción industrial.

Su trabajo en la revista *Habitat* [cat. 40] refleja esta aproximación, y su tesis sobre la “propedéutica” muestra el acomodo de su erudición en la cultura italiana a las posibilidades de trabajo en el campo de la arquitectura en la década de los cincuenta así como sus diálogos, dentro y fuera de la escuela de São Paulo, con João Vilanova Artigas, Flávio Motta, Luís Saia y Geraldo Serra. Las afinidades y las discrepancias derivadas de este diálogo muestran por dónde transitó la idea de arquitectura de Lina Bo Bardi hasta su contacto con la cultura nordestina en los años sesenta, cuando se configuraría la segunda etapa de sus textos. Empeñada en difundir el proyecto constructivo nacional, la arquitecta colaboró para, al mismo tiempo, incluir la producción nacional en el debate internacional, definiendo una individualidad brasileña tanto desde el punto de vista de la discusión estética como desde la función social, como se aprecia en su texto de *Habitat* sobre las casas de Vilanova Artigas⁴. Lina Bo Bardi elaboró su crítica moviéndose entre la definición de una realidad constructiva y una poética formal con el objetivo de estructurar un significado para la arquitectura como arte colectivo y en nombre de las urgencias sociales del país, bautizando a la arquitectura moderna brasileña como una “bela criança” [hermoso niño]⁵.

El contacto con la realidad concreta de la artesanía popular dirigió el pensamiento de la arquitecta hacia una documentación y acción cultural urbana que tuviesen como objetivo un cambio en el gusto. Con la creación del Museu de Arte Moderna de Bahía (MAM-BA) y con la enseñanza del diseño industrial en el Museu de Arte Popular se reforzaron los preceptos de un arte conectado a la industria, de recuperación de la simplificación formal, de la cultura como hecho útil, de la técnica que se desvela gracias a la valoración del trabajo y de una clave de progreso que la acerca de nuevo a Walter Gropius. Lina Bo

Bardi pretendía derrumbar una distancia social que estaba, también, en la producción de los objetos cotidianos.

La historia nacional desmontó ese romanticismo con la dictadura militar y la censura. Sin embargo, ya estaba la semilla de una idea clave que la arquitecta articularía durante las siguientes décadas, la de los setenta y los ochenta: el calor de la experiencia como hecho sensible. El enfoque ya no está en el objeto, sino en el contexto y en la asimilación de un conocimiento basado en el hacer, en el trabajo.

A partir de sus textos escritos en Brasil, Lina Bo Bardi construyó un repertorio de perspectivas sobre la modernidad que estaba plasmándose y ejecutándose en el país. Además, probó en su obra un método singular de actuación, adecuado para ajustar sus ideas principales a la forma de expresarlas. Al montar su estudio a pie de obra, pudo probar que era posible hacer una arquitectura en la que el ambiente fuera el resultado de la creación humana, con capacidad para darle sentido con toda la potencia sensorial e intelectual. Quiso, en definitiva, hacer un arte que estuviera integrado en el tiempo y en el espacio físico, simbólico e histórico. Al combatir la perversidad de la explotación del trabajo artístico y técnico y al intentar reducir las diferencias, acogiendo las singularidades de todos los que se encontraran junto a ella para proyectar y construir, y aun manteniendo su posición de maestra, mostró su conciencia de que la arquitectura es un hecho urbano, y que debe relacionarse concretamente con la ciudad.

Lina Bo Bardi se enfrentó a una tensión que encontraba en el ejercicio de la arquitectura brasileña, pero que ocurrió de hecho en todo el arte contemporáneo a partir de los años sesenta. Una crisis de sentido que pedía, de un lado, una revisión de los valores sociales del arte, y de otro, una ruptura con los sistemas tradicionales de percepción y exposición de la obra en su relación con el público desde el advenimiento de la cultura de masas y la propaganda. Su estrategia consistió en profundizar en el examen de la cultura local: es aquí cuando nos situamos en el tercer momento de sus textos.

La noción de lo popular se integró en sus escritos en un sistema conceptual de lo simple, depurado no por la sabiduría de los artesanos corporativos, sino por lo exiguo de los medios, condicionados por la urgencia. Sea cual fuera su origen, los brasileños fueron capaces de crear poéticamente en esta situación existencial extrema. Era aquí donde se hallaba la belleza, en la crudeza de semejantes violencias y en la suplantación creativa, no en lo bello indagado en modelos arqueológicos que ilustran lo primitivo, como escribió Lionello Venturi. Lina Bo Bardi vio en esa realidad cruda la luz hacia la industrialización, y consecuentemente hacia el progreso económico. Pero si entonces no se pudo actuar a causa de la represión, la arquitecta dará un paso atrás antes de regresar a su reflexión, de volver al discurso de su entorno, ahora no ya doméstico, sino público, probando soluciones para los espacios y no solo para los objetos, reelaborando las técnicas, los materiales, los vínculos entre el universo humano y la realidad construida.

En su proyecto cultural de realización del arte y de difusión de presupuestos éticos, la arquitecta acuñó entre nosotros los valores del léxico popular, no como bandera nacionalista, no como oposición a la realidad abstracta, no como universo de tradiciones cristalizadas en un tiempo, no como discontinuidad, sino como hechos de una existencia más allá de las diferencias sociales, como formas repletas de una sabiduría construida desde el trabajo y el deseo de supervivencia, aunando el arte y la vida. A ello le añadió la madurez de su cultura moderna a partir de su “racionalidad científica”, como a ella le gustaba escribir, propia de la naturaleza humana.

Los textos de Lina Bo Bardi discurrían por paradigmas modernos y, al suplantarlos la historia y surgir otros, la arquitecta supo con sabiduría reelaborar sus conceptos. Por ejemplo, desde sus primeros textos en Italia trató la integración de la persona en la obra como fundamento de una cultura urbana. Dispuesta a consolidar los valores de la cultura moderna, difundidos por las vanguardias europeas de los años veinte en Europa, en la vida del ciudada-

no común italiano y de la creciente clase media urbana, la arquitecta pasó a escribir sobre la disposición de los ambientes interiores. Los valores que se planteaba para el nuevo espacio eran: racionalidad, eficiencia, simplicidad y funcionalidad. Mientras diseñaba la adecuación de los espacios para las nuevas actividades domésticas o laborales, propuso una nueva posición para la mujer, principalmente. Los mejores ejemplos se encuentran en los artículos publicados en *Grazia*, *Domus*, *A y Habitat*, ya en Brasil.

Por otra parte, podemos igualmente distinguir la clara intención de conversar con el público en general, con las élites consumidoras de arte, diseño y arquitectura pero, sobre todo, con la gente común en el sentido amplio de la palabra, con lo que es más genérico y colectivo de todos nosotros. Había en ella una voluntad de transmitir la utilidad de estas cuestiones a la vida cotidiana, haciendo su texto absolutamente práctico, realista. Lina Bo Bardi invariablemente situaba su utopía en el plano de lo posible.

Con este pensamiento siempre objetivo de lo posible, Lina abordó en muchas ocasiones los modos por los que habría de construirse este nuevo ambiente. Este engendrar las ideas en formas se ha visto como la articulación de un conocimiento arcaico, alcanzado desde la sedimentación del hacer (en el caso italiano) y desde la improvisación de la supervivencia cotidiana (en el caso brasileño). Un modo de hacer que debería transformarse para fundirse con las nuevas tecnologías, sin perder vínculos con la dimensión sensitiva, de la memoria, del sudor inventivo del trabajo de la gente.

Esta propuesta de ambiente construido industrialmente, lastrado por las tradiciones de la forma, fue un asunto ampliamente elaborado por Gropius en la Bauhaus, Gio Ponti en la Universidad de Milán, Frank Lloyd Wright en sus textos sobre arquitectura transcendental y Max Bill en su *Die gute Form* [La buena forma]. Bo Bardi elaboró su idea de técnica constructiva, de hacer la forma nueva instrumentalizada por un saber no académico, no libresco o ilustrado, no solamente racional-productivo, sino imbuido de una poética de la integración en la vida,

en la memoria, en la vitalidad de quien quiere sobrevivir a las adversidades de la naturaleza compartiendo los éxitos con el prójimo, una simplicidad cruda.

La percepción de lo que Lina Bo Bardi llamó arte popular, no folclore, por no estar fosilizado en el tiempo, no artesanía, por no haberse sedimentado como tradición en torno a la laboriosidad ni haber adquirido un carácter corporativo, fue su mayor contribución a la formación técnica brasileña y a la significación de esta cultura autóctona.

A su formación contribuyeron tanto su familia –su padre era ingeniero y pintor aficionado– como las escuelas técnicas –incluyendo la formación conservadora, en lo moral y en lo social, de la facultad de Arquitectura de Roma–, pero fue en Milán, con Gio Ponti, Ernesto Rogers y Bruno Zevi, y en Brasil con Flávio Motta y Vilanova Artigas, y después con sus compañeros en Salvador, Agostinho da Silva y Martim Gonçalves, además de su juventud conectada al teatro, al cine y a la música, con Glauber Rocha o Caetano Veloso, lo que hizo que se decantara por el marxismo tras leer a Antonio Gramsci.

Al final de su vida recordaba a Geoffrey Scott y el nuevo humanismo para definir el papel del artista técnico-constructor, en fin, del arquitecto⁶.

Cuando el tema de un trabajo tocaba el universo del arte, Lina Bo Bardi hacía gala de su énfasis en los valores del racionalismo, que siempre la acompañaron a lo largo de su trayectoria. En 1976, en su texto fundamental de la revista *Malasartes* [fig. 2]⁷, hablaba de la recuperación de un sentido distinto para el racionalismo, conectado con la ciencia, el método científico y no con el nacionalismo autoritario. En sus definiciones estéticas, los vínculos entre lo imaginado y lo hecho, la sedimentación de los valores populares indagados en sus años de Milán, adoptaron en Salvador una impronta de improvisación existencial propia del sertón, pero la función era la misma: fundamentar un diálogo entre lo técnico conectado a las nuevas tecnologías industriales y un arsenal de memorias formales del trabajo, dándole un sentido extremadamente útil a la labor artística. En el fondo, sus investigaciones

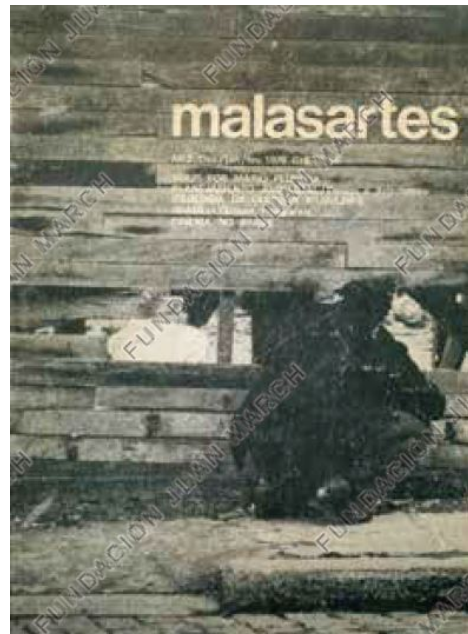


fig. 2

Lina Bo Bardi, “Planejamento ambiental: desenho no impasse”, *Malasartes*, n.º 2 (diciembre de 1975-febrero de 1976), cubierta y p. 7



originalmente italianas acerca de la artesanía tenían como objetivo documentar un conocimiento enfocado hacia los valores utilitarios, desde los cuales nacería la belleza, y no de la definición aséptica y congelada de las academias.

En el debate y la difusión de la conciencia de la cultura urbana moderna, dirigida al ejercicio de la experiencia estética como formadora de valores contemporáneos,

ya superada la “necesidad del impacto”, como le gustaba decir a ella, había que pasar a la sedimentación por la vía de la experiencia, por la vía práctica, por la vía del humanismo límpido de romanticismos y dogmatismos, para el bienestar de la existencia humana. De este aglomerado tan elaborado de coherencia artística dan fe sus escritos. Podemos atribuirle dicho valor a su obra en palabra*.

– 1

Carta de Lina Bo Bardi titulada *Sobre la “Forma na Arquitetura” de Oscar Niemeyer* fechada el 9 de julio de 1978.

– 2

São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1984.

– 3

Marcelo Ferraz (org.), *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993.

– 4

Lina Bo Bardi, “Casas de Vilanova Artigas”, *Habitat*, n.º 1 (octubre-diciembre de 1950), pp. 2-16.

– 5

Lina Bo Bardi, “Bela criança”, *Habitat*, n.º 2, (enero-marzo de 1951), p. 3.

– 6

En su última clase en la FAU-USP, Lina Bo Bardi cita la obra de 1914 de Geoffrey Scott *Arquitectura del Humanismo. Un estudio sobre la historia del gusto*. Barcelona: Barral, 1970.

– 7

Lina Bo Bardi, “Planejamento ambiental: desenho no impasse”, *Malasartes*, n.º 2 (diciembre de 1975-febrero de 1976), pp. 4-7.

* Este texto ha sido elaborado a partir del trabajo final de máster que defendí en 2010 en la FAU-USP: *Uma ideia de arquitetura: escritos de Lina Bo Bardi*.



De Lina y sobre Lina: una antología (1946-2005)

La antología incluida en las siguientes páginas recoge seis textos de Lina Bo Bardi –dos de ellos nunca antes publicados y todos hasta ahora inéditos en castellano– y una docena de escritos que vieron la luz entre 1946 y 2005 de mano de varios autores –entre ellos su marido, Pietro Maria Bardi, además de otros estudiosos, amigos y colaboradores–. En el contexto de este catálogo y de la exposición, hemos limitado la selección de textos a los escritos por Lina en Brasil, y no a su producción literaria de los años de vida y trabajo en Italia. Los documentos finalmente seleccionados aquí tienen en común que muchos de ellos han sido publicados en ediciones hoy difícilmente accesibles. Los dieciocho apuntan a la variedad de temas y ocupaciones de Lina: la arquitectura, la museología y museografía, las intervenciones urbanas, el diseño, el arte “no erudito”, el teatro y la escenografía, las artes aplicadas y la noción precisa de lo popular, entre otros.

El lector interesado podrá recurrir con aprovechamiento a la antología de Marina Grinover y Silvana Rubino, *Lina por escrito. Textos escogidos de Lina Bo Bardi, 1943-1991* (São Paulo: Cosac Naify, 2009), disponible también en castellano (*Lina Bo Bardi por escrito. Textos escogidos 1943-1991*. Ciudad de México: Alias Editorial, 2014) y a la página web del Instituto Bardi (institutobardi.com.br).

- 508** El provincianismo académico de *La dolce vita* (s.f.)
Artes menores. Notas para la creación de una asignatura de Dibujo Industrial (1960)
Calígula y la crítica teatral (1961)
João [Alves] y Agostinho [Batista de Freitas] (c. 1961)
Museu de Arte de São Paulo en Brasil (1973)
Piedras contra brillantes (1986)
Lina Bo Bardi

- 514** Museos sin límites (1946)
Pietro Maria Bardi

- 516** Bahía (1959)
Jorge Amado

- 517** Nordeste (1963)
Glauber Rocha

- 518** El arte de los pobres asusta a los generales (1965)
Bruno Zevi

- 519** El arte y la vida urbana en Brasil (1970)
Flávio Motta

- 520** Mil juguetes para el niño brasileño (1982)
Pietro Maria Bardi

- 524** Lina, chicharra machacuy, cigarra bacante, fin de agonía (1985)
José Celso Martinez Corrêa

- 528** Jorge Amado y el Pelourinho (1991)
Jorge Amado

- 529** Lina Bo Bardi: una arquitecta por un camino ansioso (1992)
Bruno Zevi

- 531** Imagen de Brasil (1992)
Paulo Mendes da Rocha

- 532** Como un lagarto sobre las piedras al sol: las arquitecturas de Lina Bo Bardi y Antoni Gaudí (2003)
Ana Carolina de Souza Bierrenbach

- 535** Lina Bo Bardi y Tropicália. *Tupí or not tupí?* (2005)
Marcelo Ferraz

Lina Bo Bardi en la Casa de Vidrio, São Paulo, 1991. Foto: Juan Esteves. Archivo del fotógrafo

Selección de textos a cargo de Mara Sánchez Llorens, María Toledo Gutiérrez y Manuel Fontán del Junco

El provincianismo académico de *La dolce vita* (s.f.)

Lina Bo Bardi

A Glauber Rocha

Solo quien esté desprovisto de bases firmes y de una buena información cultural contemporánea (entendiendo por cultura no solo el conocimiento de nociones, sino todo el conjunto de cogniciones reales de la vida, de la economía al arte y la costumbre, amén de una serena capacidad de juicio) puede ver en la película de Fellini una crítica a la sociedad contemporánea, o como ha escrito Alberto Moravia en Italia, un equivalente contemporáneo de *El satiricón* de Petronio.

Identificar el banquete en casa de Trimalción con una velada en un barrio elegante de la Roma actual, o con una fiesta en una villa patricia de la campiña romana, equivale a comparar la crítica de una sociedad decadente pero espléndida –y de la que dependía REALMENTE todo el mundo de entonces– con la de una sociedad de la que hoy dependen REALMENTE solo los camareros de los cafés de *via Véneto* y las *boutiques* de moda que abren las señoras ociosas.

Este grave error de orientación crítica se corresponde con la posición cultural del director del film. Es una posición de “complacencia” ante una situación que es extremadamente útil para dar resultados brillantes (en este caso “ocurrencias”: del Cristo transportado en helicóptero hasta la Fontana de Trevi a la guerra de almohadas o a los niños a los que se les aparece la Virgen). El propio neorrealismo se constituyó en Italia no tanto como crítica social, sino como “medio” autoconsciente y autocomplaciente de una situación que proporcionaba apuntes sensacionales y que permitía rodar películas estupendas. Esta “esencia humana”, este transformar inmediatamente una realidad humana en una metafísica abstracta, este teorizar extremo, brillante, inteligentísimo, este despojar de toda

tragedia diferentes situaciones trágicas para reducirlas a una brillante exhibición personal, esta es la verdadera tragedia de la cultura italiana de hoy.

Paradójicamente, la acusación que se quiere hacer a una sociedad que no existe en cuanto árbitro de la realidad de un país se vuelve en contra del propio director del film y en contra de los intelectuales que veían en el mismo la representación de una realidad responsable.

1945, con su violencia y con la insurrección armada, concluyó los años “verdaderos” de la guerra, sus muertes oscuras. Una espléndida guerra sin heroísmos, hecha por hombres rabiosos y renitentes. Los que esperaban que 1945 abriese para Italia la vía de la Historia, no ya europea como quería Francesco De Sanctis, sino necesariamente mundial; los que esperaban que Italia adoptase por fin una posición moral, una conciencia ética, en el mundo contemporáneo; los que esperaban esto tuvieron que echarse a un lado o emigrar. Ante el repliegue de las fuerzas progresistas. Ante el fracaso de una juventud que en el periodo clandestino se había sentido revolucionaria. Ante el restablecimiento de una connivencia moral que todo lo admitía y justificaba con una dialéctica brillante y perfecta.

La polémica suscitada por *La dolce vita* no es una polémica “fuera” del film, sino “dentro” del film, forma parte de él, es gratuita como el suicidio del intelectual que no sabe ver los verdaderos problemas de la cultura contemporánea y los agota tocando al órgano la *Tocata y fuga* de Bach en una iglesia de hormigón armado de una arquitectura moderna de compromiso.

La formación intelectual del director de la película es la de la generación que asistió al final del fascismo, que se opuso y rebeló ante él, pero que no logra salir de sus esquemas culturales, que no son de gran altura literaria y artística. La denuncia de la burguesía fue un tema típicamente fascista: “pantufas y estufa”. La crítica a la nobleza fue un tema fascista. Crítica de la burguesía a la burguesía, con un fondo de autocomplacencia y una secreta esperanza de que, en el fondo, “todo va a ir bien”. El centro de difusión de esta crítica brillante e inteligente, aunque tibia, fue una publicación semanal humorística, *Il Bertoldo*, de la que salió un único gran moralista, hoy célebre, el dibujante Saul Steinberg.

La película de Fellini tiene realmente gran importancia en la historia de la cultura occidental, es el documento “histórico” de la incapacidad de vivir del intelectual contemporáneo (y en la palabra “intelectual” incluimos ampliamente a las clases “alfabetizadas”). Esa incapacidad de vivir en la realidad que, en Italia, ha promovido las encuestas literarias en el *Mezzogiorno*, las huelgas campesinas de brazos cruzados con un fondo musical de sinfonías de Beethoven, todo un planteamiento de problemas sociales sobre bases literarias y no técnico-económicas.

Esta Italia cavilosamente inteligente, intelectualmente tan despierta que pocos países pueden estar a su altura, y tan poco dispuesta a sufrir y hacerse daño, es la Italia eufórica del éxito turístico y de la lira “estable”. Esta Italia oficial se corresponde con una Italia real y silenciosa, una Italia desconocida y profunda, paradójicamente seca y dura, que desde hace siglos vive en silencio. Es una Italia magullada y fuerte. La de De Sanctis, de [Piero] Gobetti, de [Antonio] Gramsci. En el momento en que una polémica cruza las fronteras nacionales para convertirse en crisis de una época y de una cultura, hay que discriminar claramente las posiciones y las responsabilidades.

Lina Bo Bardi, “Il Provincianismo Accademico della ‘Dolce Vita’”, s.f. Texto inédito mecanografiado dedicado a Glauber Rocha. Archivo del Museo de Arte Moderna de Bahía.

Artes menores. Notas para la creación de una asignatura de Dibujo Industrial (1960)

Lina Bo Bardi

Algunos manuales de Historia del Arte siguen definiendo como “Artes menores” la actividad artística relacionada con la vida “práctica”. El conjunto de las manifestaciones artísticas no “gratuitas” (decimos “gratuito” en el sentido de alejado de fines inmediatamente prácticos) como la pintura o la escultura. “Artes aplicadas” serían los objetos de uso cotidiano, los platos y los vasos, los accesorios sacros y profanos, las sillas, las alfombras, los tapices y las joyas. Con esta denominación, postergada a las últimas páginas de los manuales, generaciones de estudiantes han añadido desordenadamente, como apéndice a sus nociones de Historia del Arte, la imagen de la Cátedra de Maximiano¹, de la Corona de Hierro² y los tapices de Rafael³. Hoy, las “artes aplicadas”, denominadas “diseño industrial”, se reúnen bajo el dominio del arte práctico por antonomasia: la arquitectura. Pero, ¿cuál es el verdadero significado, en la vida cotidiana, del diseño industrial, que en los países sin una estructura industrial sigue siendo la artesanía? Lo que durante tantos siglos fue en Occidente una producción dirigida a las clases privilegiadas, una excepción asociada al liderazgo cultural, hoy se está convirtiendo en la mayor expresión de la civilización contemporánea occidental. El diseño industrial ha desplazado la expresión “decorativo”, adjetivo sin prestigio, usado especialmente por una crítica artística que enfocaba las artes plásticas en función de un “Arte” que implicara exclusivamente problemas formales excluyentes de lo humano, reduciendo la obra de arte a una creación abstracta en el espacio y en el tiempo. El ser humano total, completo en cada una de sus expresiones, la persona no “alienada”, que vive plena y completamente su experiencia humana, no podrá prescindir del hecho estético que lo acompaña cotidianamente, no como forma de “exquisitez” decadente, sino como explicación de uno de los valores más importantes de su totalidad humana: lo estético. El objeto de uso común “bello” (usamos la palabra en sentido no filosófico), el amor a lo particular,

a lo cuidado y simplificado, serán para el hombre occidental los nuevos valores de una cultura práctica, técnico-estética y esencialmente antiteórica (en el sentido, contenido en la palabra “teórico”, de “escindido” de la realidad, de nebuloso en la cultura tradicional de Occidente). Una “belleza” asociada a lo útil, a lo modesto, a lo antirretórico, a lo cotidiano, como se ve esencialmente en la moderna arquitectura anti-monumental. La orientación moderna del arte hacia lo fragmentario, lo modesto, lo efímero, lo no eterno, está estrechamente asociada al proceso de humanización del arte. La destrucción de los valores tradicionales llevada a cabo por los “ismos” y la sucesiva negación de nuevos valores son una señal clara de la incapacidad de satisfacción estética del hombre moderno con relación a expresiones artísticas que antaño tenían una gran función histórica. El ciclo vital de San Francisco, narrado por Giotto, se ve sustituido hoy día por el *Acorazado Potemkin* o por los grandes *westerns* estadounidenses, mientras la atormentada solución que en un cuadro de Mondrian anhela desesperadamente “lo insustituible”, el absoluto, es la abstracción eterna y metafísica, distante de la necesidad práctico-poética e inmediata que busca ansiosamente el hombre moderno.

Las “Artes prácticas” tienden hoy en día a sustituir al Arte en cuanto necesidad artístico-social. Mientras aquellas se expanden cada vez más en una necesidad artística real, este se restringe cada vez más, en un confinamiento de “parroquia” de neófitos de un lenguaje, a través de medios de comunicación extremadamente restrictos e intelectualizados.

Un país joven, sin bases culturales que no sean las que se importan por necesidad, no eficientes por su desconexión de la verdadera realidad del país, no podrá construir una “verdadera” cultura. La cultura no es abstracción, sino “sistema”, “medio” para lograr vivir en sentido pleno. “Medio”, por lo tanto, que debe servir a las personas. Centro de difusión de la cultura de un país es la Universidad. Las universidades, sobre todo en los países con gran tradición cultural, todavía se organizan según una herencia “diletantística” (diletante en el sentido más elevado de la palabra; el hombre del Humanismo, Leonardo, fue un diletante), que procede del Renacimiento. La idea del “porqué” de las cosas,

la abstracción literaria, domina la realidad y es incapaz de resolver los problemas del hombre, aislándolo en una burbuja de la cual poquísimos, con esfuerzo sobrehumano y en la más absoluta soledad, logran liberarse. Se considera que la técnica es, desde el punto de vista literario de la cultura, enemiga de la civilización, desconociéndose su íntimo valor ético, soslayado por toda una literatura degradada. La posición literaria de una “casta”, de los iniciados, hace evidente en la mayor parte de los países la gran herencia de la cultura del humanismo. Lo mismo ocurre en las facultades universitarias de carácter técnico-científico. La ciencia, entonces, se presenta avergonzada de ser “práctica”, no engalanada con los atributos de la literatura y de la “poesía”. Los valores profundos de la técnica, éticos y poéticos, reales, aún no han sido descubiertos. Se mantiene, en este tiempo de inmensas realizaciones técnicas, la valoración crítica literario-esnobista, o el entusiasmo romántico hacia la máquina. Con estos problemas de valoración “literaria” se relacionan los de la humanización del trabajo, los de la dignidad del hombre que trabaja “con sus manos”, para materializar la idea que otros hayan producido “con la mente”. La industria, que marca nuestra civilización, reasume el “trabajo de la mente que proyecta” y el “trabajo de la mano que realiza”. Distingue el problema ético del trabajo “intelectual”, “establecido” y reconocido, del trabajo “mecánico” que realiza, anónimo, deshonesto, ejecutado mecánicamente y no reconocido. Es la crisis de la técnica contemporánea, no humanizada todavía, que aún no ha reconocido en la máquina los valores de lo humano, que sigue manteniendo un concepto hondamente intelectual, humanista, del trabajo: el hombre que proyecta, superior al hombre que ejecuta. Es Leon Battista Alberti, cuando afirma que el arquitecto debe proyectar sin encargarse de la construcción. El desarrollo violento de la industria, la tecnificación a través de la máquina, se encaminan hacia su compleción y para lograr una nueva civilización hay que adecuar una nueva cultura. La época actual es nuevamente ARTESANAL, las máquinas caminan en dirección a su dominio por pocos hombres, y pronto lo será por un solo hombre; las condiciones artesanales están casi restablecidas y ya podemos distinguir el carácter otra vez “artesanal” del objeto producido. En lugar del martillo

y de los instrumentos artesanales, los hombres controlan mandos mecánicos, pero el orgullo y la conciencia de la propia labor deben recuperarse. La nueva conciencia social y colectiva que sustituye al artesano medieval, “proyectista y ejecutor”, creará el trabajo de equipo, que no aliena a la persona, no la suprime moralmente, sino que la enriquece con la experiencia compartida. Y el “diseño industrial” podrá definirse, sin titubeos, como el carácter decisivo de nuestra civilización. La industria que produce el objeto de todos los días, que acompaña a las personas durante toda su vida, que sugiere maneras de vivir y una ética. La forma de arte de nuestra época por antonomasia, la única que no tiene la necesidad, entre las artes heredadas de la tradición, de ser mantenida, impuesta o justificada.

Lina Bo Bardi, “Artes menores. Notas para criação duma cadeira de Desenho Industrial”, *Ângulos*, n.º 16 (diciembre de 1960), pp. 121-124.

- 1 La cátedra de Maximiano (c. 547) es una silla episcopal de estilo bizantino realizada en marfil tallado compuesta originalmente por veintiséis paneles que narran escenas de los Evangelios acompañadas de adornos vegetales y zoomorfos.
- 2 Es la corona usada desde la Alta Edad Media hasta el siglo XIX para la coronación del rey de Italia. La tradición dice que fue forjada con el hierro de uno de los clavos de la Crucifixión de Cristo, por lo que también es considerada como una reliquia.
- 3 Serie de tapices con los Hechos de los apóstoles diseñada por Rafael para la Capilla Sixtina.

Calígula y la crítica teatral (1961)

Lina Bo Bardi

Las críticas teatrales a la obra *Calígula*, de Albert Camus, representada por la Escuela de Teatro de la Universidad de Bahía, ponen de manifiesto una de las divisiones que existe entre la crítica contemporánea, escisión que se produce en las diferentes áreas de la crítica moderna pero que es más evidente, más clara, en la crítica teatral: la subdivisión de las artes en compartimentos estancos, la incomunicabilidad de las manifestaciones artísticas, en suma, la especialización de la cultura moderna que, aún hoy día, y más que nunca encauzada a través de canales bien diferenciados, constituye el mayor obstáculo a la creación de una cultura humanista verdadera. A la crítica teatral de *Calígula* le extrañó una arquitectura escénica que no muestra una Roma con columnas de cartón piedra y la ausencia en los trajes de las togas tradicionales, de cinco metros de longitud. Intentamos construir en la obra la atmósfera áulica romana no mediante elementos estilísticos de dudosa interpretación, sino con movimientos plástico-espaciales, procurando alcanzar, ante la ausencia de la “escala humana”, lo “inhumano” de Roma. Así, se “cortó” la escena con un único y gran muro, trabajado por la parte inferior de manera tosca que se va difuminando y por arriba con una textura más sutil. El muro, del color rojo y gris de las puzolanas, recuerda la toba volcánica, cuyo dramatismo, recortado sobre la luz del Mediterráneo, lo conoce bien quien conoce Roma. A dos metros de altura, en el muro de las paredes móviles, una abertura muestra, en el segundo acto, la escena del banquete en casa de Quereas, iluminada sobre fondo oscuro, con el ritmo de los encáusticos pompeyanos del cuarto estilo. No hicimos muebles de cartón piedra, con patas de león y cabra; los asientos, el trono, reducidos a pura proporción, son cubos y prismas no arbitrariamente estudiados, sino que siguen, con rigor, los movimientos especiales de los cuerpos de los actores, movimientos determinados por el sentido de la obra. Los accesorios de escenario no se inspiran en el clásico cartón piedra: Bahía, heredera del Mediterráneo a través de África, produce aún, en purísima expresión popular, los *orci* para el agua, los *crateri* y los platos de cerámica roja con figuras negras de la Antigüedad clásica.

La obra muestra a los romanos vestidos con pantalones. En este punto es menester considerar el espíritu de la obra de Camus. Calígula es Calígula ocasionalmente. Se le escogió por la violencia poética y por la perspectiva histórica, pero Calígula es el Hombre y Camus lo presenta en la rebelión, intemporal y violenta, en contra de lo absurdo de un mundo que no puede dejar de ser como es. *Calígula* es una obra *engagée*, no es “Arte por el Arte”. Lo importante es que el público reconozca a un hombre, que vea al hombre y no una reconstrucción académico-histórica, y los hombres, hoy, no llevan sayos, sino pantalones. Las túnicas blancas, las joyas, las sandalias, así como la arquitectura del muro, desean sugerir la situación histórica, sin anular la significación humana. Y era esta la intención de Camus, quien no dudó en colocar en su obra un gran espejo de cristal, cuando la Antigüedad clásica solo había conocido los pequeños espejos convexos, cilíndricos o esféricos.

Los trajes de ambas mujeres, especialmente el de Cesonia, no se estudiaron según las leyes del *glamour*, sino como elementos plásticos de conjunto, incluso cuando, atendiendo al detalle, la figura de la actriz resulte fea al juzgarla de acuerdo con la estética de Winckelmann, que sigue influyendo en la vida práctica y en los sectores menos avanzados de la cultura contemporánea.

El desarrollo de la acción teatral en dos planos no es específico de la obra *Calígula*, pero sí de la línea de acción de la Escuela de Bahía, que rechaza el teatro tridimensional, buscando una cuarta dimensión que se proyecte entre los espectadores: Brecht se desarrollaba verticalmente en cuatro dimensiones; *Calígula*, en dos. Y es aquí cuando tenemos que hacer una declaración respecto al teatro que hemos construido en el escenario del Teatro Castro Alves. Hemos procurado reconstruir, como experiencia, el teatro “cóncavo” antiguo, para conquistar, de nuevo, la dramática comunicación escena-público, perdida en tiempos del teatro cortesano. El estadio deportivo, el circo, son teatros cóncavos, de violenta reacción recíproca: acción-público. El teatro tradicional, con el escenario estructurado en dos dimensiones, es un teatro convexo, cuya acción aleja y aísla: un cuadro que hay que ver sin participar en él. En el teatro de Bahía, situamos la escena abajo, a quince centímetros del suelo, frente a una gradería muy inclinada,

lo que permite que el espectador pueda “apropiarse” del espectáculo, en lugar de ser aplastado por él. El teatro carece de comodidad: graderío construido con las tablas recuperadas del andamio que se salvó del incendio y unas pocas almohadas de crin vegetal. Ninguna mecanización. Iluminación de reflectores a la vista de todos. Acústica de iglesia o de plaza abierta. La pobreza del conjunto, la austeridad de las paredes, altísimas y de hormigón visto, la estructura visible de la cubierta, en vez de escandalizar al público, lo transporta, inmediatamente, a la realidad y a la verdad del mundo moderno. Nuestra experiencia popular fue violentamente positiva: nadie se quejó de los duros escalones, del barro que ensuciaba los peldaños y la ropa los días de lluvia. Como en el fútbol. Nadie, salvo los acostumbrados a las butacas patentadas de gomaespuma, al telón de boca de terciopelo, a la gran lámpara de falso *baccarat*.

No queremos, con ello, afirmar que el nuestro deba ser un teatro voluntaria y definitivamente pobre, pero nuestra experiencia nos ha demostrado, con vehemencia, que la crisis del teatro no existe cuando el teatro se aleja de una clase privilegiada para dirigirse a toda la gente.

La Escuela de Bahía y el Museu de Arte Moderna seguirán desarrollando esta experiencia, pero hace falta que la crítica especializada los acompañe, se ponga al nivel de las acciones renovadoras, como ocurrió con las artes plásticas, equiparación indispensable, y aún más en el teatro, suma y síntesis de todas las artes. Una crítica que no se ciña al ya superado “Teatro de la Palabra”.

Lina Bo Bardi, “*Calígula*’ e a crítica teatral”, 1961. Archivo del Museu de Arte Moderna de Bahía. Texto para la Bienal Nacional de Arte en Bahía (1962) y coetáneo al texto con el que presenta la obra *Calígula* en el Teatro Castro Alves en Salvador de Bahía.

João [Alves] y Agostinho [Batista de Freitas] (c. 1961)

Lina Bo Bardi

El Museu de Arte Moderna de Bahía presenta a dos pintores “primitivos”: Agostinho Freitas, de São Paulo, y João Alves, de Bahía. La definición de “primitivo” en arte expresa lo ingenuo, lo no erudito, lo cándido, con una pizca de condescendencia divertida y una dosis de extravagancia. Un artista primitivo debería ser un artista que se expresa “inconscientemente”, es decir, sin autonomía crítica, y en esta ausencia de autonomía y en la candidez y en los hallazgos se subliman el amateurismo, las displicencias artesanales, la pobreza de los materiales, todo ese conjunto que el lenguaje crítico moderno define como un primitivo moderno. La palabra “primitivo” crea una categoría, excluye del verdadero arte, y cuando a Rousseau, *le douanier* [el Aduanero], se le aceptó como auténtico pintor, se le estaba concediendo la dignidad requerida para entrar en los museos. La labor de la crítica fue la de demostrar su no primitivismo y su perfecta autonomía expresiva. El Museu de Arte Moderna quiere señalar, con esta exposición, el problema de lo “primitivo” en el sentido crítico, despojando su definición del sentido “divertido” y superficial. En una época en la cual los artistas rechazan afrontar la condición humana, refugiándose en la materia, casi volviendo al elemento primario, a diluirse en los elementos primigenios, esta valentía de ser persona cada día, en una visión poética, es un clamor ante la necesidad de enfrentarse, también como artista, a la condición humana. El primitivismo es un fenómeno típicamente moderno (el gusto por los primitivos) y un síntoma más en el proceso de particularización dentro de la visión del mundo inaugurada por el Romanticismo. Lo particular, lo humano, contra lo metafísico universal. En cierto sentido, un empobrecimiento [tachado en el original], una búsqueda de límites humanos, un rechazo de lo desmesurado, de lo sublime y de lo heroico. En un sentido diferente a los “límites” del antiguo mundo clásico, un mundo que no quería ver más allá del horizonte porque tenía miedo. La escala humana del Partenón es la escala de quien no quiere ver “más allá”. Más allá de lo finito, de lo conocido, de lo “asediado”. Lo humano actual es un humano

seco y decepcionado. Hombre, a pesar de lo sin límites, de lo ilimitado, de lo no asediado. Es en este sentido antiheroico como presentamos esta exposición. El arte contemporáneo ha ampliado las categorías, ha empobrecido sus aspiraciones. Obras que hoy en día se aceptan como obras de arte no fueron, en el pasado, objeto de la menor consideración, clasificadas como culturas bárbaras y salvajes. El artista: no ya héroe, sino persona. Exposición de dos primitivos que cabría contemplar sin sonrisa complaciente, incluso si situamos estas obras en la escala de los valores de la historia del arte. Dos voces populares que escuchar, sin divertida ni complaciente superioridad hacia el lenguaje “no erudito”, que reemplazan, para expresarse, las formas gramaticales correctas, la lengua vernácula, directa:

*só vendo, a noite
nós já vae
nós já volta¹*

Lina Bo Bardi, “João e Agostinho”, c. 1961. Archivo del Museu de Arte Moderna de Bahía. Borrador para la presentación de la exposición *Agostinho Freitas – São Paulo e João Alves – Bahia* celebrada en el Museu de Arte Moderna de Bahía. Publicado como “João Alves e Agostinho”, *Diário de Notícias* (2 de abril de 1961), s.p.

1 “Solo viéndola, la noche/nosotros ya va/nosotros ya vuelve” (desvío de la norma gramatical de la concordancia de número y persona entre el sujeto y el verbo). [N. del T.]

Museu de Arte de São Paulo en Brasil (1973)

Lina Bo Bardi

¿Tiene sentido un museo¹ de arte construido en un inmenso país con menos de diez habitantes por kilómetro cuadrado? Uno de los países del tercer mundo que acaba de incorporarse a la carrera por el desarrollo, cuando los países superdesarrollados descubren que el proceso económico crea desorganización y entropías en el mundo físico, y se llega a la tácita conclusión de que es mejor que los pobres traten de acostumbrarse a la pobreza. Si las enormes masas del tercer mundo imitasen hoy a los países superdesarrollados, el mundo colapsaría por la enorme carencia de recursos naturales. El desarrollo económico entendido como imitación de los países que fueron líderes de la revolución industrial es un mito para América Latina: los países ricos, con grandes intereses que defender, deciden; los demás se adaptan. El *American Way of Life* no se puede generalizar a toda la humanidad (incluso a niveles de consumo muy inferiores), y por un aparente *boom* económico del que solo se beneficia el cinco por ciento de la población, los pueblos del tercer mundo corren el riesgo de perder las últimas posibilidades que les quedan de huir de la miseria². ¿Tiene sentido hablar de una arquitectura revolucionaria en sí misma, es decir, limitada a una única alternativa de formas y espacios, sin que la preceda un movimiento social-revolucionario?

“Quienes pretenden que un arquitecto, un médico, un ingeniero o un científico se limite a trabajar con sus herramientas dentro de su especialidad, mientras su pueblo se muere de hambre, están, de hecho, de la otra parte”.

El Museu de Arte de São Paulo podría ser una mixtificación humanista burguesa, una afirmación del hombre burgués y una negación del hombre marginado, de ese hombre que en América Latina ni siquiera ha conseguido alcanzar la condición de proletario. Acción paternalista de la cultura sobre una única vertiente de la cultura del silencio³.

El objetivo de una nueva sociedad para América Latina no es el de los modelos válidos en las sociedades opulentas, eso está claro; pero también está claro que las posibilidades de

alcanzar esa sociedad se vuelven cada día más improbables. La conciencia exacta de la realidad, el redimensionamiento exacto de las mismas palabras, sobre todo la eliminación categórica de la palabra “humanismo”, el esfuerzo por salir de la cultura que traspassa ideas de una persona a otra para conseguir hacer obras de creación colectiva, no un instrumento de dominación, puede ser un todo válido que permite que una obra como un museo encaje en la realidad progresista de América Latina.

No hay hombres absolutamente incultos, el lenguaje del pueblo no es su pronunciación equivocada, sino su manera de construir el pensamiento. Ver puede servir para ver, para despertar críticamente una conciencia natural, y cobrar conciencia es politizarse, descodificar el lenguaje visual es reducirlo a una situación existencial. Aunque el método sea el de un analfabeto.

América Latina entra en la historia con un pie en la prehistoria, Brasil especialmente. Sus raíces indígenas y africanas, el fracaso colonial, la imperiosa necesidad de suplantar los repetidos –y fallidos– intentos de importación cultural desde Europa, las raíces campesinas –si bien la palabra “campesino” no debe entenderse en sentido europeo– de la gran área del nordeste, creadora de una cultura de la supervivencia, pueden permitir a las clases para las que el acceso a la cultura resulta más fácil la creación de una verdadera contracultura basada en raíces reales y científicas⁴ y no en propósitos irreales.

Doce años es un tiempo largo. El proyecto del Museu de Arte de São Paulo es de 1957. Iniciado en 1960 e interrumpido varias veces, las obras terminaron en 1969. Situado en la importante Avenida Paulista y visible desde la Avenida 9 de Julio, se edificó en una parcela protegida –el legado de un ciudadano a la Alcaldía de São Paulo que debería volver a manos de sus herederos legítimos si se eliminaba la gran terraza-mirador construida a principios de siglo–.

El gran espacio libre de estructuras bajo el cuerpo del museo es, por tanto, un dato de proyecto, como lo es el número de alturas sobre la Avenida Paulista y el destino de los espacios en las cotas inferiores, determinado por la Alcaldía de la ciudad.

El proyecto retoma en sentido longitudinal la gran estructura del precedente museo para la ciudad de São Vicente (proyecto de 1951, no

construido)⁵; prevé un cuerpo suspendido y completamente cerrado por paredes que se alza sobre un basamento-terracea (el mirador exigido) y una gran sala, una especie de *hall* cívico.

En 1961 la Alcaldía de São Paulo decide realizar el proyecto e inicia las obras. Se paran en 1962, con los cuatro grandes pilares de la estructura que afloran en la gran terraza. La obra interrumpida sirve de estacionamiento de camiones y automóviles, sirve también de taller de carpintería y, además, se encienden hogueras que ennegrecen la estructura, ya en una situación estética muy precaria por el escaso cuidado en su construcción. En 1966 se reanudan las obras. El alcalde de São Paulo, Faria Lima, ve en la realización del museo una alternativa cultural para dinamizar una administración que intenta librar de la condena a muerte a una ciudad crecida como un violento documento de especulación y aún hoy sin plan regulador. Una obra construida lentamente, a saltos, durante doce años y que cambia de significado cada día. En 1960 la arquitecta recibe el encargo del gobierno del estado de Bahía para fundar y dirigir el Museu de Arte Moderna. La visión de otro Brasil se superpone violentamente a la de una ciudad de inmigrantes internacionales con problemas de importación europea. Son los años de la inquietud social, del esfuerzo de campesinos y estudiantes. Con la fundación del Museu de Arte Popular (vinculado al Museu de Arte Moderna) mediante la búsqueda, clasificación y documentación de los objetos necesarios para su supervivencia y creados por ella misma (objetos necesarios, no de folclore) se intenta dar al campesino del sertón del nordeste la conciencia de su condición de hombre, ligado aún al latifundio, al tiempo infinito, a la identificación con animales y plantas. Eran los años de la alfabetización en masa, de la colaboración con economistas, con educadores.

El año de 1964 aleja toda esperanza. En São Paulo hay que recuperar el proyecto del museo, examinarlo con nueva perspectiva.

La abstracción de las paredes cerradas debe ser sustituida por el “aquí” del lugar, sin equívocos. Las paredes serán transparentes como conciencia del esfuerzo de un pueblo determinado. Porque una obra pública siempre es un esfuerzo popular, incluso si es iniciativa de una sola persona. El cristal de las paredes del museo de São Paulo no es el cristal de la pared formalista.

La forma del museo es inmediatamente reconocible, va unida al trabajo del hombre que modifica la naturaleza, sin modificar el paisaje natural. Elegir la estructura como hecho fundamental es anteponer el trabajo del hombre a las elucubraciones formalistas, es establecer *a priori* un legado de trabajo, es realizar una acción pedagógica y no de propaganda; el esfuerzo por una arquitectura como un acto no arrogante, en un mundo que ha transformado el hecho de crear en una acción de arrogante individualismo.

El museo es simétrico, tiene una forma cerrada.

“No hay líneas rectas en la naturaleza”, “lo irregular es siempre más común que lo regular”; estas propuestas (Gaudí, [Norbert] Wiener) podrían ser asumidas como epígrafe de una arquitectura que comunica el esfuerzo humano, no la emoción de los paisajes naturales (en todo caso, está claro, el jardín es algo maravilloso).

El museo podría ser un monumento. Pero hay una gran diferencia entre conciencia colectiva en transformación y el *Ewige Wache*, la eterna guardia preconizada por Nietzsche. Y aquí la crítica dice que lo monumental es típico de muchos países auténticamente revolucionarios, y saca sus propias conclusiones. “En una revolución no existen, de repente, hombres nuevos”. La arquitectura equivocada, en un país auténticamente revolucionario, es una supervivencia, una ausencia inmediata de hombres nuevos, es la continuación de una situación bastante conocida. La afirmación crítica no suficientemente profundizada esconde un peligro: el de la contrarrevolución hecha con los instrumentos de la revolución, como sucedió con el fascismo y el nazismo.

La aceptación, o mejor aún, el incremento de lo transitorio es propio de la sociedad de consumo –como lo era en cierto sentido la escala humana de la socialdemocracia–, pero una obra arquitectónica no puede ser de rápido consumo como las unidades de serie de valor único, por ejemplo el automóvil; es una entidad polivalente, no rápidamente sustituible, si bien, es cierto, no aspira a la eternidad.

Lina Bo Bardi, “Museu de Arte di San Paolo del Brasile”, *L'Architettura. Cronache e Storia*, n.º 210 (1973), pp. 777-799.

- 1 La palabra “museo”, que en los países de “cultura” se refiere a un organismo bien definido, asume en Brasil un significado particular: es un centro de cultura, un conjunto de actividades (exposiciones, cine, teatro, centro de debates), independiente de la conservación de obras.
- 2 Véase Celso Furtado, “Quem cresce e quem paga”, sobre el estudio de los expertos del Massachusetts Institute of Technology para el Club de Roma; el artículo fue publicado en *Le Monde*, (4 a 11 de diciembre de 1972), p. 10.
- 3 Véase Paulo Freyre, *Pedagogía del oprimido*. Madrid: Siglo XXI, 2008.
- 4 Ciencia como práctica científica, no como mito del comportamiento científico que sustituye hoy al mito de la máquina.
- 5 Se refiere al Museu à Beira do Oceano [Museo en la orilla del océano].

Piedras contra brillantes (1986)

Lina Bo Bardi

Desde niña recogía cosas: chinitas, pequeñas conchas de las rocas de los Abruzos, alambres, pequeños tornillos. Luego apareció algo enorme, una gallina (almuerzo especial de los domingos). Llevaba en el estómago una colección de cristales y piedras redondeadas por el agua: verdes, rosas, negras, marrones, blancas. Me la regaló mamá, y fue el comienzo de mi colección junto con la pequeña caja de polvos de arroz que me había dado la tía Esterina, hecha con el acero azul de los cañones alemanes tras la victoria francesa en la Primera Guerra Mundial. Yo tenía seis años. La tía Esterina había ido a Nápoles a examinarse, y a su regreso nos contó que los árboles en Nápoles eran todos de coral rosa. A partir de ese momento el coral rosa entró a formar parte de mi vida.

Mi amor por las piedras continuó. Tenía 15 años, y mi nuevo amor era un escaparate de *via Condotti* donde siempre había expuestas pequeñas joyas antiguas. Al menos una vez por semana, al salir del Liceo Artístico de *via Ripetta* donde yo estudiaba, pasaba por *via Condotti* y me paraba ante ese escaparate. Un día el dueño de la tienda me invitó a entrar, y así empezó mi amistad con el señor Rapi, que me dejaba toquetear las piedras y los camafeos. Mi gran amor era un pequeño camafeo azul, que brillaba como la aurora, con una cabecita de perro. El señor Rapi me dijo que era una pieza inglesa de principios del siglo pasado y que la piedra se llamaba labrador. Así, el labrador azul y el coral rosa entraron a formar parte de mi vida: ambas eran piedras semipreciosas. El oro, las perlas y los brillantes no me interesaban en absoluto.

Pasaron los años, la Segunda Guerra Mundial, mi diploma de arquitecto, una carrera fulgurante, a los 25 años dirigía *Domus*¹.

Apareció en el horizonte P. M. Bardi, mi marido. Entrevista para *Domus* y un precioso regalo: un collar de oro con camafeos de coral oscuro que yo había admirado platónicamente en Florencia, en el *Ponte Vecchio*, en el escaparate de Settepassi, joyero del rey de Italia. Así se reanudó mi amor por las “piedras”.

Pasaron los años.

En 1946 llegó la invitación a Brasil. P. M. Bardi, mi marido, me regaló una colección de aguamarinas azul noche y otras piedras brasileñas.

Mi colección fue creciendo. Mi amor por Brasil despertó poderosamente mi amor por las piedras. Un país con piedras maravillosas, como los cristales de cuarzo que se pueden coger con la mano en los cerrados de Minas Gerais, en los llanos y en los límites del estado de São Paulo, donde encontré hace años unas piedras bellísimas perfectamente talladas por la naturaleza y usadas, bajo el asfalto, como base para pavimentar la carretera de Itararé.

Bien, todo esto iba a ser el camino para lanzar una línea de joyas en Brasil. Joyas llamadas injustamente semipreciosas. Una reivindicación ética de los ornamentos de oro bajo, bronce, diamantes con “carbones”, plata, crisolitas, cuarzos y berilos de color. Alhajas que han marcado la historia del hombre desde la más remota antigüedad y que habrían podido iniciar en Brasil un diseño industrial de joyas de alto nivel, lejos de los “brillantones” y oros de las *mesdames*.

Este discurso podría extenderse a las joyas “populares” de Brasil, las de los mercados y los vendedores ambulantes. Pero esa es otra historia.

Lina Bo Bardi, “Pedras contra brilhantes”, en *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993, p. 40. El texto acompañó a la denuncia que interpuso con motivo del robo de su colección de joyas el 29 de noviembre de 1986 según lo publicado en el artículo “O caso das jóias de Lina Bardi”, *Folha de São Paulo* (10 de abril de 1987), pp. 29-30.

1 Revista de arquitectura y diseño fundada en 1928 por el arquitecto Gio Ponti en Italia.

2

Escritos sobre Lina Bo Bardi

Museos sin límites (1946)

Pietro Maria Bardi

Volvía del museo. Para bajarme de la acera tuve que esquivar una larga fila de personas que –desde hacía una hora, con una paciencia extrema– esperaban su turno para entrar en el cine. Pensé que había que convertir el museo en un lugar tan interesante como el cine; hacerle una publicidad enorme, ponerlo de moda.

Ya sabemos lo que son los museos de todo el mundo: organismos muy estáticos, siempre especializados y ceñidos a la selección de los materiales, tanto que su eficacia educativa y su capacidad de formación civil han venido reduciéndose gradualmente.

Y aunque no es justo que los jóvenes vayan al fútbol cincuenta y dos veces al año y solo una de cada mil veces a los museos, hay que reconocer que los responsables de dichos museos no se estrujan demasiado el cerebro para modificar ese ínfimo porcentaje de visitantes que supongo tienen.

Hay que concebir museos nuevos, ajenos a los habituales y restringidos límites y a las prescripciones de la museología tradicional: organismos en actividad permanente que no tengan solo la misión de informar, sino también la de instruir; cuyo objetivo no sea la formación de una colección pasiva de objetos, sino la gestión de una exposición continua y la interpretación de los diferentes aspectos de la civilización. Cosas todas ellas que no pueden suceder en los museos tal y como hoy los conocemos: a menudo instalados en edificios buscados deprisa y corriendo¹, con pésima iluminación, carentes de vida.

En el mejor de los casos, el museo, ese almacén de antigüedades y cosas muertas que Ernst Jünger², sutil conocedor de lo antiguo, consideraba “siempre angustioso y oprimente”, solo consigue ser algo sentimental o, peor aún, sentimentaloides. Se va al museo a llorar, a compadecerse, a añorar. Los sentimientos tienen en el museo un sustento macabro, un medio para el desahogo que es muy poco inteligente. Paul

Valéry pone en boca del arquitecto de Eupalinos: “Hay monumentos mudos y otros que hablan, y otros más, los más raros, que cantan”. La función de un museo debería ser la de hacer razonar, hacer interpretar con perspicacia y buena técnica precisamente los monumentos que cantan: solo así se evitaría el riesgo de sentimentalismos inútiles, las neutralidades tan peligrosas, las formas educativas híbridas y eclécticas. De las obras antiguas, solo se debe hacer cantar a la más alta, a la soberana: la de la inteligencia, el orden, la medida, la parsimonia, el rigor. Las cosas que hay que decir y subrayar sobre un museo no son muchas, pero sí muy sencillas. El museo tiene que ayudar al hombre en su enorme esfuerzo para aferrar las cosas sencillas, para liberarlo de las complicaciones, del caos: tiene que apoyarlo en su búsqueda de la medida y de la verdad.

He hablado de museos en general, pero mi intención era considerar particularmente los museos de arte. He pensado muchas veces en el fenómeno por el cual el arte es apartado tras su nacimiento, o bien expedido al museo, donde se procede a catalogarlo, encasillarlo, colgarlo en una pared o aislarlo en una vitrina. Allí el arte –que es el germen renaciente de nuestra vida– se marchita: y sin embargo nace como acto fecundo, sin fin, sin límites, sin tiempo; debe ser considerado como un germen vivo, no como una reliquia.

Nosotros querríamos ver el arte custodiado no en un viejo museo del siglo XVIII, del modo indolente que todos conocemos, sino en un museo escuela de vida, donde los objetos artísticos deberían ser representados por cuanto contienen de clásico o, lo que es lo mismo, de cierto, de persuasivo, de moderno, de eterno. Un museo para todos, interesante para todos, y en absoluto reservado a los estudiosos especialistas, y tampoco un pasatiempo para turistas.

El extraordinario conjunto de enseñanzas que el arte del pasado y el que ahora está naciendo contienen debe llegar a desempeñar un papel de primer orden en la educación moral de todos los ciudadanos. En nuestro museo se enseñará a amar, a comprender, a estudiar el arte, todas las artes, donde se expresan los más elevados pensamientos del hombre.

Nuestra primera preocupación es la de conferir una unidad al arte, y ello porque la distinción, o mejor dicho, el violento divorcio que se da en nuestros días entre las diferentes artes –cada una

de ellas replegada y encerrada en sí misma, celosamente, como en el interior de un compartimento estanco— es un peligroso desvarío, la señal de una crisis que ha llegado a su punto álgido.

También los museos han contribuido a esta separación recíproca de las artes. El museo tradicional de viejo cuño es, por naturaleza y constitución, incapaz de sentir y de reconstruir de forma vital la unidad fundamental de las artes, cosa que, por el contrario, es indispensable no solo como respuesta a una necesidad histórica, sino también para proporcionar a la vida misma un elevado sentido de armonía, cohesión, equilibrio y poesía.

Sin esta unidad, las artes se empobrecen en vez de perfeccionarse: la pintura se vuelve melancólica pintura de caballete, la arquitectura no es sino aridez de paredes lisas, la escultura se convierte en un taller de producciones en serie³.

La unidad de las artes significará por el contrario la participación del arte en la sociedad y la contribución a su futura sistematización.

¿Pero quién se encargará de ello? ¿De dónde partirá el movimiento? ¿Quién peleará en favor de esta unidad sino un museo vital, con dirigentes que sepan realmente lo que quieren?

Creo que es hora de reformar los museos, de rehacerlos para que sirvan al pueblo, que lo sitúen frente a la antigüedad: es decir, frente a las premisas de la propia vida del pueblo, para que este pueda extraer de allí la energía vital útil para el futuro.

Un museo como nosotros lo entendemos requiere ante todo una arquitectura adecuada para dar cabida a múltiples actividades. Una arquitectura pensada para que sea factible el desarrollo orgánico de una pedagogía cuyas leyes siguen contenidas implícitamente en el buen gusto, en el amor por el arte y en el conocimiento de la historia, en la participación en el trabajo, en el refinamiento de la sensibilidad. No a la arquitectura-prisión y sí a una arquitectura libre, con distribuciones internas móviles, paredes automáticas, entarimados, iluminación y acústica adaptadas para conseguir una visita agradable.

En este antimuseo, la historia de la pintura podrá tener, por ejemplo, el mismo interés que la del espectáculo, y los espectadores se divertirán sin duda. El número de amantes de la pintura aumentará y el museo ofrecerá una benéfica taza de aceite para ungir de cultura a aquellos que tan



Lina Bo y Pietro Maria Bardi, 1982. Foto: David Zingg. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

solo están ávidos de ella, e incluso a los amantes del surf o de los baños de sol en la playa.

Todos podemos imaginar dónde puede llegar, en un museo como el nuestro, el interés por la historia de la arquitectura y por la arquitectura viva: la gente se entusiasmará por cuestiones que van desde su propia casa —o incluso de la silla en la que se sientan— hasta la urbanística, la planificación de las regiones y —¿por qué no?— el mundo entero. Si queremos seguir hablando de educación de la humanidad solo como entretenimiento, o por motivos electorales, seguirán existiendo los viejos museos polvorientos y los cuerpos académicos, esos que dominan los museos en el mundo entero con sus togas y armiños.

Pero si intelectuales verdaderamente responsables reconocen que ha comenzado una nueva era, que estamos en puertas de una revolución —la revolución de la cultura—, entonces el problema educativo se situará en primera línea: y nuestro museo —o contramuseo, como prefiramos llamarlo— deberá ser tomado en consideración.

Yo procedo de Europa. A menudo he predicado allí estas ideas, que solo han despertado inútiles y efímeras polémicas. Los museos de Europa, como saben todas las personas instruidas, tienen por sede edificios de carácter histórico, y cuando se hace uno nuevo se le encarga a personas mediocres, repetidoras de viejas arquitecturas y dotadas del sádico instinto de conseguir que nazca muerto ese edificio que debe alojar cosas muertas.

En Europa no hay nada que hacer en este terreno: la cultura es un factor de erudición, lo que está muy claro en el entorno conservador, o bien es una coyuntura genial de la que desconfían los círculos que piensan en la posibilidad de una innovación; por otra parte, ese “la política ante todo” hace que los mejores cerebros tengan una visión meramente realista del porvenir europeo. Las ideas, en Europa, son todas netamente nacionalistas o netamente internacionistas, o estrictamente ortodoxas o estrictamente utópicas. Y en algún pequeño aspecto, siempre particularistas. No pueden llegarnos reformas de esa Europa tan dividida, tan incapaz de gestos audaces y de renunciaciones generosas.

Creo por ello que los americanos serán realmente los primeros en comprender la función educativa de los nuevos museos. El Museum of Modern Art de Nueva York ya va por buen camino.

El interés que he observado en Brasil por algunas de mis iniciativas, dirigidas a dar a conocer la pintura italiana antigua, el trabajo de un grupo de arquitectos [Bardi –se refiere a Lina–, Giancarlo Palanti y Roberto Sambonet] que han realizado una unidad de las artes en un notable edificio [el MASP de la calle 7 de Abril] y también el entusiasmo por el arte de algunos que conocen bien ese “acometer la empresa”, que decía Maquiavelo, para lograr concretar con la energía necesaria sus propias iniciativas, me hacen comprender que muy pronto Brasil podrá resolver ejemplarmente el problema de los museos.

Me parece que en Brasil se dan cuenta de que las ideas audaces no son utopías: antes bien, las utopías nunca son audaces.

Pietro Maria Bardi, “Musées hors des limites”, *Habitat* n.º 4 (1951), pp. 50-51. Este texto fue publicado originalmente en portugués en el periódico *O Diário de São Paulo* en diciembre de 1946, es decir, a comienzos de la aventura americana.

- 1 También era el caso del MASP en aquel tiempo, por hábil que hubiese sido el montaje de Lina Bo Bardi.
- 2 El autor de *Dos veces el cometa* (1987), nacido en Heidelberg en 1895. Las múltiples direcciones de las lecturas de Bardi pueden desorientar a veces a su biógrafo.
- 3 Bardi escribe en 1951, y probablemente se acuerda de los miles de bustos de cemento con la figura de Stalin que se hacían en serie en aquellos años. Tras el triunfo de la revolución castrista, en el Caribe se fabrican bustos de José Martí también en serie.

Bahía (1959)

Jorge Amado

Esta exposición es un golpe de vista sobre Bahía, una visión del arte y del trabajo del pueblo bahiano, de su vida. Organizada por Martim Gonçalves y Lina Bardi, representa una contribución más de la Escuela de Teatro de la Universidad de Bahía para la difusión de la verdad y del secreto de Bahía, de su verdad más profunda y de su misterio mayor.

Martim Gonçalves, hombre llegado desde otras latitudes a las calles y a la magia de Salvador, con la responsabilidad de la dirección de la modélica Escuela de Teatro de su Universidad, obra que es el fruto de la infatigable y victoriosa dedicación del rector Edgar Santos, gran rector y gran bahiano, Martim Gonçalves ha sabido entender la imposibilidad de crear y poner en marcha una verdadera Escuela de Teatro sin conectarla a las mismas entrañas de la ciudad y de la región, sin convertirla en componente de la vida bahiana, desde el *candomblé* hasta la labor de los arquitectos, desde la *capoeira* hasta los ceramistas, desde su espléndida gastronomía hasta la arquitectura. O la Escuela formaba parte de todo esto o no podría existir, sería una excrescencia en esta ciudad con tanto carácter y tan apegada al mismo. Creo que haberlo entendido es el factor fundamental de la victoria de Martim Gonçalves y de la Escuela de Teatro, aún más que el reconocido talento, el buen gusto, el conocimiento teatral de su joven director. Esta exposición es una prueba más de esa manera justa de ver y de crear una escuela teatral. Lina Bardi, cuyo afecto e interés por Bahía ya todos conocen, ha prestado un impagable apoyo a la organización de la muestra.

Documental de una ciudad, toma de conciencia de una escuela –con sus maestros y sus alumnos– ante la vida de su ciudad, esta exposición va más allá del folclore, de lo simplemente pintoresco, penetra en lo más hondo de la realidad y del misterio de Bahía. Ciudad única en Brasil, donde más densa y noble resultó la mezcla de razas (esta democracia racial que es nuestro orgullo), característica mayor de nuestra cultura, Salvador de Bahía está hecha de poesía y de drama, de belleza antigua y de

duro trabajo, de rituales de cortesía ultracivilizada y de negras rocas empapadas de la sangre de los hombres esclavizados. Su misterio no es superficial ni turístico, su realidad no es simple ni fácil. Los organizadores querían mostrar en un golpe de vista, desde la fotografía y el documento vivo, una imagen reveladora de la vida de Bahía. Y lo han logrado.

Fotógrafos de la calidad de Marcel Gautherot, Pierre Verger, Sílvio Robatto y Ennes Mello han fijado a la roca y al hombre los campanarios y la pesca, las barcas y las colinas. Pero ahí están las labores artesanales, las flores creadas por las manos sabias de pacientes ancianas, las colchas coloreadas como cuadros abstractos, el aprovechamiento de retales de tela, de restos de paño. Ahí están las lámparas de queroseno que iluminan las casas más pobres, aprovechando los envases vacíos de las medicinas y los trozos de lata. Mostrando el arte del pueblo y, al mismo tiempo, su vida. He aquí un amplio documental sobre las religiones afro-brasileñas –la *macumba*, el *candomblé*–, tan poderosas en su sufrida persistencia, venciendo el tiempo y las persecuciones, venciendo a los poderosos y a los petulantes –victoria del pueblo–. Instrumentos de música negra, ropas de santos con su lustre, figuras de *orishas* misteriosos. Esculturas de África y de Bahía que ponen de manifiesto nuestra conexión con las tierras de Aioká. La cerámica popular, con toda su belleza, los mascarones de proa de las barcas del río São Francisco, río de nuestra unidad y ejemplo de la fuerza y la resistencia del hombre brasileño. Esteras, redes, cazuelas de cerámica, cuencos para el agua fresca, todo aquello que sirve a las personas en su vida cotidiana, pobres objetos que iluminan su pobreza con la poesía de un dibujo, de una flor, de una figura. Todo lo que toca el pueblo, en esta tierra de Bahía, se convierte en poesía incluso cuando el drama persiste. Podría decir que esta exposición revela sobre todo la fuerza creadora de unas gentes que no pierden el ánimo ni en las más duras condiciones.

De estas cosas nacen el arte y la literatura bahianas. En conexión con el pueblo y con su vida. En medio de estas cosas, y con ellas tan comprometida, crece la Escuela de Teatro de la Universidad de Bahía. Estamos orgullosos de los jóvenes actores alumnos de la escuela, sobre

todo porque entre ellos, creadores de arte, y el pueblo bahiano, creador de vida, no hay ninguna separación. Unos y otros son lo mismo, una única cosa.

Jorge Amado, "Bahía". Texto para el programa de mano de la exposición *Bahia no Ibirapuera* [Bahía en Ibirapuera], São Paulo, 1959. Posteriormente fue publicado como "Exposição Bahía", en Lina Bo Bardi, *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994, pp. 46-49.

Nordeste (1963)

Glauber Rocha

Guimarães Rosa, en las sabias palabras de Riobaldo Tatarana –después de que este *jagunço*¹ recorriera, a lo largo de su vida de guerra, los territorios del sertón– decreta que "el Diablo no existe. Lo que existe es el hombre humano. Travesía".

El Maestro Guima es *mineiro*² (otro sertón, aunque sospecho que todos son *gerais* –abiertos en Alagoas o cerrados en los bosques de cacaoteros de Ilhéus)–. *Gerais* mayores, más peligrosas que las redes de lianas o *macambiras*: desde la meseta árida, por donde el Maestro Graça (y ahora Nelson Pereira dos Santos) conduce las vidas de Fabiano y de Sinhá Vitória, hasta las veredas intrincadas de Hermógenes, es todo lo mismo según la respuesta de João Cabral (desde los penitentes hasta Severino): hambre y sed y privación.

Lo cierto es que –en los confines del sertón– "Dios creó el mundo y al Diablo, el alambre de espinos". No es otro el motivo que explica la gran fuerza de la literatura brasileña precisamente en los bosques y las llanuras, donde antiguamente imperaban las leyes de los feudos medievales, con sus caballeros desnutridos en armaduras de cuero. El *jagunço* es un pobre paje que no se queda con nada, salvo con su destino sometido al destino de su señor: así se colonizaron las orillas del río São Francisco, de donde salió la peor tradición de las noblezas, desde las Minas Gerais de Guimarães Rosa hasta los soles de Palmeira dos Índios, en la cruel narración de Graciliano Ramos.

Ya no nos sirve la clásica afirmación de Euclides da Cunha: el sertanejo no es, ante todo, un fuerte. Es, sobre todo, un siervo de la más primitiva condición, pusilánime y pasivo: su resistencia solo se manifiesta en la muerte misma, no en vida: la impotencia mental y física está en todos sus actos cotidianos y él solo amaga con liberarse de la pereza cuando lo estimulan las alienaciones del misticismo: no necesita que se le señale (aún) un destino real: en los campos de Monte Santo, Trapagó, Quinquiriquial, Acaru, Cocorobó,

Quebroguenem, los he visto (en grupos) lamentándose por la ausencia del rey Pedro II y dispuestos a morir en otra guerra (y exclusivamente en esta), desde que fuese en nombre de Dios y del Emperador. Desnudos y paralizados, transfieren sus fuerzas a las manos del Buen Jesús.

Son posibles las apariciones de ánimas, visión de islas, revelaciones de esperanzas en las haciendas de Cocorobó: allí, viejas noblezas destruidas de matones y generales en una guerra sin otra gloria salvo aquella absurda de la histórica muerte, del autocastigo de una raza débil, de una laca bíblica; y la herencia de una gloria así no podría ser esta de hoy, nunca las medallas del heroico civismo o monumentos hipócritas. Ni tenemos héroes ni *sertões*, es una epopeya: más bien, un relato triste y escandalizado, mitos ramplones, revelación mórbida de que incluso el hombre humano es tan débil (en su realidad) como los viajes de Dios o del Diablo. El milagro, que no llega, de los rosarios rezados en cantinelas infinitas, no llegará; ni siquiera como milagro. Pero sería otra locura pensar, ahora, que el nacimiento de una nueva raza devendrá de la pura conciencia de abuelos y de padres: es la más negra de las demagogias, la más oscura mentira. Se necesitará una nueva mentira, esta vez más útil. Montar un escenario general, convirtiendo las apariciones en espectáculo.

Busco el drama, mas no lo hay: hincó su debilidad con raíces profundas. El Maestro Graça no sintió ninguna piedad, deshilo hasta la última fibra, encontró lo que era de hace mucho, sin adjetivos, sin riquezas –a no ser aquellas, salvajes, de los bandoleros o del misticismo–. ¿Y de qué nos adelantan estos símbolos de la violencia y de la muerte, para qué sirven las herencias corruptas de la Edad Media? Es una vergüenza rodeada de alambrada de espinos. No es ni siquiera un campo de concentración, no llega ni a un tuétano, ni a un tallo – y los que se comen son de bueyes flacos o de sosas *macambiras*. Y es más transparente, desde los ojos hasta los fondos del alma: como en la arquitectura de las chozas, cuyo interior es una sala con red y una delgada cruz de Cristo.

He ahí la cultura y sus honores: los trajes de cuero, las ollas de cerámica, las cabezas de madera,

los chicotes, las lamparillas de hojalata, el carro del buey, los cascabeles de las vacas, las alforjas de cuero de cabra y los alimentos más dignos: la tapioca, el ombú, también el agua, hueso con algo de tuétano, cactus cabeza de tortuga y *mandacará*s, harina y carne de chivo, la panela, el millo, el jobo y tantos otros frutos y cereales que apenas alimentan. Y, además, los escombros de la vida, pistoleros y prostitutas que emigran, campesinos que aran la nada, tantos niños que mueren cada hora, ribereños, barqueros, troperos, quizá otros bandoleros, boyeros – las mujeres en la asfixia del humo, en la tortura del curtido, en el ciclo de la molienda, los hombres de la dureza de la suela, al volante de camiones sobre huecos que se esfuman bajo un contradictorio asfalto. Peores casas, chozas de palafitos y agujeros en el chaparral de la *caatinga*³; canteras remotas, balidos de las cabras, flacas vacas, puercos y carneros de ceniza lana – y la casa grande y la cabaña, celebrados como Dios manda.

Aparte de esto, tenemos una frase atribuida a Cristino Gomes, alias Corisco, bandolero de Lampião, muerto en mayo de 1939 por el capitán José Rufino: – ¡Más fuertes son los poderes del pueblo! – esto en la hora de su muerte, acribillado de balas. Yo, por lo menos, estaba entre los testigos, (y así) lo oí.

Glauber Rocha, “Nordeste”, en Lina Bo Bardi (org.), *Civilização do Nordeste*. Catálogo de la exposición *Nordeste*, que finalmente no se publicó, celebrada en el Museu de Arte Moderna de Bahía, 1963. Texto posteriormente publicado como “Nordeste”, *Mirante das Artes*, n.º 6 (noviembre/diciembre de 1967), pp. 17-24, y en Lina Bo Bardi, *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994, pp. 63-67.

1 Matón rural. [N. del T.]

2 De Minas Gerais.

3 Vegetación agreste característica del nordeste de Brasil.

El arte de los pobres asusta a los generales (1965)

Bruno Zevi

Todo está preparado en la Galleria d'Arte Moderna: las piezas que llegaron de Salvador de Bahía están colocadas; el catálogo y los carteles ya están en la imprenta; faltan algunos elementos de iluminación y los paneles de los que colgarán grandes fotografías de arquitectura. La inauguración ha quedado fijada definitivamente para la mañana del 10 de marzo.

Pero llega la orden de la embajada brasileña: la exposición no se va a celebrar, hay que desmontarlo todo sin rechistar, embalarlo y devolverlo a Brasil. No se puede discutir. ¿Estallará un escándalo? Paciencia, la diplomacia está aterrorizada por el régimen de los generales y paraliza hasta las actividades culturales. Lo cierto es que esta no es una exposición de arte cualquiera, tiene una gran carga explosiva. “La ropa sucia se lava en casa”, puede que en São Paulo o en Río de Janeiro sea así, pero en Roma no. Es el asco de siempre. [...]

El nordeste brasileño, seco y pedregoso, habitado por hombres esclavos que viven en una condición semifeudal, se ha convertido en los últimos años en un símbolo del país por la violencia de los movimientos de liberación reunidos en las Ligas camponesas¹. Su historia posee la fuerza trágica de la miseria campesina. Su producción figurativa es preartesanal, pero posee una dignidad estética que es justo reconocer y valorar en su brusco salto desde una cultura casi de tradición oral a la era industrial. Objetos de uso común, muy alejados del folclore, cosas más que obras de arte, hechos con bidones americanos de petróleo, con madera, paja y desperdicios, con hojas de revistas antiguas, con retales que envían a veces desde el sur en viejos camiones. Con todos estos materiales se fabrican utensilios domésticos, exvotos, juguetes, mantas de cuero y mascarones, que son cabezas policromas de animales que se colocan en la proa de las grandes barcas del río São Francisco. Son unos objetos asombrosos que podrían tomarse por *pop-art*, como pasó recientemente en París. Sin embargo, son exactamente lo contrario del *pop-art*: no son gestos de integración, más o menos pasiva, de una cultura avanzada económicamente, sino esfuerzos desesperados de una sociedad

condenada a muerte que da señales de su intolerable existencia. Los economistas, los arquitectos y los jóvenes progresistas están convencidos de que el estudio de estos documentos sirve para estimular un proceso de formación cultural radicado en las trágicas realidades del país. El barroco jesuítico, y después la Misión Francesa que fundó la Escuela de Bellas Artes, y por último esos fachadistas italianos que en el siglo pasado pegaban anuncios de *bolo de noiva* [pastel de bodas] en los edificios de los pequeños constructores que bloquearon esta clase de formación: hay que empezar otra vez de cero donde el arte se fusiona con la antropología y grita, o reprime, su indignación. ¿Significa esto el rechazo a la arquitectura racionalista que Le Corbusier trajo de repente a Río de Janeiro hacia 1936? Lina Bo lo niega; ha organizado incluso una amplia colección fotográfica sobre Brasilia. Ella se impacienta ante las reservas de muchos de nosotros sobre la estructura urbanística y los edificios de la nueva capital. Las cuestiones de gusto son del todo secundarias: aquí la arquitectura no es relevante, o lo es solo a medias. En su opinión, Brasilia representa el alejamiento del litoral de la colonia, la integración racial, el valor de mostrarse ante el mundo con los valores culturales de la pobreza; en suma, es un acto irreversible de ruptura y liberación. Por un lado, la producción del pueblo, testimonio del infinito sufrimiento negro; por otro, la ciudad kafkiana, autoritaria y exhibicionista. Estos polos antitéticos parecen ahora manifestaciones paralelas de un mismo espíritu rebelde. Es difícil entender sus razones intelectuales, pero entre los estudiantes de Brasilia y los desheredados del nordeste existe una comunicación inmediata. La monumental impronta de Oscar Niemeyer no parece retórica en ese contexto, del mismo modo que el arte popular es el invierno del *pop-art*. Le Corbusier se percató de este extraño fenómeno cuando visitó Brasilia hace un par de años y fue recibido como un héroe. No elogió el plan regulador, ni los edificios, sino que declaró que la ciudad constituye “una esperanza del futuro”.

Las tesis de Lina Bo se ven confirmadas en Roma. Generales y embajadores prohíben la exposición de arte popular y también la de Brasilia. Son unos argumentos demasiado peligrosos, subversivos, porque muestran de modo opuesto el interior hambriento del continente, la realidad

del país, sus estructuras. Frente a los temas de la realidad, la miseria o la cultura, los generales y embajadores se asustan, hacen el ridículo y llegan a prohibir insensatamente una exposición².

Bruno Zevi, “L’arte dei poveri fa paura ai generali”, en *L’Espresso*, n.º 11 (14 de marzo de 1965), p. 18. Publicado posteriormente como “A arte dos pobres apavora os generais”, en Lina Bo Bardi, *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994, pp. 48-51.

1 Integradas por los defensores de la reforma agraria en Brasil y formadas por el Partido Comunista Brasileño a partir de 1945. Fue uno de los movimientos más importantes en favor de la reforma agraria y de la mejora de las condiciones de vida en el campo en Brasil. Estuvieron activas hasta la caída de João Goulart, en 1964.

2 En este artículo el crítico denunciaba un nuevo atropello de la dictadura militar que ocupaba el poder en Brasil: la prohibición de celebrar en Roma la exposición *Nordeste*, montada inicialmente en Salvador de Bahía en 1963. El propio palacio de Itamaraty, sede del Ministerio de Relaciones Exteriores de Brasil, decidió llevar la exposición a Europa, pero cuando todo estaba dispuesto para su inauguración en la Galleria d’Arte Moderna de Roma llegó una inesperada orden que lo anulaba todo. En 1959 Bruno Zevi viajó a Brasil para participar en el Congreso Internacional Extraordinario de la Asociación Internacional de Críticos de Arte. En aquella ocasión visitó Brasilia. La dicotomía Brasilia-miseria del pueblo brasileño fue la impresión principal de aquel viaje, testigo también de una violenta polémica con los estudiantes de la Universidad de la propia Brasilia. Este artículo, amén de exponer su indignación frente al comportamiento antidemocrático de las autoridades brasileñas, retoma los temas de aquella polémica.

El arte y la vida urbana en Brasil (1970)

Flávio Motta

Al reanudar los estudios en un área tan vasta y compleja quizás sería recomendable fijar unos conceptos, una doctrina y una filosofía. El tema ya ha sido tratado entre nosotros con innegable interés, pero sigue cobrando fuerza más por lo desconocido que por lo ya explicado. Lo que nos parece conveniente es el constante estudio de la vida urbana. Somos y aparecemos con ella. En ella las cualidades de la visión rural también encuentran una dimensión. Intentamos el encuentro Historia-cotidianeidad, donde la situación humana es producto de la creatividad. Todo ello nos lleva a proyectos. Son distancias que hay que vencer, son aproximaciones que hay que realizar. Pero son distancias con distinciones. La ciudad no es una cosa natural, no es algo dado. El individuo no puede estar en ella como el poeta Fernando Pessoa estaba “a la orilla del río de mi aldea”. El río “no hace pensar en nada”. Ella, la ciudad, sí que hace pensar.

La ciudad y su vivir se descubren. Y piden que de ella se hable y se piense y se diga y se haga. No es como “el río de mi aldea”. Establece el sentido histórico y social de los hombres, con evidencias irrecusables. Todo un ambiente de contradicciones forma y deforma el universo de cada uno de nosotros. A través del trabajo humano –es decir, social– la naturaleza emerge o se difumina en figuraciones históricas del vivir. De ahí una noción de tiempo, tiempo de gente. De ahí un espacio, espacio de gente. Habrá un espacio de la Historia, con un tiempo de la Sociedad.

Tiempo de la Sociedad, porque no es solo el tiempo de la lluvia, del viento, del frío. Pero crece el tiempo de la primavera, del verano, aliados de la siembra, de la cosecha, el tiempo del reloj, de la máquina de la industria, de la producción, del consumo y la distribución; tiempo, en suma, transfigurado por las múltiples condiciones del trabajo. También el que ya ha sido elaborado, terminado, y se ofrece al consumo, de hecho, como cosa dada, porque nadie sabe el porqué. Incluso así cuenta en las relaciones de trabajo.

Un producto aparece como punto de llegada de una línea de producción: es la lámpara

eléctrica que [Henry] Van de Velde ha juzgado como una de las formas más bellas. El mismo producto usado y “quemado”, pero conservando la misma forma, se verá en los suburbios de la ciudad, en los basureros, como materia prima. La forma de la bombilla servirá de depósito de queroseno (energía) para iluminar un nuevo producto: la lamparilla, el *fifó*, la pequeña luminaria llamada también “periquito”. Lo que en un proceso es punto terminal –la lámpara– en otro es punto de partida, es materia prima con toda la sofisticación que conlleva depurada como producto cultural. Esto, en cierto modo, muestra otra faceta a quien concibe al propio ser humano como materia prima, como pura cantidad y recurso natural.

Puede que sea también la “ley de las compensaciones universales” de la que hablaba [Joaquim] Machado de Assis. La lámpara tirada a la basura, allí en Cristalina, entre Belo Horizonte y Brasilia, es algo dado de lo que “nadie sabe el porqué”. Podrá decirse que no es algo dado, que es algo tirado, que es basura, que es caos producido por el hombre. Por otra parte, cuando se habla de “naturaleza como algo dado” se acepta su prioridad sobre el hombre, su trabajo temporal, sus atributos generosos en la infinita belleza de las dimensiones cósmicas.

Las obras de arte se sirven de estos atributos, si no de belleza o de tranquila generosidad, al menos de un ir más allá de lo cotidiano y de adaptarse a las exigencias de un todo completo, significativo, transformador y creativo. La bombilla, en la lamparita, no interesaba al consumidor de la “lamparita” como bombilla. Estaba allí como contenedor de vidrio. Perdió su significado de bombilla. Los consumidores de la bombilla no sabían qué hacer con ella y la tiraron. El productor que no sabía qué hacer con una bombilla, con su propio significado de bombilla, ha sabido, sin embargo, crearle un nuevo significado. Y pretendía que su trabajo –la lamparita– fuese valorado, respetado, usado y consumido, por lo menos como resultado de su actividad para organizar un pequeño universo de objetos, aliados con las exigencias generales de la vida, en un ambiente de pobreza, pero también de indispensable creatividad.

Ello no consagra una estética de la basura, una estética de la pobreza, una estética de la miseria que tanto gusta al “tercermundismo”.

Muestra solo que el área de ocupación de un determinado modo de organizar la distribución, la producción y el consumo no siempre alcanza a todos los componentes de la población. Y ello justifica la capacidad humana del no obstante.

No justifica la pobreza, la incapacidad o la imposibilidad del trabajo necesario socialmente.

Flávio Motta, "Arte na cidade", *Testi Informi*, São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 1970. Publicado posteriormente en Lina Bo Bardi, *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994, pp. 57-59.

Mil juguetes para el niño brasileño (1982)

Pietro Maria Bardi

En esta nueva exposición, el SESC quiere dedicar una afectuosa atención a los pequeños asistentes a la "Fábrica", habitualmente poco interesados en el ocio de sus padres, pues aspiran a un sistema de ocio propio, ese en el que se relacionan con sus compañeros inanimados y animados, objetos que forman parte de su propio mundo educativo, el juguete¹.

Es una muestra inédita aquí, un principio, cuando pensamos en la enorme feria de juguetes de Núremberg, en Alemania, una concentración de objetos fabricados dirigidos a la infancia y, al mismo tiempo, un grandioso espectáculo artístico e industrial.

Entre todas las razas y en todas las épocas el juguete ha representado para la niñez la imagen del crecimiento, jugar con las cosas de los adultos, la vocación de adiestrarse en las tareas normales de la madurez. A partir de un determinado momento, el caballo pasa de ser el caballito de madera al caballo vivo que se cabalga, o se arrincona a la muñeca para ayudar a la madre en las labores del hogar. Pobres o ricos, los niños nunca han dejado de dedicarse a las actividades de los adultos, por instinto, distrayéndose con simples o complejos juguetes, contentos, en coloquio, pacientes o ilusoriamente con los artefactos infantiles.

Las preferencias de los niños han variado de una a otra época, y tras el frenético brote del progreso, las variaciones surgen cada año, por no decir cada día.

Hasta el siglo XIX, la elaboración del juguete pertenecía al artesano y, normalmente, a miembros de la familia. Aún hoy día, entre el pueblo, es la madre quien confecciona una muñeca para la niña y es el padre quien realiza el tren de madera para el niño. Pero la industria se ha apropiado también de este sector, produciendo irresistiblemente y satisfaciendo las siempre mayores exigencias de los chavales.

La imitación de lo que usan los adultos, de formas más grandes o más pequeñas, es una ilusión de la infancia, quizá aspirando esta a dedicarse al trabajo de aquellos. Como ejemplo, el apego de las niñas a sus muñecas y sus

accesorios, un juguete casi exclusivamente femenino. Para los niños es diferente, pues toda cosa vale, desgraciadamente incluso las máquinas bélicas, gusto que empezó con las miniaturas de soldados de madera y después de estaño. Nuestra exposición no presentará ningún juguete relacionado con las armas o la guerra, pues critica el desarrollo del espíritu agresivo en la infancia.

Se ha tratado, como ya ocurriera en la muestra anterior de diseño, de darle atención al pasado y, en la medida de lo posible, de establecer antepasados del juguete brasileño, explorando la mina inagotable de la producción popular, una de las fuentes del arte sin adjetivos.

No ha sido posible hallar antiguos juguetes de los tiempos coloniales, pues duraban poco y por ello su destino era el olvido. En la adolescencia es natural abandonar el juguete, apartarlo. No así en la Antigüedad clásica: los juguetes, al entrar en la edad juvenil, se reunían en cestas y se ofrecían a las divinidades. En museos de Europa se conservan memorias de ofrendas, documentadas por inscripciones del siguiente tenor: "Te consagro, Hermes, mi pelota saltarina, la ruidosa matraca de madera, los corderitos por los que sentía tanto apego, la veloz peonza, los juguetes de mi edad".

También en Brasil había una relación entre juguetes, amuletos y objetos de uso o rituales, como la matraca, las máscaras, las campanitas. El juguete, a veces, ha sido un elemento de uso común: la pelota, desde los tiempos de Grecia, sería juego de adultos que en el Renacimiento se convertiría en juego-espectáculo, y en el siglo XIX en fútbol.

Para relatar la historia, la crónica –de hecho– hemos contado con la preciosa colaboración de unos veinte coleccionistas que han creado una sección a través de la cual es posible conocer los gustos del pasado. Vemos, pues, muñecos que funcionan a pilas, cuyas luces rojas se encienden, liberan humo y mueven los brazos y el cuerpo; muñecas de *biscuit* [porcelana] de fabricación nacional y europea (Italia, Francia, Alemania) desde los años cuarenta, con ropa de su época; casas de muñecas acondicionadas y amuebladas. Incluso se recrea la tradición de las muñecas, vistiéndolas de aviadoras, deportistas e incluso astronautas, al considerarse que actualmente la mujer está conquistando, por fin, la posición social que le corresponde.

Otros juguetes de la colección: cochecitos de pedales y triciclos distintos de los modelos actuales; curiosos raspadores *reco-recos*; varios juguetes de metal de las fábricas nacionales extinguidas, como Metalma (Metalúrgica Matarazzo) y Bonzo; el robot y su evolución como juguete; parques de atracciones a pilas, con tiiovivos, norias y otros juguetes móviles; juguetes de madera y paja. Del Maranhão de principios de siglo: trenes “Maria Fumaça [humareda]”, eléctricos y de gasoil, con vagones de pasajeros, ganado, combustible, grúas y correo. También se exponen juguetes indígenas que en su mayoría son miniaturas de cestas, adornos indígenas de plumas, instrumentos de caza, además de animalitos de paja y corteza de árbol.

Hemos mencionado las pilas, usadas hasta hoy para dar movimiento a los objetos, igualmente animados con la acción del impulso corporal, del viento, de la cuerda, etc.

Las cosas de niños son ya las de los adultos. Son estos quienes las inventan, dirigiéndoselas a aquellos, para descubrir en cierto momento que también les sirven, convirtiéndose, por ende, en costumbre. Es frecuente la elección de juguetes, a los que se atribuye una función didáctica o instructiva: juegos de cartas que enseñan el abecedario, la numeración, astronomía. La historia del juguete está repleta de estos intercambios, materia de estudio para psicólogos.

Son ellos quienes estudian la avidez del niño por lo nuevo, sus preferencias, y también por qué se cansa pronto del juguete, ocurriéndosele la mayoría de las veces destruirlo. Son los psicólogos quienes asesoran a los fabricantes de juguetes. Sin embargo, divertir y educar al mismo tiempo es una tarea difícil. Diseñar juguetes es tarea de artistas, y aquí recordamos a uno de América Latina, que se considera maestro inolvidable, [Joaquín] Torres-García, quien los construía con madera, convirtiéndolos en obras de arte, en parte de sus asuntos temáticos. A su lado, hay que referir a Alexander Calder, el artista de los móviles; y a Lyonel Feininger, a quien siempre ilusionaba la Navidad, incluso más que a sus hijos y sobrinos, para jugar con ellos.

Hemos referido los juguetes instructivos. Precursora del cine es la linterna mágica, que ya se usaba a mediados del siglo XVII y que introdujo el interés por la diversión científica en

la infancia o, mejor, entre los adolescentes. Si pensamos en los progresos del siglo XIX, cuando se pusieron de moda incluso elementales gabinetes de física, veremos que las primeras fábricas poco a poco lanzaron al mercado juguetes más elaborados, más allá de los materiales tradicionales como la madera y la arcilla, también de papel, papel maché, metales, cristal, goma y celuloide. Se produjeron, a escala reducida, cuantas novedades salieran a la luz, desde bicicletas y aviones hasta trenes eléctricos. El ámbito femenino lo dominaban aún las muñecas, aunque con cuánta variedad, como podemos ver en la muestra, y con cuántos accesorios para acrecentar la satisfacción: cocinas completas, con ollas y cafeteras, conjuntos de mesa con platos y víveres, etc.

La industria de hoy tiende a producirlo todo mecanizado. El juguete, hoy, se mueve. Ya no se estilan las canciones de cuna o ir a cazar mariposas con red, sino las muñecas que caminan y hablan, los helicópteros que vuelan y tantos otros objetos que los niños ven en los escaparates de las tiendas especializadas.

Visitar una fábrica de juguetes es como visitar una industria, donde la producción se hace en serie. La curiosidad lleva a entrar en el recinto de quienes inventan y diseñan. Hoy ya no se trata de artistas, sino de ingenieros. Han cambiado las preferencias de la infancia, las exigencias van de la mano del progreso, pues la infancia, como se ha dicho, se quiere divertir con lo que inventan los adultos, forma de mimetismo siempre más persistente.

Al hojear catálogos de fabricantes de juguetes podemos valorar el progreso humano de estos tiempos de insaciabilidad mecánica.

Hace algunas décadas, la maravilla de los chavales era el mecano, piezas para construir formas. Ahora, en un área del parque de Ibirapuera, podemos observar cómo vuelan minúsculos aviones a control remoto.

Las industrias se ven obligadas a renovar continuamente su producción, pues esta obedece a una demanda cada vez más exigente, proponiendo la diversidad, para reproducir las aspiraciones y los sueños infantiles. Así, se perfilan ideas, las más curiosas, conjuntos que incluso representarán gasolineras, hospitales, cuerpos de bomberos, muebles, medios de transporte, marionetas y máquinas. Es singular

la diversificación de las producciones. Cada industria tiene su propio estilo. Es fácil distinguir unas de otras, en atención a una clientela que sabe lo que quiere o no quiere.

Sobran las iniciativas. Se llega incluso a la posibilidad de proyectar viviendas, produciendo maquetas de edificios o de cualquier otro tipo de construcción, diseñando y realizando un sistema de ladrillos. Se compran en cajas de 144 ladrillos, el maquetista construye mezclando elementos para pegar y, sirviéndose de su imaginación, construye un juguete o incluso una obra de arquitectura.

Después de lo complejo, o cuando menos difícil, pasamos a conocer la existencia de un Club de la Cometa. He aquí un gusto por la simplicidad. Incluso publican un boletín para enseñar el sistema correcto de montaje de los largueros y travesaños del popular juguete e informar sobre las competiciones entre “eolistas” que se reúnen los domingos en la Ciudad Universitaria.

Este boletín llega a preocuparse por la Memoria: “Estamos intentando desvelar algo de la historia de las cometas en Brasil, buscando fuentes antiguas”. Es un ámbito en el que nada es complicado. Véase: “Cojan medio metro de bambú, dos hojas de papel de seda, un carrete de hilo n.º 10, pegamento, tijera y un cuchillo. Con este material se asegura la diversión, si se tiene una mínima dosis de talento, por supuesto”.

Algunas fábricas producen objetos de madera pintados, extendiéndole al usuario la colaboración educativa en la composición de los elementos, estimulando la imaginación y la habilidad. Es un sistema tradicional que permite a los niños obtener los más curiosos objetos.

Las alternativas que se ofrecen, oportunamente repartidas por edades en cuanto al uso de materiales apropiados, tienen en cuenta los resultados psicomotrices, para promover los razonamientos y la creatividad a través de formas, tamaños y colores. Brasil cuenta hoy día con industrias de gran envergadura, productoras de una variedad sin fin: nuestros diseñadores han alcanzado extraordinarias soluciones creativas, poniendo en evidencia la fantasía y el tesón. Por todo ello, la exposición debe considerarse un reconocimiento a artistas que no firman obras.

A estos artistas les interesan las producciones más diversas, como los juegos de cartón,

siempre de alta calidad y originalidad, especialmente cuando el producto se orienta a la pura diversión, creando, por ejemplo, zoos prolijos en animalitos poco realistas y de extraña naturaleza. La estilización, a veces ese tirar de formas alejadas de la realidad, el modo informal casi inexplicable, caracterizan el trabajo de ciertos diseñadores que tienen en cuenta la evolución de la estética, pensando que la infancia de hoy está asimilando lo antitradicional que los artistas de vanguardia van afirmando. Por ello, es fácil ver piezas que representan a animales para su composición en fantásticos conjuntos.

Otras industrias ofertan vestiditos para muñecas, puzzles, rompecabezas que usan figuraciones, recurriendo a obras de arte como la *Niña con espigas*, de Renoir, del Museu de Arte de São Paulo, a arquitecturas conocidas y a paisajes brasileños. Hay quien fabrica “hemoanimalillos” para formar figuras, escenas, panoramas. No falta la astucia, ni cierto *know-how* que riga la producción.

Gran consumo tiene el modelismo de cualquier tipo. Hay modelos interesados en los medios de transporte ferroviario, que obedecen a normas de ergonomía, estética y funcionalismo. Se trata del modelismo ferroviario, que se basa en la realidad nacional. Uno de los fabricantes, Frateschi, publica un boletín informativo desde hace años en el que presenta convocatorias para concursos de proyectos, dirigidos a niños que resuelven problemas más complicados, juguetes ya de adultos.

Vamos por otra senda.

Jugar es fácil, y el niño puede producir hasta dentro de la familia, camuflándose como un mago nada menos. Fue en el siglo XIX cuando se publicó un libro muy popular, *O sabido em família* [El sabihondo de la familia], que instruía sobre cómo dar sustos, juegos de chistera, libros que estallaban, cigarrillos explosivos y muchos otros trucos de magia, todo hoy adecuadamente producido y presentado a los interesados, niños y también adultos. Si nos referimos a los libros, hay que citar a las editoriales que se dedican al mundo juvenil, a los álbumes de cromos que todavía hoy, después de un siglo, son atractivos muy habituales, con temas cambiantes. Se empezó en Europa con los álbumes Tober, ilustrados con imágenes de bebés, granjas, animales...

y fue desarrollándose poco a poco, según las circunstancias de cada época.

No se ha tratado en esta breve reseña de una actividad propia de la vida infantil, de que sean los propios niños los que construyan los juguetes. En un ensayo dedicado a la infancia y al juguete publicado en un boletín del Museu de Antropologia de la Universidad Federal de Santa Catarina, Anamaria Beck observaba inteligentemente que “en distintos conjuntos escultóricos el niño está siempre presente: modelado con arcilla, yeso o algún otro material”.

He aquí una actividad que va cultivando la Fábrica de Pompéia, con el interés que el SESC ha demostrado respecto a un ocio diferente, que incluya la cultura y el arte: orientar a la infancia en el ejercicio del uso de las manos y del cerebro para producir esculturas y pinturas.

Vamos zigzagueando entre la infinidad de temas que surgen en el ámbito de los juguetes. En un catálogo de la industria que hemos consultado se anhela un regreso a los autómatas. Hay catálogos que proponen diversiones de todo tipo: piezas ensamblables con múltiples opciones que permiten al niño componer los más variados grupos, escenas animadas e incluso partidos de fútbol.

Otros catálogos informan sobre juegos de mesa, damas y ajedrez, juegos de niños y adultos, una vez más señalando el intercambio entre unas y otras edades.

Hay industrias que se han especializado en el enlace de edades, que conectan la infancia con la adolescencia y ofertan vehículos, cochecitos y muebles.

Es menester destacar que la industria brasileña que se dedica al mundo infantil consigue exportar sus producciones al extranjero, a América Latina, Europa, África, Australia, publicando hermosos catálogos en otros idiomas.

En uno, leemos esta declaración del señor Mário A. Adler: “Varias historias infantiles cuentan que, en ciertos momentos, de los juguetes surge la vida. En cuarenta y cinco años de trato con la fantasía de los niños, la marca Estrela ha descubierto que esta es la pura verdad. Pues lo que para los adultos es tan solo forma con color, para los niños es un mundo mágico donde caben todos los sueños, toda la emoción, toda la alegría, todo el afecto, todo el aprendizaje de la vida.

Año tras año, Estrela viene enriqueciendo ese universo infantil con juguetes que caben, muy adecuadamente, en su interior. Y confirma la leyenda que cuenta que hay un momento en el que los juguetes viven: es ese momento tan especial en el que un niño juega con ellos. Quizá este respeto hacia el mundo de los niños sea la mejor explicación para el lugar que Estrela ocupa hoy en el mundo de los adultos: la mayor industria de juguetes de América Latina, con lugar garantizado en el corazón de los niños de más de cuarenta países. “Para nosotros el juego de niños es cosa seria”.

Hay empresas que proponen el juguete educativo y materiales pedagógicos relacionados con las varias capacidades intelectuales de la infancia, adaptando sus producciones a través de investigaciones de educadores y psicólogos.

Así divide una de dichas empresas su producción: el bebé juega; sección infantil; construcción de ensamblaje; dramatización; grupo musical; actividades sociales; percepción; dibujo; materiales para las matemáticas; materiales para la alfabetización; coordinación motriz fina; coordinación motriz gruesa; recreación interna; recreación externa; parquecito; muebles; reacción ágil; material didáctico Montessori. A las industrias especializadas les interesan los instrumentos musicales al uso, lo educacional, como los laboratorios de química, fotografía, experimentos de física y electricidad, que desarrollan competencias específicas, y los juegos más diversos, de temas varios, aunque las novedades más demandadas sean las producciones que se mueven con fuerza eléctrica y electrónica.

Algunas industrias intentan diferenciarse de lo general, abarcando actividades tan específicas como la pesca, el taller, la tienda, héroes conocidos de la televisión, Batman siempre presente, Blancanieves y Spiderman, Argus y tantos otros superhéroes, además de ciertos deportes, entre los cuales está uno de los favoritos de la infancia: el automovilismo, desde sus comienzos hasta la Fórmula 1. Cabría consignar, en esta nota, las influencias, especialmente estadounidenses, como el Oeste Americano, los héroes de Walt Disney, los tebeos, etc. Menos presentes están nuestros héroes, porque estos provienen del folclore, y por ende se aprecian menos que los *batmans*. ¿Y Sací, Mãe-d’Água y Bumba-meu-boi?

Cambian los tiempos; el mundo infantil está más dirigido por la televisión, que lo atrae hacia las imágenes internacionales más que a las tradiciones locales. Hay que recordar a Monteiro Lobato, creador de personajes harito conocidos en el universo infantil y que condujo a la creación de muñecos como Emília o el Vizconde de Sabugosa.

¿Los héroes de nuestro folclore? Se ha leído en la *Folhinha de São Paulo*: “El folclore es la expresión de la espontaneidad de un pueblo, esto es, la representación de su vida. Por ello, la gente vive el folclore en todo momento: cuando juega al corre que te pilló o al escondite; cuando en corro canta *ciranda-cirandinha*. Cuando juega a *caxangá*, cantando como los esclavos de Job. Cuando, indeciso ante una opción, se arriesga: “Cogí el bote del bizcocho; saqué uno, dejé dieciocho. Pim, pam, pum, *cada bala mata um; puxa o rabo do tatu*. O salgo yo, o sales tú”.

Los tiempos vuelan de cambio en cambio, y el espíritu del nacionalismo se va suavizando. No cabe circunscribirse a perímetros cerrados. Debemos participar en la comunidad internacional. De cualquier modo u opinión, Brasil es Brasil. Así, junto a lo que produce la industria, presentamos también todo lo que sale de manos artesanales, empezando por las cometas de papel y nailon que ya hemos mencionado. Y para que se admire la habilidad y el buen gusto de los móviles de papel de seda o celofán de colores, que se usan, además, en juegos de sombra y en barcos, mariposas, payasos y recortes de cartulina plegable de colores. La madera es el material más usado por los artesanos, con el que cada uno revela mejor su personalidad, incluso al crear muñecas pintadas y al confeccionarles sus ropitas. Pero el aspecto más relevante del artesano es el aprovechamiento de la chatarra, con la que obtiene juguetes a partir de tapones, cajas de cerillas, carretes y tantas cosas más que se tiran a la basura.

No hemos señalado la mayor parte de la muestra, que presenta por primera vez la conspicua colección de juguetes populares del SESC, a través de una investigación realizada por todo Brasil. Es una colección que podría mostrar espléndidamente un panorama museológico del arte espontáneo o de antropología.

Allí brota la invención de lo popular, el saber diseñar y crear con los medios más simples los

más singulares objetos, en los que la estética y la práctica se enlazan de manera admirable.

Es la tradición que viene de lejos, de los Robinson Crusoes que desembarcaron aquí tras la *Missa de Cabral*², empeñándose en hacerlo todo, creando la primitiva civilización y, de siglo en siglo, la cultura. Inventando, trabajando, esperando. Esta serie de juguetes, desde el norte hasta el sur, es un símbolo de la extraordinaria capacidad del pueblo y de sus instintos, de su vocación para la diversión, de su previsión de las mil necesidades para las que se sirve de lo que esté a mano, desde la providencial madera o la vegetación para la pintura, al ajuste mecánico a imagen de como sus antepasados lo lograron con los ingenios azucareros. En una palabra: crear. Aquí se recoge todo un sentimiento y toda una labor del pueblo. Es esta, qué duda cabe, la novedad de la exposición.

Merece la pena referir el importante trabajo del SESC en esta espectacular hazaña de la historia contemporánea del juguete brasileño.

El conjunto de juguetes populares del SESC-São Paulo lo forman miles de juguetes de la más variada tipología.

De la investigación, la recolección y la recopilación de las fichas de cada objeto recogido para la muestra se han encargado Dulce Maia y un equipo del SESC, cuya capacidad de comunicación y de elección determina el interés de esta manifestación.

Ellos, pacientemente, han reunido los materiales en una sala del Museu de Arte de São Paulo, juntando objetos todos los días, de tal manera que nos ha parecido escuchar la *Sinfonía de los juguetes*, de Leopold Mozart, la famosa *Kindersymphonie*, fondo musical de esta exposición...

Pietro Maria Bardi, “Mil brinquedos para a criança brasileira”, en Pietro Maria Bardi (ed.), *Mil brinquedos para a criança brasileira* [Mil juguetes para el niño brasileño]. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo y SESC-São Paulo, 1982, pp. 7-10. Texto de presentación del catálogo de la exposición.

brasileira, una magnífica forma de celebrar la creatividad brasileña, en especial la popular, a través de la confección de artefactos para los juegos infantiles a lo largo de la historia. Esta fue una de las tres muestras que Lina dedicó a los niños en el SESC. A esta exposición le siguieron *Pinocchio* [Pinocho] y *Entreato para crianças* [Entreato para niños].

- 2 Primera misa celebrada por la expedición portuguesa que llegó, en 1500, a la costa del actual Brasil, capitaneada por el navegante Pedro Álvares Cabral. Se trata de un acto con valor fundacional en la identidad histórica brasileña.

1 En 1982, con motivo de la inauguración del SESC Pompéia, Lina Bo Bardi ideó y montó la exposición *Mil brinquedos para a criança*

**Lina, chicharra machacuy,
cigarra bacante,
fin de agonía (1985)**

José Celso Martínez Corrêa

La casa que habito está repleta de bichos;
hormigas, lagartijas, pulgas, grillos, cucarachas,
mariposas,
mantis religiosas, arañas y otros cuyo nombre
ignoro,
otros que no veo, o que aún no he visto.

Sigue la agonía
como si este año no hubiera habido Pascua,
ha sido mi cumpleaños pero no me siento
renacido.

El Viernes Santo
no murió el presidente,
ni resucitó el Domingo de Ramos.
Pero los bichos viven
y se comen todo lo cadaverizado.

Lina Bardi,
en el SESC Pompéia
en su entreacto para niños,
revela la Pascua.
El tío, conservado por la corriente electrónica
en torno a su centro bíblico, doña Risoleta
Heroína,
primer plano de Olivia de Havilland,
en lo que el viento se llevó,
qué guapa, me encanta esta actriz
el teatro, mi religión – el cine, su proyección.
Doña Risoleta, encarnación del amor total de
nuestra señora católica
por los mortales.
Lección concreta en sus intervenciones del pre
es ser política-mediadora – Me encanta.
Promete que ella lo hará todo por quienes obran
y rezan por él.
No sé,
yo soy más como Mário Schemberg cuando dice:
(que deberíamos ser congresistas),
ya es demasiada la carga para un solo hombre.
Ya Getúlio había disparado al corazón –
montó la escena original de la tragicomedia
lo dejó redactado por esclavos – “El Testamento”.
Diciendo explícitamente: por ahí no,
ni el tío lo va a conseguir,
es que por ahí no.

Mucha proyección,
mucho espera,
mucho ansia,
mucho “esperansia”.

Ya no nos mandan los militares,
malos señores.
Ahora se quiere creer a los buenos señores,
y no pasa nada.
Ni el diablo Maluf, ni el dios Tancredo.
Miro las cucarachas, la alegría de los insectos
y los niños.
Miro el rostro de la bella Lina, mi niña.
Ojos negros,
la boca hendiendo,
comiéndose el camino.
La ménade,
la vedete,
la niña y la cucaracha actuando.
Papá tomó las fotos: El Sr. Bo, recordado en los
créditos del
póster que Brastemp
no quiso patrocinar por la pornografía de la
cucaracha
explícita, viva.

Todo tiene su valor,
aquella foto tomada aquel día,
por aquella persona
que fotografiaba a su hija
Kafkiana persona, como cualquier persona
Kafkiana.

Cucarachita – incomprendible, humana dema-
siado humana, Lina a pesar del lío,
protegida por un tercio, un collar estilo *rajinesh*,
libre para las metamorfosis
observadas y sucediéndole a la niña, y a la
cucarachona.
La cucarachona era verde amarilla,
pues se quedó marrón.

Lina construyó un SESC Pompéia, un MASP
para cucarachas.
Un acuario metropolitano
para darles la papilla.
Para los bichitos, azúcar.
Y mirarlas a los ojos.
Qué miedo tenemos,
en el miedo de las cucarachas.
Grafiteó las paredes,

militancia grafitera con las manos,
dándoles la bienvenida a las cucarachas.
A todas ellas,
incluso a las bobaliconas,
que entran en el corro con los caballitos de
madera,
de los hombres y de los caballos,
del mono del sambódromo
de la selva de hormigón de Niemeyer,
del bullicio de los pantanos a las seis de la
tarde,
que un diseño sonoro excitador
de los círculos Ierês, los Cosme-Damianes,
Doum delirantes, produce
menudos Nocastrati.
En la fábrica de esta energía, allá en el
SESC,
muy al lado de la iglesia enorme que es
el Centro Comercial de Lapa,
y esa iglesia pequeñita, MacDonal'd's [sic],
donde se fabrican las bobadas infantiles,
la alegría ménade de la orgía de los chavales,
urdida con la tela de la locura de los mismos
chavales.
En la fábrica de los comerciantes
para los tenderos,
para flipar contemplando a los Menudos,
poseídos, entrometidos,
salvajes niños en trance.
El azul claro de la piscina de papel de seda,
hace que los niños brinquen,
canten y levanten un polvo gozoso
rosa azulado,
alegría de azul de gozo.

Otros entran en las bocas de la anaconda,
y salen por sus rabos huecos.
Un palanquín chino,
cual tobogán
en medio, y en su cumbre
un quiosco elevado,
con máscaras y Dionisios canijos
van hasta la tribuna libre, abren la democrática
verdad,
por la boca de los críos.

Un tranvía de rinoceronte
de Monteiro Lobato, Emilias y Narizinhos
dentro se balancean,
en una nave espacial peluda,
voluptuosa.

Toda esa polvareda levantada
está ahí para que la pille cualquiera,
y yo la pillé.
Solo me interesaban las palomitas,
y cuando la cámara se me acercó
para atraparme,
lancé palomitas al objetivo,
y me escapé del cazador electrónico.

Lina trabajó hasta el último momento,
realizó sus hechizos y se marchó,
no estaba en la fiesta de la inauguración.
En toda la polvareda que se levantaba,
la figura física no estaba.
Me habría encantado ver esa escena.
La polvareda asentándose,
mientras Lina aparecía.
Cada año lo hace, ella se lleva de paseo a
los chavales.
Y ese año obvio,
ella se los llevó de paseo político.
El paseo de la “Nueva República”.
Los bichos comiéndose a la vieja.
Transmutación total de todos los valores.

No es un águila,
una gaviota volando,
un sol que nace tras las montañas.

Pero
la alegría de aquellos días de agonía
está en los bichos,
en los niños,
que se comen ya los cadáveres
y anuncian la continuidad de mil formas de vida,
¡qué fiesta!
Cómo disfrutaría uno trabajando hoy en el
teatro,
aquí en el Bexiga,
con ella,
como, de hecho, lo hacía.
Toda la manzana del Oficina,
del aparcamiento del Baúl de la Felicidad lleno
de bichos.
Gentes – de todas las clases
el Oficina como una calle
que ya habíamos visto,
encontrándose con la apoteosis del Baúl de
la Felicidad,
cómo São Paulo recibía su primer espacio al
aire libre, tropical,

al tiempo que cubierto
de agua,
fuego,
tierra,
verdes, paños, maderas.
Aire, electrónica.

Glauber nos llamó,
para crear en las selvas de las ciudades,
con la lujosa basura de São Paulo,
que se humanizaba en el 69,
y construía el hermoso androide
gusanón.
En *Il rounds*
Maquinistamente,
teatralmente,
dejamos K.O. al teatro occidental
judeocristiano,
hasta que descubrimos bajo el *ring* de boxeo,
bajo el cemento que recubría la villa italiana
de la calle Jaceguai 520:
la tierra.
Después lo cogimos
estábamos todos en un paredón sin salida,
avanzar sin huir.
Hay que actuar
el paredón, el límite.
Sin salida de emergencia.
En *Gracias, Señor*, el paredón
se reforzó. Lina Bardi,
en el ex-teatro Terezão
de Río de Janeiro, donde Gal Costa
paría *Fa-tal*,
y era el campo más libre
en aquel momento
en aquellos días de creación,
casi una isla.
Y Brasil se cerraba al exterior.

Pero incluso allí
había que revelar el campo de concentración,
incluso allí,
en un espacio brasileño
más o menos libre,
como aquel de aquella época,
ella veía el paredón
construido con tablas nudosas de madera sin
barnizar
para evitar la pinta de asador.
Se revelaba ya en aquel ambiente,
el lugar del sueño,

lo real traído para ser tragado por el sueño,
en la barca de Serafim, Puente Grande,
una camisa de fuerza
convertida en vela de navío.
No huir,
no esconder,
es el paredón.
Es el gobernador Médici
pero solo enhiesto
ante la interpretación,
ante el teatro,
ante la orgía explayándose en su seno
a pesar de la torre de control,
del foco descarado
de la red de seguridad.
“No fume”
“No escupa”
“No diga tacos”.
Tanques de arena
y ni aún así abandonaba
el delirio de tener
su espacio en la escena,
para el estallido total.
Ruth Escobar
había acabado
de extirparse el diente de hierro,
del montaje del balcón de Victor Garcia
quedó un hueco.

Lina dijo
es este el escenario
de *Gracias, Señor*.
No hay que hacer nada más.
El teatro completamente en cueros.

Brecht pidió
quitarles los calzoncillos a los reflectores.
Lina
lo quitó todo
hasta llegar al ahora,
adonde queríamos,
al suelo.
El mismo suelo de las cucarachas.
De hecho,
incluso bajo el suelo,
en el bajosuelo,
en el subsuelo.

Disponemos de 40 metros de profundidad
de un agujero de tierra
cielo arriba,

no hay otro piso,
ni una iglesia de mercado
a lo Centro Comercial.
No
es el cielo abierto
la cabeza libre,
sol,
lluvia,
viento.

Esa calle conduce a una plaza
que ya podemos ver verde
con Jorge Ben
Gato Barbieri,
Nana,
roqueros,
samberos,
New Waves de jardín,
y punks de la periferia de São Paulo.

João Gilberto
incluso con hogueras, frío,
o fuentes de calor para fertilizar
los “acordes” de Brecht,
a ella se le ocurrió
un escenario de 40 metros de largo,
como una pista,
una calle de madera
semejante a una exposición
calle de vaqueros,
una caseta de feria, una mesa de banquetes
para ritualizar,
el rechazo de la ayuda,
el rechazo del vaso de agua,
tirar el agua,
y romper el almohadón,
se acabó el paternalismo
el empleadismo;
a los que toda dictadura
ha reducido la cultura.
Protección,
ayuda, socorro,
y no riqueza.
No queremos
agua, ni almohadones,
se necesita un frente para construir
muchos frentes de pilotos,
mecánicos,
coros,
alas
y condecorados,

para construir otro vuelo.

Desde el suelo,
por ahí se empieza
y ya construiremos lo demás.
Uzyna total.
El hombre y el caballo desmañados,
de Oswald de Andrade.

Además, la planta
que se plantará
en la tierra,
allí
es la de la *macumba* original
de la que viene el teatro:
“Las Bacantes” de Eurípides,
Lina está leyendo la traducción
del año pasado
la de Chico Aschar y Medina.
Lo que conoce
de lo que se acuerda
encuentra a las bacantes
“mohosas”.
Es que, de hecho, es de lo que van las bacantes,
de hongos,
es uno de los secretos dionisiacos.
Aún no la he llamado
para saber si le ha gustado;
yo la encuentro muy bacante,
muy ménade,
o incluso tirsias,
tirsias en las bacantes
invitará a Cadmo, el gobernador,
a la orgía.

A Lina
la veo invitando a Silvio Santos
a esta uzyna uzona
de crianza de una plantación.
De una industria popular – de éxtasis,
trágico-cómico,
orgiástico.
Ya ha logrado
meter a Chateaubriand
en el tiövivo;
los comerciantes
que hicieron el SESC Pompéia,
el MASP,
ahora en este momento que vive el país
el momento trágico,
tan semejante al quinto acto de

la “Carta Testamento del 24 de Agosto”,
en este momento habla el teatro,
es el momento de la transformación de
la tragedia
en comediografía.

Y yo quiero,
en el Oficina maldito, callado
aquí donde hicimos
trabajos misteriosamente deslumbrantes,
hablar.
Su muestra en el SESC,
es una manifestación cultural
en la Nueva República.
La que más apetece.
Un día, juntos,
vimos un hermoso terrero en Florianópolis,
un terrero de Umbanda Candomblé,
donde trabajábamos en el hermoso maldito
Prata Palomares;
desde entonces
soñamos con democratizar,
electronificar,
llevar al suelo de los terreros muchas líneas
del teatro brasileño,
gozosos misterios.

En general nunca hablamos
de los demás
sin hablar de nosotros.
Yo mismo vivo siempre mi obsesión
y me reprochan
“eso mismo”.
Pero al ver que Lina crea,
me vuelvo receptivo,
me vuelvo dócil,
me dan ganas de encarnar, de escenificar,
de dionisiar,
de convivir con las delicias de trabajar
con esta mujer.
Quien lo probó nunca lo deja,
es un vicio que nos lleva a la gracia.

Esta semana
la nueva secretaria del Oficina
quiere desinfectar la casa.
¿Qué haremos?

Evoé Lina,
que comparte nombre
con mi madre carnal

que hoy, valiente, recibe al oficial de justicia
en su casa,
allá en Araraquara,
para la lista de embargo de sus bienes.
Televisión,
muebles creados por su padre,
que el propietario del teatro cobra.
Ella avaló el teatro Oficina,
hoy expropiado.

Mi madre es muy niña,
es de Oxum.
Lina es de Iansã,
parece
de tempestad.
Fue ella quien me inició en el arte del vaciado,
de no dejar sino lo esencial, de comer.
Lo que la historia va tragándose,
y dejar tan solo los materiales resistentes,
como avenidas vivas,
para recibir lo que viene,
lo que ocurre por sorpresa.

Hoy, ante la escenografía de los teatros reducida
a *boutiques*,
escaparates,
a uno le apetece entregárselo todo a las
cucarachas,
a las cucarachas bobaliconas,
que los nuevos vacíos le hablen a la gente,
y que personajes nuevos surjan
y actúen con más aire.
Más fuego,
más agua,
más viento,
más agujeros en los centros de las capitales
abarrotadas.

Faltan cucarachas
para limpiar
para que siga vivo
el camino vivo de los vivos.

Mi madre,
ya está reducida
a su menor dimensión.
Ya ha cedido todos sus bienes,
su casa es un decorado.
Allí tiene exactamente lo esencial,
flores que cuidaba cuando salimos de allá,
el salón que mi abuelo le hizo para la boda,

el aparador,
con algunas copas, cocina y televisor.
Todo ello no basta para pagar
lo que pide el propietario
pues vale mucho más,
lo mismo que vale esta exposición.
Absolutamente esencial,
con todo lo necesario
para nosotros y para la infancia,
en este entreacto,
retomemos lo necesario para salir con más salud
de esta agonía,
algo que
la filosofía vana de la estandarización
ni se lo imagina: riquezas, riquezas, riquezas
fortunas,
tesoros.

São Paulo, 15 de abril de 1985

Entreacto para niños.
Adelante.
Lina Chicharra machacuy.

No hay vida,
solo enfermos,
agonía,
todos esperan que algo pase,
la muerte.
O convalecencia agónica
los Abelardos II
están dóciles.
Los metalúrgicos; las cucarachas, los aviadores
se mueven,
y Lina sabe jugar,
EVOÉ.

Recuerdos para la vaca de cemento
con ubres
que ordeñar,
para la tigresa de mil senos,
que estos se derramen
por toda la fábrica del SESC,
por el comedor,
por los agujeros de beirut de los deportes.
Por el teatro
qué exposición tan linda
como
esa alegría que invade
la comitiva fúnebre de Tancredo en Belo
Horizonte,

conducida por los moteros, en fin,
la tardía Semana Santa.
Aunque la TV insista
en poner una bendita música erudita colonizada
en vez de las favoritas de Tancredo y su familia,
que seguro que tenían la radio nacional en
el corazón.
Viva el sonido directo, alegre, que
la multitud,
los jóvenes,
las máquinas fabrican,
saludando a los dioses del ruido,
de la resurrección de la vida¹.

EVOÉ LINA. – RHEA.
24/4/85

José Celso Martínez Corrêa, "Lina, Tirana Boia, Cigarra Bacante, fim de agonía". Texto escrito por el actor y director de teatro José Celso Martínez Corrêa en 1985 para la exposición *Entreato para crianças* [Entreacto para niños].

1 Este texto del director teatral José Celso Martínez Corrêa se refiere a la exposición *Entreato para crianças* [Entreacto para niños], organizada por Lina Bo Bardi en el SESC Pompéia ese mismo año y en la cual la arquitecta instaló maquetas rellenas de cucarachas. Fue en su día una manifestación de desagravio ante las reacciones que suscitó la exposición desde distintos ámbitos, reiterando con ello su importancia y vivacidad. Además de hablar de la exposición, el texto se acerca también a las relaciones entre la arquitecta y el director, por ejemplo en los escenarios que ella creó para obras de este, y se desarrolla de manera dramática, paralelamente a la agonía y muerte de Tancredo Neves, el primer presidente del país elegido por vía indirecta.

Jorge Amado y el Pelourinho (1991)

Jorge Amado

En la casucha de Sobradão, el punto más alto de la ciudad, en el Pelourinho, viví, hace medio siglo, estudiante de instituto, feroz subliterato, ávido de todo vivir: Pelourinho, mi universidad, la primera y la mayor, donde aprendí la Bahía y el pueblo, donde toqué con los dedos la miseria y la belleza. Hoy, aquella casa y su vecina albergan un bullicioso hotel con la más bella vista sobre el golfo y, junto al ascensor, una placa recuerda que allá viví y que ubiqué en aquel laberinto de ratones y hombres la acción de la novela *Sudor*, uno de los primeros libros del aprendiz de novelista que sigo siendo desde entonces. Obreros y marineros, inmigrantes y putas, locos y mendigos, brasileños de todo linaje y condición, y los enormes ratones, el amor de los enamorados en los vanos de la escalera, la vida ardiente y prolija.

Ya avanzaba entonces a toda vela el proceso de dejadez y devastación, el continuo vandalismo, la memoria que se pudría en el olvido, el patrimonio –el del pueblo, el que le pertenece a la nación– puesto en venta por un precio vil. Tantos crímenes, mayores o menores, perpetrados contra la grandeza y la historia. Cabe recordar que una autoridad eclesiástica, arzobispo aún o ya cardenal, no lo recuerdo, negoció la demolición de la catedral con la Compañía Circular estadounidense. Algunos intelectuales protestaron, escribieron en la prensa, sus armas eran la indignación y la poesía: nada pudieron contra el dinero vivo. La iglesia del padre Antônio Vieira, donde el sacerdote justiciero y colérico había clamado contra la masacre de los indios, contra la prepotencia y la esclavitud, dándole a la palabra el contexto de las causas más sagradas y de los problemas más agudos, la iglesia de Vieira, un bien del pueblo y de la nación, se demolió y hasta hoy llega el vacío que se creó en la plaza que aún hoy se llama de la Sé, a pesar de que la Sede Episcopal, que se ubicaba allí, fue derribada. ¿Cuánto les costó a quienes la pagaron? ¿Cuánto se les pagó a los mercaderes del templo? En la voz del pueblo de Gregório de Mattos, el *Boca do Inferno* [Boca del infierno] las treinta monedas de la infamia. Y así continuó siendo según pasaba el tiempo, los magnates construyeron una

realidad de ruinas, no solamente del Pelourinho, sino de toda la ciudad.

Quien haya conocido el Corredor da Vitória en los tiempos de la grandeza de los pazos señoriales lo sabe: cuando la ambición de la ganancia aún no había liquidado el buen gusto, alejándose completamente del amor a la ciudad de la que somos todos responsables. Para quienes llegaban en navíos a la ciudad de Bahía su visión era de una gracia infinita, llamábasele belén y, de hecho, lo era. Hoy, selva de agresivas torres de hormigón, paisaje igual a cualquier otro del mundo desolador de los rascacielos, mezquina y fea. El rico se hizo pobre, el grande pequeño. Así, desde los márgenes hasta su interior, los ratones fueron royendo toda nuestra ciudad de Bahía.

Me encuentro con Arlete Soares en París, en nuestro restaurante chino predilecto (también el predilecto de Pierre Verger), y le pregunto por la Casa do Benin. La Casa do Benin había permanecido en mi recuerdo como una especie de símbolo del Programa de Recuperación de los Lugares Históricos de Salvador, iniciado por el alcalde Mário Kertész, a quien había conocido poco antes de viajar a Europa. El alcalde había decidido establecer en la ciudad histórica casas en las que se sintiera la presencia de los países relacionados por los lazos más diversos con los orígenes y el desarrollo de nuestra cultura nacional y la identidad del pueblo brasileño, sobre todo de aquellos países cuya participación en nuestra historia había sido permanente e intencionadamente ignorada. La primera de esas casas sería la de Benín.

Estos espacios culturales dan la medida del proyecto de municipalidad encargado a los arquitectos Lina Bo Bardi y João Filgueiras Lima, fundamentado sobre bases diferentes a las de la simple restauración de los edificios, fundamental, aunque no exclusiva. El proyecto hace una lectura mucho más amplia y profunda del problema, con relación tanto a la historia como a la sociedad. A pesar de tantas decepciones y discrepancias, con tantas ilusiones frustradas, mantengo siempre la esperanza de que finalmente un día lograremos frenar la destrucción, venciendo la discriminación, llevando a cabo la obra indispensable de la restitución. No quiero criticar lo que se ha hecho o lo que, queriéndose hacer, se dejó de hacer: menos que las ganas o el interés, ha faltado dinero, lo sé. Con cada proyecto, mi

corazón bahiano late con más intensidad, y esto es así desde hace ya medio siglo. Y la casa de Benín, dime, Arlete, ¿qué tal va?

“La casa de Benín está casi lista, te gustará”, me contestó Arlete. Entonces le pregunté si Lina Bo Bardi ya había vuelto a Bahía para trabajar en el proyecto, pues para mí esa sería la mejor garantía de que se trataba de un “sistema de recuperación” (del casco antiguo de Salvador) que dejaba “perfectamente intacto el aspecto no solamente exterior, sino también su espíritu, el alma interna de cada edificio”. Lina Bo Bardi, la del Museu de Arte Moderna, la del Museu de Arte Popular, la del Solar do Unhão, años y años dedicados a Bahía. Incluso aunque no volviera entonces, su marca ya permanecería para siempre. En el golpe de 1964, con la implantación de la dictadura militar, a Lina la expulsaron, la obligaron a dimitir, la echaron: ella era del arte, del museo, de la cultura, de la creación, no del cuartel, no del orden uniforme. Mário Kertész la devolvió a su suelo bahiano: una fiesta.

“Vas a ver cómo ha quedado el proyecto piloto, establecido por Lina, para la Ladeira da Misericórdia. Te va a gustar”, precisó Arlete. “Lina ha vuelto con toda su fuerza”. “No vamos a cambiar nada, vamos a cambiarlo todo”, escribió la arquitecta en el texto de presentación del Proyecto de Recuperación del Casco Antiguo. Además de la recuperación, “con riguroso respeto por los principios de la restauración histórica, tradicional”, la conservación y la elevación de la vida.

En cuanto desembarqué, las maletas cerradas aún, quise saber y ver. Mi suelo del Pelourinho, donde había vivido de adolescente y donde viven los personajes de mis libros, que no son otros que los de esa humanidad sufrida e invencible de los callejones y las cuestas, de las ferias y los mercados, de los muelles y las plazas, de las iglesias y las casas de santos: este pueblo de Bahía. Qué gusto me da alabar cuando de hecho hay algo que alabar: he visto la Casa do Benin en sus últimos retoques, he visto la Ladeira da Misericórdia y ¡qué maravilla! Elogio, aquí, este trabajo, y termino repitiendo el ruego de la alcaldía a través de la Fundación Gregório de Mattos: “Sin la ayuda financiera de personas físicas, jurídicas, fundaciones y otras instituciones, todo el esfuerzo que se ha realizado hasta ahora podría, desgraciadamente, dar pocos resultados”. Que

todos concurríamos a ayudar a la recreación de la belleza, a la creación de la vida: patrimonio de la humanidad, Bahía es patrimonio y responsabilidad de cada uno de nosotros.

Jorge Amado, "Jorge Amado e o Pelourinho", *Projeto*, n.º 138 (1991), p. 46. La revista homenajeaba a Lina tras recibir el Premio Latinoamericano en la IV Bienal de Buenos Aires de ese año. Posteriormente publicado en *Caramelo*, n.º 4 (1992), un número especial dedicado a Lina tras su reciente fallecimiento.

Lina Bo Bardi: una arquitecta por un camino ansioso (1992)

Bruno Zevi

Conservo una carta enviada desde Milán el 6 de julio de 1945. Lina acababa de leer mi primer libro, *Verso un'architettura organica*. En ella escribe: "Quiero decir una palabra que hoy asume gran importancia: esa palabra es 'honesto'. Y será útil; en Italia era necesaria". Luego pasa a examinar el panorama general:

Hay que hacer algo para sacar a la arquitectura del pantano...Las cosas están así: hace año y medio, durante la terrible época de la ocupación alemana, empezamos a pensar [Carlo] Pagani y yo, y poco después Raffaele Carrieri, en una revista o periódico que estuviese al alcance de todos y que trabajase en los errores típicos de los italianos... Llevar el problema de la arquitectura civil al nivel de cada uno, para que cada uno pueda llegar a darse cuenta de la casa donde deberá vivir, de la fábrica donde deberá trabajar, de las calles por donde deberá caminar. Darse cuenta quiere decir tener capacidad de juicio... Espero tener pronto buenas noticias de la Escuela de Arquitectura Orgánica. Espero que consiga superar los obstáculos y las inercias tan característicos de Roma [...].

El periódico/revista se llamó *A* y, a veces, *A - Cultura della Vita*. *A* significaba: Ansia, Amor, Antimezquindad, Alianza, [H]abitabilidad, Acuerdo, Atrevimiento, Aviso, Aspereza, Asociación, Absurdo. El primer número tiene fecha de 15 de febrero de 1946; luego siguieron seis números quincenales. Después yo entré en el consejo editorial, junto con Carlo Pagani y Lina Bo. Pretendí que pasara a ser semanal. El número 7 es del 25 de mayo, el 8 del 1 de junio y el 9, el último, del 8 de junio. Cuando el editor Gianni Mazzocchi Bastoni de *Domus* decidió repentinamente cerrar la revista habíamos preparado material para otros cinco números.

¿Por qué se cerró *A*? Oficialmente, a causa de un artículo sobre educación sexual que resultó escandaloso a los ojos del oscurantismo católico

lombardo. Pero tanto para los conservadores como para la falsa izquierda resultaba intolerable nuestra actitud cultural y éticamente intransigente, políticamente avanzada y, de hecho, revolucionaria; la perspectiva desde la que interpretábamos constantemente la realidad, los grandes acontecimientos culturales y los cotidianos.

En la triste ocasión del fallecimiento de Lina, he vuelto a hojear los nueve números de *A*, animados con sus extraordinarios dibujos satíricos.

Los encuentros significativos, actuales, bellísimos. Creo que deberían ser reeditados en la revista *L'Architettura. Cronache e Storia* o en otro medio. Cuando me sea posible, me propongo resolver la cuestión.

Que yo sepa, en ningún lugar del mundo, ni antes de 1946 ni después, ha habido un semanario como *A*, donde la arquitectura no es la finalidad, sino el instrumento para comprender y modificar la vida; un semanario de arquitectos, pero no de arquitectura y no para arquitectos.

Lina fue una hereje con porte de aristócrata, una harapienta elegante, una subversiva que se movía por los barrios lujosos. Su deseo de cambio era incontenible, se declaraba continuamente insatisfecha, a la búsqueda constante de alternativas.

Tras el fracaso de *A* decidió abandonar Italia. Acompañó a Pietro Maria Bardi a Brasil. Pero él siempre estuvo en contacto con Europa y con Italia: comisarió exposiciones, publicó libros, participó en iniciativas culturales. Por el contrario, Lina eligió una huida sin retorno. Amó el mundo brasileño indiscriminadamente, se entregó a él sin reservas. Creyó en una regeneración que naciese de los pobres y de los olvidados. Lina es una de las numerosas víctimas de una revolución que no se lleva a cabo porque nadie la desea.

Discutimos y peleamos sobre todas las cuestiones, como auténticos amigos. En todo estábamos en desacuerdo. Por ejemplo:

- Acerca de la arquitectura orgánica y el genio de F. Ll. Wright, a quien reconocía y estimaba, pero sin entusiasmos.
- Acerca del espacio dinámico y fluido, como protagonista de cualquier imagen edificativa válida.

- Acerca de la identidad entre arquitectura e historiografía, es decir, entre ímpetu creativo y moderna relectura del pasado.
- Acerca de la exigencia de un lenguaje codificado para la comunicación anticlásica, antiacadémica.
- Acerca de la necesidad de condenar la simetría, la axialidad, las distribuciones que se atienen a la perspectiva clásica, los volúmenes encajados, compactos y cerrados, las estructuras tradicionales, las cavidades estáticas e inertes, la separación entre edificio, ciudad y territorio.
- Acerca del destino de Italia, que veía de forma muy pesimista, y sobre el de Brasil, que había abrazado con ímpetu pionero.
- Acerca de Rino Levi, Lúcio Costa, Niemeyer, Artigas, Burle Marx, y por supuesto también sobre Le Corbusier, Gropius, Mies, Aalto, Louis Kahn y Scharoun.
- Acerca de la orientación política y, en particular, sobre el comunismo, que yo detestaba en todas sus formas desde la guerra de España.
- Acerca del judaísmo, del que no hemos hablado nunca por el tácito entendimiento de que era demasiado importante, y también sobre lo conceptual.

Lina, o por lo menos la Lina que yo conocí, quemaba los valores. Por eso tenía gran necesidad de ellos, los buscaba frenéticamente, los descubría, los cultivaba y los desgarraba para enriquecerlos con otros valores. Como un poeta, se veía involucrada en el mundo y al mismo tiempo se apartaba de él; en los momentos más felices, en vez de hablar con los demás, hablaba consigo misma.

De entre los muchos episodios que recuerdo citaré uno fundamental. En mi sección semanal en el semanario *L'Espresso* publiqué un artículo titulado "Proibito 'Nordeste do Brasil' – L'arte povera terrorizza i generali", reproducido más tarde en *Cronache di Architettura*, volumen 10, número 566¹.

Ocho años antes, el 13 de enero de 1957, se publicó el artículo "Un museo per educare i brasiliani", reproducido en *Cronache di Architettura*, volumen 4, número 140. Un himno al racionalismo.

Doce años más tarde, el 24 de mayo de 1987, fue el turno de "La fabbrica dei segni", un artículo sobre la Fábrica de Pompéia, la obra con la que Lina se identificaba porque era una intervención sobre lo existente, sobre lo vivido, sobre lo sudado. Si este es el último trabajo que realizó, su legado es inequívoco: anticlasicismo, brutalismo, *collage* de fragmentos, irregularidades, sobre todo en las mágicas luces, exaltación de la diversidad, estética del choque y de los contrarios.

Por último, Brasilia. Desde que la visité por primera vez, en vísperas de su inauguración, critiqué su impostación político-social, el esquema urbanístico de Lúcio Costa, la arquitectura monumental de Niemeyer, el mobiliario urbano y todo lo demás. Mi análisis negativo se publicó en el informe "Inchiesta su Brasilia: sei domande sulla nuova capitale sudamericana" publicado en *L'Architettura. Cronache e Storia*, número 51, enero de 1960, y sucesivamente en el volumen *Editoriali di architettura* (Einaudi, Turín, 1979). Lina disentía, quería creer en el mito de Brasilia.

En el número 104, de junio de 1964, un editorial de la misma revista, "Brasilia: le forme denunciano i contenuti tremendi", documentaba el golpe de Estado, la persecución de los parlamentarios, el asedio de la Universidad. La ciudad espectral, macabra, kafkiana, se había transformado "en una prisión que la selva aísla por todos lados. El plan piloto de Lúcio Costa tiene forma de avión, pero los demócratas se han quedado en tierra, sin esperanza de huir".

Lina se enfureció, escribió una carta publicada en el número 109 de la revista, septiembre de 1964:

El plan piloto de Lúcio Costa tiene forma de avión solo para un observador común. La "ley de tipo fascista" no es Brasilia, pero quiere destruir Brasilia y lo que representa. Ha querido aniquilar Brasilia, pero no lo ha conseguido ni lo conseguirá. La fragilidad dialéctica de Brasilia solo es la fragilidad de hoy. La grave alternativa de toda la cultura de hoy: una cultura pobre – millones de hombres al asalto –, toda una "herencia" desmitificada, todo un mundo despojado, seco, sin exaltaciones, sin fugas. El problema de todos es, hoy, construir una cultura con este material pobre. Por ello,

el juicio formal prevalece sobre la "solidaridad", incluso política y moral... En nombre de los jóvenes que ven en silencio cómo se desbarrata y destruye lo que era una razón de vida, me parece necesario revisar, con la lealtad que le reconozco, con el compromiso que recuerdo, este juicio.

Atacado por estos sentimientos, me rendí. Lina hablaba de virtualidad, de cuanto se ocultaba detrás, de energías inhibidas. Hablaba, en suma, *beyond architecture*, y por eso tenía razón.

Bruno Zevi, "Lina Bo Bardi: un architetto intragitto ansioso/Lina Bo Bardi: um arquiteto por um caminho ansioso", *Caramelo*, n.º 4 (1992), un número especial dedicado a Lina tras su reciente fallecimiento.

1 Véase en pp. 518-519 de este catálogo.

Imagen de Brasil (1992)

Paulo Mendes da Rocha

Bien, hablemos entonces de Lina: la primera imagen que se me ocurre es la visión del foráneo que desembarca. Es como si fuera un nuevo descubrimiento de América. La visión de Lina Bardi sobre nuestro espacio me produce esa sensación de descubrimiento. Le debe haber impresionado muchísimo. Ella misma lo comenta: su llegada a Río de Janeiro, los fantásticos paisajes, el Ministerio de Educación.

Es exactamente lo que percibo en su obra, una monumentalidad, una impresión de rescate de América de los escombros del colonialismo, de todo ese horror de nuestro pasado perdido. De ahí que las formas de Lina me den la sensación de una arquitectura que es también la del paisaje, como si fueran grandes rocas, grandes espacios, todo ello cual himno a la magnificencia de América, una visión de esperanza con relación al futuro. Como quien dice: hagámoslo de nuevo, recuperemos todo el pasado de América. Porque sus espacios son de una inmensa generosidad, como el del SESC, por ejemplo.

Lo que me parece muy interesante en el trabajo de Lina es que todo parece haberse creado dentro de la misma atmósfera de admiración que he referido. Es una contemplación que ha preservado toda su obra *ad momentum*, como se dice de ciertas obras, que son simplemente su interpretación, como se dice en la música, de la misma sinfonía pero en varios momentos diferentes, con textos diferentes. Sus trabajos de Bahía destacan la cuestión del negro, de la negritud, de la opresión: es la misma América contemplada desde una gran indignación. En Bahía aflora esta dimensión. En la capillita de Ibiúna¹, por el contrario, es la cuestión indígena lo que se presenta, algo que es románico, la torre octogonal envuelta en un ligero porche de paja.

Es importante reconocer que los conocimientos de Lina podían convivir con nuestra realidad múltiple; en esa última obra del Ayuntamiento, el Palacio de las Industrias, la simbología alcanza su extremo. Es el encuentro de Europa con América, ella misma lo afirma. Nos ha dejado unos croquis muy bellos. Asumió aquel edificio preexistente como homenaje a la industria y a la industrialización, valorando el edificio lo

máximo posible; pintó acuarelas en las que se lo imaginaba todo iluminado al atardecer, cuando una iluminación así podría revelarse mejor, con sus amarillos, sus naranjas, etc. Y lo rodeó de bosques. La idea del jardín vertical, que es una aldea indígena, es el conocimiento europeo frente al conocimiento indígena. Aquel jardín semicircular vertical es el bosque alejado por un claro, los primeros ensayos técnicos para la transformación de la tierra: desde la arcilla a la industria. Podría decirse que es sobremoderna simbólica, formalista, pero es una visión muy interesante, de libertad con relación a los aspectos, por ejemplo, del carácter funcional de la arquitectura.

Otro ejemplo es su casa. Se hace una casa de cristal tan transparente para poder vivir en el bosque, aunque sea un simulacro de bosque, y vale, estupendo, pero para vivir como si fuera un árbol del paraíso, un pájaro de los bosques amazónicos; así quería vivir ella.

Lo que es absolutamente moderno en la obra de Lina es su capacidad de hacer el discurso oportuno. No se trata de imaginar a una extranjera que simplemente vio América y se quedó deslumbrada. Tenía una visión inteligente, muy informada, erudita, sobre la cuestión europea, un universo destrozado. Ya debía de estar sufriendo con lo que ya llamamos, hoy, el huevo de la serpiente, el embrión del nazismo y del fascismo en ciernes. Ella quería huir del horror de la postguerra y justamente llegó a Brasil, el lugar de todas las posibilidades. Todo esto está en su obra.

Ante todo, la obra de Lina está impregnada de un profundo humanismo que nos habla literalmente de la cuestión americana, de Europa, del mundo y de cómo nos situamos en el mundo. Es un discurso sobre el destino de la especie humana como algo que puede resolverse mediante nuestras decisiones.

El discurso de Caetano Veloso va mucho en esa dirección, un lirismo y una poética sobre la existencia americana, sobre la existencia brasileña: como una necesidad de inventarnos. Sus últimas canciones –las américas y todo lo demás– son discursos indignados y de una belleza poética enorme, sobre la conciencia de quiénes somos nosotros o cómo queremos ser y tendremos que serlo. No todo es maravilloso y el mundo avanza principalmente por la senda de esa percepción de la naturaleza, la naturaleza

de lo humano. Es el tema de los nuevos espacios habitables del universo. Hay nuevas Américas en el espacio, que serán destruidas o pobladas. Es otra mirada, otra conciencia.

¿Cómo hacer posible que en un espacio ya existente tales cosas se desarrollen de esa manera? Todos nosotros compartimos ese deseo, la fantasía de ocupar espacios primordiales, viejas ruinas, castillos, incluso recintos paisajísticos, montañas, colinas y valles. Lo preexistente es mucho más atractivo. Es este un tema que nos interesa muchísimo, el reciclado de un edificio, la recuperación del patrimonio formal e histórico, pues lo que menos debería hacerse es la transformación efectiva. La transformación debe ser algo así como quien se desvía del camino para no ensuciarse de fango. Se desvía, pero no del todo. El SESC tiene mucho de ello, incluso las nuevas formas con relación a las antiguas, como es el caso de las torres, de los acabados de la chimenea; no hay mucha fachada. Es más paisaje, permanece siempre más la fábrica que las torres, como si las torres fueran pedruscos de granito que ya estuvieran allá, cosas así. No es un jardín de plantitas, sino de torres y pasajes aéreos, bajo los cuales, cuando pasas, se hace la sombra; todo esto son, en mi opinión, configuraciones paisajísticas, porque algo que seduce en América es imaginarse la arquitectura en armonía formal con el paisaje. Por ejemplo, el Museo de Arte Moderna de [Affonso Eduardo] Reidy en Río de Janeiro.

Todo esto es muy hermoso, muy diferente de lo que se conoce en Europa. Esta configuración paisajística de la arquitectura no le gusta mucho a los teóricos porque la idea de paisaje parece algo natural, primitivo, mientras que lo cultural es siempre un artefacto artificial, construido, civilizado. Pero eso es una tontería. Al decir paisaje no nos referimos a cactus, lianas, una maraña de verdes. Puede ser un paisaje sin ningún tipo de verde, un paisaje azul, rojo y amarillo, por ejemplo. Una fantasía paisajística con el objeto arquitectónico construido. Incluso las relaciones de sombra y de luz, interior y exterior, que establece la arquitectura, son semejantes a ciertos abrigos ya inventados por la naturaleza. La sombra de un árbol, el socavón de una piedra, una gruta, son transformaciones muy interesantes que considerar, asociadas a la visión paisajística del mundo. Podemos hacer un edificio con un hermoso tragaluz por donde entre el sol,

o cerrarlo todo y pintar el interior con oro, para simularlo.

Lina tiene la conciencia de lo que es fundamental en la cultura de un pueblo, de lo que es eminentemente popular. La cuestión popular en la cultura no es una cuestión de calidad cultural, evidentemente, sino de recursos de manifestación: si tenemos tacuara y cocos, haremos una modesta orquesta de birimbao, con flauta. Pero su objetivo es alcanzar las armonías sinfónicas. Lina ordenó de cierta manera las hermosuras que ya había aquí, lo que identifica inmediatamente a la gente con su obra.

Sin embargo, quiero decir algo que considero indispensable con relación a su obra. Es una obra esencialmente femenina; creo que su discurso es un discurso de matriz, de *mater*, una mirada femenina. Podría parecer que el gigantismo y el vigor de su obra suponen una visión viril, lo cual creo que es un error. La obra es profundamente femenina porque entiende la esencia de la cuestión, su raíz. Ella sería la cabeza de la tribu o algo así, que sabe cómo agasajar a los niños, cómo amparar los sueños de la juventud. La mujer está conectada a la naturaleza de tal manera que no es igual al hombre. Ella tiene conciencia de la proyección del futuro, de la naturaleza. Es diferente, no en el sentido de la oposición, sino de una diversidad complementaria e indispensable para la existencia de la especie humana. Deseo decir, como conclusión, que solo una mujer podría haberlo hecho, como quien dice, un hombre no se atrevería.

Paulo Mendes da Rocha, "Imagem do Brasil", *Caramelo*, n.º 4 (1992), un número especial dedicado a Lina tras su reciente fallecimiento.

1 Capilla de Santa Maria dos Anjos.

Como un lagarto sobre las piedras al sol: las arquitecturas de Lina Bo Bardi y Antoni Gaudí (2003)

Ana Carolina de Souza Bierrenbach

En 1956 Lina Bo Bardi viaja por Europa y tiene la oportunidad de visitar Barcelona. Tras su regreso a Brasil, ya en 1958, la invitan a dar conferencias en Salvador. En ese momento queda claro el impacto positivo de su paso por Barcelona. A Lina Bo Bardi le impresiona, sobre todo, la producción arquitectónica del catalán Antoni Gaudí.

En sus conferencias de Salvador presenta imágenes de las obras del arquitecto catalán, las comenta y exalta sus cualidades. Un periodista local comenta el acontecimiento: "Y fue apasionante verlo, sobre todo sus maravillosos jardines, con el fascinante color del vidrio y los mosaicos de sus muros, pero vidrio y mosaicos en cachitos pequeños, colocados, digamos, como mosaicos"¹.

Lina Bo Bardi expresa sus impresiones sobre la producción de Antoni Gaudí en el texto escrito para una de sus conferencias en Salvador:

Si fuera necesaria una definición de arquitectura [...] sería, quizá, la de "aventura", en la cual se le llama al hombre a que participe como actor, íntimamente; a que defina la no gratuidad de la creación arquitectónica, su absoluta adhesión a lo útil, aunque no por ello menos conectada a la parte del hombre "actor"; y tal vez esta pudiera ser, siempre que fuese conveniente, una definición de la arquitectura. Una aventura estrechamente conectada con el hombre vivo, verdadero. [...] El arquitecto, persona, se conecta, sobre todo, con los problemas más urgentes y simples de la vida humana, eso que en lenguaje filosófico se llama *Lebenswelt*, la experiencia verdadera, viva e íntimamente conectada [...] con la capacidad de crear sin presupuestos teóricos, sin crítica *a priori*, aquello que en el lenguaje filosófico se conoce como "suspensión del juicio", esto es, la entrega absoluta por parte del arquitecto a lo real vivido, a la vida real, condición esencial para

la vitalidad de su obra. [...] [En Gaudí] aparece claramente lo que llamamos "suspensión del juicio". Ustedes ven las superficies de colores, las cosas casi de niños, pero bajo esa apariencia colorida e ingenua hay un sentido profundo de la naturaleza que les invitamos a indagar. [...] El problema fundamental de Antoni Gaudí [...] era un problema humano, modesto, de obrero, cotidiano de esta arquitectura que practica plenamente ese contacto con la vida².

Aceptemos la invitación de Lina Bo Bardi. Profundicemos en cómo lee nuestra arquitecta la obra de Antoni Gaudí, que incorpora a su propia producción. Se trata de interrogarnos sobre cómo Lina Bo Bardi asimila esas cuestiones que plantea en torno a la obra del arquitecto catalán. ¿Cómo se hace efectiva la aventura arquitectónica bobardiana? ¿Cómo se percibe al hombre en su arquitectura? ¿Cómo se incorpora la naturaleza en sus obras? Su papel como arquitecta, ¿es también de entrega a la realidad vivida y a los problemas humanos fundamentales?

Penetremos en el territorio arquitectónico de Lina Bo Bardi. Visitemos la producción elaborada por la arquitecta durante el periodo en el que vive en Brasil (1946-1992).

¿Cómo se desarrolla la producción arquitectónica bobardiana?

En la producción arquitectónica de Lina Bo Bardi podemos distinguir el potencial que tienen sus obras para hacer referencia al universo que las rodea. Su arquitectura crea relaciones de semejanza con elementos del mundo natural y cultural. Con todo, tales conexiones son independientes de una comparación entre elementos iguales. Es decir, su arquitectura no trata de producir copias fieles de su entorno. Trata de generar un tipo peculiar de mimesis. Sus obras suscitan relaciones inesperadas con las cosas que las rodean. Su arquitectura abre la posibilidad de que los hombres hagan una auténtica y profunda lectura del mundo, de su realidad cotidiana y de su universo inconsciente y onírico.

La arquitectura de Lina Bo Bardi se puede entender como una metáfora del mundo. En sus obras se formula una aproximación a todo lo que nos rodea, de una manera nunca violenta, sino lúdica y tierna, siempre. Su arquitectura logra



Detalle de instalación temporal en el MAM-BA, Salvador de Bahía. Foto: L. Braga. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

acercarnos al mundo, sin obviar sus diferencias, sus disonancias.

Los niños son perfectamente capaces de asimilar ese mundo arquitectónico creado por Lina Bo Bardi. Son ellos los más aptos para extraer beneficios de su arquitectura, ya que tienen la capacidad plena de, partiendo de sus pistas, lanzarse a descubrir las relaciones más inadvertidas. Tal como ocurre en los juegos infantiles. En estos, los niños buscan asimilar tanto el mundo animado como el inanimado: son, en ocasiones, un bombero; en otras, un tren. Es importante prestar atención a la capacidad infantil de establecer relaciones con las diversas facetas del mundo, que se manifiesta a partir de la facultad de semejanza:

El juego entre lo animado y lo inanimado, entre la vida y la muerte, es fundamental para entender la fuerza de la mimesis. Se puede hallar el origen de esa adaptación en los mecanismos instintivos de autodefensa. Los animales, cuando se ven amenazados, en situaciones de peligro,

suelen quedarse como de hielo, para así mezclarse con el ambiente y huir de los depredadores. Este instinto se puede encontrar también en las respuestas humanas. Pero esa “rendición” de la vida en el momento de volverse inanimado sirve como refuerzo de la misma vida³.

¿Cómo incorpora lo humano en su arquitectura?

La producción arquitectónica de Lina Bo Bardi está repleta de referencias al universo humano. La arquitecta intenta captar las múltiples referencias humanas, desde las más visibles hasta las más recónditas. Su arquitectura absorbe el rigor humano de su entorno, buscando establecer con él un diálogo productivo. Nadie sale indemne de ese intercambio. Es el caso del Museu de Arte de São Paulo (MASP), por ejemplo. Su vitalidad depende esencialmente de la participación de la gente de la urbe, de que sus vecinos se integren plenamente en el dinamismo del museo. Y el edificio provoca eso mismo; en el proyecto del edificio adosado al Ayuntamiento de São Paulo se plantea también la unión entre el edificio y la ciudad. Entre los ciudadanos y el poder debe haber permeabilidad, y la respuesta de Lina Bo Bardi señala eso mismo; en el Teatro Oficina se destaca una vez más esa necesidad de absorción de la vida metropolitana.

Pero los recursos de incorporación de lo humano a la arquitectura bobardiana no se limitan a los ejemplos expuestos. En el Solar do Unhão, la espléndida escalera hace referencia, también, al universo humano. En este caso al individuo que se encuentra en las profundidades del territorio y cuya ausencia de recursos hace que fabrique útiles con los materiales que estén a mano. La escalera del Solar do Unhão da fe de su habilidad para elaborar un carro de bueyes: usando la misma técnica, articulando piezas ensamblables; la Casa do Chame-Chame también está cargada de referencias a la existencia humana, especialmente a la más frágil y oculta. En sus paredes se incrustan una serie de trozos de objetos rotos, fragmentos de una realidad más amplia. Allí se reúnen distintos elementos que se refieren a la vida cotidiana de la gente, que se refieren a sus debilidades y fortunas, que pueblan sus subconscientes y sus sueños.

Se activa el juego entre lo animado y lo inanimado. Al hombre y a su cultura, amenazados

con ahogarse, se les llama a formar parte de la arquitectura, a que se mezclen con ella. Así, a través de esos intersticios arquitectónicos, el hombre puede hallar espacios para garantizar su supervivencia.

¿Cómo se incorpora la naturaleza?

La naturaleza está completamente incorporada a la producción arquitectónica de Lina Bo Bardi. En su Casa de Vidrio, por ejemplo, la transparencia del cristal permite que la naturaleza entre profusamente en el edificio, aportándole todo su aspecto mutante, efímero. Además de ello, otros elementos de la casa sugieren una simbiosis entre el edificio y su entorno, como es el caso de la escalera, de los patios y de su propia ubicación.

El mundo natural forma parte consustancial de la arquitectura bobardiana. La exuberante vegetación brasileña, el aire, la luz, los sonidos, están invitados a participar en sus obras. En la Casa Valéria Cirell, tanto las paredes como la cubierta se mezclan con lo natural. La casa parece brotar de la tierra, desde la que se eleva, y su destino es fundirse con ese ambiente; ocurre lo mismo en la Casa do Chame-Chame. A partir del impulso del guanábano que ya había, el edificio pasa a abarcar lo natural, pasa a ser parte de su entorno, como si fuera también el resultado de factores naturales; el árbol como punto de partida del proyecto lo hallamos igualmente en el restaurante Coaty. A partir del viejo mango se desarrolla el edificio. De nuevo se convoca al mundo natural para que colabore con la arquitectura.

En el caso del Teatro Oficina, se llama a la naturaleza, tan ajena a una ciudad como São Paulo, a que forme parte de la urbe, recuperando con ello una tradición casi perdida. Es lo que ocurre, también, con el edificio anexo al Ayuntamiento de São Paulo, que intenta acercar a los ciudadanos todo el encanto de la naturaleza, ya tan alejada de ellos.

Vuelve a confirmarse el juego entre lo animado y lo inanimado. La naturaleza amenazada se incorpora a la arquitectura, se mezcla con ella y encuentra, así, una manera de escapar a los peligros de su depredación.

El papel de Lina Bo Bardi como arquitecta ¿es el de entregarse a lo real vivido, a los problemas humanos?

Cuando Lina Bo Bardi afirma que el arquitecto es alguien conectado a los problemas urgentes y simples de la vida humana, lo afirma por experiencia propia. De hecho, toda su producción arquitectónica está imbuida de una cuidadosa mirada hacia el mundo que hay a su alrededor. Le preocupa fundamentalmente la existencia cotidiana de los hombres, la satisfacción de sus necesidades primordiales.

Lina Bo Bardi actúa dentro de la realidad misma, con todo lo que está a su alcance. Su arquitectura refleja el país real, con todas sus contradicciones y limitaciones. Pero también manifiesta la capacidad humana de aprovechar dichas contradicciones para superar las limitaciones. Lina Bo Bardi explota los datos socio-culturales de la realidad brasileña y logra una arquitectura sorprendente. Se incluye en ello su valorización de las características naturales del país, que tanto la impresionaron desde el primer viaje. Su sensibilidad entiende la fuerza de la naturaleza tropical y permite que la arquitectura se rinda a sus encantos y a su poder, sin ingenuidad, con propiedad.

¿Cómo interpreta la arquitecta la obra de Gaudí? ¿Cómo la incorpora a su propia arquitectura?

A partir de todo lo que se ha planteado hasta ahora podemos interrogarnos sobre la influencia de Antoni Gaudí en la producción arquitectónica de Lina Bo Bardi.

La obra del catalán la seduce justamente por su inmensa capacidad para formular una lectura del mundo innovadora e inquietante. Las referencias de Gaudí al universo que lo rodea no son banales, no se basan en copias fieles del mundo natural o cultural.

Sus obras se refieren a la sociedad en la que se integran, pero las pistas para desarrollar esa relación son casi siempre bastante sutiles.

Una de las formas de incorporar el mundo en la obra de Gaudí –y que también usará, sobre todo, su discípulo y colaborador [Josep Maria] Jujol– es la de agregar a la arquitectura numerosos restos y despojos de la sociedad. Así, la arquitectura reúne los mundos cultural y natural, y de esta manera logra crear posibilidades de

intercambio entre los hombres y el universo de su entorno.

Lina Bo Bardi entiende que la arquitectura de Gaudí sigue una escala humana, que responde a las necesidades humanas fundamentales, sean estas las más palpables o las más intangibles. Como si vislumbrara en su arquitectura una poderosa llamada a la comunicación que juega en todo momento con las personas, que busca extraer de estas toda la curiosidad infantil que permite atisbar las distintas dimensiones del mundo en el que viven.

Las posturas de Lina Bo Bardi y de Antoni Gaudí con relación al proceso arquitectónico son, por otra parte, compatibles. Los detalles de los proyectos de Lina Bo Bardi no surgen de dibujos minuciosos, sino que van siendo postulados a lo largo del proceso de la obra, respetando sus contingencias, incluso las incidencias que hayan ido presentándose. Además, la arquitecta incorpora en varios momentos aportaciones de los obreros. En el SESC Pompéia, por ejemplo, los trabajadores tuvieron la libertad de fijar a su albedrío los fragmentos de mosaico en los suelos de los lavabos y también los mosaicos especialmente diseñados para el fondo de la piscina. Tal actitud puede hallarse, asimismo, en la obra de Gaudí.

Uno de los puntos fundamentales de la atracción respecto a la arquitectura del catalán es la asimilación de lo natural.

En otro texto que Lina Bo Bardi escribe sobre Antoni Gaudí para sus conferencias en Salvador sitúa al artista en el contexto de la arquitectura orgánica:

La arquitectura orgánica, próxima a la naturaleza, intenta mimetizarse con ella, se entrega sin oponerle resistencia, sin querer dominarla, la acepta y la ama, extrae de ella el gusto por los materiales primarios y rústicos, y sobre todo no quiere que se la olvide y desea recordar en cada instante sus leyes, en el dinamismo de sus formas, en lo inconcluso sin fin de sus formas. [...] [Un] arquitecto reivindicado como orgánico, el español Antoni Gaudí, para cuya obra podemos citar la misma definición, “el plano no existe en la naturaleza”, una aceptación de lo natural así como se nos presenta ante nosotros, en el espectáculo de sus continuas transformaciones⁴.

En otro pasaje del mismo texto, Lina Bo Bardi señala la existencia de dos posturas que en general se consideran antagónicas:

¿Cómo se porta la segunda postura, definida como clásica, racional, que no se apoya totalmente en la naturaleza tal como es? [...] La obra del mayor representante de esa corriente, Le Corbusier, es muy conocida y es en esa categoría en la que cabe situar la arquitectura moderna brasileña. Mientras Gaudí dice que el plano no existe en la naturaleza, el arquitecto no orgánico [...] usa el plano, que no existe en la naturaleza, pero que el hombre ha encontrado. Mientras el arquitecto orgánico se apoya en la naturaleza y le pide ayuda, una ayuda casi mística en su asumida insuficiencia humana, lo no orgánico busca desesperadamente dominarla, vencerla, amándola en su esencia, de la cual no puede escapar⁵.

Estos textos desvelan la pluralidad del pensamiento bobardiano, capaz de asimilar al mismo tiempo la arquitectura orgánica y la no orgánica. Pero en lo tocante a la producción que ella denomina orgánica, y de la que se considera a Gaudí como parte suya, se puede vislumbrar mucho de su interés por la obra del arquitecto y cuánto está influida por él.

La arquitectura de Lina Bo Bardi se afirma, asimismo, en la naturaleza. Sus obras no solo aceptan el mundo natural, sino que lo aprovechan y se incorporan a él. La producción arquitectónica de Lina Bo Bardi, tal como la naturaleza que le añade, sufre una mutación constante y parte de su fuerza deriva justamente de ese aspecto mutante, en eterno devenir. Sus obras logran sorprendernos siempre, pues cada día se presentan de una manera distinta, siempre muy intrigante. Puede decirse lo mismo de muchas de las obras de Gaudí. Lina Bo Bardi plantea la cuestión de la siguiente manera:

¿Qué se entiende por arquitectura orgánica, natural? Una arquitectura no limitada *a priori*, una arquitectura “abierta”, que acepta la naturaleza, que se acomoda a ella, que busca mimetizarse con ella, como un organismo vivo que llega a asumir a veces formas casi miméticas, como un lagarto sobre las piedras al sol⁶.

Así se establecen los vínculos entre las arquitecturas de Lina Bo Bardi y de Antoni Gaudí. Lo que ambos proponen en sus arquitecturas es una experiencia equivalente a la del lagarto que se tiende bajo el sol, que se implica en el universo que lo rodea, enganchándose a él íntimamente; una acción que corresponde a aquella otra, infantil, que se da cuando los niños se entregan al mundo y consiguen desvelar sus aspectos más inusitados.

Las arquitecturas de Lina Bo Bardi y de Antoni Gaudí se configuran también de esa manera, abriéndose al mundo y procurando extraer de él los aspectos más pulsantes. Sus arquitecturas ofrecen una invitación a la vida; envían un estímulo latente para que pensemos la pertinencia de nuevos espacios y nuevas arquitecturas.

Ana Carolina de Souza Bierrenbach, “Como um lagarto sobre as pedras ao sol: as arquiteturas de Lina Bo Bardi e Antoni Gaudí”, *Arquitextos*, n.º 044.00 (enero de 2003) [disponible en línea].

- 1 João Bahia, “Surpreendente Bahia”. Conferencia pronunciada en la Escuela de Bellas Artes, 1958 (se desconoce el día exacto en el que se leyó la conferencia).
- 2 Lina Bo Bardi, “1ª conferência na EBA”. Texto inédito que forma parte del conjunto de escritos que la artista redactó para sus conferencias en Salvador de Bahía, 17 de abril de 1958.
- 3 Neil Leach, “Walter Benjamin. Mimesis and the dreamworld of photography”, en Lain Borden y Jane Rendell (eds.), *Intersections. Architectural Histories and Critical Theories*. Londres y Nueva York: Routledge, 2000, p. 33.
- 4 Lina Bo Bardi, “Arquitetura e natureza ou natureza e arquitetura”. Manuscritos de la conferencia leída en la Casa de Francia. Salvador de Bahía, 27 de septiembre de 1958, pp. 3-4. El texto original es un manuscrito redactado en italiano y en portugués. Hay pasajes del texto ininteligibles. La parte italiana se tradujo y la parte en portugués fue parcialmente corregida por la autora.
- 5 *Ibid.*, p. 5.
- 6 *Ibid.*, p. 2.

Lina Bo Bardi y Tropicália. *Tupí or not tupí?* (2005)

Marcelo Ferraz

¿Podemos asociar a Lina con el tropicalismo? Creo que no y creo que sí. Empecemos por el no.

Nacida y criada en Roma, Lina estudia arquitectura en la Escuela Politécnica, en los duros años del régimen fascista de Mussolini. Recién licenciada, deja a su familia y se va a Milán –eje de la resistencia cultural– en busca de su realización profesional, de lucha política y de libertades. Pronto comienza su militancia en la resistencia al fascismo, ingresando en las juventudes comunistas.

Llega a Brasil en 1946, justo tras el final de la Segunda Guerra Mundial. Durante los años de la guerra había trabajado en Milán con el arquitecto Gio Ponti en proyectos de interiorismo, exposiciones y revistas, como ilustradora y articulista. No se había dedicado a la arquitectura *stricto sensu* porque la Italia de principios de los años cuarenta estaba más marcada por la destrucción que por la construcción.

Su actividad en el taller de Gio Ponti la introduce en un ambiente intelectual y artístico de vanguardia, entre el movimiento de la arquitectura racionalista, el nacimiento del cine neorrealista, la literatura de resistencia, los artistas surrealistas, dadaístas... Lina se relaciona además con Carlo Pagano, Giorgio De Chirico, Elio Vittorini, Bruno Zevi y Roberto Rossellini, entre otros.

Se transforma, por todo ello, en hija legítima de las vanguardias históricas europeas, que incluían en su ideario la ruptura con el orden establecido. Ruptura con los valores del pasado, con las tradiciones y con su propia historia, en una incansable búsqueda de lo nuevo. En varias ocasiones, hasta su muerte en 1992, Lina dirá: “La verdadera vanguardia de comienzos del siglo XX, la rusa, la francesa... la internacional, no ha perdido aún su metáfora”.

Visto este sucinto marco de su formación, volvamos a Brasil para señalar las importantes diferencias de origen y las propuestas que distinguían a las vanguardias de Europa de las de Brasil –tierra que Lina abrazará como suya hasta el final de su vida–.

Esta reflexión es necesaria porque la vanguardia brasileña de comienzos del siglo XX, de Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Mário de Andrade y todo el grupo, fue la gran referencia para los tropicalistas de los años sesenta. El movimiento antropófago de la Semana de 1922 no fue un reflejo o un caso regional del fenómeno definido por las vanguardias europeas, como quiso la crítica conservadora de aquella época. A diferencia de los europeos, que liquidaban la historia, los brasileños la recuperaban y dialogaban con ella para crear lo nuevo, el futuro. Aportemos algunos fragmentos de un ensayo sobre memoria y globalización del filósofo Eduardo Subirats que definen muy bien los distintos movimientos:

Las vanguardias históricas europeas expresaban, en primer lugar, una desesperante crisis civilizatoria local, señalada por la irrupción histórica de las masas proletarias, por la liquidación de la ciudad tradicional, por las guerras y la violencia industrial. Semejante crisis no se daba en las culturas de América Latina [...] donde el industrialismo era recibido más bien como una promesa de riqueza social, y no como una realidad angustiante y amenazadora que auguraba un siglo de destrucción ambiental y exterminio étnico. [...] La vanguardia europea expresó fundamentalmente una angustia existencial respecto de un pasado que, por una parte la ahogaba y, por otra, temía perder. Nadie expresó esta dramática voluntad de liquidar violentamente el pasado como Marinetti o Mondrian. Por el contrario, artistas como Rivera, Huidobro, Oswald de Andrade o Mário de Andrade, por citar solo algunos ejemplos, fueron al encuentro de las tradiciones antiguas, de las lenguas y símbolos populares, como fuentes de renovación, para crear en un diálogo ininterrumpido con ellas lo nuevo, el futuro. [...] Paradójicamente, lo nuevo era lo que estaba dado, lo que existía desde siempre, puesto que el espíritu libertario, la innovación sin fronteras, la surrealidad y el mundo de sueños ya existían en América mucho antes de la llegada de los europeos. Lo nuevo era lo viejo, solo había que desnudarlo¹.

Con estos temas en el candelerero, nuestros pioneros modernos de São Paulo y de Río de Janeiro

entran en escena y sitúan al país en el circuito cultural mundial. Fue un importante paso para la superación del periodo colonial en la cultura y en las artes brasileñas, incluyendo en estas a la arquitectura. Así, el movimiento moderno brasileño, aunque sumamente influido por el movimiento europeo (contemporáneo suyo, por otra parte), desarrolla una fisonomía propia y muy alejada de aquel. Además, siguió su rumbo libremente, sin los traumas de la guerra. Y es en esta otra vanguardia en la que se sumerge Lina cuando llega a Brasil –con toda la erudición de su formación europea– en busca de libertad y creación y de la posibilidad de construcción de un mundo nuevo para un nuevo pueblo.

En este sentido, la Lina europea no era tropicalista, ni podría serlo. Pero, ¿y la Lina brasileña, la que se reinventa al descubrir Brasil? La respuesta es, ahora, sí: fue una tropicalista pionera.

Cuando desembarcó aquí, en 1946, a Lina la recibe la élite de la vanguardia artística e intelectual brasileña: Lúcio Costa, Burle Marx, Oscar Niemeyer, Cândido Portinari, Oswald de Andrade, Vinicius de Moraes y muchos más. En el Nuevo Mundo se enamora de la exuberancia de la naturaleza tropical y del pueblo brasileño, de su tranquilidad y de una cierta ingenuidad, de un mundo “no contaminado aún por la soberbia y el dinero”, como solía decir.

Entonces empieza a realizar sus primeros proyectos arquitectónicos, como la Casa de Vidrio y una rica producción de mobiliario. Vemos ya claramente en todos estos proyectos el impacto del encuentro de su formación erudita con la búsqueda de las sólidas raíces brasileñas: racionalismo y economía de medios sin recursos tecnológicos, Bauhaus en los trópicos, alas para su imaginación. Lina estaba, definitivamente, en América del Sur. Ya no cargaba a sus espaldas el peso del Viejo Mundo. Ya no tenía que luchar contra el pasado opresivo de milenios de historia. Aquí todo era nuevo o estaba por inventar. Aquí, su lucha se daría en otro frente.

En 1951, prescindiendo de la nacionalidad italiana, adopta la brasileña y hace de todas nuestras ciudades su tierra natal. “Desde las más ricas hasta las más pobres e insignificantes”. Al final de los años cincuenta se va a Bahía, donde descubre un Brasil hasta entonces desconocido por la mayoría de los brasileños. El de la pobreza de medios y bienes materiales, por un lado, pero

rico en savia creadora y alegría de vivir, por otro. El país de la “aristocracia del pueblo”, del pueblo nuevo. Recorre el nordeste brasileño. Trabaja como arquitecta, antropóloga, artista, escenógrafa, diseñadora y periodista. Se convierte en la agitadora cultural por antonomasia.

En aquella época se vivía en Bahía una intensa transformación cultural, conducida por la Universidad del rector Edgar Santos, en cuyo equipo intelectual, de gran trascendencia, se incluían algunos europeos que, como Lina, habían adoptado a Brasil para desarrollar sus proyectos con la libertad que en la Europa de entonces no hallaban. Allí estuvieron el maestro Hans-Joachim Koellreutter en los Seminarios Libres de Música, Yanka Rudzka en la Escuela de Danza, Martim Gonçalves en la Escuela de Teatro, Pierre Verger en la fotografía y la etnografía y Agostinho da Silva en la literatura y la filosofía, entre otros.

Con el apoyo del gobierno del estado, Lina funda y dirige el Museu de Arte Moderna de Bahía [MAM-BA], y a continuación el Museu de Arte Popular, en el Solar do Unhão. Se sitúan al mismo nivel la llamada “alta cultura” –con exposiciones memorables de Van Gogh, Renoir o Degas– y la impactante crudeza de la producción popular brasileña, de los artistas anónimos, en sus propias palabras, “la producción de una masa que inventa, que aporta una contribución indigesta, seca, de dura digestión [...] en la cual cada objeto traza los límites de la nada y la miseria”. Y, además, estaban los artistas locales, los estudiantes y el pueblo.

Y es en este ambiente efervescente, el de una Bahía que se adelantaba en la cultura de Brasil, en el que se forma la generación tropicalista. Todos iban a las exposiciones de Lina. Glauber Rocha fue su asistente en el Museu de Arte Moderna, donde escribió el guion de la película *Deus e o diabo na terra do sol* [Dios y el diablo en la tierra del sol]. Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Rogério Duarte, Hélio Eichbauer recuerdan aún su fuerte impacto en la escena bahiana. Por primera vez, Brasil pudo ver en un museo, con dignidad, la obra de su pueblo pobre y oprimido, revelando sus entrañas y su enorme capacidad creadora. Se afrontaban prejuicios y barreras culturales en un ambiente de élite.

En 1963 Lina presenta la exposición inaugural del Museu de Arte Popular *Nordeste*. Con



Lina Bo Bardi, proyecto de paneles para el MASP de la calle 7 de Abril, São Paulo, c. 1947. Lápiz sobre papel vegetal, 56,7 x 93 cm. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

ella logra un efecto definitivo, mostrando que belleza, sofisticación, inteligencia, creatividad o dominio técnico no eran atributos exclusivos ni propiedad de las clases dominantes o de quienes controlaban el poder económico. Era un gesto estético y político. Allí estaría ella, en la elección y en su manera de exponer, poniendo en tela de juicio la existencia de una baja o una alta cultura, en la búsqueda de una civilización edificada desde nuevos paradigmas, en una premonición del movimiento tropicalista.

Exuberancia, impacto, revelación y recreación componían la esencia del movimiento y formaban parte de todas las exposiciones de Lina, en forma y en contenido. Había ángeles barrocos al lado de exvotos; hojas de pitanga en el suelo, como en los terreros de *candomblé*; dorados sedosos interactuando con la arcilla más primitiva; colchas de retales procedentes de Brejo da Madre de Deus, en las cuales se desvelaban nuestras herencias de las refinadas técnicas del Reino de Daomé²; ropa de *orishas* al borde de lo absurdo. Nada de folclore, ningún *gadget*, nada de romanticismo, nada de paja; por encima de todo, rigor, simplicidad, dignidad y sofisticación.

Entonces, de hecho, ¿fue Lina tropicalista? Fue la madre de cierto tropicalismo. La respuesta es un no y un sí, un sí y un no –lo cual, en verdad, no importa en absoluto–. Lo que importa es que Lina Bo Bardi contribuyó a la construcción del ideario tropicalista, que formó a una generación y que luchó en ese noble *front* contra una de las más perversas herencias de nuestro pasado colonial esclavista: el complejo de inferioridad que hasta el día de hoy puebla nuestras mentes.

“Tupí or not tupí, that is the question”. Frase del *Manifiesto antropófago* de Oswald de Andrade (1928) en el que defendía una asimilación de las manifestaciones culturales extranjeras, su “digestión” y transformación en cultura brasileña. Andrade usó el concepto de “antropofagia” como metáfora, basándose en la creencia de nuestros indios según la cual devorar al enemigo sería una manera de asimilar sus virtudes.

Marcelo C. Ferraz, “Lina Bo Bardi e a Tropicália. *Tupí or not tupí?*”, conferencia pronunciada en la inauguración de la exposición *Tropicália: a Revolution in Brazilian Culture*. Chicago: Contemporary Art Museum, 2005. Posteriormente publicada en Marcelo C. Ferraz, *Arquitetura conversável*. Río de Janeiro: Azougue, 2011, pp. 54-57.

- 1 Eduardo Subirats, *Una última visión del paraíso. Ensayos sobre media, vanguardia y la destrucción de culturas en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 148-149.
- 2 Antiguo estado africano conocido por su ejército de mujeres soldado (amazonas de Dahomey) y por ser uno de los principales centros de trata de esclavos en el siglo XVIII.



Victor Nosek, Giancarlo Latorraca,
André Vainer, Marcelo Ferraz, Marcelo
Suzuki, María Toledo, Manuel Fontán
y Mara Sánchez en el SESC Pompéia,
São Paulo, 18 de junio de 2017.
Foto: Coração Mais Dois

Una *conversaiada* sobre Lina Bo Bardi

São Paulo, 18 junio de 2017

En portugués, una *conversaiada* es un diálogo largo, un trueque de palabras –de opiniones, ideas y recuerdos– entre dos o más personas. La transcrita a continuación tuvo lugar en una de las naves del SESC Pompéia el 18 de junio de 2017 y duró cerca de dos horas. Participaron Marcelo Ferraz (MF), André Vainer (AV), Victor Nosek (VN), Marcelo Suzuki (MS), Giancarlo Latorraca (GL) y los abajo firmantes. La idea, felizmente concretada durante uno de los viajes de investigación del proyecto expositivo sobre Lina Bo Bardi, consistía en reunir a los cinco testigos de excepción que trataron a Lina como amiga y profesionalmente durante la construcción del SESC Pompéia. También la acompañaron, hasta su fallecimiento en 1992, en diversos proyectos arquitectónicos y de diseño gráfico, de mobiliario y de escenografías teatrales, además de en la concepción y organización de exposiciones. Las dos horas de conversación fueron grabadas en audio y vídeo y transcritas por el equipo de Coração Mais Dois (São Paulo) y el texto resultante fue revisado por todos los participantes. Nuestras intervenciones se limitaron a pedir a los protagonistas que insistieran en algunos puntos y a proponer cuestiones para que se extendieran a su antojo, de modo que hemos preferido que nuestra voz no se mantuviera en la transcripción.

**Mara Sánchez Llorens, María Toledo Gutiérrez
y Manuel Fontán del Junco**

Marcelo Suzuki: Es interesante todo lo que está ocurriendo... este descubrimiento de Lina es más o menos simultáneo al gran interés por la obra de mujeres, no solo arquitectas, que está produciéndose en todo el mundo. Sobre todo mujeres arquitectas, que incluso trabajaron con Frank Lloyd Wright... Todo ese interés era hasta ahora poco frecuente, especialmente en el tercer mundo, que es machista. Es ahora cuando tenemos constancia de las primeras mujeres norteamericanas arquitectas, aunque casi siempre se las asocia a una figura masculina considerada principal, como en la pareja Eames: siempre se habla de Charles Eames y menos de Ray, o siempre se habla de los muebles de Le Corbusier y se hacen pocas referencias a Charlotte Perriand. Hay un interés progresivo, algo nuevo que es muy sano que se produzca.

Marcelo Ferraz: Y precisamente con Lina, que era antifeminista.

MS: Pero era un antifeminismo muy específico, con el enfoque de quien no necesitaba ser feminista. Lo que hay que ser es no machista.

[...]

MS: Nuestra historia con Lina empezó con Marcelo [Ferraz], después llegó André y yo fui el tercero. Marcelo, ¿cuentas cómo la conociste?

MF: De acuerdo. Dejarme que diga antes que es interesante la coincidencia de que todos empezáramos justo aquí, en esta sala, en este espacio, en 1977; en agosto se cumplirán cuarenta años. Nuestro primer estudio estaba aquí, en esta habitación. Yo empecé en agosto y en octubre vino André. Cuando llegué me sorprendió un poco ver a Lina pidiendo que se retiraran las moquetas del suelo y saber que había prescindido de secretaria. Decía que ya atendería ella las llamadas y que no necesitaba ni secretaria ni moquetas. Ya había por aquí, ¡qué sé yo!, más de cien albañiles raspando las paredes de ladrillo. Me pareció algo interesantísimo: una mujer, vestida de negro, mandando en una obra con tantos hombres. Lo encontré fascinante; ella me preguntó: “¿Puede usted trabajar? ¿Sí? Pues venga mañana”, y empecé al día siguiente. Y así fue. Yo entonces era socio de Marcelo [Suzuki]. Luego vino André, después llegó Suzuki y nos quedamos con ella hasta 1992, hasta su muerte.

André Vainer: Los tres veníamos de la Escuela de Arquitectura, entramos el mismo curso y éramos compañeros de clase. Victor era mayor, creo que había entrado unos quince años antes (risas); Giancarlo es más joven, entró en la Escuela en los años ochenta, cuando nosotros ya la habíamos dejado...

Giancarlo Latorraca: Cuando me incorporé a su equipo, estaba terminando aquella segunda etapa de Lina en Bahía. Creo que la obra era precisamente la Casa do Benin, que ya había inaugurado.

AV: Cuando nos hemos encontrado, Mara ha dicho algo interesante, y es que todos nosotros hemos escrito sobre Lina: Suzuki su tesis doctoral; Marcelo varios textos sobre ella; yo escribí, en cambio, poquitos. Giancarlo también ha escrito sobre Lina y Victor ha publicado varios libros sobre ella... Antes venía pensando que quizá no quería que habláramos más de Lina, porque creo que Brasil ya cuenta con muchos especialistas, con gente en todas las universidades. Hay una cantidad enorme de gente que estudia a Lina. Lo que tuvimos nosotros con ella fue una conexión personal y afectiva. ¿Cómo hemos mantenido durante tanto tiempo esa conexión con Lina, después de compartir con ella años tan importantes para nosotros? Quizá debiéramos enfocar nuestro debate en torno a esa conexión. Los temas académicos sobre Lina, yo, por ejemplo, no los conozco demasiado: no soy especialista en Lina. Al mismo tiempo, sí soy especialista en la persona de Lina, en Lina como ser humano, con quien conviví y compartí muchos momentos.

MF: También tú formas parte de su obra. No vale la pena negarlo, solo que formamos parte de la obra de Lina desde otro punto de vista.

AV: Sí; no desde un punto de vista crítico, académico, repleto de complejidades...

MF: Estamos “hasta aquí” de Lina (bromeando, se toca la coronilla). La primera vez que vino a verme Mara por vuestro proyecto yo no lo veía nada claro y le dije: “No, basta, ya es demasiado. Sobran las exposiciones sobre Lina, hay ya muchas cosas sobre Lina”. Pero entonces vi que ibais en otra dirección y nos pareció interesante. Lo habéis planteado muy para el día de hoy, para nosotros, habéis pensado en la Lina que sirve. Voy a ser tópico, pero es que ella ayudó a

los brasileños a descubrir su país, a redescubrir o a descubrir más, y sigue ayudándonos a ello. Seguimos descubriendo cosas en ella, su obra influye mucho, y también su pensamiento. En este sentido es interesante vuestro proyecto; en vez de ir por ahí montando cientos de exposiciones y tesis doctorales e inventando cosas y creando el mito: ella hubiera estado tajantemente en contra de todo eso, habría aborrecido que se la pusiera en un pedestal.

MS: Sin duda. Hace poco tiempo incluso se hablaba de una cosa rarísima: la “fetichización” de Lina. Ella hubiera estado en contra de esa especie de industria, pero a mí me parece inevitable. La extrañísima adoración hacia Oscar Niemeyer es ya un hecho. En Brasilia hay una ruta turística arquitectónica por el eje monumental...

Victor Nosek: Creo que entiendo lo que Marcelo quiere decir. Cito, como ejemplo de lo que comenta, el libro grande sobre Lina: cuando lo hicimos y lo publicamos nos dieron un tirón de orejas porque, decían, no tenía texto crítico. Pero ocurría que, para empezar, nadie conocía su obra, porque Lina había sido completamente reacia a la autopromoción. Quisimos hacer el libro con Lina aún en vida y se opuso. Decía: “No, haz el tuyo, Marcelo, haz el del MASP” (el último, el de Pietro), y lo hicimos. Eso fue lo interesante: nadie conocía su obra y nosotros de pronto desplegamos una muestra significativa, una “bomba” con su obra, con documentos que nadie conocía... ¡y nos dieron un tirón de orejas porque no tenía texto crítico! Obviamente, después de aquel libro llegaron cincuenta mil textos más. Pero aquel libro permitió que la gente accediera a Lina.

MS: A las personas que nos hablaban de estas cosas siempre les decía lo siguiente: “El catálogo también importa, se muestra lo que interesa”. Y yo incluso bromeaba diciéndoles que hay unas revistas fantásticas publicadas en Japón, carísimas, que no conseguimos leer porque está todo en japonés, pero que admiramos igual. No nos fijamos en los signos, sino en la arquitectura...

MF: En lo que decís hay otra cosa interesante, y es que eso de pensar que la crítica consiste solamente en comentar la obra del otro es un absurdo. En arquitectura, un arquitecto puede hacer crítica... con su obra. Una vez, en España, en un

debate con Josep Maria Montaner –ese era el debate– hablé sobre cómo la obra de Lina puede ser crítica en relación a la arquitectura, y es que lo es. Muchos arquitectos han hecho crítica con el ejercicio de su arquitectura, con su obra. Y la de Lina es profundamente crítica.

GL: Tras la publicación del libro y a propósito de todo lo que llegó después, Marcelo ha hablado de “fetichización” y de una cierta “folclorización” de Lina; principalmente en cuanto a su descubrimiento y revelación del potencial creativo brasileño. Hoy se la asocia erróneamente, en cierto sentido, al desarrollo de un diseño contemporáneo que se presenta como “comprometido”, consecuencia de esa fetichización y esa folclorización. Pero me parece importante decir que la de Lina era una obra totalmente desconocida, y como ese primer libro fue una bomba era natural que tuviera esas consecuencias. Hoy más bien tenemos que estar un poco atentos para que la gente no se canse de ella, porque hay tanta relectura, apropiación y desapropiación de su imagen y de su obra tan ajena a sus principios...

AV: La verdad es que aquel libro solo se podía haber hecho después de su muerte. Ella no enseñaba sus cosas, que estaban en cajones, encerradas. Solía decir, “hice esto, hice aquello”, y Marcelo y yo muchas veces nos mostrábamos incrédulos respecto a que realmente hubiera hecho ciertas cosas. El día de su muerte, al entrar en su casa, empezaron a aparecer sus diarios y todo aquello en lo que, efectivamente, había trabajado; apareció una enorme cantidad de proyectos que nosotros, incluso habiendo convivido con ella durante aquellos quince años, no conocíamos. Sabíamos de una parte mínima, muy pequeña, de todo lo que ella había realizado.

GL: Además, su obra no se enseñaba en la Escuela de Arquitectura. Entré en la FAU en el 85, empecé a trabajar con vosotros en el 89 e iba al MASP, porque yo era de provincias y me fascinaba; en las clases de Dibujo escogía el MASP para dibujar. Pero en la historia de la arquitectura moderna brasileña impartida en la FAU, que empezaba desde atrás e iba hacia delante, empezábamos con las vanguardias, pero no se hablaba, no se mencionaba a Lina Bo Bardi, lo que me resultaba chocante.

[...]

MF: Era absurdo. En fin. Yo creo que Lina, por ejemplo, fue una gran brasileña. ¿Era italiana? ¿Nació en Italia? Claro que sí, pero se hizo brasileña, fue su opción, y sabía más de la historia de Brasil, que nosotros. Eso es impresionante: llegó y se apropió de una cultura. Con ella aprendíamos constantemente sobre la historia de Brasil, principalmente sobre la historia reciente de los últimos cincuenta años [...]. Hablando sobre la antropofagia, ella reflexionaba mucho mejor que nosotros, que estábamos aquí, inmersos en nuestra realidad; ella observaba esa realidad y decía: “Este país es surrealista, este país es esto, este país es aquello”... Eso encaja con toda aquella historia de que cuando los europeos llegaron aquí, Brasil ya era surrealista. Los surrealistas, la vanguardia, hicieron aquella cosa “europea” de inventarse el surrealismo, y cuando desembarcaron en Brasil comprobaron que Brasil ya era surrealista. Lina lo veía así, veía Brasil como un potencial por desarrollar, para conseguir un mundo más libre, menos cargado, sin el pasado que nos encorsetaba. Yo creo que ese era su sueño, como lo fue de muchos brasileños...

AV: Y de muchos extranjeros. Creo que Brasil tiene que agradecer muchas cosas a los extranjeros que vinieron y que nos hicieron mirarnos a nosotros mismos con mirada no solamente crítica, no solo limitada por el desdén hacia nuestra formación histórica...

VN: Yo mismo no nací en Brasil [...]. Nací en París. Cuando llegué aquí tenía un año (bromea).

AV: Estaba refiriéndome antes, por ejemplo, a gente como [Hans-Joachim] Koellreutter, que era músico y se vino a Bahía, y en Bahía hizo que surgiera toda una preocupación por la música. O como Stefan Zweig, que se marchó de Alemania, vino aquí, descubrió Brasil y entendió Brasil de otra forma y manera. Quiero decir que esa mirada de los extranjeros que llegaron después de la Primera y la Segunda Guerra Mundial es algo que construye Brasil y tenemos que agradecerlo a ellos. Es eso que dijeron Marcelo y Suzuki de que Lina nos hizo atisbar una arquitectura alternativa, unas actitudes alternativas como arquitectos, muy diferentes a las nuestras, que habíamos importado de una arquitectura oficial, vanguardista...

[...]

MF: Una cosa estupenda de Lina era algo que vivimos intensamente con ella: que nos concedía la palabra, y, ya puestos a hablar de lo más íntimo, que desde el principio empezáramos a ir a su casa, a las comidas, a encuentros con gente importante. No era simplemente generosidad: en cierto modo ella, así, nos “educaba”, en el mejor sentido de la palabra, nos implicaba en las cosas y nos daba la palabra. Nos daba la palabra: se la daba a Suzuki, a ella le encantaba eso de que tuviera origen japonés y lo animaba a sacarlo todo afuera. A mí me animaba a ser *mineiro*, allá del sur de Minas [Gerais], *caipira* [rural], provocaba a André como judío, a Victor... (bromea). Era divertido: cuando recibía a gente importante en su casa... inos presentaba a nosotros como gente importante! Y nos parecía algo raro todo aquello, a mí al menos me lo parecía. Pero ella se dedicó mucho a nosotros, al grupo de personas que trabajó con ella a lo largo de aquellos últimos años. Era la Lina, digamos, madura. Nosotros trabajamos con la Lina de madurez.

[...]

GL: Creo que estaría bien recordar su método de trabajo, que era completamente heterodoxo. Trabajaba en equipo, charlando muchísimo, preguntándonos nuestra opinión...

MF: De primeras siempre se negaba a todo; a todo lo que le decíamos que se hiciera nos contestaba que no, su primera palabra era “no”. “¿Qué tal si lo hacemos así?” Ella decía que no y trabajaba, era infatigable, no daba tregua, eso nos cansaba mucho. A veces estábamos casi agotados, y ella nos provocaba: intelectualmente, Lina nunca daba tregua.

AV: En el proceso creativo del Palacio de las Industrias (os acordáis perfectamente de cómo estábamos los cuatro en la mesa redonda de su casa), partíamos de un edificio antiguo, y ella dijo: “Tenemos que hacer un edificio nuevo que abrace a este edificio antiguo”. El primer boceto del nuevo tenía una forma como de asta, no sé si os acordáis, ¿te acuerdas, Suzuki? Una especie de asta de buey alrededor. “¿Por qué no un asta?” Y ahí empezó todo un proceso hasta llegar a definir el edificio, un edificio muy hermoso que Lina proyectó, un edificio poco conocido porque no llegó a concretarse, con toda una geometría que es estupenda.

GL: De ese proyecto tenemos, además, el jardín vertical.

AV: Sí, el jardín vertical que se hizo en 1991, un jardín vertical un poco diferente de los que se conocen. Ese quizá sea el proceso creativo de mayor envergadura en el que hemos participado. Porque aquí en el SESC Pompéia las cosas nos llegaban ya un poco listas. A pesar de que Marcelo y yo estábamos aquí y diseñábamos y proponíamos, las cosas nos llegaban un poco construidas, llevaban dentro de la cabeza de Lina años de pensamiento. Pero, en todo caso, el proceso creativo era así: nos sentábamos en una mesa, charlábamos un rato con el dibujo ante nosotros y todos decíamos: “Así, así, más de esto, más por aquí”. Ella no se concentraba en una cuestión formal, nunca. Siempre le preocupaba la relación entre cada individuo y la gente.

MS: Era muy curioso. Lina te decía, por ejemplo: “Ve a la biblioteca a por tal libro”, y podía ser uno sobre arquitectura con una referencia o una foto de una obra; casi nunca, en general, con teorías o poemas. Entonces ella leía partes del libro y decía: “¡Anda!, mira, esto es importante”, y de repente, un rato después, caía sobre la mesa un poema. Estábamos agobiados antes de empezar o al avanzar con un trabajo, pero el debate no dejaba de multiplicarse, en parábolas infinitas, y salíamos realmente cansados.

AV: Teníamos ansiedad por resolver cualquier problema que se plantease, pero Lina no tenía ninguna prisa. Era algo impresionante: su mirada era tranquila, una mirada de razonamiento. Y nosotros agobiados: “Necesitamos definir esto, definir aquello, necesitamos construir esto”...

GL: Y todos cada vez más nerviosos, porque teníamos que terminar las plantas, teníamos que hacer el boceto, había plazos. Al regresar de la reunión la pregunta era: “Y ahora, ¿qué?”. “Nada”, respondían. Pero eso era lo interesante, porque era lo propio de Lina: la arquitectura casi como una consecuencia de todo el razonamiento descubridor.

MF: Programático.

GL: Justo eso, programático. Creo que en el caso de Sevilla se puede detallar más aún.

MF: Lina empezaba cada proyecto por el final: en el caso del pabellón de la Expo de Sevilla, por ejemplo, por cómo habría de ser la fiesta de

inauguración, qué íbamos a comer, qué música sonaría. El Palacio de las Industrias lo empezó con una charla sobre la banda militar que a los niños les gustaba seguir, o sea, empezó el proyecto por la fiesta de inauguración. Hoy, al hablar de esto, parece muy lógico: todo proyecto, en realidad, debería empezar por ahí. Si es un proyecto, si es una visión futura, debería partir del final, de su uso, y llegar a su posterior formalización.

MS: El ejemplo de Sevilla es contundente, pues el primer año ella no quería hacerlo: tuvimos que insistir mucho porque se había partido una pierna y estaba muy agobiada.

AV: Estuvo en la Unidad de Terapia Intensiva bastante tiempo.

MS: Por la fractura de la pierna no llegó a ir a la UTI, ¿no?

AV: Sí, sí, antes de empezar con el proyecto para Sevilla estaba en el hospital y su fractura fue anterior.

MS: Es verdad. Y queríamos animarla, así que le dijimos: “Pues vamos a presentarnos a ese concurso”, y ella: “No, no me presento a concursos”. Entonces le hablé del de Sevilla y ella dijo: “A ver el programa”. Lo leímos: X baños, X plazas de aparcamiento... y ella: “¡Qué porquería!, eso no es un programa, no vamos a hacer nada”. Le leí que se necesitaba un auditorio. “¡Qué auditorio! De eso nada”; que necesitaban un restaurante: “¡Qué restaurante ni qué!... Nada, nada”. Hasta que, de repente, tuvo la idea de exponer al hombre americano. Dijo: “Pues voy a enseñarles a los europeos que antes de los descubrimientos ya había un montón de gente aquí. Y en el restaurante van a servir comida de indios: maíz, mandioca. La bebida, *calum*, que es el aguardiente de los indios, habrá palomitas y el baile de los indios, que es ese baile en el que van cogidos por el brazo, pisando fuerte el suelo, para que sepan que aquí hay un montón de gente levantando polvareda y que además vamos a exponer un esqueleto del hombre americano”.

GL: Habían acabado de descubrirlo por aquel entonces.

AV: Habían descubierto en aquella época al primer hombre americano, en las excavaciones arqueológicas de Piauí. Eran los restos de un hombre de más de cincuenta mil años; hasta

entonces no sabíamos que América había estado poblada desde hacía tanto tiempo...

GL: Era otra tesis sobre la colonización de América, distinta de la del estrecho de Bering...

MS: El caso es que aquel proyecto solo empieza a nacer cuando ella tiene esa visión y va y dice: “Vamos a hacer un pabellón como una caja, una caja cerrada, y dentro solo el esqueleto del hombre americano”, y después el restaurante, el café, etc... Así empieza a nacer la arquitectura. Pero como resultado de aquella visión.

GL: La de Lina era una propuesta extremadamente dura, casi una afrenta. Siempre fue así en Lina: su obra problematizaba incluso la propia existencia de la arquitectura.

[...]

MF: Respecto al MASP, no sabemos cómo fue porque no participamos, salvo al final, con la pintura roja. Pero estoy seguro de que el de Lina es un legado que hemos recibido este grupo de gente que trabajamos con ella. Victor trabajó mucho, editando, dibujando la parte gráfica. Ella tenía mucho conocimiento, discutía mucho los problemas. Creo que estaría bien que también Victor contara esto. Pero es un legado que tenemos, y sentimos que lo hemos mantenido un pequeño grupo de personas, esto es lo que siento. Quizá pueda contarnos Suzuki, que es profesor de jóvenes arquitectos, pero nosotros chocamos con nuestros colegas, que, para nosotros, aún trabajan con la arquitectura de una forma algo antigua. Es la que consiste en decirle al cliente: “Aquí estoy, soy el arquitecto. ¿Qué desea?”. Hago el diseño y se lo entrego. O sea, que ya llegamos contaminados al encargo...

MS: Aunque doy clases, tampoco trato demasiado nuestro tema en ellas, no hablo ni de mis cosas ni del pasado con Lina, nada. Creo que el profesor que solo habla de lo que hace es muy malo.

AV: Ese es el peor profesor posible.

MS: E incluso cuando nos llaman para hablar y el tema es libre, la gente suele esperar que hable sobre Lina, y yo llevo otro tema. Lo evito.

[...]

GL: A ver, en vuestra época tampoco se hablaba de Lina en la FAU.

AV: Lina volvió a estar en el candelero al inaugurarse el SESC Pompéia en el 82, que se empezó en el 77, y durante esos cinco años vinieron muchos extranjeros a visitar la obra porque era una cosa nueva para Brasil y para el mundo. Pero pocos profesores brasileños fueron a visitar la obra. De la FAU fue un profesor, que era Abrahão [Sanovicz] y...

MS: Y también Flávio Império y Flávio Motta...

AV: Flávio Império era amigo de Lina y ayudó a hacer todo el programa de los talleres y los seminarios, debatió mucho este programa, esta propuesta de Lina para el SESC.

VN: La primera vez que yo vi a Lina fue en casa de Flávio, en 1975.

AV: En cuanto a los visitantes, Flávio Império no cuenta, porque era amigo de Lina; Flávio Motta tampoco, porque no era arquitecto; Abrahão era el único profesor, representante de un tipo de arquitectura que se hacía en la FAU, que fue, llevado de una gran curiosidad. Parece que los demás arquitectos de Brasil no sentían interés por el trabajo que ella hacía entonces.

MF: Existía el prejuicio de que Lina era extranjera, de que era la mujer de un hombre muy poderoso, Pietro Maria Bardi, de que era, en fin, una mujer y había hecho el MASP. Un año antes de que yo viniera a trabajar aquí, en 1976, estaba en tercero o cuarto de carrera; André no se acordará, pero en el festival de cine que se llamaba Muestra de Cine del MASP (la famosa muestra de cine internacional de São Paulo empezó en el MASP), estábamos en la cola, sentados en el suelo, esperando a entrar, y nos pusimos a pensar: “¿Quién habrá creado este proyecto del MASP?”. Fíjate qué ignorancia en un estudiante de arquitectura. Es una mujer, es Lina. Pero, “¿es la hija o es la mujer de Bardi?” Eso era lo que debatíamos, que no sabíamos si era su hija o su mujer. En la FAU les propuse a dos profesores de la carrera hacer un trabajo sobre Lina y me dijeron: “No, no lo haga. No es relevante, es una arquitecta *bissexta*”.

[...]

MF: *Bissexta* significaba que su obra era esporádica, y yo le dije: “Pero hay una obra suya en Bahía”. “No, no importa, no lo haga”. Y no hice el trabajo sobre Lina. Al año siguiente me

invitaron, por medio de otro profesor, a venir a trabajar con ella. Aquel profesor me dijo: “Mira, tengo una amiga arquitecta muy interesante, ¿no querías ir a trabajar con ella? Va a hacer algo en Pompéia”. Y vine, aunque no muy seguro de que fuera a gustarme, como sabe Suzuki (él y yo compartíamos piso entonces). Vine sin saber si quería hacerlo. Y entonces descubrimos a Lina, fue un proceso de revelación y con nuestro descubrimiento llegó el descubrimiento de la apertura del SESC Pompéia, que era la gran novedad. En Brasil se había salido de una época muy triste de dictadura militar, de veinte años de dictadura militar.

MS: Aún no se había salido.

MF: De hecho, no; aún se estaba saliendo...

MS: Puedo contar algo muy interesante que ocurrió aquí en el SESC: había una desesperación total en el país y había varios intelectuales expulsados que no podían volver a Brasil. Y quienes estábamos aquí nos encontrábamos totalmente desanimados. Pero Lina no perdía la esperanza: a ella la habían perseguido, tuvo que quedarse fuera de Brasil durante un tiempo y decía: “No, Brasil es lo mejor, Brasil va a salir, creedme, todo esto pasará”. Y entonces empieza a hacer esta obra del SESC. Lo más común entonces era hostigar a la arquitectura brasileña, porque era arquitectura moderna, mientras que fuera estaba surgiendo lo postmoderno, y ese era el clima de la época, en el que la arquitectura brasileña no valía nada. Lo normal era estudiar en la FAU y reírse del propio edificio de la FAU, que es una maravilla. Bueno, pues ese era el clima dominante. Cuando empieza a construirse el SESC hay una afirmación constante, firme y categórica por parte de Lina de que se trataba de arquitectura moderna. Solo que la gente se confundió y pensó que ella era postmoderna, y entonces la aplaudieron desde ambos sectores, lo que comenzó a animarnos e hizo que la arquitectura brasileña volviera a figurar en la prensa. A medida que iba pasando el tiempo, cada vez entendía mejor la envidia que se le tenía por haber logrado hacer el MASP, saliendo de su primer emplazamiento en la sede de los Diários Associados, en la calle 7 de Abril, del grupo periodístico del magnate [Assis] Chateaubriand, en la Avenida Paulista. Un montón de arquitectos preferían morirse

antes de que el edificio se concluyera. Es verdad esta historia, ella lo relata en varios textos, fue un boicot sistemático.

GL: Lina también intentó dar clases en la Escuela, ¿verdad? Se presentó a la convocatoria de una plaza y no lo logró. Por lo visto la cancelaron. Un boicot en serio.

MF: Ella nunca logró acercarse demasiado a la FAU. Y le hubiera gustado ser profesora allí.

MS: Lo fue, durante dos años.

VN: Como Flávio Império, a quien también boicotearon.

MS: Abrieron la convocatoria, pero después la cancelaron.

GL: Y entonces ella se fue a Bahía, ¿no?

AV: Sí. Y una de las cosas que deberíais intentar hacer en vuestra exposición es mostrar bastante del periodo que estuvo en Bahía. Nosotros éramos unos niños entonces, pero yo conocía el Solar do Unhão, me gustaba, me parecía hermoso, el sitio más agradable de Bahía. Pero después lo he estudiado más tranquilamente: elaboré el proyecto de recuperación de Unhão hace ocho años y pudimos fijarnos bien en los textos que ella había preparado entonces, en los proyectos que tenía para el Solar do Unhão. El Solar implicaba la recuperación de un edificio antiguo, pero lo que le importaba no era solo esa recuperación, sino también las grandes exposiciones que después organizó.

MF: Su verdadero programa.

AV: El verdadero programa consistía en estudiar y exponer la civilización del nordeste: el negro en Brasil, el indio en Brasil y, lo más interesante, la península ibérica (España y Portugal) y Brasil. Deberíais buscar y leer los textos en los que ella señala esos temas. Nosotros tenemos una buena parte de ellos, son fundamentales. El texto sobre la península ibérica y sobre el tiempo ibérico es esencial.

[...]

MF: A ella le encantaba Gilberto Freyre, un intelectual brasileño un poco proscrito aquí, en la Universidad de São Paulo, donde estudiábamos. Y Gilberto Freyre hablaba del tiempo hispánico. Lina repetía mucho aquello de que la península

ibérica, queriéndolo o no (no seré yo quien os lo diga), destaca del resto de Europa, es otro mundo. Y ese mundo es el que viene y forma nuestra América: creo que Lina tenía esta visión, esta percepción.

[...]

AV: Lo más interesante de aquel periodo en Bahía es que Lina contactó con Brasil muy de cerca y en un lugar extremo del país, lejos del sur. El sur estaba colonizado por italianos, españoles y portugueses. En Bahía se mezcla definitivamente el pensamiento de la época, configurado por un Brasil antiguo y un Brasil que tenía dificultades para acceder a la modernidad; un país enorme, en cuyo sur el negro, que fue fundamental para la civilización brasileña, se vio siempre apartado. Si piensas que Brasil casi llegó a separarse en algunos momentos, desde el Río Grande del Sur hasta São Paulo... Desde Río de Janeiro hacia el norte, Brasil es un país que incorpora la cuestión del origen brasileño. En este sentido, creo que las cuatro exposiciones que hizo Lina son fundamentales; de hecho, fueron exposiciones impresionantes.

GL: Esenciales...

VN: En Bahía Lina trabajó también en el mundo del teatro, con Martim Gonçalves. Yo trabajaba con la compañía Ornitorrinco y entré enloquecido. El SESC Pompéia era todo lo que queríamos: un centro cultural dentro de una fábrica. Cuando se inauguró fue lo mejor del mundo, este centro cultural era el paraíso en la tierra. Había bar, teatro, etc... Bregué para trabajar en el taller de tipografía: tenía mucha experiencia en ello porque estaba especializado en la realización de impresos para el teatro. Ya había trabajado siete u ocho años para el Ornitorrinco, y conocí a Lina al mismo tiempo que habíamos decidido montar la obra de Jarry. En un encuentro con el director Cacá Rosset, este dijo: “He invitado a Maria Bonomi para los decorados”. Y yo le dije: “No, no; acabo de conocer a Lina, ella es estupenda, ama el teatro”, pero el añadió: “Ya, pero he invitado a Maria Bonomi”. Dije: “Lanzaré una maldición”. Pasó una semana y Cacá me dijo que Maria Bonomi no podía hacerlo, y entonces exclamé: “¡Estupendo!, invitemos a Lina”. Cuando Lina llegó se estableció una conexión maravillosa. Al empezar cada comida cantábamos, y sus

soluciones para la obra... Vaya, es que la palabra magia se queda corta para hablar de la cantidad de cosas que hay en esa obra y que ella hizo... con nada. Lo limpió todo. Todas las cosas, el telón de fondo, las formas...

AV: Las referencias históricas de Lina eran alucinantes, ella era una enciclopedista. Recuerdo que en su casa tenía una enciclopedia italiana de finales del siglo XIX, una enciclopedia enorme. Y la usaba como fuente de información.

VN: Llegaba, por ejemplo, hasta la creación del Polochon para el *Ubu* de Jarry, que es algo increíble, y que desentrañé por casualidad. Yo tenía muchos libros y se los presté. Después me los devolvió. Se pasó un buen rato hojeando, y al final de un libro sobre las obras de Jarry había unos apéndices de los hermanos Morin. Los hermanos [Charles y Henri] Morin habían sido compañeros de escuela de Jarry y lo acusaron de haber plagiado en *Ubu* lo que en realidad eran historias del colegio. Las primeras descripciones de Polochon son, en efecto, de los hermanos Morin. Y entonces va ella y los pacifica, a Jarry y a los Morin ya muertos, coge la descripción de los hermanos y construye a Polochon, le da vida a Polochon de la descripción de los hermanos Morin, y con él abre la obra. Polochon viene desde detrás del patio de butacas, empujado gracias a unas ruedecitas, sube una rampa construida especialmente, proyectada en el escenario, el presentador no dice nada y los espectadores observan la escena. Y se queda señalando, señalando a Polochon. Todos aplauden aquella “cosa de dos culos”... y así quedó instaurada la “patafísica”.

MS: Todo era muy italiano: se contaba que el primer Polochon de verdad fue el rey Víctor Manuel, que decían que tenía “cara de culo”. Era una historia del propio rey, que había ido al campo... Y en el campo no sabían cómo recibirle porque nunca había ido a la provincia. Y lo prepararon todo: magnífico banquete, el mejor cuarto y tal y cual. Bueno, sí, pero... ¿y si el rey va al baño? Hay que poner a un auxiliar que se ocupe de ello, porque el rey no va a... limpiarse. Así que pusieron a un tío allí, agachado... Entonces el rey fue al servicio, se sentó y evacuó y de repente sintió cómo una mano lo limpiaba y imenudo susto se pegó!, porque su cara era igual... (se ríen todos).

MF: Y era calvo... (continúan las risas).

MS: Víctor Manuel...

AV: Imagínate a una señora de setenta y tantos años contándonos este tipo de historias, a nosotros, unos niños... (continúan las risas).

VN: En fin. El caso es que Lina gana un premio importante de escenografía; “Agradezco al jurado el premio que se me ha otorgado. En realidad, el público puede preguntarse: ¿qué escenografía es esta en la que no hay nada?”, dijo en su discurso (se ríen todos). Y termina: “Agradezco al jurado que haya comprendido todo esto”.

MF: Pero Lina era así. Cuando la invitaron a recibir el título de ciudadana honorífica de São Paulo ella lo rechazó, y lo rechazó de plano. Dijo: “No puedo aceptarlo, porque cuando decidí ser brasileña me sentía ciudadana de todas las ciudades de Brasil y no solo de São Paulo. Desde la más modesta hasta la más rica”. Increíble: ella tenía ese desprendimiento y esa valentía, como cuando recibió el premio de escenografía sin que hubiera escenografía (bromean).

MS: Lo de São Paulo se debe también a que ella siempre había dicho que prefería Río, ¿no?, y que el señor Bardi tuvo que venir a São Paulo porque Chateaubriand quiso montar el museo aquí, porque era en São Paulo donde circulaba el dinero, y él veía en aquello la posibilidad de reunir más dinero para comprar más cuadros. Pero ella dijo: “No, preferiría Río de Janeiro, mucho más”.

GL: Víctor, ¿tú también trabajaste aquí en el centro?

VN: Sí. Conocí a Lina cuando me invitó a que diseñara el cartel tipográfico para la exposición *Mil brinquedos para a criança brasileira* [Mil juguetes para el niño brasileño], que monté con un *mané gostoso* [muñeco o guiñol de madera, articulado] en letras grandes. Cuando lo cogió dijo: “Pero es que nadie va a entender esto, con las letras así de quebradas”. Yo, gracias a Dios, estaba animado y riéndome contesté: “Que sí, seguro que sí”; un poco altanera me respondió: “Vale, voy a verlo, voy a investigarlo”. Cuando volvió dijo sin alterarse: “Puede hacerlo”. Al mismo tiempo empecé a trabajar también en las exposiciones, además de en los trabajos impresos para el SESC. Después llegaron los viajes de investigación y me pasé tres semanas con

Marcelo investigando en el sur de Minas: estuvimos tres semanas viajando en coche, comprando cosas. Marcelo hacía las fotos. Fue entonces cuando esta relación de amistad y de trabajo se hizo sólida.

MF: Teníamos la intención de montar una exposición que, sin embargo, no veíamos claramente. Aquello también era surrealista. Llegábamos a los sitios y la gente, gente sencilla de zonas rurales, creía que queríamos comprar objetos antiguos. Y les decíamos: “No, aquel plato de madera en el que está comiendo el perro... es eso lo que queremos, la escoba...”. Y ellos no entendían nada: “¡Lléveselo, hombre!”. Y volvimos con el coche repleto de cosas extrañísimas, podías crearte todo un mundo.

MS: Aquella exposición fue fantástica. Recuerdo que vinieron unos *caipiras* [campesinos] a quienes Marcelo había contactado para construir las casitas de cañas y barro de la muestra, y a mí se me encargó ir a recogerles a la estación de autobuses y llevarles a un hotel cercano. Yo estaba preocupadísimo con que llegaran desde su casa de campo a São Paulo, y me encargaba de orientarles, e incluso de enseñarles a ir y volver desde el hotel. Les llevé al hotel y me quedé esperándoles para traerlos al SESC, pero ellos no acababan de salir.

MF: Era gente muy sencilla...

MS: “¿Por qué habéis tardado tanto?”, les pregunté. “Estábamos limpiando la habitación”. Limpiaron toda la habitación del hotel...

GL: Y se trajeron vacas a la inauguración, y gallinas...

MF: También había un músico que venía para la inauguración. Era un músico que hasta hoy es un artista de vanguardia, una persona muy importante: Arrigo Barnabé, que hace una música muy avanzada. Lina lograba conectarlo todo y romper totalmente divisiones que son arbitrarias, divisiones tontas. Ella producía intersecciones. Y esto, según creo, se mantiene hoy día aquí en el SESC, donde sigue habiendo exposiciones de artes populares y de vanguardia. También en esto Lina ha ayudado. [...] Otra cosa que me parece interesante, cambiando de tema, es que para nosotros era muy difícil entender el proyecto. ¿A qué se parecía el proyecto

del SESC? Claro, estaban los edificios nuevos, pero ¿en qué consiste reformar una fábrica? ¿Ya era así? Entonces, ¿qué hacer? Lina lograba, por ejemplo en el Solar do Unhão, hacer esa arquitectura que parecía que no era suya o en la que nadie sabe a ciencia cierta qué es lo que hizo. Ella era despreñada y tenía la valentía de decir que en arquitectura hay momentos en los que tienes que dedicarte a los detalles, sin aparecer. Hay momentos en los que el arquitecto aparece mucho y otros en los que no aparece. En toda esta parte de la Fábrica, ¿dónde está Lina? Está diluida por ahí. Algo que es interesante pensar, porque los arquitectos suelen dejar alguna marca, o su firma. Ella decía que “es ahí cuando empieza la arquitectura”.

AV: Si miramos sus bocetos para el proyecto de la Fábrica, vemos que eran dibujos que no tenían que ver con la realidad, pero que son lo que es la Fábrica. Lo que es hoy en día Pompéia: gente usándola, niños usándola. Esos son los bocetos de su proyecto: no son bocetos técnicos, no son dibujos al estilo de “vamos a hacer esto con este tamaño”. No era eso lo que importaba. Importaba lo que llegara a ser como ambiente, como sitio para el encuentro de las personas, para vivirlo y usarlo. Esto es algo realmente fantástico.

[...]

GL: La exposición, sí, es importante, pero sobre todo lo es esa delicadeza de dejar que el objeto, el tema, ocupe un espacio mayor que el sistema expositivo. Por más contradictorio que parezca. Las exposiciones son mucho más manifiestos políticos y culturales que una preocupación...

[...]

MS: En las exposiciones de Lina no se trataba solo de fijar las obras a la pared, sino de la cuestión de la percepción de todo el espacio arquitectónico. Incluso forma parte de tal percepción el que no exista un recorrido físico. Por ejemplo: en la muestra *Caipiras, capiaus: pau-a-pique* [Campesinos: cañas y barro] se entraba por la zona de los mástiles, en zigzag. Siempre me ha chocado mucho que se expongan las obras de arte así; normalmente en los museos se nos obliga a ir en línea, lo cual resulta horrible. Alguien que además esté concentrado leyendo (por ejemplo una explicación en un texto o lo que sea) y al

que las demás personas tengan que sortear, es algo muy cutre. Para eso lo mejor es dejar sueltas las obras y ya está.

AV: Aquella era una actitud política; Lina afirmaba: “Absurdamente he llegado de Europa, me formé en aquella sociedad, en la que los museos tienen el significado que tienen. Pero yo, a la hora de hacer un museo en Brasil, no quiero aquello”.

[...]

GL: En ese sentido, el gesto fuerte de Lina es que la cartela desaparece y se convierte en un contenido pedagógico para el que quiere saber más sobre la obra.

MF: Y eso es extremadamente riguroso, aunque estemos diciendo que a Lina se la ha folclorizado: mucha gente entra por ese sesgo folclórico de Lina, pero ella era extremadamente rigurosa y el rigor es al mismo tiempo poético. No es posible dissociar rigor y poesía; siempre repito que la poesía es puro rigor, es esencia, concisión, precisión. No hay una palabra que sobre, no hay un verso de más. Es algo muy preciso y riguroso. Y de eso Lina tenía mucha conciencia: en todos sus trabajos, ya fuera una exposición sobre los *caipiras* o cualquier otra cosa, siempre lo encajaba todo. Todos sus trabajos son intensamente poéticos.

[...]

VN: La parte del teatro de Lina es algo muy poco estudiado, creo; de Martim Gonçalves, con el que ella trabajó en Bahía, no hay nada. Y es un tipo, un dramaturgo, de primera línea. Lina también trabajó con José Celso, en *Na Selva das Cidades* [En la selva de las ciudades]. Y en *Gracias, Señor*, que vi ocho veces; era la obra más alucinante que había visto en toda mi vida. Creo que es lo mejor que José Celso hizo para el teatro. Empezaba cuando salían los actores, que arrastraban una percha llena de vestuario teatral y le preguntaban a los espectadores: “¿Qué teatro quieren ustedes? ¿Este de paisano o este de actor?” Y tampoco había decorados. De ahí que nos identificáramos tanto con el grupo de teatro Ornitorrinco. Hicimos también *Mahagonny* sin decorados. Solo con los objetos necesarios y la luz. Este era todo un concepto brechtiano que Lina trajo de Europa y que mezcló con todas

esas cosas brasileñas, con el dinamismo antropofágico brasileño.

GL: Es verdad que su antropofagia era inversa.

VN: ¡Y cómo vibraba ella con todo!... Además tenía mucha suerte.

[...]

MF: Lina era alguien con suerte.

VN: Convertía en oro lo que tocaba.

MF: Pero decía, por otra parte, que estaba abocada al fracaso, un poco a lo Darcy Ribeiro: fue a Bahía y prescindieron de ella, en el MASP prescindieron de ella, en São Paulo había pasado lo mismo, y cuando vino al SESC no contaron con ella. Ella siempre se quejaba de eso y lo que decía se parecía a una frase de Darcy Ribeiro: “He coleccionado fracasos”.

[...]

MF: Su casa, la Casa de Vidrio, estaba llena de vida. Hoy es una casa fría a la que incluso han despojado de sus objetos. Era una casa con polvo, repleta de libros, de objetos antiguos y nuevos, de trastos y juguetes, de trozos de cosas. Estaba muy viva. Recuerdo una vez a Rubens Gerchman en una comida: él vivía en Río de Janeiro y cuando venía a São Paulo siempre comía en casa de Lina. Solía decir: “Cuando vengo aquí siento que estoy en una olla de cultura”, porque había discusiones muy chispeantes, muy intensas; ese era el ambiente. Lina era el alma de aquella casa. Bardi era el museo. Él salía, dormía allá, iba por la mañana, volvía por la noche, ya al final del día. La casa era Lina.

GL: La relación entre ambos es también algo muy importante.

MS: Sí... A veces oíamos cómo él llegaba, y Lina nos decía: “Bardi ha llegado”. Él condujo solo hasta los ochenta años, cuando chocó con el coche y bajó a discutir y a pelearse con el otro conductor. Pero no lo hicieron, lógico; el tipo reconoció al *professore* Bardi y todo fue bien. Lina lo convenció de que no condujera más, y el chófer de ella llevaba y traía al profesor. El caso es que ella oía cómo Bardi llegaba y se iba directo a su dormitorio, se tomaba un té y se ponía a leer, leía mucho. Cuando estaba menos cansado venía a ver nuestro trabajo, y si él lo elogiaba, lo

cual ocurría casi siempre, Lina disimulaba y se metía en la cocina, se apartaba de la mesa del salón. Se emocionaba mucho y lloraba. Entonces, para no verla llorar, nos íbamos corriendo de allí. Bardi también era muy cortés, nos trataba muy bien.

[...]

MF: Él era muy fuerte y Lina lo respetaba por ello, lo admiraba, lo admiraba de verdad. Y se peleaban: ella provocaba mucho a Bardi, él era un “hacedor de cosas”. Él hacía muchas cosas, cosas muy buenas y cosas no tan buenas y Lina era más bien lo contrario. Hacía pocas cosas y muy buenas, muy rigurosas. En ese sentido, eran diferentes, pero él era para ella una referencia importantísima.

AV: La lista de exposiciones que Bardi organizó en el MASP resulta impresionante. Y de artistas de todo tipo. Había tanta libertad en aquel museo... Artistas primitivistas, modernos, de todo, lo que fuera. ¡Qué cantidad de exposiciones y de publicaciones! Él hizo muchas cosas.

VN: Se le consideraba “el ojo de Brasil”. Era el que sabía. Cuando los anticuarios no sabían si una pintura era buena o no, le consultaban a él.

MS: La primera exposición de tebeos en Latinoamérica se organizó en el MASP y la primera que incorporó la fotografía y el diseño en Latinoamérica se celebró en el MASP.

[...]

MS: Cuando estaba contando lo de que Lina se emocionaba mucho si a él le gustaba lo que estábamos haciendo he recordado cuando estábamos terminando y montando la inauguración de la Casa do Benin y supimos que el profesor vendría a Bahía. Ese día ella no vino a trabajar con nosotros, dijo que se quedaría en el hotel, pero en realidad se había ido con su hermana a ponerse guapa. Fue a la peluquería y demás, para esperar al profesor. Cuando él llegó a la Casa do Benin, primero subió aquella escalera, enorme, ¿a que sí?, son cuatro pisos, pero pisos de doble altura, muy altos. Él fue y subió, directamente, y nosotros detrás; al llegar paró y miró atrás, muy fuerte, ya tenía más de 80, se giró y dijo: “Simple, racional”. Entonces bajamos y se lo contamos a Lina y ella se quedó agobiadísima.

AV: No podemos olvidar que era una pareja muy unida. Había muchos consejos, Lina buscaba buenos consejos suyos.

[...]

MF: Eran hacedores de cosas y Lina creía en ello, pues pensaba que lo que intentaban hacer eran “cosas adecuadas para Brasil”. Ambos eran muy conscientes de ello. También eso fue una gran influencia para nosotros, que pensábamos: “¿Qué hacemos?”. Daba igual que fuera un proyecto privado o público, intentábamos hacer cosas que fueran adecuadas para el país, para la realidad brasileña. ¿Qué se hace hoy día? Cosas muy parecidas a las exposiciones didácticas sobre Bardi y Lina. ¿Qué es el Museu da Língua Portuguesa, en São Paulo? En cierta manera es una actualización de aquellas ideas didácticas que había que poner en práctica para aquel país. En el fondo, aquello sigue siendo muy actual, la gente debería entenderlo así. Si entonces era el propio Bardi quien cortaba y hacía las cartelas, eso no importaba. Aquellos diagramas suyos eran referencias. Eran referencias importantes, que hoy día siguen siendo muy actuales para los museos, para el museo como centro de cultura que habla con una gramática propia, que no es la del libro, que no es la de la Iglesia, que no es la del teatro. Los museos son otra cosa. Lina decía: “Lo que interesa es la atmósfera, lo que interesa es el encuentro entre personas”.

GL: Con toda seguridad, su experiencia al inicio de su carrera con Bardi en el MASP le aportó la idea de la mano del hombre que produce, independientemente de la cultura, de la época, de la civilización. Mirar el conocimiento humano a través de los objetos, sin prejuicios, sin barreras; esto proviene en gran manera de su trabajo y de su convivencia con Bardi, quien hizo de ello la misión y la propuesta del MASP.

[...]

AV: Las exposiciones sobre el nordeste eran exactamente eso: el artista como hombre que trabaja, que produce para sí mismo. Que produce objetos útiles.

MF: A Lina le gustaba mucho Borges. Todo lo que hacemos hoy debe ser, en cierta manera, sobre el trabajo humano, la historia es la historia del trabajo humano.

MS: Ella se consideraba medievalista, decía que el Renacimiento había causado muchos daños, principalmente el de hacer que el artista se considerara artista (se ríen todos).

[...]

GL: Una cosa; hay algo a lo que no nos hemos referido demasiado, que es el proceso de su arquitectura. Quizá eso de tener el estudio en la obra no es posible hoy en día...

AV: Sí que podemos hablar de esto, sí. Un día estaba estudiando aquel proyecto del Parlamento ruso, que no llegó a hacerse, de hecho ni recuerdo cómo se llamaba, y entonces vine aquí a Pompéia...

MS: Se llamaba Palacio de los Soviets.

AV: Gracias. Vine a Pompéia y traje aquella colección de libros de Le Corbusier... Y le dije: “Lina, mira este proyecto para el Soviet Supremo y tal”. Ella cerró el libro y replicó: “No nos enamoremos nuevamente de reproducciones” (ríen todos).

[...]

MF: Los museos europeos eran antiguos palacios, con sus paredes llenas de cuadros y más cuadros. Italia, en ese momento, tenía unos arquitectos que fueron experimentando con esa realidad, como [Carlo] Scarpa y muchos otros.

GL: Franco Albini...

MF: El caso es que Lina, al llegar a Brasil, vio campo abierto y dijo: “Aquí puedo hacer el MASP”. Nosotros creemos que el MASP es la mayor osadía.

MF: La museografía del MASP es muy osada, sí.

GL: Es la continuidad de una reflexión: retirar las pinturas de la pared, transformar un objeto en medio del espacio. Ella llegó más allá de lo que ya se había hecho.

MF: Lina dijo: “Solo América puede hacer esto”. Intentaba mostrar a los brasileños que solo aquí se podía hacer esto, que en Europa sería imposible. Siempre tuvo esta visión, lo cual es realmente interesante. En ese sentido, quizá su lucha continua, constante, era la de decirnos a los brasileños que tenemos que librarnos del peso más amargo, más cruel, que es la herencia de la

esclavitud, que solo terminó al final del siglo XIX, una vergüenza impregnada en el alma de todos los brasileños.

AV: Fuimos el penúltimo país que abolió la esclavitud, en 1888. En Haití, en 1802, ya no había esclavitud.

GL: En Brasil aún hay clandestinos, allá en Maranhão...

MF: Es una mancha, un peso enorme en el alma de todos los brasileños, no importa de qué clase social. Y Lina veía, como algunos otros intelectuales también lo veían, que nosotros teníamos que librarnos de ese complejo de inferioridad que impregna a toda la sociedad brasileña. Ella era, en este sentido, una militante política incansable, por lo que presentarnos en una comida a gente, digamos, importante, no era sino una manifestación de ese combate.

[...]

AV: Hablé antes de los textos que contaban su etapa en Bahía, no solo por lo que ella produjo, sino por lo que dejó de producir y lo que tenía como proyecto.

MF: Y hay algo fantástico, que no creo que vayamos a encontrar nunca: sus diarios. Recuerdo haber leído en uno cómo contaba cuando vino a Brasil desde Italia, y que el navío hizo escala en Lisboa. En el diario estaban sus comentarios sobre Lisboa. Era tan bonito... casi parecía el *Cándido* de Voltaire. Y después de Lisboa desembarcó en Recife, la primera parada en Brasil. Pero esos comentarios sobre Lisboa estaban ya en la línea de la península ibérica...

[...]

AV: Lina amaba el rojo, llevaba ropa negra con una estrella roja. Aquí en el SESC todo lo que es rojo es una gran interferencia respecto a la construcción original; por ejemplo esas piezas de metal son piezas que se hicieron después de la estructura de madera, son refuerzos. Vamos, que era algo suyo: con el rojo llamaba la atención y distinguía lo viejo de lo nuevo. Se trataba de eso.

GL: Antes del MASP, el Museu à Beira do Oceano [Museo en la orilla del océano] en São Vicente, también tenía ya elementos rojos. Y del MASP, cuando se pintó de rojo, ella dijo que ya había tenido esa idea; nosotros no

nos lo creíamos y después vimos el dibujo, ¿te acuerdas?

MS: Sí... el MASP era todo de hormigón visto, está en las fotos antiguas, pero había que impermeabilizar la viga. Porque la viga es un tubo que se estaba llenando de agua, y aunque se desaguó, teníamos que impermeabilizarlo. Cualquier producto impermeabilizante es de un blanco roto o de un negro que parece asfalto, demasiado feo. Así que fuimos a contárselo a Lina: “Lina, vamos a tener que impermeabilizar las vigas”; ella dijo: “Estupendo, impermeabilízalas y píntalas de rojo”. Creí que me abroncaría por haberle dado la noticia, pero no: después vi su dibujo antiguo del MASP, con el color rojo. Ella dijo: “Os olvidáis de que se inauguró en el 68, el ambiente era muy duro, nunca lo hubieran autorizado”.

MF: Era el momento de mayor auge de la dictadura militar y Lina era *vermelha*...

MS: Una gran provocación fue también pintar las ventanas de Unhão en rojo, porque intentaron impedir que ella hiciera la obra. Fue Rodrigo Melo Franco quien lo hizo posible, pero al mando estaba Luiz Costa... Ella lo concluyó, realizó la restauración y las ventanas, y en vez del azul o del verde habituales en el Brasil colonial, fue y las pintó todas de rojo.

MF: Hay algo bonito en este asunto de Luiz Costa, quien, al ser consultado sobre lo que Lina estaba haciendo en Bahía (era del patrimonio histórico e informaba al presidente), solo dijo: “Que se le deje hacer lo que quiera, sabe lo que hace”.

MS: La frase más o menos era así: “Puede tener confianza, pues ella sabrá darle un destino digno a este conjunto”. O sea, que se trata ya de una visión de patrimonio, pero de quien sabe que si no se le da a algo un destino efectivo... volverá nuevamente a ser ruina.

GL: Lina tenía la conciencia de que había echado abajo un montón de cosas, escogiendo qué periodo preservar.

MF: Lina construyó cosas nuevas con rostro antiguo.

GL: Y eso es... libertad.

Relación de obras en exposición

- 1**
Lina Bo Bardi
Autorretrato, 1931
Lápiz y pastel sobre papel
offset, 29,8 x 23,3 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro,
São Paulo
[Inv.: 001ARPd0121]
- 2**
Lina Bo Bardi
Sin título, 1924
Acuarela y lápiz sobre cartón,
9 x 14,1 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro,
São Paulo
[Inv.: 001ARPd0004]
- 3**
Lina Bo Bardi
Crepúsculo, 1925
Acuarela y lápiz sobre cartón,
10,3 x 13 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro,
São Paulo
[Inv.: 001ARPd0005]
- 4**
Lina Bo Bardi
Sin título, 1926
Acuarela, *gouache*, lápiz y
lápiz de color sobre cartón,
30,5 x 21,7 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro,
São Paulo
[Inv. 001ARPd0029]
- 5**
Lina Bo Bardi
Sin título, 1926
Acuarela y lápiz sobre papel
offset, 36,8 x 16 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro,
São Paulo
[Inv.: 001ARPd0025]
- 6**
Lina Bo Bardi
Sin título, 1936
Acuarela y lápiz sobre cartón,
18 x 11,7 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro,
São Paulo
[Inv.: 001ARPd0133]
- 7**
Lina Bo Bardi
Sin título, 1927/1928
Acuarela y lápiz sobre cartón,
15,9 x 10,7 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro,
São Paulo
[Inv.: 001ARPd0017]
- 8**
Lina Bo Bardi
Sin título, 1933
Acuarela y lápiz sobre cartón,
28 x 18,9 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro,
São Paulo
[Inv.: 001ARPd0151]
- 9**
Enrico Bo
Puertas de un armario de la
residencia del arquitecto Jacob
Ruchti, 1943
Óleo sobre tabla, 133 x 196 cm
Colección Breno Krasilchik,
São Paulo
- 10**
Enciclopédia da mulher
[Enciclopedia de la mujer].
Rio de Janeiro, Porto Alegre y
São Paulo: Globo, 1958
Capítulo "A casa" [La casa]
de Lina Bo Bardi
Libro. Impresión sobre papel,
34,5 x 25,2 cm
Colección Fundación Juan
March, Madrid
- 11**
Autor desconocido
Imagen de vestir con brazos
articulados, s.f.
Madera policromada y tejido,
85 x 22 x 22 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro,
São Paulo
[Inv.: 00.282]
- 12**
Autor desconocido
Exvoto pintado, s.f.
Óleo sobre tabla, 37 x 31 x 4 cm
Colección Rafael Moraes,
São Paulo
- 13**
Autor desconocido
Corona, s.f.
Metal policromado,
18,5 x 17 x 17 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro,
São Paulo
[Inv.: 00.139]
- 14**
Autor desconocido
Corona de la *congada*, Minas
Gerais, s. XIX
Metal, 40 x 28 x 28 cm
Colección Rafael Moraes,
São Paulo
- 15**
Autor desconocido
Oratorio azul, s.f.
Metal policromado,
44 x 27 x 15 cm
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo
[Inv.: 00.162]
- 16**
Autor desconocido
Candelabro, s.f.
Hojalata policromada,
45 x 35 x 20 cm
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo
[Inv.: 00.143]
- 17**
Lina Bo Bardi
Sin título, 1987
Rotulador y bolígrafo
sobre papel, 29 x 41 cm
Colección João Grinspum
Ferraz, São Paulo
- 18**
Lina Bo Bardi
Sin título, s.f.
Grafito sobre cartón,
38 x 56 cm
Colección João Grinspum
Ferraz, São Paulo
- 19**
Lina Bo Bardi
Estudio para un teatro
de títeres articulado, 1987
Tinta y acuarela sobre
cartón, 18,5 x 29 cm
Colección João Grinspum
Ferraz, São Paulo
- 20**
Lina Bo Bardi
Sin título (felicitación
navideña a Lasar Segall),
1956
Manuscrito con tinta negra
sobre papel, 24,2 x 16 cm
Archivo Lasar Segall/Museu
Lasar Segall/Ibram/MinC,
São Paulo
[Inv.: ALS05121]
- 21**
Autor desconocido
Vaso con flores, s.f.
Metal policromado y cerámica,
31 x 26 x 26 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro,
São Paulo
[Inv.: 00.140]
- 22**
Autor desconocido
Molinete, s.f.
Metal policromado,
21 x 17 x 10 cm
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo
[Inv.: 00.009]
- 23**
Lina Bo Bardi
Lámpara, 1951
Hierro, 35 x 26 Ø cm
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo
[Inv.: 0156]
- 24**
Robert Preston
*A New and Correct Chart
from the 63° of lat. N. to
the Cape of Good Hope and
from 71° Long. W. to the 38° E.
of London* [Carta nueva y
corregida desde los 63° de
lat. N. hasta el cabo de Buena
Esperanza y desde los 71° long.
O. hasta los 38° E. de Londres],
Londres: Laurie & Whittle, 1794
Carta náutica coloreada,
142,5 x 105,7 cm
Biblioteca Nacional
de España, Madrid
[Inv.: MR/5/I SERIE 47/20]
- 25**
Saul Steinberg
Autogeography
[Autogeografía], c. 1966
Tinta, *gouache* y acuarela
sobre papel BFK, 75 x 52,7 cm
Centre Pompidou. Musée
national d'art moderne/
Centre de création industrielle,
París. Depósito de la Centre
Pompidou Foundation, 2017
[Inv.: AM 2017-DEP 28]
- 26**
Lasar Segall
Emigrantes, 1929
Punta seca sobre papel,
28,5 x 34,5 cm
Colección Museu Lasar Segall/
Ibram/MinC, São Paulo
[Inv.: mls-0376]
- 27**
Lasar Segall
Navio y montanhas [Navío y
montañas], 1930
Punta seca sobre papel,
28 x 41,5 cm
- Colección Museu Lasar Segall/
Ibram/MinC, São Paulo
[Inv.: mls-0413]
- 28**
Livio Abramo
Santos, 1939
Xilografía sobre papel,
28 x 20 cm
Instituto Livio Abramo,
Rio de Janeiro
- 29**
Tarsila do Amaral
Marinha com Pão de Açúcar
[Marina con Pan de Azúcar],
1945
Óleo sobre lienzo, 16,5 x 22,2 cm
Colección MAR - Museu de Arte
do Rio/Secretaria Municipal de
Cultura da Cidade do Rio
de Janeiro
[Inv.: MAR.2013.000166]
- 30**
Pietro Maria Bardi
Vista do navio Jaceguay [Vista
del navio *Jaceguay*], 1946
Tinta china sobre papel *offset*,
23,1 x 24,2 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro,
São Paulo
[Inv.: 001ARPd0202]
- 31**
Lina Bo Bardi
Recife, 1946
Acuarela y lápiz sobre
papel *offset*, 21 x 29,6 cm
Instituto Bardi/Casa
de Vidro, São Paulo
[Inv.: 001ARPd0205]
- 32**
Lina Bo Bardi
*Praça Getulio Vargas, Rio de
Janeiro* [Plaza Getulio Vargas,
Rio de Janeiro], 1946
Acuarela y tinta china sobre
papel *offset*, 24,2 x 22,3 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro,
São Paulo
[Inv.: 001ARPd0206]
- 33**
Arcangelo lanelli
Rua Tabatinguera [Calle
Tabatinguera], 1954
Óleo sobre lienzo, 61 x 46 cm
Colección Pinacoteca do Estado
de São Paulo. Donación del
Legado Arcangelo lanelli, 2011
[Inv.: PINA09020]

- 34**
Arcangelo Ianelli
Gasômetro [Gasómetro], 1957
Óleo sobre lienzo, 60 x 72 cm
Colección Pinacoteca do Estado de São Paulo.
Donación del Legado Arcangelo Ianelli, 2011
[Inv.: PINA09022]
- 35**
Lívio Abramo
Vila operária [Ciudad obrera], 1935
Xilografía sobre papel, 27 x 25 cm
Instituto Lívio Abramo, Río de Janeiro
- 36**
Alice Brill
Procesión, valle de Anhangabaú, São Paulo, c. 1950 (2018)
Impresión en chorro de tinta con pigmentos minerales sobre papel de algodón, 31 x 30 cm
Colección Instituto Moreira Salles, Río de Janeiro
- 37**
Hans Gunter Flieg
Centro de São Paulo visto desde la azotea del edificio Altino Arantes, antigua Torre Banespa, São Paulo, 1950 (2018)
Impresión en chorro de tinta con pigmentos minerales sobre papel de algodón, 30 x 39,4 cm
Colección Instituto Moreira Salles, Río de Janeiro
- 38**
Agostinho Batista de Freitas
Vista de São Paulo, 1952
Óleo sobre lienzo, 80 x 100 cm
Colección Ugo di Pace, São Paulo
- 39**
Lina Bo Bardi
Proyecto de diseño de cubierta para *Habitat - Revista das Artes no Brasil* [Habitat - Revista de las artes en Brasil], São Paulo, 1950
Tinta china y collage sobre papel, 30,1 x 23,4 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 011ARQd0014]
- 40**
Habitat - Revista das Artes no Brasil [Habitat - Revista de las artes en Brasil], São Paulo, núms. 1-15 (octubre de 1950-abril de 1954)
Revista. Impresión sobre papel, 30,1 x 23,4 cm
Dan Galeria, São Paulo
- 41**
Lina Bo Bardi y Carlo Pagani
Proyecto de mobiliario para la Casa Mondadori, Milán, 1945
Acuarela, gouache, lápiz y tinta china sobre cartulina, 37,7 x 53,8 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 003ARQd0032]
- 42**
Lina Bo Bardi
Proyecto para casas económicas, 1951
Acuarela, rotulador y tinta china sobre cartón, 70 x 99,8 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 024ARQd0025]
- 43**
Lina Bo Bardi
Sin título, 1929
Acuarela y lápiz sobre papel Fabriano, 23,6 x 33,8 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 001ARPd0033]
- 44**
Lina Bo Bardi
Sin título, c. 1929
Acuarela, lápiz y tinta china sobre papel Fabriano, 33,8 x 23,6 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 001ARPd0032]
- 45**
Lina Bo Bardi
Ilustración sobre fotocopia de silla para *Habitat - Revista das Artes no Brasil* [Habitat - Revista de las artes en Brasil], São Paulo, 1950
Gouache, lápiz, tinta china y fotocopia sobre papel, 19,2 x 14 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 011ARQd0004]
- 46**
Lina Bo Bardi
Silla Tripé [Tripode], 1949
Manufacturada en el Studio d'Arte Palma, São Paulo
Estructura tubular de hierro y cuero, 75 x 70 x 64 cm
Colección Luis Sendino. Cortesía de Side Gallery, Barcelona
- 47**
Giancarlo Palanti
Sillón Zig Zag, 1948
Manufacturada en el Studio d'Arte Palma, São Paulo
- Estructura de madera, detalles de latón y cuero, 81,5 x 90 x 55,4 cm
Colección Luis Sendino. Cortesía de Side Gallery, Barcelona
- 48**
Lina Bo Bardi
Dibujo técnico para la *Bardi's Bowl Chair*, 1951
Rotulador, lápiz y tinta china sobre papel vegetal, 53,8 x 77,1 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 022ARQd0048]
- 49**
Lina Bo Bardi
Proyecto para una versión de la *Bardi's Bowl Chair*, 1951
Lápiz, tinta china y lápiz de cera sobre papel offset, 21,4 x 31,3 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 022ARQd0039]
- 50**
Lina Bo Bardi
Proyecto para una versión de la *Bardi's Bowl Chair*, 1951
Lápiz, tinta china y lápiz de cera sobre papel offset, 21,4 x 31,3 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 022ARQd0038]
- 51**
Lina Bo Bardi
Proyecto para una versión de la *Bardi's Bowl Chair*, 1951
Lápiz, tinta china y lápiz de cera sobre papel offset, 21,4 x 31,4 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 022ARQd0040]
- 52**
Lina Bo Bardi
Bocetos para la Silla al borde del camino y para la *Bardi's Bowl Chair*, 1951
Bolígrafo sobre papel offset, 33 x 22 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 022ARQd0017]
- 53**
Lina Bo Bardi
Bardi's Bowl Chair, 1951
Producida por Arper en serie limitada y numerada de 500 ejemplares
Estructura tubular de hierro y cuero, 83 x 42 x 89 Ø cm
Arper, Treviso
- 54**
José Manuel Ballester
Casa de Vidrio, São Paulo, 2007 (impresa por Estudios Duro en 2018)
Impresión fotográfica retroiluminada sobre textil sintético, 204,5 x 213 cm
Colección Fundación Juan March, Madrid
- 55**
Lina Bo Bardi
Vista interior de la Casa de Vidrio, São Paulo, 1951
Tinta china sobre papel offset, 10,9 x 11,8 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 023ARQd0072_01_04]
- 56**
Lina Bo Bardi
Vista interior de la Casa de Vidrio, São Paulo, 1951
Lápiz de color y tinta china sobre papel offset, 10,9 x 11,8 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 023ARQd0072_02_04]
- 57**
Lina Bo Bardi
Vista interior de la Casa de Vidrio, São Paulo, 1951
Tinta china sobre papel offset, 10,9 x 11,8 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 023ARQd0072_03_04]
- 58**
Lina Bo Bardi
Vista interior de la Casa de Vidrio, São Paulo, 1951
Tinta china sobre papel offset, 10,9 x 11,8 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 023ARQd0072_04_04]
- 59**
Lina Bo Bardi
Proyecto de joyas y joyero, 1947
Acuarela, lápiz y tinta china sobre papel offset, 25,4 x 20,7 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 009ARQd0005]
- 60**
Lina Bo Bardi
Proyecto de collar y objetos diversos, 1947
Tinta ferrogálica sobre papel offset, 27,8 x 21,2 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 009ARQd0016]
- 61**
Lina Bo Bardi
Proyecto de joyas, 1947
Lápiz y lápiz de color sobre papel, 17,4 x 21,6 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 009ARQd0001]
- 62**
Lina Bo Bardi
Proyecto de collar, 1947
Tinta china sobre papel offset, 21,1 x 15,1 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 009ARQd0013]
- 63**
Lina Bo Bardi
Collar de aguamarinas, 1947 (reeditado por Talento en 2016)
Oro blanco de 18 k y 47 aguamarinas talladas de 393 ct, 14,5 x 14,5 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 009PROV04]
- 64**
Alexander Calder
Collar, c. 1945
Alambre de plata, 50,8 cm (contorno); 1,9 x 0,5 cm (pieza)
Calder Foundation, Nueva York
- 65**
Alexander Calder
Broche, c. 1940
Plata, oro, vidrio y alambre, 17,6 x 12,5 cm
Calder Foundation, Nueva York
- 66**
Lina Bo Bardi
Insecto, s.f.
Bombilla de lámpara con filamentos y plumas, 9 x 7,5 x 3 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 00.245]
- 67**
Lasar Segall
Floresta com quatro troncos escuros [Bosque con cuatro troncos oscuros], 1955
Acuarela, gouache y lápiz sobre papel, 31 x 21,5 cm
Colección Museu Lasar Segall/Ibram/MinC, São Paulo
[Inv.: mls-2666]
- 68**
Lasar Segall
Floresta crepuscular [Bosque crepuscular], 1956
Óleo con arena sobre lienzo, 131 x 97,5 cm
Colección Museu Lasar Segall/Ibram/MinC, São Paulo
[Inv.: mls-0026]

- 69**
Cartel de la exposición de Macaparana en el Museu de Arte de São Paulo, 1979
Impresión sobre papel, 60 x 30 cm
Colección Macaparana, São Paulo
- 70**
Macaparana
Paissagem [Paisaje], 1979
Gouache y pastel sobre papel, 54 x 35 cm
Colección Macaparana, São Paulo
- 71**
Macaparana
Paissagem com ex-votos [Paisaje con exvotos], 1979
Gouache y pastel sobre papel, 33 x 22 cm
Colección Macaparana, São Paulo
- 72**
Jean-Frédéric Bosset de Luze
Pombal = (Colombier)
Plantation de café d'une colonie neuchâteloise au Brésil [Plantación de café en una colonia de Neuchâtel en Brasil], primera mitad del siglo XIX
Acuarela, lápiz, tinta ferrogálica y pintura sobre papel, 63,3 x 70 cm
Colección Pinacoteca do Estado de São Paulo. Colección Brasiliana/Fundação Estudar. Donación de la Fundação Estudar, 2007
[Inv.: PINA07356]
- 73**
Jean-Frédéric Bosset de Luze
Fazenda Pombal, Colônia Leopoldina, Bahia [Hacienda Pombal, Colonia Leopoldina, Bahía], 1820/1840
Acuarela sobre papel, 36,6 x 61,1 cm
Colección Pinacoteca do Estado de São Paulo. Colección Brasiliana/Fundação Estudar. Donación de la Fundação Estudar, 2007
[Inv.: PINA07355]
- 74**
Jules Marie Vincent de Sinety
Bahia [Bahía], 1938
Acuarela sobre papel, 31,3 x 45,4 cm
Colección Pinacoteca do Estado de São Paulo. Colección Brasiliana/Fundação Estudar. Donación de la Fundação Estudar, 2007
[Inv.: PINA07409]
- 75**
Autor desconocido
Tocado. Comunidad indígena kayapó, sureste del Amazonas, segunda mitad del siglo XX
Pluma y fibra vegetal, 67 cm (máx.) / 38 (corona) x 46 cm
Museo de América, Madrid
[Inv.: 2012/01/20]
- 76**
Lygia Pape
Manto tupinambá, 1996/1999
Impresión fotográfica retroiluminada sobre Duratrans, 100 x 125 cm
Fundación Helga de Alvear, Cáceres
- 77**
Cássio M'Boy
Fundação de Embu [Fundación de Embu, São Paulo], s.f.
Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm
Colección Breno Krasilchik, São Paulo
- 78**
Autor desconocido
Muñeca cerámica. Comunidad indígena karajá, río Araguaia, s.f.
Arcilla policromada, 13 x 7 x 7 cm
Colección particular, São Paulo
- 79**
Autor desconocido
Muñeca cerámica. Comunidad indígena karajá, río Araguaia, s.f.
Arcilla policromada, 13 x 7 x 7 cm
Colección particular, São Paulo
- 80**
Autor desconocido
Figura. Comunidad indígena karajá, río Araguaia, anterior a 1968
Arcilla policromada, 13,5 x 9 x 30 cm
Museo de América, Madrid
[Inv.: 70318]
- 81**
Autor desconocido
Canoa (maqueta). Comunidad indígena karajá, río Araguaia, isla de Bananal, Tocantins, primera mitad del siglo XX
Madera policromada, 4,5 x 7 x 58,5 cm
Museo de América, Madrid
[Inv.: 14813]
- 82**
Autor desconocido
Barco, s.f.
Madera, metal y cartón, 40 x 15 x 80 cm
Colección Macaparana, São Paulo
- 83**
Marcel Gautherot
Mascarón de proa, río São Francisco, Bahía, 1946 (2018)
Impresión en chorro de tinta con pigmentos minerales sobre papel de algodón, 31,7 x 30 cm
Colección Instituto Moreira Salles, Río de Janeiro
- 84**
Marcel Gautherot
Mascarón de proa, río São Francisco, Bahía, 1946 (2018)
Impresión en chorro de tinta con pigmentos minerales sobre papel de algodón, 31,4 x 30 cm
Colección Instituto Moreira Salles, Río de Janeiro
- 85**
Mestre Guarany (Francisco Biquiba dy Lafuente Guarany)
Mascarón de proa navegado, s.f.
Madera policromada, 90 x 43 x 50 cm
Museus Castro Maya/Ibram/MinC, Río de Janeiro
[Inv.: MEA 4391]
- 86**
Autor desconocido
Mascarón de proa navegado (león), s.f.
Madera con residuos de policromía y plumas, 62 x 35 x 60 cm
Colección Gilberto Sá, Salvador de Bahía
- 87**
Mestre Guarany (Francisco Biquiba dy Lafuente Guarany)
Mascarón de proa navegado (caballo), s.f.
Madera, 72 x 20 x 42 cm
Colección Vilma Eid, São Paulo
- 88**
Mestre Guarany (Francisco Biquiba dy Lafuente Guarany)
Mascarón de proa, s.f.
Madera, 86 x 31 x 35 cm
Colección Fundação José e Paulina Nemirovsky, en préstamo a largo plazo a la Pinacoteca do Estado de São Paulo
[Inv.: COM_FN_077]
- 89**
Marcel Gautherot
José Pancetti pintando en la laguna de Abaeté, Salvador, Bahía, c. 1957 (2018)
Impresión en chorro de tinta con pigmentos minerales sobre papel de algodón, 30,1 x 30 cm
Colección Instituto Moreira Salles, Río de Janeiro
- 90**
Marcel Gautherot
Laguna de Abaeté, Salvador, Bahía, c. 1957 (2018)
Impresión en chorro de tinta con pigmentos minerales sobre papel de algodón, 31,1 x 30 cm
Colección Instituto Moreira Salles, Río de Janeiro
- 91**
Dorival Caymmi
Canções praieiras [Canciones playeras], 1954
Disco de vinilo
Cubierta: impresión sobre cartón, 26,5 x 26,3 cm
Colección Fundación Juan March, Madrid
- 92**
José Pancetti
Lagoa do Abaeté [Laguna de Abaeté], 1957
Óleo sobre lienzo, 47,5 x 55,5 cm
Colección Igor Queiroz Barroso, Fortaleza
- 93**
Lina Bo Bardi
Tempos de grossura: o design no impasse [Tiempos groseros: el estancamiento del diseño], 1984
Libro. Impresión sobre papel, 22,7 x 21,4 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 002179]
- 94**
Autor desconocido
Exvoto. Cuerpo femenino, s.f.
Madera, 17 x 9,5 x 3 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 00.131]
- 95**
Autor desconocido
Cabeza, norte de Brasil, s.f.
Terracota, 20,5 x 18 x 18 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 00.057]
- 96**
Autor desconocido
Exvotos, s.f.
132 figuras de madera, 220 x 160 cm (panel)
Colección particular, São Paulo
- 97**
Autor desconocido
Exu con tridente y lanza, Salvador de Bahía, s.f.
Metal, 28 x 7 x 11 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 00.169]
- 98**
Autor desconocido
Exu con tridente y lanza, Salvador de Bahía, s.f.
Metal, 28 x 7 x 12 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 00.171]
- 99**
Cândido Portinari
Iemanjá [Yemanyá], 1959
Tinta china sobre papel, 24,5 x 25,5 cm
Museus Castro Maya/Ibram/MinC, Río de Janeiro
[Inv.: MCC 0137]
- 100**
Autor desconocido
Máscara de *cavalhada* (representación popular que conmemora la lucha entre moros y cristianos), s.f.
Papel maché policromado, 15,5 x 12 x 9 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 00.075]
- 101**
Autor desconocido
Máscara de *cavalhada* (representación popular que conmemora la lucha entre moros y cristianos), s.f.
Papel maché policromado, 10 x 8 x 9 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 00.074]
- 102**
Agaldo Manoel dos Santos
Exu, década de 1950
Madera, 46 x 18 x 16 cm
Colección Vilma Eid, São Paulo
- 103**
Agaldo Manoel dos Santos
Nossa Senhora [Nuestra Señora], década de 1950
Madera, 39 x 18 x 15 cm
Colección Vilma Eid, São Paulo
- 104**
Agaldo Manoel dos Santos
Rei nagô [Rey nagô], década de 1950
Madera, 109 x 47 x 46 cm
Colección Fundação José e Paulina Nemirovsky, en préstamo a largo plazo a la Pinacoteca do Estado de São Paulo
[Inv.: COM_FN_078]
- 105**
Autor desconocido
Asiento, ajuar ceremonial. Comunidad indígena amazónica, posiblemente

yekuana, segunda mitad del siglo XX
Madera pigmentada y barnizada, 16,5 x 19,5 x 62 cm
Museo de América, Madrid
[Inv.: 2011/01/03]

106
Autor desconocido
Asiento. Ajuar ceremonial.
Comunidad indígena amazónica, posiblemente yekuana, segunda mitad del siglo XX
Madera pigmentada y barnizada, 20 x 24 x 68 cm
Museo de América, Madrid
[Inv.: 2011/01/04]

107
Walter Smetak
Chori con caja de resonancia.
Instrumento musical de cuerda friccionado y percutido, 1968
Madera, calabaza y acero,
118 x 32 x 22 cm
Colección familia Smetak,
Salvador de Bahía

108
Walter Smetak
Chori violín. Instrumento musical de cuerda friccionado y percutido, 1968
Madera, calabaza y acero,
109 x 32 x 16,5 cm
Colección familia Smetak,
Salvador de Bahía

109
Walter Smetak
Chori viola. Instrumento musical de cuerda friccionado y percutido, 1968
Madera, calabaza y acero,
135 x 40 x 16 cm
Colección familia Smetak,
Salvador de Bahía

110
Walter Smetak
Chori bajo. Instrumento musical de cuerda friccionado y percutido, 1968
Madera, calabaza y acero,
150 x 27 x 27 cm
Colección familia Smetak,
Salvador de Bahía

111
Walter Smetak
Chori sol y luna. Instrumento musical de cuerda friccionado y percutido, 1968
Madera, calabaza y acero,
174 x 34 x 23 cm
Colección familia Smetak,
Salvador de Bahía

112
Lina Bo Bardi
Cadeira de Beira de Estrada [Silla al borde del camino], 1967
Madera, cuerda y hierro,
197 x 90 x 62 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro,
São Paulo
[Inv.: 072PROV01]

113
Teófilo Silva
Juego del animal, s.f.
Mariposa: 29 x 40,5 cm;
águila: 29,5 x 41 cm;
avestruz: 30,5 x 41 cm;
chivo: 29,5 x 41 cm;
buey: 30 x 41,5 cm;
burro: 27 x 43 cm;
cabra: 30 x 41 cm;
perro: 30,5 x 41 cm;
caballo: 30,5 x 41 cm;
cobra: 29 x 41 cm;
conejo: 29 x 40,5 cm;
dromedario: 30 x 42,5 cm;
elefante: 30,5 x 40,5 cm;
gallo: 30 x 40,5 cm;
gato: 29,5 x 40,5 cm;
caimán: 30,5 x 41 cm;
león: 29 x 39 cm;
mono: 30 x 41 cm;
pavo real: 30,5 x 41 cm;
pavo: 30 x 41 cm;
cerdo: 29,5 x 39 cm;
tigre: 30,5 x 41 cm;
oso: 30,5 x 41 cm;
vaca: 31 x 42 cm;
ciervo: 30 x 41,5 cm,
25 piezas pintadas sobre metal
Instituto Bardi/Casa de Vidro,
São Paulo
[Inv.: 00.115-1-25/26]

114
José Francisco Borges
Sin título, s.f.
Matriz de madera para xilografía, 51 x 36 x 2 cm
Colección Galeria Estação,
São Paulo

115
José Francisco Borges
Sin título, s.f.
Matriz de madera para xilografía, 51 x 37 x 2 cm
Colección Galeria Estação,
São Paulo

116
Autor desconocido
Colcha de animales,
Maragojipinho, Sergipe, s.f.
Tejido y tejidos aplicados,
205 x 136 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro,
São Paulo
[Inv.: 00.161]

117
Autor desconocido
Colcha de retales, s.f.
Tejido, 202,5 x 156 cm

Instituto Bardi/Casa de Vidro,
São Paulo
[Inv.: 00.118]

118
Autor desconocido
Colcha de retales, Brejo da Madre de Deus, Pernambuco, s.f.
Tejido, 200 x 148 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro,
São Paulo
[Inv.: 00.254]

119
Luiz Lobo Filho
Juguete de Mozambique, 1985
Madera policromada, metal y engranaje, 30 x 41 x 21 cm
Departamento dos Museus Municipais de São Paulo/
Pavilhão das Culturas Brasileiras
[Inv.: 12304]

120
Manuel Eudócio
Maracatu (conjunto musical que acompaña un cortejo), s.f.
21 figuras de cerámica policromada, 28 x 35 x 170 cm (conjunto)
Colección Fundação José e Paulina Nemirovsky, en préstamo a largo plazo a la Pinacoteca do Estado de São Paulo
[Inv.: COM_FN_208.2005]

121
Nhozim
Rueda de *Bumba-meu-boi* (fiesta popular en torno a una leyenda sobre un buey), década de 1960
34 elementos de madera policromada y técnica mixta, 50 x 66 x 66 cm
Colección Museu Casa do Pontal, Río de Janeiro

122
Mestre Vitalino (Vitalino Pereira dos Santos)
Sanfoneiro [Acordeonista], s.f.
Cerámica, 14,5 x 8,5 x 7,5 cm
Departamento dos Museus Municipais de São Paulo/
Pavilhão das Culturas Brasileiras
[Inv.: 11497]

123
Mestre Vitalino (Vitalino Pereira dos Santos)
Casal dançando [Pareja bailando], s.f.
Cerámica, 15 x 10 x 7,5 cm
Departamento dos Museus Municipais de São Paulo/
Pavilhão das Culturas Brasileiras
[Inv.: 11498]

124
Mestre Vitalino (Vitalino Pereira dos Santos)
Casal de noivos [Pareja de novios], s.f.
Cerámica policromada,
21 x 8 x 20 cm
Colección Vilma Eid, São Paulo

125
Mestre Vitalino (Vitalino Pereira dos Santos)
Sin título, s.f.
Cerámica policromada,
15,5 x 12,5 x 12,5 cm
Colección Vilma Eid, São Paulo

126
Mestre Vitalino (Vitalino Pereira dos Santos)
Mulher, criança e médico [Mujer, niño y médico], s.f.
Cerámica, 16 x 18,5 x 10 cm
Departamento dos Museus Municipais de São Paulo/
Pavilhão das Culturas Brasileiras
[Inv.: 11486]

127
Mestre Vitalino (Vitalino Pereira dos Santos)
Batismo [Bautismo], s.f.
Cerámica policromada,
17,5 x 14,5 x 14,5 cm
Departamento dos Museus Municipais de São Paulo/
Pavilhão das Culturas Brasileiras
[Inv.: 1467]

128
Antonio Rodrigues
Telefone público [Teléfono público], s.f.
Cerámica policromada,
16,5 x 9 x 22 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro,
São Paulo
[Inv.: 00.319]

129
Mestre Vitalino (Vitalino Pereira dos Santos)
Sin título, s.f.
Cerámica policromada,
19 x 11 x 14 cm
Colección Vilma Eid, São Paulo

130
Mestre Vitalino (Vitalino Pereira dos Santos)
Dr. Advogado [Sr. Abogado], s.f.
Cerámica, 16 x 14 x 10 cm
Colección Vilma Eid, São Paulo

131
Mestre Vitalino (Vitalino Pereira dos Santos)
Sin título, s.f.
Cerámica policromada,
15 x 18 x 14 cm
Colección Vilma Eid, São Paulo

132
Mestre Vitalino (Vitalino Pereira dos Santos)
Sin título, s.f.
Cerámica policromada,
23 x 7,5 x 17 cm
Colección Vilma Eid,
São Paulo

133
Mestre Vitalino (Vitalino Pereira dos Santos)
Homem com cavalo e boi [Hombre con caballo y buey], s.f.
Cerámica, 10,5 x 14,5 x 13 cm
Departamento dos Museus Municipais de São Paulo/
Pavilhão das Culturas Brasileiras
[Inv.: 11485]

134
Mestre Vitalino (Vitalino Pereira dos Santos)
Carro de boi com homem e carga [Carro de buey con hombre y carga], s.f.
Cerámica, 16 x 22 x 9 cm
Departamento dos Museus Municipais de São Paulo/
Pavilhão das Culturas Brasileiras
[Inv.: 11499]

135
Mestre Vitalino (Vitalino Pereira dos Santos)
Homem com burros [Hombre con burros], s.f.
Cerámica,
13,5 x 11,5 x 22,5 cm
Departamento dos Museus Municipais de São Paulo/
Pavilhão das Culturas Brasileiras
[Inv.: 11484]

136
Mestre Vitalino (Vitalino Pereira dos Santos)
Nêgo atirando nas onças [Negro disparando a las onzas], década de 1950
Cerámica policromada,
34 x 9,5 x 13 cm
Departamento dos Museus Municipais de São Paulo/
Pavilhão das Culturas Brasileiras
[Inv.: 699]

137
Minelvino Francisco Silva
História do Vaqueiro Danião [Historia del vaquero Damián], 1980
Pliego de cordel. Impresión sobre papel, 17,9 x 13,5 cm
Museo de América, Madrid
[Inv.: 1993/03/169]

- 138**
Arlindo Pinto de Souza
Festa da Bicharada [Fiesta de los animales], 1950
Pliego de cordel. Impresión sobre papel, 17,5 x 13,1 cm
Museo de América, Madrid [Inv.: 1993/03/168]
- 139**
João Ferreira de Lima
História de Mariquinha e José de Souza Leão, 1977
Pliego de cordel. Impresión sobre papel, 17,8 x 13,3 cm
Museo de América, Madrid [Inv.: 1993/03/167]
- 140**
Ary Fausto Maia
Os Posseiros do Maranhão [Los ocupantes de Maranhão], c. 1960
Pliego de cordel. Impresión sobre papel, 15,7 x 11,7 cm
Museo de América, Madrid [Inv.: 1993/03/180]
- 141**
Apolónio Alves dos Santos
Discussão de José Ventura com Apolónio Alves dos Santos [Discusión entre José Ventura y Apolónio Alves dos Santos], c. 1960
Pliego de cordel. Impresión sobre papel, 15,8 x 10,8 cm
Museo de América, Madrid [Inv.: 1993/03/177]
- 142**
Apolónio Alves dos Santos
Bom tempo não volta mais [Los buenos tiempos nunca regresan], c. 1960
Pliego de cordel. Impresión sobre papel, 15,4 x 10,7 cm
Museo de América, Madrid [Inv.: 1993/03/179]
- 143**
Apolónio Alves dos Santos
A Feira Dos Nordestinos no Campo de São Cristovão - R. J. [La feria de los nordestinos en el campo de San Cristóbal - R. J.], 1981
Pliego de cordel. Impresión sobre papel, 15,5 x 10,8 cm
Museo de América, Madrid [Inv.: 1993/03/182]
- 144**
Apolónio Alves dos Santos
O abc do Feijão e os tumultos nas filas [El abc de los frijoles y los tumultos en las colas], c. 1970
Pliego de cordel. Impresión sobre papel, 15,5 x 10,7 cm
Museo de América, Madrid [Inv.: 1993/03/181]
- 145**
Lina Bo Bardi
Cartel de la exposición *Nordeste*, 1963
Impresión sobre papel, 100,2 x 74,1 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 062PROV06]
- 146**
Lina Bo Bardi
Vistas de la exposición *A mão do povo brasileiro* [La mano del pueblo brasileño], 1969
Rotulador y collage sobre cartulina, 21 x 37,4 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 079ARQd0017]
- 147**
Autor desconocido
Mortero con mano, siglo XX
Madera tallada, 95 cm x 38 Ø cm (mortero); 76,5 x 11 Ø cm (mano)
Instituto do Patrimônio Cultural e Artístico do Estado da Bahia (IPAC)/Diretoria de Museus (DIMUS)/Centro Cultural Solar Ferrão
- 148**
Autor desconocido
Parrilla, Salvador, Bahía, 1960
Hierro, 38 x 23,5 x 0,5 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 00.081]
- 149**
Autor desconocido
Parrilla, Salvador, Bahía, 1960
Hierro, 35 x 25 x 0,5 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 00.084]
- 150**
Autor desconocido
Parrilla, Salvador, Bahía, 1960
Hierro, 39 x 22 x 0,5 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 00.083]
- 151**
Autor desconocido
Abanico, s.f.
Fibra vegetal trenzada, 26 x 26 x 0,5 cm
Departamento dos Museus Municipais de São Paulo/Pavilhão das Culturas Brasileiras [Inv.: 1298]
- 152**
Autor desconocido
Abanico, s.f.
Fibra vegetal trenzada, 43,5 x 25,5 cm
Departamento dos Museus Municipais de São Paulo/Pavilhão das Culturas Brasileiras [Inv.: 1075]
- 153**
Autor desconocido
Abanico, s.f.
Fibra vegetal trenzada, 33 x 26 cm
Departamento dos Museus Municipais de São Paulo/Pavilhão das Culturas Brasileiras [Inv.: 1281]
- 154**
Autor desconocido
Abanico, s.f.
Fibra vegetal trenzada, 35,5 x 22 x 2,5 cm
Departamento dos Museus Municipais de São Paulo/Pavilhão das Culturas Brasileiras [Inv.: 1270]
- 155**
Autor desconocido
Abanico, s.f.
Fibra vegetal trenzada, 30 x 27 x 2,5 cm
Departamento dos Museus Municipais de São Paulo/Pavilhão das Culturas Brasileiras [Inv.: 1269]
- 156**
Autor desconocido
Abanico, s.f.
Fibra vegetal trenzada, 28,5 x 29,5 x 2 cm
Departamento dos Museus Municipais de São Paulo/Pavilhão das Culturas Brasileiras [Inv.: 1275]
- 157**
Autor desconocido
Blonda de papel, Fortaleza, Ceará, s.f.
Recorte y collage de papel, 23 Ø cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 00.339]
- 158**
Autor desconocido
Blonda de papel, Fortaleza, Ceará, s.f.
Recorte y collage de papel, 20,5 Ø cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 00.340]
- 159**
Autor desconocido
Blonda de papel, Fortaleza, Ceará, s.f.
Recorte de papel, 31,5 x 31,5 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 00.347]
- 160**
Autor desconocido
Blonda de papel, Fortaleza, Ceará, s.f.
Recorte de papel impreso, 21 x 21 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 00.341]
- 161**
Autor desconocido
Blonda de papel, Fortaleza, Ceará, s.f.
Recorte de papel, 39,2 Ø cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 00.343]
- 162**
Autor desconocido
Blonda de papel, Fortaleza, Ceará, s.f.
Recorte de papel, 38,7 Ø cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 00.344]
- 163**
Autor desconocido
Blonda de papel, Fortaleza, Ceará, s.f.
Recorte y collage de papel, 29,2 x 28,5 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 00.345]
- 164**
Autor desconocido
Blonda de papel, Fortaleza, Ceará, s.f.
Recorte de papel, 13 x 34 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 00.342]
- 165**
Autor desconocido
Lámpara de mecha con bombilla de vidrio, s.f.
Hojalata y bombilla, 15 x 15 x 15 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 00.148]
- 166**
Autor desconocido
Lamparita, s.f.
Hojalata, 33 x 9,5 x 8,5 cm
Instituto do Patrimônio Cultural e Artístico do Estado da Bahia (IPAC)/Diretoria de Museus (DIMUS)/Centro Cultural Solar Ferrão
- 167**
Autor desconocido
Lamparita rectangular, s.f.
Hojalata, 15 x 17 x 7 cm
Instituto do Patrimônio Cultural e Artístico do Estado da Bahia (IPAC)/Diretoria de Museus (DIMUS)/Centro Cultural Solar Ferrão
- 168**
Autor desconocido
Tetera, s.f.
Hojalata, 20,5 x 17 x 16 cm
Instituto do Patrimônio Cultural e Artístico do Estado da Bahia (IPAC)/Diretoria de Museus (DIMUS)/Centro Cultural Solar Ferrão
- 169**
Autor desconocido
Taza, s.f.
Hojalata, 17 x 15 x 7 cm
Instituto do Patrimônio Cultural e Artístico do Estado da Bahia (IPAC)/Diretoria de Museus (DIMUS)/Centro Cultural Solar Ferrão
- 170**
Autor desconocido
Taza, s.f.
Hojalata, 15 x 14 x 10 cm
Instituto do Patrimônio Cultural e Artístico do Estado da Bahia (IPAC)/Diretoria de Museus (DIMUS)/Centro Cultural Solar Ferrão
- 171**
Autor desconocido
Cuenco, s.f.
Cerámica policromada, 14 x 36 Ø cm (boca); 14 Ø cm (base)
Instituto do Patrimônio Cultural e Artístico do Estado da Bahia (IPAC)/Diretoria de Museus (DIMUS)/Centro Cultural Solar Ferrão
- 172**
Autor desconocido
Tinjara decorada, s.f.
Cerámica policromada, 65 x 18,5 Ø cm (boca); 10,5 Ø cm (base)
Instituto do Patrimônio Cultural e Artístico do Estado da Bahia (IPAC)/Diretoria de Museus (DIMUS)/Centro Cultural Solar Ferrão
- 173**
Autor desconocido
Pote decorado, s.f.
Cerámica policromada, 65 x 43 Ø cm
Instituto do Patrimônio Cultural e Artístico do Estado da Bahia (IPAC)/

Diretoria de Museus (DIMUS)/Centro Cultural Solar Ferrão

174
Autor desconocido
Cuenco, s.f.
Cerámica policromada,
8 x 10 x 10 cm
Colección particular,
São Paulo

175
Autor desconocido
Vaso. Comunidad indígena karajá, río Araguaia, s.f.
Cerámica policromada,
10 x 10 x 10 cm
Colección particular,
São Paulo

176
Autor desconocido
Vaso. Comunidad indígena karajá, río Araguaia, s.f.
Cerámica policromada,
10 x 10 x 10 cm
Colección particular,
São Paulo

177
Lasar Segall
Cabeça e cafezal [Cabeza y cafetal], 1930
Punta seca y aguafuerte sobre papel, 28 x 22 cm
Colección Museu Lasar Segall/Ibram/MinC, São Paulo [Inv.: mls-0396]

178
Lina Bo Bardi
Cocina del Solar do Unhão – Museu de Arte Popular, 1959
Rotulador sobre papel *offset*, 31,1 x 21,7 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 049ARQd0016]

179
Cícero Dias
Casa Grande do Engenho Noruega [Casa grande del ingenio Noruega], 1933
Grabado acuarrelado, 43,5 x 43 cm
Colección Flávia y Walmir Simões de Assis Filho, Curitiba

180
Lina Bo Bardi
Escalera del Solar do Unhão – Museu de Arte Popular, 1959
Rotulador sobre papel *offset*, 32,8 x 21,9 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 049ARQd0011]

181
José Manuel Ballester
Escalera del Solar do Unhão, Salvador de Bahía, 2018 (impresa por Estudios Durero)
Impresión fotográfica directa sobre Dibond, 93,2 x 110 cm
Colección Fundación Juan March, Madrid

182
Lina Bo Bardi
Fotomontaje de maqueta del Museu à Beira do Oceano [Museo en la orilla del océano], São Vicente, São Paulo, 1951
Montaje sobre papel fotográfico, 16,9 x 24,2 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 026ARQd0001]

183
Fotografía de **Hans Gunter Flieg** del fotomontaje con maqueta de **Lina Bo Bardi** para el proyecto del Museu à Beira do Oceano [Museo en la orilla del océano], São Vicente, São Paulo, 1951 (2018)
Impresión en chorro de tinta con pigmentos minerales sobre papel de algodón, 22,2 x 25,4 cm
Colección Instituto Moreira Salles, Río de Janeiro

184
Fotografía de **Hans Gunter Flieg** del fotomontaje con *collages* de **Lina Bo Bardi** para el proyecto del Museu à Beira do Oceano [Museo en la orilla del océano], São Vicente, São Paulo, 1951 (2018)
Impresión en chorro de tinta con pigmentos minerales sobre papel de algodón, 17,9 x 25,4 cm
Colección Instituto Moreira Salles, Río de Janeiro

185
Fotografía de **Hans Gunter Flieg** del fotomontaje con maqueta de **Lina Bo Bardi** para el proyecto del Museu à Beira do Oceano [Museo en la orilla del océano], São Vicente, São Paulo, 1951 (2018)
Impresión en chorro de tinta con pigmentos minerales sobre papel de algodón, 17,6 x 25,4 cm
Colección Instituto Moreira Salles, Río de Janeiro

186
Milton Cruz
Maqueta del MASP, s.f.
Metal policromado, 17,8 x 30,2 x 17,8 cm

Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 00.317]

187
Lina Bo Bardi
Proyecto para el Museu de Arte de São Paulo, 1965
Lápiz, tinta china y *collage* sobre papel vegetal, 56,8 x 99,7 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 036ARQd0110]

188
Lina Bo Bardi
Proyecto para el Museu de Arte de São Paulo, 1957/1968
Rotulador, diazo, lápiz, lápiz de color y *collage* fotográfico sobre papel *offset*, 100 x 99,9 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 036ARQd0085]

189
Lina Bo Bardi
Perspectiva del mirador del Museu de Arte de São Paulo, 1965
Tinta china y pastel sobre papel vegetal, 49,9 x 69,5 cm
Colección Instituto Moreira Salles, Río de Janeiro [Inv.: 036ARQd0121]

190
Lina Bo Bardi
Proyecto de ocupación del mirador del Museu de Arte de São Paulo con esculturas, 1957/1968
Lápiz y tinta china sobre papel, 47,2 x 69,8 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 036ARQd0122]

191
Lina Bo Bardi
Detalles de iluminación de los soportes de obras para el Museu de Arte – calle 7 de Abril, 1947
Diazo y pastel sobre papel *offset*, 30,1 x 37,9 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 007ARQd0027]

192
Lina Bo Bardi
Soportes de obras para el Museu de Arte – calle 7 de Abril, 1947
Lápiz y tinta china sobre papel vegetal, 14,3 x 11,1 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 007ARQd0018]

193
Lina Bo Bardi
Cerramiento del restaurante del Museu de Arte de São Paulo, 1957/1968
Acuarela y tinta china sobre cartulina, 19 x 29,6 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 036ARQd0465]

194
Lina Bo Bardi
Caballete de vidrio para el Museu de Arte de São Paulo, 1963
Acuarela, lápiz y *collage* sobre papel *offset*, 33,1 x 24 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 036ARQd0468]

195
Il Vetro, n.º 10 (1938)
Revista mensual de la Federazione Nazionale Fascista degli Industriali del Vetro [Federación nacional fascista de los industriales del vidrio]
Edición y diseño casi exclusivos de Pietro Maria Bardi
Impresión sobre papel, 31 x 23,5 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: PROV09]

196
Lygia Clark
O antes é o depois [El antes es el después], versión 2, 1963
Acero inoxidable
Dimensiones variables
Colección Eugênio Pacelli Pires dos Santos, Río de Janeiro

197
Max Bill
Dreiteilige einheit [Unidad tripartita], 1948/1949
Acero inoxidable, 113,5 x 83 x 100 cm
Colección Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo [Inv.: 1963.3.76]

198
Aldemir Martins
Peixe [Pez], 1957
Tinta china y acuarela sobre papel, 50,5 x 68 cm
Colección Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador [Inv.: 1959.022]

199
Aldemir Martins
Blusa quimono, 1964
Tejido de punto Rhodiano, 98,5 x 118,5 cm

Colección Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Donación de Rhodia, 1972 [Inv.: MASP.03389]

200
Hércules Barsotti
Vestido largo, 1966
Tejido Rhodosá, 143,4 x 61 cm
Colección Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Donación de Rhodia, 1972 [Inv.: MASP.03379]

201
Willys de Castro
Mono corto, c. 1960
Tejido Bemberg, 84 x 60 cm
Colección Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Donación de Rhodia, 1972 [Inv.: MASP.03362]

202
Nelson Leirner
Vestido largo con cola, 1968
Tejido Rhodiano, 142 x 76 cm
Colección Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Donación de Rhodia, 1972 [Inv.: MASP.03384]

203
Rubens Gerchman
Tropicália ou Panis et Circencis, 1968
Disco de vinilo
Cubierta: Impresión sobre papel, 30,5 x 31 cm
Instituto Rubens Gerchman, Río de Janeiro

204
Hélio Oiticica
Relevo espacial (vermelho) [Relieve espacial (rojo)], 1960
Tinta acrílica sobre madera, 62,5 x 148,8 x 8 cm
Colección César y Claudio Oiticica, Río de Janeiro

205
Lina Bo Bardi
Instalación del Circo Piolin en el mirador del Museu de Arte de São Paulo, 1972
Acuarela, bolígrafo y rotulador sobre cartulina, 32,1 x 47 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 036ARQd0583]

- 206**
Lina Bo Bardi
Proyecto de instalación de circo en el mirador del Museu de Arte de São Paulo, 1972
Bolígrafo, rotulador y lápiz sobre papel vegetal, 50 x 35 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 036ARQd0582]
- 207**
Lina Bo Bardi
Estudo preliminar. Esculturas praticáveis do Belvedere no Museu Arte Trianon [Estudio preliminar. Esculturas practicables para el mirador del Museu Arte Trianon], 1968
Tinta china y acuarela sobre papel, 56,3 x 76,5 cm
Colección Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Donación del Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2006
[Inv.: MASP.04442]
- 208**
Agostinho Batista de Freitas
Vista do MASP [Vista del MASP], 1987
Óleo sobre lienzo, 70 x 95 cm
Colección Ugo di Pace, São Paulo
- 209**
Agostinho Batista de Freitas
Circo Piolim no vão do MASP [Circo Piolin en el vano del MASP], 1972
Óleo sobre lienzo, 50 x 70 cm
Colección Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Donación de Paulo Kuczynski, 2016
[Inv.: MASP.01644]
- 210**
Mirian Inêz da Silva
Entrem! Circo Piolim [¡Entren! Circo Piolin], 1976
Óleo sobre tabla, 30 x 40 cm
Colección Lucas Pessoa, São Paulo
- 211**
Autor desconocido
Marioneta de payaso, s.f.
Tejido, madera y metal, 24 x 17 x 5 cm; 62 cm (altura hilo)
Instituto do Patrimônio Cultural e Artístico do Estado da Bahia (IPAC)/Diretoria de Museus (DIMUS)/Centro Cultural Solar Ferrão
- 212**
Adalton Lopes
Circo, década de 1980
Artulugio, técnica mixta, 180 x 74 x 175 cm
Colección Museu Casa do Pontal, Rio de Janeiro
- 213**
Enrico Bo
Domenica, fuga dal circo [Domingo, huida del circo], 1952
Óleo sobre tabla, 61 x 57 cm
Colección particular, São Paulo
- 214**
Maria Auxiliadora da Silva
Parque de diversões [Parque de atracciones], 1973
Técnica mixta sobre lienzo, 140 x 140 cm
Museu do Sol, Penápolis, São Paulo
[Inv.: 73]
- 215**
Lina Bo Bardi
Festa de Noantri in Trastevere [Fiesta de Noantri en Trastevere], 1929
Acuarela y lápiz sobre cartulina, 30,7 x 25,8 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 001ARPd0041]
- 216**
Lina Bo Bardi
Melancia de verão [Sandía de verano], 1929
Acuarela, gouache y lápiz sobre cartulina, 31,1 x 24,9 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 001ARPd0037]
- 217**
Lina Bo Bardi
Sin título, 1929
Acuarela y tinta china sobre cartulina, 31,2 x 25,7 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 001ARPd0042]
- 218**
Lina Bo Bardi
Sin título, 1929
Acuarela y lápiz sobre cartulina, 30 x 24,5 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 001ARPd0038]
- 219**
Lina Bo Bardi
Estudio de pequeño tren de carritos para el SESC – Fábrica da Pompéia, 1985
Bolígrafo, rotulador, gouache y lápiz de color sobre cartulina, 50 x 70 cm
- Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 094ARQd0572]
- 220**
Lina Bo Bardi
Bar del SESC – Fábrica da Pompéia, 1981
Acuarela y bolígrafo sobre papel offset, 21,6 x 32,8 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 094ARQd0166]
- 221**
Mirian Inêz da Silva
Cal sublime..., 1980
Óleo sobre conglomerado, 42 x 32 cm
Colección Galeria Estação, São Paulo
- 222**
Aurelino dos Santos
Sin título, 1965
Óleo sobre lienzo, 50 x 61 cm
Colección Vilma Eid, São Paulo
- 223**
Mestre Molina (Manoel Josette Molina)
Bar novo [Bar nuevo], s.f.
Técnica mixta: madera, hierro, pintura y mecanismo, 99 (59 sin pies) x 135 x 74,5 cm
Acervo SESC de Arte Brasileira, São Paulo
[Inv.: 290079-3]
- 224**
Lina Bo Bardi
Detalle del restaurante para el SESC – Fábrica da Pompéia, 1977/1986
Bolígrafo y rotulador sobre papel offset, 11,7 x 16,3 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 094ARQd0154]
- 225**
Lina Bo Bardi
Diseño de placas de señalización para el SESC – Fábrica da Pompéia, 1977/1986
Bolígrafo y rotulador sobre cartulina y papel offset, 18,9 x 29,7 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 094ARQd0545]
- 226**
Lina Bo Bardi
Estudio para el SESC – Fábrica da Pompéia, 1977/1986
Bolígrafo, lápiz y lápiz de cera sobre papel de periódico, 21,5 x 15,4 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 094ARQd0349]
- 227**
Horacio Gerpe
Cartel de Oficina de Tipografia. Uma recuperação da tipografia manual como técnica artística [Taller de tipografía. Una recuperación de la tipografía manual como técnica artística], SESC – Fábrica da Pompéia, 1982
Impresión offset sobre papel, 48,5 x 33 cm
Acervo SESC Memórias, São Paulo
- 228**
Victor Nosek
Cartel de la Exposição de artes dos funcionários do Instituto Nacional de Assistência Médica da Previdência Social [Exposición de artes de los funcionarios del Instituto Nacional de Asistencia Médica de la Seguridad Social], SESC – Fábrica da Pompéia, 1982
Impresión offset sobre papel, 48 x 33 cm
Acervo SESC Memórias, São Paulo
- 229**
Lina Bo Bardi
Silla para el SESC – Fábrica da Pompéia, 1977/1986
Bolígrafo sobre papel offset, 21 x 14,3 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 094ARQd0068_07_08]
- 230**
Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz y Marcelo Suzuki
Pareja de sillas para el SESC – Fábrica da Pompéia, 1980
Madera de pino, 67 x 40 x 52 cm c/u
Colección Luis Sendino. Cortesía de Side Gallery, Barcelona
- 231**
Lina Bo Bardi
Prototipo del *Caixotinho* rojo (mesa y silla escolar para niños) para el SESC – Fábrica da Pompéia, c. 1980
Madera, formica y ruedas, 70 x 70 x 70 cm
Colección João Grinspum Ferraz, São Paulo
- 232**
Lina Bo Bardi
Prototipo del *Caixotinho* azul (mesa y silla escolar para niños) para el SESC – Fábrica da Pompéia, c. 1980
Madera, formica y ruedas, 71,2 x 66 x 65 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 094PROV02]
- 233**
Lina Bo Bardi
Estudio de mástiles para la exposición *Caipiras, capiaus: pau-a-pique* [Campesinos: cañas y barro], 1984
Rotulador y gouache sobre papel offset, 21,5 x 31,5 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 111ARQd0017]
- 234**
Lina Bo Bardi
Estudio para la exposición *Caipiras, capiaus: pau-a-pique* [Campesinos: cañas y barro], 1984
Bolígrafo, rotulador, gouache y lápiz sobre papel cuché, 33,4 x 59,8 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 111ARQd0021]
- 235**
Lina Bo Bardi
Vista de la exposición *Caipiras, capiaus: pau-a-pique* [Campesinos: cañas y barro], 1984
Acuarela, rotulador, gouache y lápiz sobre papel cuché, 32,9 x 59 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 111ARQd0019]
- 236**
Lina Bo Bardi
Estudio de pasarelas para los bloques deportivos del SESC – Fábrica da Pompéia, 1977/1986
Bolígrafo y rotulador sobre papel de periódico, 31,4 x 21,5 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 094ARQd0347]
- 237**
Lina Bo Bardi
Canchas de otoño e invierno para el SESC – Fábrica da Pompéia, 1985
Bolígrafo, rotulador y gouache sobre papel vegetal, 49,8 x 35 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 094ARQd0386]
- 238**
Lina Bo Bardi
André Vainer, Lina Bo Bardi y Marcelo Ferraz en el SESC – Fábrica da Pompéia. Estudio para la foto de la revista *Isto é!* [¡Esto es!], 1986
Grafito y rotulador sobre papel, 22 x 15 cm
Colección Marcelo Ferraz, São Paulo

- 239**
Rubens Gerchman
Diseño de azulejos para la piscina del SESC – Fábrica da Pompéia, 1984
Bolígrafo, rotulador, lápiz y lápiz de color sobre papel vegetal y Canson, 46 x 62 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 094ARQd0389]
- 240**
Lina Bo Bardi
Diseño de placas para el SESC – Fábrica da Pompéia, 1981
Acuarela, bolígrafo y rotulador sobre papel offset, 35 x 49,5 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 094ARQd0540]
- 241**
Lina Bo Bardi
Diseño de páginas del periódico del SESC – Fábrica da Pompéia, 1977/1986
Acuarela, rotulador, lápiz y tinta china sobre papel offset, 45,7 x 63,5 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 094ARQd0554]
- 242**
Lina Bo Bardi
Estudio de máscara para el teatro del SESC – Fábrica da Pompéia, 1981
Acuarela, bolígrafo y rotulador sobre cartulina, 34,8 x 49,6 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 094ARQd0538]
- 243**
Lina Bo Bardi
Estudio para el SESC – Fábrica da Pompéia, 1983
Acuarela, lápiz y tinta china sobre cartulina, 50 x 35,2 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 094ARQd0488]
- 244**
Lina Bo Bardi
Nave de actividades del SESC – Fábrica da Pompéia, 1977
Acuarela, bolígrafo, rotulador y lápiz sobre cartulina, 38,7 x 57,5 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 094ARQd0007]
- 245**
Lina Bo Bardi
Estudio para la cubierta de la canalización de aguas residuales para el SESC – Fábrica da Pompéia, 1983
Acuarela, bolígrafo, rotulador, tinta china y fotocopia sobre papel offset, 33 x 21,6 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 094ARQd0457]
- 246**
Lina Bo Bardi
Estudio para el SESC – Fábrica da Pompéia, 1983
Acuarela y bolígrafo sobre papel, 53,4 x 40,6 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 094ARQd0470]
- 247**
Lina Bo Bardi
Estudio para el SESC – Fábrica da Pompéia, 1977/1986
Acuarela, bolígrafo, rotulador, lápiz de color y tinta china sobre papel offset, 21,5 x 31,5 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 094ARQd0452]
- 248**
Marcel Gautherot
Recolección de café, c. 1954 (2018)
Impresión en chorro de tinta con pigmentos minerales sobre papel de algodón, 30,1 x 30 cm
Colección Instituto Moreira Salles, Río de Janeiro
- 249**
Lina Bo Bardi
Iglesia Espíritu Santo do Cerrado, Uberlândia, Minas Gerais, 1976
Acuarela, bolígrafo, lápiz y fotocopia sobre papel offset, 21,6 x 33 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 092ARQd0017]
- 250**
Lina Bo Bardi
Estudio para la iglesia Espíritu Santo do Cerrado, Uberlândia, Minas Gerais, 1976
Bolígrafo y rotulador sobre papel offset, 16 x 11,5 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 092ARQd0003]
- 251**
Lina Bo Bardi
Detalle de la cubierta de la iglesia Espíritu Santo do Cerrado, Uberlândia, Minas Gerais, 1976
Rotulador, lápiz y tinta china sobre papel vegetal, 35,1 x 25,1 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 092ARQd0056]
- 252**
Lina Bo Bardi
Vista interior de la iglesia Espíritu Santo do Cerrado, Uberlândia, Minas Gerais, 1976
Acuarela, rotulador y lápiz sobre cartulina, 19,1 x 29,6 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 092ARQd0117]
- 253**
Lina Bo Bardi
Estudio para el Conjunto Itamambuca, Ubatuba, São Paulo, 1965
Lápiz de color y tinta china sobre cartulina, 22,3 x 26,2 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 067ARQd0045]
- 254**
Lina Bo Bardi
Proyecto de parcelación para Camurupim – Comunidad cooperativa, Propriá, Sergipe, 1975
Rotulador, lápiz y lápiz de color sobre papel vegetal, 57 x 49,5 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 090ARQd0067]
- 255**
Lina Bo Bardi
Proyecto de parcelación para Camurupim – Comunidad cooperativa, Propriá, Sergipe, 1975
Bolígrafo, lápiz y lápiz de color sobre papel vegetal, 32,4 x 23,5 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 090ARQd0060]
- 256**
Lina Bo Bardi
Proyecto de implantación de los núcleos residenciales para Camurupim – Comunidad cooperativa, Propriá, Sergipe, 1975
Rotulador y lápiz sobre papel de seda, 31,8 x 21,8 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 090ARQd0014]
- 257**
Lina Bo Bardi
Flores de Sergipe. Estudio para Camurupim – Comunidad cooperativa, Propriá, Sergipe, 1975
Rotulador y lápiz sobre papel offset, 20,7 x 14,8 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 090ARQd0006]
- 258**
Rafael Borjes de Oliveira
Oxosee na sua caçada [*Orisha en su cacería*], 1952
Óleo sobre tabla, 53,2 x 80 cm
Colección Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Donación del artista, 1952
[Inv.: MASP.00348]
- 259**
Lina Bo Bardi
Proyecto para el patio interior del Museu do Instituto Butantã, 1964
Gouache, lápiz y tinta china sobre cartulina, 28,4 x 46 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 069ARQd0004]
- 260**
Lina Bo Bardi
Proyecto de diorama para el Museu do Instituto Butantã, 1964
Gouache, lápiz y tinta china sobre cartulina, 28,2 x 46,3 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 069ARQd0005]
- 261**
José Antonio da Silva
Sin título, 1956
Óleo sobre lienzo, 69 x 99 cm
Colección Vilma Eid, São Paulo
- 262**
Maria Auxiliadora da Silva
Colheita de flores [Recolección de flores], 1972
Óleo y técnica mixta sobre lienzo, 80 x 90,5 cm
Colección Museu Nacional de Belas Artes, Río de Janeiro
- 263**
Lina Bo Bardi
Casa Valéria Cirell, São Paulo, 1958
Acuarela, diazo y lápiz de color sobre papel offset, 54,6 x 63,8 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 037ARQd0031]
- 264**
Lina Bo Bardi
Casa Valéria Cirell, São Paulo, 1958
Acuarela, lápiz, lápiz de color y pastel sobre papel vegetal, 31,7 x 50 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 037ARQd0007]
- 265**
Lina Bo Bardi
Perspectiva del cine y del monumento a la agricultura para la exposición *Agricultura paulista*, São Paulo, 1951
Acuarela, lápiz, lápiz de color y tinta china sobre cartulina, 39 x 65,1 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 018ARQd0001]
- 266**
José Antonio da Silva
Tempestade na fazenda [Tormenta en la granja], 1968
Óleo sobre lienzo, 40 x 50 cm
Colección Vilma Eid, São Paulo
- 267**
Flávio Motta y Alexandre Wollner
Cartel de la exposición *Agricultura paulista*, 1951
Impresión sobre papel, 50,8 x 35 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 018PROV05]
- 268**
Autor desconocido
Pequeño buey de *Bumba-meu-boi* (fiesta popular en torno a una leyenda sobre un buey), s.f.
Cerámica policromada, 15 x 19 x 12 cm
Departamento dos Museus Municipais de São Paulo/Pavilhão das Culturas Brasileiras
[Inv.: 12288]
- 269**
Autor desconocido
Buey, s.f.
Cerámica policromada, 22 x 20 x 10,3 cm
Departamento dos Museus Municipais de São Paulo/Pavilhão das Culturas Brasileiras
[Inv.: 12305]
- 270**
Mestre Vitalino (Vitalino Pereira dos Santos)
Toro, s.f.
Cerámica policromada, 27,5 x 8 x 25,5 cm
Departamento dos Museus Municipais de São Paulo/Pavilhão das Culturas Brasileiras
[Inv.: 11494]
- 271**
Lina Bo Bardi
Escenario para un tractor para la exposición *Agricultura paulista*, São Paulo, 1951

Acuarela, lápiz, lápiz de color, lápiz de cera y *collage* sobre papel *offset*, 56,6 x 81,3 cm Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 018ARQd0002]

272
Lina Bo Bardi y Marcelo Suzuki
Plano de la *Grande Vaca Mecânica* [Gran vaca mecánica], 1988
Lápiz, lápiz de color y tinta china sobre papel vegetal, 70,1 x 100,4 cm Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 133ARQd0006]

273
Lina Bo Bardi
Proyecto de la *Grande Vaca Mecânica* [Gran vaca mecánica], 1988
Bolígrafo, rotulador, lápiz de color y *collage* sobre papel *offset*, 28 x 44,2 cm Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 133ARQd0001]

274
Lina Bo Bardi
Proyecto de la *Grande Vaca Mecânica* [Gran vaca mecánica], 1988
Bolígrafo, rotulador, lápiz y *collage* sobre papel *offset*, 28 x 44,2 cm Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 133ARQd0002]

275
Lina Bo Bardi
Grande Vaca Mecânica [Gran vaca mecánica], 1988 (fabricada por Metalisteria Merino en 2018)
Chapa de hierro lacada, bombillas LED, carro, cadena y cencerro, 202 x 150 x 460 cm Colección Fundación Juan March, Madrid

276
José Manuel Ballester
Teatro Oficina, São Paulo, 2010 (impresa por Estudios Durero en 2018), 336 x 229,4 cm Impresión fotográfica retroiluminada sobre textil sintético Colección Fundación Juan March, Madrid

277
Lina Bo Bardi
Escenografía para la obra teatral *Calígula*, 1961
Acuarela, *gouache* y lápiz sobre papel *offset*, 21,7 x 31,3 cm Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 056ARQd0001]

278
Lina Bo Bardi
Escenografía para la obra teatral *Na Selva das Cidades* [En la selva de las ciudades], 1969
Acuarela, bolígrafo y lápiz sobre papel *offset*, 32,5 x 47,5 cm Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 080ARQd0128]

279
Lina Bo Bardi
Vista interior del teatro para el proyecto Barroquinha, Ceará, 1986
Acuarela, bolígrafo, rotulador y fotocopia sobre cartulina y papel *offset*, 43,5 x 46 cm Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 126ARQd0053]

280
Lina Bo Bardi
Escenografía para la obra teatral *Na Selva das Cidades* [En la selva de las ciudades], 1969
Acuarela, bolígrafo y lápiz sobre papel *offset*, 32,6 x 47,6 cm Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 080ARQd0124]

281
Lina Bo Bardi y Edinízio Ribeiro
Figurín para la obra teatral *Na Selva das Cidades* [En la selva de las ciudades], 1969
Gouache y lápiz sobre papel de periódico, 31,3 x 21,5 cm Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 080ARQd0121]

282
Lina Bo Bardi y Edinízio Ribeiro
Figurín para la obra teatral *Na Selva das Cidades* [En la selva de las ciudades], 1969
Bolígrafo, rotulador, *gouache* y lápiz sobre papel de periódico, 31,2 x 21,5 cm Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 080ARQd0115]

283
Lina Bo Bardi y Edinízio Ribeiro
Figurín para la obra teatral *Na Selva das Cidades* [En la selva de las ciudades], 1969
Bolígrafo, *gouache* y lápiz sobre papel de periódico, 31,5 x 21,9 cm Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 080ARQd0114]

284
Lina Bo Bardi y Edinízio Ribeiro
Figurín para la obra teatral *Na Selva das Cidades* [En la selva de las ciudades], 1969
Rotulador, *gouache* y lápiz sobre papel de periódico, 31,6 x 21,9 cm Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 080ARQd0117]

285
Lina Bo Bardi
Il Saltarello Romano [La danza romana del *saltarello*], 1938
Acuarela, rotulador, lápiz de color y tinta china sobre cartón, 15,9 x 8,8 cm Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 001ARPd0157]

286
Lina Bo Bardi
Figurín para la obra teatral *Calígula*, 1961
Acuarela, bolígrafo y lápiz sobre papel *offset*, 32,5 x 21,6 cm Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 056ARQd0003]

287
Lina Bo Bardi
Figurín para la obra teatral *Calígula*, 1961
Acuarela, *gouache* y lápiz sobre papel *offset*, 32,5 x 21,5 cm Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 056ARQd0006]

288
Lina Bo Bardi
Figurín para la obra teatral *Calígula*, 1961
Acuarela, *gouache* y lápiz sobre papel *offset*, 32,5 x 21,6 cm Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 056ARQd0004]

289
Lina Bo Bardi
Vista de la tramoya de la obra teatral *Ubu. Foliás Physicas, Pataphysicas e Musicaes* de Alfred Jarry, 1985
Acuarela, *gouache*, bolígrafo y rotulador sobre cartón, 43 x 70 cm Colección particular, São Paulo

290
Lina Bo Bardi
Escenografía para la obra teatral *Ubu. Foliás Physicas, Pataphysicas e Musicaes* de Alfred Jarry, 1985

Rotulador y lápiz sobre papel vegetal, 25,5 x 42,6 cm Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 113ARQd0049]

291
Lina Bo Bardi
Madre Ubu para la obra teatral *Ubu. Foliás Physicas, Pataphysicas e Musicaes* de Alfred Jarry, 1985
Lápiz, acuarela, *gouache* y rotulador sobre papel *offset*, 20,6 x 19 cm Colección particular, São Paulo

292
Lina Bo Bardi
Texto manuscrito para el programa de la obra teatral *Ubu. Foliás Physicas, Pataphysicas e Musicaes* de Alfred Jarry, 1985
Bolígrafo sobre papel *offset*, 31,6 x 21,5 cm c/u Colección particular, São Paulo

293
Lina Bo Bardi
Polochón, cerdo de dos cabezas para la obra teatral *Ubu. Foliás Physicas, Pataphysicas e Musicaes* de Alfred Jarry, 1985
Papel maché, madera y ruedas de metal, 87 x 169 x 87 cm Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

294
Lina Bo Bardi
Polochon recibe al público a la entrada del teatro en la obra *Ubu. Foliás Physicas, Pataphysicas e Musicaes* de Alfred Jarry, 1985
Lápiz, acuarela, *gouache* y rotulador sobre papel *offset*, 21 x 18,4 cm Colección particular, São Paulo

295
Lina Bo Bardi
Polochon elegido para la obra teatral *Ubu. Foliás Physicas, Pataphysicas e Musicaes* de Alfred Jarry, 1985
Bolígrafo y lápiz de color sobre papel de periódico, 15,5 x 21,5 cm Colección particular, São Paulo

296
Autor desconocido
Dodecaedro, s.f.
Tejido e hilos, 12,2 x 14 x 14,5 cm Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 00.371]

297
Lina Bo Bardi
Dodecaedro (Flor de *mandacaru* del noreste de Brasil) para la obra teatral *Ubu. Foliás Physicas, Pataphysicas e Musicaes* de Alfred Jarry, 1985
Lápiz, acuarela, *gouache* y rotulador sobre papel *offset*, 24,1 x 19,5 cm Colección particular, São Paulo

298
Lina Bo Bardi
Diseño de cartel para la exposición *Mil brinquedos para a criança brasileira* [Mil juguetes para el niño brasileño], 1982
Bolígrafo y rotulador sobre papel *offset*, 31,1 x 21,5 cm Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 104ARQd0005]

299
Lina Bo Bardi
Cartel de la exposición *Mil brinquedos para a criança brasileira* [Mil juguetes para el niño brasileño], SESC – Fábrica da Pompéia, 1982
Impresión sobre papel, 98,3 x 69,7 cm Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 104PROV08]

300
Victor Nosek
Estudio para el cartel de la exposición *Mil brinquedos para a criança brasileira* [Mil juguetes para el niño brasileño], 1982
Xilografía sobre papel, 54,3 x 36,1 cm Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 104PROV07]

301
Lina Bo Bardi
Estudio de cartel para la exposición *Entreato para crianças* [Entreato para niños], 1985
Bolígrafo y lápiz sobre papel de periódico, 21,5 x 15,5 cm Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 114ARQd0002]

302
Lina Bo Bardi y Victor Nosek
Cartel de la exposición *Entreato para crianças* [Entreato para niños], SESC – Fábrica da Pompéia, 1985
Impresión *offset* sobre papel, 94 x 64 cm Acervo SESC Memórias, São Paulo

- 303**
Lina Bo Bardi
Cucaracha para el cartel de la exposición *Entreato para crianças* [Entreato para niños], SESC – Fábrica da Pompéia, 1985
Acuarela, gouache y bolígrafo sobre cartón, 46,2 x 42,2 cm
Colección particular, São Paulo
- 304**
Autor desconocido
Hormiga, s.f.
Madera y alambre, 10 x 17 x 12 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 00.132]
- 305**
Lina Bo Bardi
Perspectiva interior de la exposición *Entreato para crianças* [Entreato para niños], SESC – Fábrica da Pompéia, 1984
Rotulador, tinta china y lápiz de color sobre papel, 25 x 35 cm
Colección Marcia Benevento, São Paulo
- 306**
Autor desconocido
Cebra, s.f.
Madera policromada y soporte de hierro, 143 x 20,5 x 124 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 00.178]
- 307**
Nino (João Cosmo Felix)
Sin título, s.f.
Madera policromada, 93 x 55 x 35 cm
Colección Vilma Eid, São Paulo
- 308**
Autor desconocido
Onza devastadora, Río Grande del Norte, s.f.
Madera policromada, cuero, metal y cerdas, 55 x 12 x 19 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 00.168]
- 309**
Dicinho
Mariposa, 1974
Papel maché policromado, 66,5 x 41 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 00.144]
- 310**
Dicinho
Animal con flor en la cabeza, s.f.
Madera y papel maché policromado, 69 x 83 x 21 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 00.137]
- 311**
Autor desconocido
Figura zoomorfa. Comunidad indígena karajá, río Araguaia, siglo XX
Arcilla policromada, 8,8 x 5,5 x 13 cm
Museo de América, Madrid [Inv.: 1999/08/065]
- 312**
Autor desconocido
Figura zoomorfa. Comunidad indígena karajá, río Araguaia, siglo XX
Arcilla policromada, 7,8 x 5 x 11,8 cm
Museo de América, Madrid [Inv.: 1999/08/062]
- 313**
João Siberio Batista
Figura zoomorfa, c. 1960
Corteza de coco tallada, 6 x 9,5 x 15,5 cm
Museo de América, Madrid [Inv.: 70597]
- 314**
Adão de Lourdes Cassiano
Sapo, s.f.
Madera, 42 x 49 x 52 cm
Colección Vilma Eid, São Paulo
- 315**
Autor desconocido
Periquito, Fortaleza, Ceará, s.f.
Metal policromado, 18 x 13 x 13 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 00.142]
- 316**
Autor desconocido
Figura zoomorfa (papagayo). Comunidad indígena karajá, río Araguaia, s.f.
Cerámica policromada, 13 x 7 x 10 cm
Colección particular, São Paulo
- 317**
Autor desconocido
Pulpo, s.f.
Metal policromado, 19 x 18 x 10 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 00.156]
- 318**
Autor desconocido
Botijo. Comunidad indígena karajá, río Araguaia, primera mitad del siglo XX
Cerámica policromada, 21,3 x 16 x 28,5 cm
Museo de América, Madrid [Inv.: 16174]
- 319**
Autor desconocido
Figura zoomorfa. Estado de Goiás, c. 1970
Madera policromada, 7,5 x 5 x 16 cm
Museo de América, Madrid [Inv.: 1993/03/017]
- 320**
Autor desconocido
Figura zoomorfa. Estado de Goiás, c. 1970
Madera policromada, 7 x 4,7 x 17 cm
Museo de América, Madrid [Inv.: 1993/03/018]
- 321**
Autor desconocido
Figura zoomorfa. Estado de Goiás, c. 1970
Madera policromada, 7,5 x 4 x 15 cm
Museo de América, Madrid [Inv.: 1993/03/019]
- 322**
Autor desconocido
Conejo, s.f.
Madera, 13,5 x 33 x 8 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 00.163]
- 323**
Alice Brill
Descanso en la calle, Salvador, Bahía, 1953 (2018)
Impresión en chorro de tinta con pigmentos minerales sobre papel de algodón, 31,4 x 30 cm
Colección Instituto Moreira Salles, Río de Janeiro
- 324**
Antonio Bandeira
Sin título, 1949
Gouache, tinta china y óleo sobre lienzo adherido a cartón, 14,5 x 18,5 cm
Colección Max Perlingeiro, Río de Janeiro
- 325**
Manezinho Araújo Casario [Casas], 1978
Óleo sobre lienzo, 35 x 80 cm
Colección Castallat Ferreira, São Paulo
- 326**
Alfredo Volpi
Fachada de São Pedro [Fachada de San Pedro], c. 1962
Témpera sobre lienzo, 75 x 55 cm
Colección particular, São Paulo
- 327**
Lina Bo Bardi
Planta del centro histórico de Bahía – Plan de recuperación, 1986
Acuarela y tinta china sobre cartulina, 29,7 x 43 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 127ARQd0237]
- 328**
Lina Bo Bardi
Estudio de mesas para el centro histórico de Bahía – Plan de recuperación, 1986
Bolígrafo y lápiz sobre papel vegetal, 15,9 x 19,3 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 127ARQd0226]
- 329**
Lina Bo Bardi
Estudio para el centro histórico de Bahía – Plan de recuperación, 1986
Bolígrafo y lápiz sobre papel vegetal, 19,4 x 20,5 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 127ARQd0230]
- 330**
Lina Bo Bardi
Estudio para el centro histórico de Bahía – Plan de recuperación, 1986
Acuarela, bolígrafo y lápiz sobre cartulina, 29,3 x 41,2 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 127ARQd0224]
- 331**
Lina Bo Bardi
Vista panorámica de la Ladeira da Misericórdia [Ladera de la Misericordia], Salvador, Bahía, 1987
Fotocopia y collage sobre cartulina, 29,5 x 119 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 129ARQd0030_02_02]
- 332**
Lina Bo Bardi
Vista panorámica de la Ladeira da Misericórdia [Ladera de la Misericordia], Salvador, Bahía, 1987
- 333**
Lina Bo Bardi
Estudio para la Ladeira da Misericórdia [Ladera de la Misericordia], Salvador, Bahía, 1987
Acuarela, rotulador y diazo sobre papel offset, 48,5 x 98,3 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 129ARQd0114]
- 334**
Lina Bo Bardi
Estudio para el restaurante Coaty en la Ladeira da Misericórdia [Ladera de la Misericordia], Salvador, Bahía, 1987
Acuarela, bolígrafo, lápiz y lápiz de color sobre papel offset, 29,6 x 41,1 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 129ARQd0081]
- 335**
Lina Bo Bardi
Silla Frei Egidio [Fray Egidio], 1986
Acuarela y bolígrafo sobre papel vegetal, 22,1 x 15,8 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 126ARQd0206_01_02]
- 336**
Lina Bo Bardi
Silla Frei Egidio [Fray Egidio], 1986
Acuarela y bolígrafo sobre papel vegetal, 22 x 15,8 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 126ARQd0206_02_02]
- 337**
Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz y Marcelo Suzuki
Silla Frei Egidio [Fray Egidio], 1987
Diseñada para el teatro Gregório de Mattos en Salvador de Bahía y producida en la carpintería Baraúna
Madera *araucaria angustifolia* [pino brasileño], 84 x 36 x 49 cm
Colección Marcelo Ferraz, São Paulo
- Acuarela, bolígrafo, gouache, lápiz y tinta china sobre papel vegetal, 29,4 x 118 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo [Inv.: 129ARQd0030_01_02]

338

Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz y Marcelo Suzuki

Silla *Girafa* [Jirafa], 1987
Diseñada para el restaurante de la Casa do Benin en Salvador de Bahía y producida en la carpintería Baraúna Madera *couratari tauari* [roble brasileño], 78 x 39 x 43 cm
Colección Marcelo Ferraz, São Paulo

339

José Antonio da Silva

Sin título, 1990
Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm
Colección Galeria Estação, São Paulo

340

José Guio (atribuido a)
Árbol de la canela.
Expedición Malaspina, 1789/1794

Tinta sobre papel verjurado, 19 x 28,5 cm
Museo de América, Madrid
[Inv.: 02362]

341

José Guio (atribuido a)
Árbol "*sangre de drago*".
Expedición Malaspina, 1789/1794
Tinta sobre papel verjurado, 19 x 28 cm
Museo de América, Madrid
[Inv.: 02361]

342

Cícero Dias
Sin título, 1947
Óleo sobre lienzo, 130 x 97 cm
Colección particular, París

343

Roberto Burle Marx
Projeto para um jardim no terraço, no Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro [Proyecto para un

jardín en la cubierta del Ministerio de Educación y Salud, Río de Janeiro], 1938
Gouache sobre papel, 52,1 x 105,1 cm
Colección Escritório de Paisagismo Burle Marx, Río de Janeiro

344

Lina Bo Bardi
Proyecto para la nueva sede del Ayuntamiento de São Paulo, 1990/1992
Acuarela, bolígrafo y lápiz sobre papel *offset*, 35,5 x 21,6 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 143ARQd0019]

345

Lina Bo Bardi
Proyecto para la nueva sede del Ayuntamiento de São Paulo, 1990

Bolígrafo, rotulador y lápiz de color sobre papel *offset*, 21,8 x 25,7 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 143ARQd0037]

346

Lina Bo Bardi
Anotaciones sobre la nueva sede del Ayuntamiento de São Paulo, 1990
Bolígrafo y rotulador sobre papel *offset*, 35,4 x 21,6 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 143ARQd0017]

347

Lina Bo Bardi
Proyecto para la nueva sede del Ayuntamiento de São Paulo, 1990
Acuarela, bolígrafo y lápiz sobre papel vegetal, 37,7 x 50,7 cm

Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 143ARQd0020]

348

Lina Bo Bardi
Proyecto de jardín vertical para la nueva sede del Ayuntamiento de São Paulo, 1991
Acuarela, bolígrafo, rotulador, diazo, lápiz y *collage* sobre papel *offset*, 85 x 223 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo
[Inv.: 143ARQd0001]

Lina Bo Bardi: selección bibliográfica y exposiciones

I. Fuentes

II. Bibliografía secundaria

III. Exposiciones y catálogos

1. Exposiciones organizadas por Lina Bo Bardi
2. Exposiciones sobre Lina Bo Bardi

Aquillina di Enrico Bo (Roma, 1914-São Paulo, 1992), más conocida como Lina Bo Bardi, mantuvo durante toda su vida una nada desdeñable actividad literaria, no solo como editora y directora de revistas (como *Domus* [en Italia, de 1943 a 1945] o *Habitat* [en Brasil, de 1950 a 1953], sino también como escritora. Sus textos son muy numerosos y esa densidad se ha visto correspondida por una bibliografía sobre su vida y su obra en constante crecimiento, que comprende desde extensas monografías hasta catálogos de exposiciones y tesis doctorales. Las bibliografías de muchas de esas publicaciones y los recursos en línea en permanente actualización, cada vez más frecuentes, nos eximen de recoger aquí una bibliografía exhaustiva y específica, como las habitualmente dirigidas a especialistas. La sintética selección bibliográfica que sigue solo tiene como objetivo orientar el deseo del interesado en Lina Bo Bardi para seguir leyendo y profundizando en el conocimiento de su vida o de su obra, de manera similar a la idea que subyace a la antología de esta publicación (véanse pp. 507-537). Asimismo, el lector encontrará referencias bibliográficas más específicas en las notas de los ensayos de esta publicación.

Además de nuestra selección bibliográfica, el apartado dedicado a las exposiciones recoge las muestras concebidas y organizadas por Lina Bo Bardi, salvo las exposiciones realizadas en el Museu de Arte de São Paulo (MASP), en las que colaboró de manera discontinua e informal durante la primera década de actividad del museo (como las dedicadas a Alexander Calder, Lasar Segall, Le Corbusier, Max Bill o Saul Steinberg, entre otras). Cuando es el caso (pues no todas las exposiciones organizadas por Lina contaron con catálogo), se hace referencia a los catálogos de esas muestras. El último apartado recoge las exposiciones individuales que se le han dedicado desde 1992.

Por último, el MASP, además de recuperar desde diciembre de 2015 la expografía originaria de Lina para su colección, ha revisitado dos de sus muestras más célebres, acompañándolas con catálogos. Para ello, véase Adriano Pedrosa y Luiza Proença (eds.), *Concreto e cristal: o acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi* [cat. expo., MASP, São Paulo]. São Paulo: MASP, 2015, y Adriano Pedrosa, Tomás Toledo y Julieta González (eds.), *A mão do povo brasileiro, 1969-2016* [cat. expo., MASP, São Paulo]. São Paulo: MASP, 2016.

I. Fuentes

Muchos de los textos escritos por Lina Bo Bardi desde los años cuarenta están recogidos en la excelente monografía *Lina por escrito. Textos escogidos de Lina Bo Bardi, 1943-1991* (São Paulo: Cosac Naify, 2009), editada por Silvana Rubino y Marina Grinover, recientemente traducida al español (*Lina Bo Bardi por escrito. Textos escogidos, 1943-1991*. Ciudad de México: Alias, 2014 [trad. Paula Abramo]). Además, desde 1992 se han editado póstumamente su texto de 1957 *Contribuição Propedéutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura* (São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2002) y *Tempos de grossura: o design no impasse* (São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994; reeditado en italiano en 1995).

La obra arquitectónica de Lina Bo Bardi ha sido publicada en Olivia de Oliveira (ed.), *Lina Bo Bardi. Obra construída/Built Work*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. Puede consultarse además Luis Fernández Galiano (ed.), *Lina Bo Bardi, 1914-1992*. Madrid: Arquitectura Viva, 2015.

II. Bibliografía secundaria

- CONDELLO, Annete y Steffen Lehmann (eds.), *Sustainable Lina: Lina Bo Bardi's Adaptive Reuse Projects*. Basel: Springer, 2016.
- CRICONIA, Alessandra (ed.), *Lina Bo Bardi: Un'architettura tra Italia e Brasile*. Roma: Francoangeli, 2017.
- DAVOLI, Silvia, Francisca Parrino y Andrea Balossi (orgs.), *Oficina Bo Bardi*, 2006. Documento DVD en color, 26 min.
- FERRAZ, Marcelo C. (org.), *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993, 1ª edición en portugués; 1994, 1ª edición en inglés y 1ª edición en italiano; 2018, 4ª edición en portugués y 2ª edición en inglés.
- FERRAZ, Marcelo C. (org.), *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Editorial Blau e Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1998-1999 (2ª edición, São Paulo: Edições SESC, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2015).
- Títulos de la colección:
- *Solar do Unhão, Salvador de Bahía*. Textos de Lina Bo Bardi y André Vainer.

- *Casa de Vidro, São Paulo, 1950-1951*. Textos de Lina Bo Bardi y Marcelo C. Ferraz.
- *Museu de Arte de São Paulo*. Textos de Lina Bo Bardi y Aldo Van Eyck.
- *Igreja Espírito Santo do Cerrado, Uberlândia, Brasil, 1976-1982*. Textos de Lina Bo Bardi y Edmar de Almeida.
- *SESC Fábrica da Pompéia. São Paulo, Brasil, 1977-1986*. Textos de Lina Bo Bardi, Marcelo C. Ferraz y Cecilia Rodrigues dos Santos.
- *Teatro Oficina. São Paulo, Brasil, 1980-1984*. Textos de Lina Bo Bardi, Edson Elito y José Celso Martinez Corrêa.

FERRAZ, Marcelo C. (org.), *A arquitetura política de Lina Bo Bardi. Lina gráfica*. São Paulo: SESC, 2015.

LATORRACA, Giancarlo, *Maneiras de expor. Arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi* [cat. expo., Museu da Casa Brasileira, São Paulo]. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2015.

LIMA, Zeuler R. M de A., *Lina Bo Bardi*. New Haven y Londres: Yale University Press, 2013.

LUZ, Vera, *Ordem e origem em Lina Bo Bardi*. São Paulo: Giostri, 2014.

MICHILES, Aurélio, *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993. Documento VHS en color, 50 min.

MIOTTO, Laura y Savina Nicolini, *Lina Bo Bardi. Aprirsi all'accadimento*. Turín: Testo & Immagine, 1998.

OLIVEIRA, Olivia de, *Lina Bo Bardi. Obra Construída*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002 (reeditado en 2010 y 2014 en inglés y portugués).

OLIVEIRA, Olivia de, *Lina Bo Bardi. Subtle Substances: The Architecture of Lina Bo Bardi*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006 (publicado en portugués como *Lina Bo Bardi. Sutis substâncias da arquitetura*, São Paulo: Romano Guerra, 2006).

SÁNCHEZ, Mara, *Lina Bo Bardi. Objetos y acciones colectivas*. Madrid: Diseño Editorial, 2015.

SÁNCHEZ, Mara y Fermina Garrido, *Ray Eames y Lina Bo Bardi. El viaje como laboratorio*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2018.

SEMERANI, Luciano y Antonella Gallo, *Lina Bo Bardi. Il diritto al brutto e il SESC-Fabbrica da Pompéia*. Nápoles: Clean Edizioni, 2012.

STEELE, Brett (ed.), *Stones against Diamonds*. Londres: Architectural Association, 2012.

VEIKOS, Cathrine, *Lina Bo Bardi: The Theory of Architectural Practice*. Nueva York: Routledge, 2013.

YOSHIDA, Nobuyuki (ed.), *Lina Bo and Paulo Mendes da Rocha. Paulista Architects: Second Generation of Brazilian Modern Architecture*. Tokio: A+U Publishing Co., 1999.

III. Exposiciones y catálogos

1. Exposiciones organizadas por Lina Bo Bardi

1948

A cadeira [La silla]

En colaboración con Pietro Maria Bardi Comisariado, diseño gráfico y diseño expositivo a cargo de Lina Bo Bardi
Lugar de celebración: MASP.

1959

Bahía no Ibirapuera [Bahía en Ibirapuera]

En colaboración con Martin Gonçalves Comisariado, diseño gráfico y diseño expositivo a cargo de Lina Bo Bardi
Lugar de celebración: parque de Ibirapuera, São Paulo.

1963-1964

Nordeste

Comisariado, diseño expositivo y gestión institucional a cargo de Lina Bo Bardi
Lugar de celebración: Museu de Arte Moderna de Bahía (MAM-BA), Salvador de Bahía.

1965

Nordeste em Roma [Nordeste en Roma] (cancelada)

Comisariado y diseño expositivo a cargo de Lina Bo Bardi
Lugar previsto de celebración: Galleria Nazionale, Roma.

1969

A mão do povo brasileiro [La mano del pueblo brasileño]

Comisariado y diseño expositivo a cargo de Lina Bo Bardi
Lugar de celebración: MASP.

1970

Portinari

Diseño expositivo a cargo de Lina Bo Bardi
Lugar de celebración: MASP.

1973

Martin Gonçalves

En colaboración con Hélio Eichbauer

Comisariado a cargo de Lina Bo Bardi
Lugar de celebración: MASP.

1975-1978

Repastos [Repaso]

En colaboración con Edmar José de Almeida
Comisariado y diseño expositivo a cargo de
Lina Bo Bardi
Lugar de celebración: MASP.

1978

Caixote popular [Cajón popular]

Diseño expositivo a cargo de Lina Bo Bardi
Lugar de celebración: SESC Pompéia, São Paulo.

1982

Design no Brasil: história e realidade [El diseño
en Brasil: historia y realidad]

En colaboración con André Vainer, Marcelo
C. Ferraz, Marcelo Suzuki, equipo del SESC
Pompéia y del NDI/FIESP
Comisariado y diseño expositivo a cargo de Lina
Bo Bardi
Lugar de celebración: SESC Pompéia, São Paulo
Catálogo: Pietro Maria Bardi (ed.), *Design no Brasil:
história e realidade*. São Paulo: MASP y SESC
Pompéia, 1982.

1982-1983

Mil brinquedos para a criança brasileira

[Mil juguetes para el niño brasileño]

En colaboración con André Vainer, Marcelo
C. Ferraz, Marcelo Suzuki, Dulce Maia y el equipo
del SESC Pompéia
Comisariado, diseño gráfico y diseño expositivo a
cargo de Lina Bo Bardi
Lugar de celebración: SESC Pompéia, São Paulo
Catálogo: Pietro Maria Bardi (ed.), *Mil brinquedos
para a criança brasileira*. São Paulo: MASP y SESC
Pompéia, 1982.

1982-1983

Pinocchio: história de um boneco italiano [Pinocho:
historia de un muñeco italiano]

Comisariado a cargo de Lina Bo Bardi
Lugar de celebración: SESC Pompéia, São Paulo.

1983

O “belo” e o direito ao feio [Lo “bello” y el derecho
a lo feo]

En colaboración con el equipo del SESC Pompéia
Comisariado a cargo de Lina Bo Bardi
Lugar de celebración: SESC Pompéia, São Paulo.

1984

Caipiras, capiaus: pau-a-pique [Campesinos:
cañas y barro]

En colaboración con Marcelo C. Ferraz, Marcelo
Suzuki, Gláucia Amaral y el equipo del SESC
Pompéia (y con el asesoramiento del antropólogo
Carlos Rodrigues Brandão)

Comisariado, diseño gráfico y diseño expositivo
a cargo de Lina Bo Bardi
Lugar de celebración: SESC Pompéia, São Paulo
Catálogo: Lina Bo Bardi (coord.), *Caipiras,
capiaus: pau-a-pique*. São Paulo: SESC, 1984.

1985

Entreato para crianças [Intermedio para niños]

En colaboración con Marcelo C. Ferraz, Marcia
Benevento y el equipo del SESC Pompéia
Comisariado, diseño gráfico y diseño expositivo
a cargo de Lina Bo Bardi
Lugar de celebración: SESC Pompéia, São Paulo
Programa de mano: Lina Bo Bardi (coord.),
Entreato para crianças. São Paulo: SESC, 1985.

1986-1988

África negra

En colaboración con Pierre Verger, Marcelo
C. Ferraz y Marcelo Suzuki
Comisariado, diseño gráfico y diseño expositivo
a cargo de Lina Bo Bardi
Lugar de celebración: MASP, São Paulo.

2. Exposiciones sobre Lina Bo Bardi

2018

Lina Bo Bardi: tupí or not tupí. Brasil, 1946-1992
Fundación Juan March, Madrid
Catálogo: Mara Sánchez Llorens, Manuel Fontán
del Junco y María Toledo Gutiérrez (eds.), *Lina
Bo Bardi: tupí or not tupí. Brasil, 1946-1992*.
Madrid: Fundación Juan March, 2018.

2018

*Lina Bo Bardi e Giancarlo Palanti. Studio
d'Arte Palma, 1948-1951*
Nilufar Gallery, Milán.

2017

Lina Bo Bardi. Enseignements partagés [Lina
Bo Bardi. Enseñanzas compartidas]
École nationale supérieure d'architecture de
Paris-Belleville, París
Catálogo: Elisabeth Essaian y Alessandra
Criconia (dirs.), *Lina Bo Bardi. Enseignements
partagés*. París: École nationale supérieure
d'architecture de Paris-Belleville, 2017.

2017

*Albert Frey and Lina Bo Bardi: A Search for
Living Architecture* [Albert Frey y Lina Bo
Bardi: en busca de una arquitectura viva]
Palm Springs Art Museum Architecture
and Design Center, Palm Springs
Catálogo: Daniell Cornell y Zeuler R. M. de
A. Lima (eds.), *Albert Frey and Lina Bo Bardi:
A Search for Living Architecture*. Múnich:
Prestel, 2017.

2015

Lina Bo Bardi: Architecture for All [Lina
Bo Bardi: arquitectura para todos]
The Watari Museum of Contemporary Art
(WATARI-UM), Tokio
Catálogo: Etsuko Watari, *Lina Bo Bardi*.
Tokio: Toto Publishing, 2017.

2014

*Maneiras de expor. Arquitetura expositiva
de Lina Bo Bardi* [Maneras de exponer. La
arquitectura expositiva de Lina Bo Bardi]
Museu da Casa Brasileira, São Paulo
Catálogo: Giancarlo Latorraca (ed.), *Maneiras
de expor. Arquitetura expositiva de Lina
Bo Bardi*. São Paulo: Museu da Casa
Brasileira, 2014.

2014

*Lina Bo Bardi 100: Brazil's Alternative
Path to Modernism* [Lina Bo Bardi 100:
el camino alternativo de Brasil hacia la
modernidad]
Architekturmuseum, Múnich; Johann
Jacobs Museum, Zúrich
Catálogo: Andres Lepik, Vera Simone Bader
y Renato Anelli (eds.), *Lina Bo Bardi 100:
Brazil's Alternative Path to Modernism*.
Múnich: Hatje Cantz, 2014.

2014

Lina Bo Bardi e o triângulo mineiro [Lina
Bo Bardi y el triángulo minero]
Casa Parroquial da Igreja Espírito Santo
do Cerrado, Uberlândia.

2014

*Lina Bo Bardi, 1914-1992. Una architetta
romana in Brasile* [Lina Bo Bardi, 1914-1992.
Una arquitecta romana en Brasil]
Università di Roma Sapienza
Catálogo: Alessandra Criconia y Francesca
Castelli (eds.), *Lina Bo Bardi, 1914-1992.
Una architetta romana in Brasile*. Reggello:
Prospettive Edizioni, 2014.

2012-2016

Lina Bo Bardi: Together [Lina Bo Bardi: juntos]

Exposición itinerante celebrada en las siguientes sedes:

América

2016, Miami Centre for Architecture and Design, Miami; 2015, Graham Foundation, Chicago.

Europa

2014, The Swedish Centre for Architecture and Design, Estocolmo; 2014, Architectuur Centrum Amsterdam (ARCAM), Ámsterdam; 2014, Deutsches Architektur Zentrum (DAZ), Berlín; 2014, Palazzo Giacomelli, Treviso; 2013, Architekturzentrum Wien (AzW), Viena; 2013, Swiss Architecture Museum (SAM), Basilea; 2013, Pavillon de l'Arsenal, París; 2012, British Council, Londres.

El material de esta exposición itinerante está disponible en línea [linabobarditogether.com]

2009

Fragmentos: artefatos populares, o olhar de Lina Bo Bardi [Fragmentos: artefactos populares, la mirada de Lina Bo Bardi]

Galeria Solar Ferrão, Salvador de Bahía.

2004

La libertà dell'architettura [La libertad de la arquitectura]

Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca'Pesaro, Venecia

Catálogo: Antonella Gallo (ed.), *Lina Bo Bardi architetto*. Venezia: Marsilio, 2004 (publicado en portugués como *Lina Bo Bardi arquiteto*, São Paulo: MASP, 2006).

1999

Cidadela da liberdade [Ciudadela de la libertad] SESC Pompéia, São Paulo

Catálogo: André Vainer y Marcelo C. Ferraz, *Cidadela da liberdade*. São Paulo: SESC Pompéia e Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1999.

1993-2000

Lina Bo Bardi Arquitecto [Lina Bo Bardi arquitecta]

Exposición itinerante celebrada en las siguientes sedes:

Fuera de Brasil

2000, Museum für Gestaltung, Zúrich; 2000, Aktionsforum Praterinsel, Múnich; 2000, The Royal Danish Academy of Fine Arts, Copenhagen; 2000, School of Architecture, Aarhus; 1999, Aedes Gallery, Berlín; 1998, Robert Black College, Hong Kong; 1998, Bienal Internacional de Arquitectura, Quito; 1997, California College of Arts and Crafts, San Francisco; 1997, Design Center, Montreal; 1996, Universidad Central de Venezuela, Caracas; 1996, Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Bogotá; 1996, Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile; 1996, Intendencia Municipal de Montevideo, Montevideo; 1995, University

of Technology, Delft; 1995, Architekturzentrum Wien (AzW), Viena; 1995, Museum of Finnish Architecture, Helsinki; 1995, 7 Rue Chaillot, París; 1995, Comune di Bolzano, Bolzano; 1994, Estufa Fria, Lisboa; 1994, Colegio de Arquitectos de Catalunya, Barcelona; 1994, Royal Institute of British Architects, Londres.

Brasil

1997, Museu de Arte Contemporânea, Goiânia; 1997, Espaço Cultural Shopping Iguatemi, Caixas do Sul; 1996, Paço Imperial, Río de Janeiro; 1996, Fundação Cultural Cassiano Ricardo, São José dos Campos; 1995, Museu Mineiro, Belo Horizonte; 1995, Museu da Arte de Londrina, Londrina; 1995, Escola Técnica Municipal de Teatro, Dança e Música (FAFI), Vitória; 1995, Teatro Nacional Cláudio Santoro, Brasília; 1995, Centro Cultural José Otávio Guizzo, Campo Grande; 1995, Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis; 1995, Universidade Federal, Porto Alegre; 1994, Centro Cultural da Abolição, Fortaleza; 1994, Capitania das Artes, Natal; 1994, Museu de Arte Contemporânea, Olinda; 1994, Fundação Pierre Chalita, Maceió; 1994, Casa da Cultura, Ribeirão Preto; 1994, Museu de Arte Contemporânea de Campinas, Campinas; 1993, MASP, São Paulo. Catálogo: Marcelo C. Ferraz (org.), *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993 (1ª edición).

Lina Bo Bardi en su primera residencia en la calle Traipu, São Paulo, 1947. Instituto Bardi/ Casa de Vidro, São Paulo



Catálogos de exposiciones y otras publicaciones de la Fundación Juan March

La Fundación Juan March ha publicado más de 190 catálogos de las exposiciones celebradas en sus sedes de Madrid, Cuenca y Palma. Las publicaciones cuya edición en papel se ha agotado están disponibles en soporte digital y con acceso libre en el portal “Todos nuestros catálogos de arte desde 1973” en www.march.es/arte/catalogos

-
- 1966**
- ☞ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. [Catálogo-guía]. Texto de Fernando Zóbel. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Ed. del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca
-
- 1969**
- ☞ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA [Catálogo-guía]. Textos de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Ed. del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca (1ª ed.)
-
- 1973**
- ☞ ARTE'73. *Exposición antológica de artistas españoles*. Ed. en cinco idiomas (castellano, inglés, francés, italiano y alemán)
-
- 1974**
- ☞ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. [Catálogo-guía]. Textos de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Ed. del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca (2ª ed. corr. y aum.)
-
- 1975**
- ☞ OSKAR KOKOSCHKA. *Óleos y acuarelas. Dibujos, grabados, mosaicos. Obra literaria*. Textos de Heinz Spielmann
- ☞ EXPOSICIÓN ANTOLÓGICA DE LA CALCOGRAFÍA NACIONAL. Textos de Enrique Lafuente Ferrari y Antonio Gallego
- ☞ I EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS
-
- 1976**
- ☞ JEAN DUBUFFET. Textos de Jean Dubuffet
- ☞ ALBERTO GIACOMETTI. *Colección de la Fundación Maeght*. Textos de Jean Genêt, Jean-Paul Sartre, Jacques Dupin y Alberto Giacometti
- ☞ II EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS
-
- 1977**
- ☞ ARTE USA. Textos de Harold Rosenberg
- ☞ ARTE DE NUEVA GUINEA Y PAPÚA. *Colección A. Fölch y E. Serra*. Textos de B. A. L. Cranstone y Christian Kaufmann
- ☞ PICASSO. Textos de Rafael Alberti, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Eugenio d'Ors, Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón, José Camón Aznar, Guillermo de Torre y Enrique Lafuente Ferrari
- ☞ MARC CHAGALL. *18 pinturas y 40 grabados*. Textos de André Malraux y Louis Aragon (en francés)
- ☞ ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Este catálogo acompañó a la exposición del mismo título que itineró por 67 sedes españolas entre 1975 y 1996, editándose catálogos específicos en muchos casos]
-
- 1978**
- ☞ ARS MEDICA. Texto de Carl Ziggrosser
- ☞ FRANCIS BACON. Texto de Antonio Bonet Correa
-
- ☞ BAUHAUS. Textos de Hans M. Wingler, Will Grohmann, Jürgen Joedicke, Nikolaus Pevsner, Hans Eckstein, Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy, Otto Stelzer y Heinz Winfried Sabais. Ed. del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1976
- ☞ KANDINSKY: 1923-1944. Textos de Werner Haftmann, Gaëtan Picon y Wasili Kandinsky
- ☞ ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH
- ☞ IV EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS
-
- 1979**
- ☞ WILLEM DE KOONING. *Obras recientes*. Textos de Diane Waldman
- ☞ MAESTROS DEL SIGLO XX. NATURALEZA MUERTA. Textos de Reinhold Hohl
- ☞ GEORGES BRAQUE. *Óleos, gouaches, relieves, dibujos y grabados*. Textos de Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos, Georges Salles, André Chastel, Pierre Reverdy y Georges Braque
- ☞ V EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS
- ☞ GOYA. CAPRICHOS, DESASTRES, TAUROMAQUIA, DISPARATES. Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez (1ª ed.)
-
- 1980**
- ☞ JULIO GONZÁLEZ. *Esculturas y dibujos*. Texto de Germain Viatte
- ☞ ROBERT MOTHERWELL. Texto de Barbaralee Diamonstein y Robert Motherwell
-

LEYENDA: ☞ Publicaciones agotadas | ● Exposición en el Museo Fundación Juan March, Palma | Ⓞ Exposición en el Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca

☞ HENRI MATISSE. *Óleos, dibujos, gouaches, découpées, esculturas y libros*. Textos de Henri Matisse

☞ VI EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1981

☞ MINIMAL ART. Texto de Phyllis Tuchman

☞ PAUL KLEE. *Óleos, acuarelas, dibujos y grabados*. Textos de Paul Klee

☞ MIRRORS AND WINDOWS. AMERICAN PHOTOGRAPHY SINCE 1960. Texto de John Szarkowski. Ed. en inglés (separata con el texto de John Szarkowski en castellano) de The Museum of Modern Art, Nueva York, 1980

☞ MEDIO SIGLO DE ESCULTURA: 1900-1945. Textos de Jean-Louis Prat

☞ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel

☞ FERNANDO PESSOA. EL ETERNO VIAJERO. Textos de Teresa Rita Lopes, María Fernanda de Abreu y Fernando Pessoa

1982

☞ PIET MONDRIAN. *Óleos, acuarelas y dibujos*. Textos de Herbert Henkels y Piet Mondrian

☞ ROBERT Y SONIA DELAUNAY. Textos de Juan Manuel Bonet, Jacques Damase, Ramón Gómez de la Serna, Isaac del Vando Villar, Vicente Huidobro y Guillermo de Torre

☞ PINTURA ABSTRACTA ESPAÑOLA: 1960-1970. Texto de Rafael Santos Torroella

☞ KURT SCHWITTERS. Textos de Werner Schmalenbach, Ernst Schwitters y Kurt Schwitters

☞ VII EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1983

☞ ROY LICHTENSTEIN: 1970-1980. Textos de Jack Cowart. Ed. en inglés de Hudson Hill Press, Nueva York, 1981

☞ FERNAND LÉGER. Texto de Antonio Bonet Correa y Fernand Léger

☞ PIERRE BONNARD. Textos de Ángel González García

☞ ALMADA NEGREIROS. Textos de Margarida Acciaiuoli, Antonio Espina, Ramón Gómez de la Serna, José Augusto França, Jorge de Sena, Lima de Freitas y Almada Negreiros. Ed. del Ministério da Cultura de Portugal, Lisboa, 1983

☞ ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL EN LA COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Julián Gállego

☞ GRABADO ABSTRACTO ESPAÑOL. COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Julián Gállego [Esta publicación acompañó a la exposición del mismo título que itineró por 44 sedes españolas entre 1983 y 1999]

☞ HENRI CARTIER-BRESSON. RETROSPECTIVA. Texto de Ives Bonnefoy. Ed. en francés

1984

☞ EL ARTE DEL SIGLO XX EN UN MUSEO HOLANDÉS: EINDHOVEN. Textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut, R. H. Fuchs, Piet de Jonge y Margriet Suren

☞ JOSEPH CORNELL. Textos de Fernando Huici

☞ FERNANDO ZÓBEL. Texto de Francisco Calvo Serraller. Madrid y ☉

☞ JULIA MARGARET CAMERON: 1815-1879. Textos de Mike Weaver y Julia Margaret Cameron. Ed. en inglés (separata con el texto de Mike Weaver en castellano) de la John Hansard Gallery & The Herbert Press Ltd., Southampton, 1984

☞ JULIUS BISSIER. Texto de Werner Schmalenbach

1985

☞ ROBERT RAUSCHENBERG. Textos de Lawrence Alloway

☞ VANGUARDIA RUSA: 1910-1930. *Museo y Colección Ludwig*. Textos de Evelyn Weiss

☞ XILOGRAFÍA ALEMANA EN EL SIGLO XX. Textos de Gunther Thiem. Ed. en alemán (separata con todos los textos en castellano) del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1984

☞ ESTRUCTURAS REPETITIVAS. Textos de Simón Marchán Fíz

1986

☞ MAX ERNST. Textos de Werner Spies y Max Ernst

☞ ARTE, PAISAJE Y ARQUITECTURA. EL ARTE REFERIDO A LA ARQUITECTURA EN LA REPÚBLICA FEDERAL DE ALEMANIA. Textos de Dieter Honisch y Manfred Sack. Ed. en alemán (separata con los textos introductorios en castellano) del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1983

☞ ARTE ESPAÑOL EN NUEVA YORK: 1950-1970. *Colección Amos Cahan*. Texto de Juan Manuel Bonet

☞ OBRAS MAESTRAS DEL MUSEO DE WUPPERTAL. DE MARÉES A PICASSO. Textos de Sabine Fehleemann y Hans Günter Wachtmann

1987

☞ BEN NICHOLSON. Textos de Jeremy Lewison y Ben Nicholson

☞ IRVING PENN. Texto de John Szarkowski. Ed. en inglés de The Museum of Modern Art, Nueva York, 1984 (reimp. 1986)

☞ MARK ROTHKO. Textos de Michael Compton y Mark Rothko

1988

☞ EL PASO DESPUÉS DE EL PASO EN LA COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Texto de Juan Manuel Bonet

☞ ZERO, UN MOVIMIENTO EUROPEO. *Colección Lenz Schönberg*. Textos de Dieter Honisch y Hannah Weitemeier. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

☞ COLECCIÓN LEO CASTELLI. Textos de Calvin Tomkins, Judith Goldman, Gabriele Henkel, Leo Castelli, Jim Palette, Barbara Rose y John Cage

☞ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet (1ª ed.)

1989

☞ RENÉ MAGRITTE. Textos de Camille Goemans, Martine Jacquet, Catherine de Croës, François Daulte, Paul Lebeer y René Magritte

☞ EDWARD HOPPER. Texto de Gail Levin

☞ ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. FONDOS DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Miguel Fernández-Cid

1990

☞ ODILON REDON. *Colección Ian Woodner*. Textos de Lawrence Gowing, Odilon Redon y Nuria Rivero

☞ CUBISMO EN PRAGA. *Obras de la Galería Nacional*. Textos de Jiří Kotalík, Ivan Neumann, y Jiří Šetlík

🖼️ ANDY WARHOL. COCHES. Textos de Werner Spies, Cristoph Becker y Andy Warhol

🖼️ COL-LECCIÓ MARCH. ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet. Eds. en castellano, catalán e inglés

1991

🖼️ PICASSO. RETRATOS DE JACQUELINE. Textos de Hélène Parmelin, María Teresa Ocaña, Nuria Rivero, Werner Spies y Rosa Vives

🖼️ VIEIRA DA SILVA. Textos de Fernando Pernes, Julián Gállego, M^a João Fernandes, René Char (en francés), António Ramos Rosa (en portugués) y Joham de Castro

🖼️ MONET EN GIVERNY. *Colección del Museo Marmottan de París*. Textos de Arnaud d'Hauterives, Gustave Geffroy y Claude Monet

🖼️ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet (2^a ed.)

1992

🖼️ RICHARD DIEBENKORN. Texto de John Elderfield

🖼️ ALEXEJ VON JAWLENSKY. Texto de Angelica Jawlensky

🖼️ DAVID HOCKNEY. Texto de Marco Livingstone

🖼️ COL-LECCIÓ MARCH. ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet. Ed. en alemán

1993

🖼️ MALEVICH. *Colección del Museo Estatal Ruso, San Petersburgo*. Textos de Evgenija N. Petrova, Elena V. Basner y Kasimir Malevich

🖼️ PICASSO. EL SOMBRERO DE TRES PICOS. *Dibujos para los decorados y el vestuario del ballet de Manuel de Falla*. Textos de Vicente García-Márquez, Brigitte Léal y Laurence Berthon

🖼️ MUSEO BRÜCKE BERLÍN. ARTE EXPRESIONISTA ALEMÁN. Textos de Magdalena M. Moeller

1994

🖼️ GOYA GRABADOR. Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez y Julián Gállego

🖼️ ISAMU NOGUCHI. Textos de Shoji Sadao, Bruce Altshuler e Isamu Noguchi

🖼️ TESOROS DEL ARTE JAPONÉS. PERÍODO EDO: 1615-1868. *Colección del Museo Fuji, Tokio*. Textos de Tatsuo Takakura, Shin-ichi Miura, Akira Gokita, Seiji Nagata, Yoshiaki Yabe, Hirokazu Arakawa y Yoshihiko Sasama

🖼️ FERNANDO ZÓBEL. RÍO JÚCAR. Textos de Fernando Zóbel y Rafael Pérez-Madero 🇪🇸

1995

🖼️ KLIMT, KOKOSCHKA, SCHIELE. UN SUEÑO VIENÉS: 1898-1918. Textos de Gerbert Frodl y Stephan Kōja

🖼️ ROUAULT. Textos de Stephan Kōja, Jacques Maritain y Marcel Arland

🖼️ MOTHERWELL. *Obra gráfica: 1975-1991. Colección Kenneth Tyler*. Textos de Robert Motherwell 🇪🇸

1996

🖼️ TOM WESSELMANN. Textos de Marco Livingstone, Jo-Anne Birnie Danzker, Tilman Osterwold y Meinrad Maria Grewenig. Ed. de Hatje Cantz, Ostfildern, 1996

🖼️ TOULOUSE-LAUTREC. *De Albi y de otras colecciones*. Textos de Danièle Devynck y Valeriano Bozal

🖼️ MILLARES. *Pinturas y dibujos sobre papel: 1963-1971*. Textos de Manuel Millares 🇪🇸 🇵🇪

🖼️ MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA. FUNDACION JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. bilingües (castellano/catalán e inglés/alemán) (1^a ed.)

🖼️ PICASSO. SUITE VOLLARD. Texto de Julián Gállego. [Eds. en castellano, bilingüe (castellano/alemán) y trilingüe (castellano/alemán/inglés) [Este catálogo acompañó a la exposición del mismo título que itineró entre 1996 y 2003 por siete sedes españolas y extranjeras]

1997

🖼️ MAX BECKMANN. Textos de Klaus Gallwitz y Max Beckmann

🖼️ EMIL NOLDE. NATURALEZA Y RELIGIÓN. Textos de Manfred Reuther

🖼️ FRANK STELLA. *Obra gráfica: 1982-1996. Colección Tyler Graphics*. Textos de Sidney Guberman, Dorine Mignot y Frank Stella 🇪🇸 🇵🇪

🖼️ EL OBJETO DEL ARTE. Texto de Javier Maderuelo 🇪🇸 🇵🇪

🖼️ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y

Javier Maderuelo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) (1^a ed.)

1998

🖼️ AMADEO DE SOUZA-CARDOSO. Textos de Javier Maderuelo, Antonio Cardoso y Joana Cunha Leal

🖼️ PAUL DELVAUX. Texto de Gisèle Ollinger-Zinque

🖼️ RICHARD LINDNER. Texto de Werner Spies

1999

🖼️ MARC CHAGALL. TRADICIONES JUDÍAS. Textos de Sylvie Forestier, Benjamín Harshav, Meret Meyer y Marc Chagall

🖼️ KURT SCHWITTERS Y EL ESPÍRITU DE LA UTOPIA. *Colección Ernst Schwitters*. Textos de Javier Maderuelo, Markus Heinzelmann, Lola y Bengt Schwitters

🖼️ LOVIS CORINTH. Textos de Thomas Deecke, Sabine Fehleemann, Jürgen H. Meyer y Antje Birthälmer

🖼️ MIQUEL BARCELÓ. CERÀMIQUES: 1995-1998. Texto de Enrique Juncosa. Ed. bilingüe (castellano/catalán) 🇵🇪

🖼️ FERNANDO ZÓBEL. *Obra gráfica completa*. Textos de Rafael Pérez-Madero. Ed. del Departamento de Cultura, Diputación Provincial de Cuenca, Cuenca, 1999 🇪🇸 🇵🇪

2000

🖼️ VASARELY. Textos de Werner Spies y Michèle-Catherine Vasarely

🖼️ EXPRESIONISMO ABSTRACTO. *Obra sobre papel. Colección de The Metropolitan Museum of Art, Nueva York*. Texto de Lisa M. Messinger

🖼️ SCHMIDT-ROTTLUFF. *Colección Brücke-Museum Berlin*. Texto de Magdalena M. Moeller

🖼️ NOLDE. VISIONES. *Acuarelas. Colección de la Fundación Nolde-Seebüll*. Texto de Manfred Reuther 🇵🇪 🇪🇸

🖼️ LUCIO MUÑOZ. ÍNTIMO. Texto de Rodrigo Muñoz Avia 🇪🇸

🖼️ EUSEBIO SEMPERE. PAISAJES. Texto de Pablo Ramírez 🇵🇪 🇪🇸

2001

🖼️ DE CASPAR DAVID FRIEDRICH A PICASSO. *Obras maestras sobre papel del Museo Von der Heydt de Wuppertal*. Textos de Sabine Fehleemann

🖼️ ADOLPH GOTTLIEB. Textos de Sanford Hirsch

☞ MATISSE. ESPÍRITU Y SENTIDO. *Obra sobre papel*. Textos de Guillermo Solana, Marie-Thérèse Pulvenis de Séligny y Henri Matisse

☞ RÓDCHENKO. GEOMETRÍAS. Textos de Alexandr Lavrentiev y Alexandr Ródchenko
P C

2002

☞ GEORGIA O'KEEFFE. NATURALEZAS ÍNTIMAS. Textos de Lisa M. Messinger y Georgia O'Keeffe

☞ TURNER Y EL MAR. *Acuarelas de la Tate*. Textos de José Jiménez, Ian Warrell, Nicola Cole, Nicola Moorby y Sarah Taft

☞ MOMPÓ. *Obra sobre papel*. Textos de Dolores Durán Úcar C

☞ RIVERA. REFLEJOS. Textos de Jaime Brihuega, Marisa Rivera, Elena Rivera, Rafael Alberti y Luis Rosales C

☞ SAURA. DAMAS. Textos de Francisco Calvo Serraller y Antonio Saura C P

2003

☞ ESPÍRITU DE MODERNIDAD. DE GOYA A GIACOMETTI. *Obra sobre papel de la Colección Kornfeld*. Texto de Werner Spies

☞ KANDINSKY. ORIGEN DE LA ABSTRACCIÓN. Textos de Valeriano Bozal, Marion Ackermann y Wassily Kandinsky

☞ CHILLIDA. ELOGIO DE LA MANO. Texto de Javier Maderuelo C P

☞ GERARDO RUEDA. CONSTRUCCIONES. Texto de Barbara Rose C

☞ ESTEBAN VICENTE. *Collages*. Textos de José María Parreño y Elaine de Kooning C

☞ LUCIO MUÑOZ. ÍNTIMO. Textos de Rodrigo Muñoz Avia y Lucio Muñoz P

☞ MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA.FUNDACION JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. bilingües (catalán/castellano e inglés/alemán) (2ª ed. rev. y aum.)

2004

☞ MAESTROS DE LA INVENCION. *De la colección E. de Rothschild del Museo del Louvre*. Textos de Pascal Torres Guardiola, Catherine Loisel, Christel Winling, Geneviève Bresc-Bautier, George A. Wanklyn y Louis Antoine Prat

☞ FIGURAS DE LA FRANCIA MODERNA. *De Ingres a Toulouse-Lautrec del Petit Palais de París*. Textos de Delfín Rodríguez, Isabelle Collet,

Amélie Simier, Maryline Assante di Panzillo y José de los Llanos. Ed. bilingüe (castellano/francés)

☞ POPOVA. Texto de Anna María Guasch C P

☞ ESTEBAN VICENTE. GESTO Y COLOR. Texto de Guillermo Solana P

☞ LUIS GORDILLO. DÚPLEX. Textos de Miguel Cereceda y Jaime González de Aledo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) C P

☞ NUEVA TECNOLOGÍA, NUEVA ICONOGRAFÍA, NUEVA FOTOGRAFÍA. *Fotografía de los años 80 y 90 en la Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Textos de Catherine Coleman, Pablo Llorca y María Toledo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) C P

☞ KANDINSKY. *Acuarelas de la Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich*. Textos de Helmut Friedel y Wassily Kandinsky. Ed. bilingüe (castellano/alemán) C P

2005

☞ CONTEMPORANEA. *Kunstmuseum Wolfsburg*. Textos de Gijs van Tuyl, Rudi Fuchs, Holger Broeker, Alberto Ruiz de Samaniego y Susanne Köhler. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

☞ ANTONIO SAURA. DAMAS. Textos de Francisco Calvo Serraller y Antonio Saura. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

☞ CELEBRACIÓN DEL ARTE. MEDIO SIGLO DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Juan Manuel Bonet, Juan Pablo Fusi, Antonio Muñoz Molina, Juan Navarro Baldeweg y Javier Fuentes. Eds. en castellano e inglés

☞ BECKMANN. *Von der Heydt-Museum, Wuppertal*. Texto de Sabine Fehleemann. Ed. bilingüe (castellano/alemán) C P

☞ EGON SCHIELE. EN CUERPO Y ALMA. Texto de Miguel Sáenz. Ed. bilingüe (castellano/inglés) P C

☞ LICHTENSTEIN. EN PROCESO. Textos de Juan Antonio Ramírez y Clare Bell. Ed. bilingüe (castellano/inglés) C P

☞ ROSTROS Y MÁSCARAS. *Fotografías de la Colección Ordóñez-Falcón*. Textos de Francisco Caja. Ed. bilingüe (castellano/inglés) P C

☞ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) (2ª ed.)

2006

☞ OTTO DIX. Textos de Ulrike Lorenz. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

☞ LA DESTRUCCIÓN CREADORA. GUSTAV KLIMT, EL FRISO DE BEETHOVEN Y LA LUCHA POR LA LIBERTAD DEL ARTE. Textos de Stephan Koja, Carl E. Schorske, Alice Strobl, Franz A. J. Szabo, Manfred Koller, Verena Perhelfter y Rosa Sala Rose, Hermann Bahr, Ludwig Hevesi y Berta Zuckermandl. Eds. en castellano, inglés y alemán de Prestel, Múnich/Fundación Juan March, Madrid, 2006

☞ Publicación complementaria: Hermann Bahr, CONTRA KLIMT (1903). Textos adicionales de Christian Huemer, Verena Perhelfter, Rosa Sala Rose y Dietrun Otten. Ed. semifacsimil en castellano. Traducción de Alejandro Martín Navarro

☞ LA CIUDAD ABSTRACTA: 1966. EL NACIMIENTO DEL MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. Textos de Santos Juliá, María Bolaños, Ángeles Villalba, Juan Manuel Bonet, Gustavo Torner, Antonio Lorenzo, Rafael Pérez Madero, Pedro Miguel Ibáñez y Alfonso de la Torre

GARY HILL. IMÁGENES DE LUZ. *Obras de la Colección del Kunstmuseum Wolfsburg*. Texto de Holger Broeker. Ed. bilingüe (castellano/inglés) P C

GOYA. CAPRICHOS, DESASTRES, TAUROMAQUIA, DISPARATES. Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez (11ª ed., 1ª ed. 1979) [Este catálogo acompañó a la exposición del mismo título que desde 1979 itineró por 173 sedes españolas y extranjeras, traducándose a más siete idiomas]

2007

ROY LICHTENSTEIN. DE PRINCIPIO A FIN. Textos de Jack Cowart, Juan Antonio Ramírez, Ruth Fine, Cassandra Lozano, James de Pasquale, Avis Berman y Clare Bell. Eds. en castellano, inglés y francés

Publicación complementaria: Roy Fox Lichtenstein, PINTURAS, DIBUJOS Y PASTELES. UNA TESIS (1949). Textos adicionales de Jack Cowart, y Clare Bell. Ed. bilingüe (inglés [facsimil]/castellano). Traducción de Paloma Farré

LA ABSTRACCIÓN DEL PAISAJE. DEL ROMANTICISMO NÓRDICO AL EXPRESIONISMO ABSTRACTO. Textos de Werner Hofmann, Hein-Th. Schulze Altcapenberg, Barbara Dayer Gallati, Robert Rosenblum, Miguel López-Remiro, Mark Rothko, Cordula Meier, Dietmar Elger, Bernhard Teuber,

Olaf Mörke y Víctor Andrés Ferreti. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: Sean Scully, CUERPOS DE LUZ (1998). Ed. bilingüe (inglés/castellano)

📖 EQUIPO CRÓNICA. CRÓNICAS REALES. Textos de Michèle Dalmace, Fernando Marías y Tomàs Llorens. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

📖 ANTES Y DESPUÉS DEL MINIMALISMO. *Un siglo de tendencias abstractas en la Colección Daimler Chrysler*. Catálogo virtual disponible en: www.march.es/arte/palma/anteriores/CatalogoMinimal/index.asp. Eds. en castellano, catalán, inglés y alemán **P**

2008

MAXImin. TENDENCIAS DE MÁXIMA MINIMIZACIÓN EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO. Textos de Renate Wiehager, John M Armleder, Ilya Bolotowsky, Daniel Buren, Hanne Darboven, Adolf Hölzel, Norbert Kricke, Heinz Mack y Friederich Vordemberge-Gildewart. Eds. en castellano e inglés

📖 LA ILUSTRACIÓN TOTAL. ARTE CONCEPTUAL EN MOSCÚ: 1960-1990. Textos de Borís Groys, Ekaterina Bobrínskaia, Martina Weinhart, Dorothea Zwirner, Manuel Fontán del Junco, Andrei Monastyrski e Iliá Kabakov. Ed. bilingüe (castellano/inglés) de Hatje Cantz, Ostfildern/Fundación Juan March, Madrid, 2008

📖 ANDREAS FEININGER: 1906-1999. Textos de Andreas Feininger, Thomas Buchsteiner, Jean-François Chevrier, Juan Manuel Bonet y John Loengard. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN. LA DISTANCIA DEL DIBUJO. Textos de Valentín Roma, Peter Dittmar y Narcís Comadira. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **C P**

Publicación complementaria: IRIS DE PASCUA. JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN. Texto de Elvira Maluquer. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

2009

TARSILA DO AMARAL. Textos de Aracy Amaral, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Haraldo de Campos, Juan Manuel Bonet, Jorge Schwartz, António Ferro, Manuel Bandeira, Emiliano di Cavalcanti, Jorge de Lima, Ribeiro Couto, Sérgio Milliet, Carlos Drummond de Andrade y Regina Teixeira de Barros. Eds. en castellano e inglés

📖 Publicación complementaria: Blaise Cendrars, HOJAS DE RUTA (1924). Ed. semifacsimil en

castellano. Traducción y notas de José Antonio Millán Alba

Publicación complementaria: Oswald de Andrade, PAU BRASIL (1925). Ed. semifacsimil en castellano. Traducción de Andrés Sánchez Robayna

CARLOS CRUZ-DIEZ: EL COLOR SUCEDE. Textos de Osbel Suárez, Gloria Carnevali y Carlos Cruz-Diez. Eds. en castellano e inglés **P C**

Publicación complementaria: Carlos Cruz-Diez, REFLEXIÓN SOBRE EL COLOR (2ª ed. rev. y ampl., 1ª ed.: Caracas, 1989). Eds. en castellano e inglés

📖 CASPAR DAVID FRIEDRICH: ARTE DE DIBUJAR. Textos de Christina Grummt, Helmut Börsch-Supan, y Werner Busch. Eds. en castellano e inglés

📖 MUSEU FUNDACIÓN JUAN MARCH. PALMA [Catálogo-guía]. Textos de Miquel Seguí Aznar y Elvira González Gozalo, Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. en catalán, castellano, inglés y alemán

2010

📖 WYNDHAM LEWIS (1882-1957). Textos de Paul Edwards, Richard Humphreys, Yolanda Morató, Juan Bonilla, Manuel Fontán del Junco, Andrzej Gasiorek y Alan Munton. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: William Shakespeare y Thomas Middleton, TIMÓN DE ATENAS (1623). Con ilustraciones de Wyndham Lewis y texto adicional de Paul Edwards. Ed. bilingüe (inglés/castellano). Traducción y notas de Ángel-Luis Pujante y Salvador Oliva

Publicación complementaria: Wyndham Lewis, BLAST. *Revista del gran vórtice inglés* (1914). Textos de Paul Edwards y Kevin Power. Ed. semifacsimil en castellano. Traducción y notas de Yolanda Morató

📖 PABLO PALAZUELO, PARÍS, 13 RUE SAINT-JACQUES (1948-1968). Textos de Alfonso de la Torre y Christine Jouishomme. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

LOS PAISAJES AMERICANOS DE ASHER B. DURAND (1796-1886). Textos de Linda S. Ferber, Barbara Deyer Gallati, Barbara Novak, Marilyn S. Kushner, Roberta J. M. Olson, Rebecca Bedell, Kimberly Orcutt, y Sarah Barr Snook. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: Asher B. Durand, CARTAS SOBRE PINTURA DE PAISAJE (1855). Eds. en inglés (facsimil) y castellano (semifacsimil)

PICASSO. *Suite Vollard*. Texto de Julián Gállego. Ed. bilingüe (castellano/inglés) (Ed. rev., 1ª ed. 1996)

📖 UN COUP DE LIVRES (UNA TIRADA DE LIBROS). *Libros de artista y otras publicaciones del Archive for Small Press & Communication*. Texto de Guy Schraenen. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

2011

📖 AMÉRICA FRÍA. LA ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA EN LATINOAMÉRICA (1934-1973). Textos de Osbel Suárez, César Paternosto, María Amalia García, Ferreira Gullar, Luis Pérez Oramas, Gabriel Pérez-Barreiro y Michael Nungesser. Eds. en castellano e inglés

📖 WILLI BAUMEISTER. PINTURAS Y DIBUJOS. Textos de Felicitas Baumeister, Hadwig Goez, Elena Pontiggia, Martin Schieder y Dieter Schwarz. Eds. en castellano, alemán e italiano **P**

ALEKSANDR DEINEKA (1899-1969). UNA VANGUARDIA PARA EL PROLETARIADO. Textos de Manuel Fontán del Junco, Christina Kiaer, Boris Groys, Fredric Jameson, Ekaterina Degot, Irina Leytes y Alessandro de Magistris. Eds. en castellano e inglés

📖 Publicación complementaria: Boris Uralski, EL ELECTRICISTA (1930). Portada e ilustraciones de Aleksandr Deineka. Ed. semifacsimil en castellano. Traducción de Iana Zabiaka

2012

📖 GIANDOMENICO TIEPOLO (1727-1804): DIEZ RETRATOS DE FANTASÍA. Textos de Andrés Úbeda de los Cobos. Eds. en castellano e inglés

📖 VLADÍMIR LÉBEDEV (1891-1967). Textos de Masha Koval, Nicoletta Misler, Carlos Pérez, Françoise Lévêque y Vladímir Lébedev. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

FOTOMONTAJE DE ENTREGUERRAS (1918-1939). Textos de Adrian Sudhalter y Deborah L. Roldán. Eds. en castellano e inglés **C P**

📖 LA VANGUARDIA APLICADA (1890-1950) Textos de Manuel Fontán del Junco, Richard Hollis, Maurizio Scudiero y Bruno Tonini. Eds. en castellano e inglés

📖 LA ISLA DEL TESORO. ARTE BRITÁNICO DE HOLBEIN A HOCKNEY. Textos de Richard Humphreys, Tim Blanning y Kevin Jackson. Eds. en castellano e inglés

2013

☞ DE LA VIDA DOMÉSTICA. BODEGONES FLAMENCOS Y HOLANDESES DEL SIGLO XVII. Textos de Teresa Posada Kubissa

☞ EDUARDO ARROYO: RETRATOS Y RETRATOS. Textos de Manuel Fontán del Junco, Oliva María Rubio y Michel Sager



☞ PAUL KLEE: MAESTRO DE LA BAUHAUS. Textos de Fabienne Eggelhöfer, Marianne Keller Tschirren y Wolfgang Thöner. Eds. en castellano e inglés



SURREALISTAS ANTES DEL SURREALISMO. LA FANTASÍA Y LO FANTÁSTICO EN LA ESTAMPA, EL DIBUJO Y LA FOTOGRAFÍA. Textos de Yasmin Doosry, Juan José Lahuerta, Rainer Schoch, Christine Kupper y Christiane Lauterbach. Eds. en castellano e inglés

2014

☞ GIUSEPPE ARCIMBOLDO. DOS PINTURAS DE FLORA. Textos de Miguel Falomir, Lynn Roberts y Paul Mitchell. Eds. en castellano e inglés



☞ JOSEF ALBERS: MEDIOS MÍNIMOS, EFECTO MÁXIMO. Textos de Josef Albers, Nicholas Fox Weber, Jeannette Redensek, Laura Martínez de Guereñu, María Toledo y Manuel Fontán del Junco. Eds. en castellano e inglés

☞ JOSEF ALBERS: PROCESO Y GRABADO (1916-1976). Texto de Brenda Danilowitz. Eds. en castellano e inglés  

☞ KURT SCHWITTERS. VANGUARDIA Y PUBLICIDAD. Textos de Javier Maderuelo y Adrian Sudhalter. Eds. en castellano e inglés  

DEPERO FUTURISTA (1913-1950). Textos de Fortunato Depero, Manuel Fontán del Junco, Maurizio Scudiero, Gianluca Poldi, Llanos Gómez Menéndez, Carolina Fernández Castrillo, Pablo Echaurren, Alessandro Ghignoli, Claudia Salaris, Giovanna Ginex, Belén Sánchez Albarrán, Raffaele Bedarida, Giovanni Lista, Fabio Belloni, Aida Capa y Marta Suárez-Infiesta. Eds. en castellano e inglés

2015

☞ MAX BILL: OBRAS DE ARTE MULTIPLICADAS COMO ORIGINALES (1938-1994). Textos de Max Bill y Jakob Bill  

EL GUSTO MODERNO. ART DÉCO EN PARÍS, 1910-1935. Textos de Tim Benton, José Miguel Marinas, Emmanuel Bréon, Francisco Javier

Pérez Rojas, Ghislaine Wood, Tag Gronberg, Evelyne Possémé, Hélène Andrieux, Agnès Callu y Carole Aurouet. Eds. en castellano e inglés

☞ MAX BILL. Textos de Karin Gimmi, Manuel Fontán del Junco, Jakob Bill, Guillermo Zuaznabar, Neus Moyano, Fernando Marzá, María Amalia García y Max Bill. Eds. en castellano e inglés

2016



LO NUNCA VISTO. DE LA PINTURA INFORMALISTA AL FOTOLIBRO DE POSTGUERRA [1945-1965]. Textos de Manuel Fontán del Junco, Juan José Lahuerta, María Dolores Jiménez-Blanco, Horacio Fernández, Zdenek Primus, Julio Crespo MacLennan, Carlos Navarro e Inés Vallejo

☞ CUENCA. SKETCHBOOK OF A SPANISH HILL TOWN. CUADERNO DE DIBUJOS DE UNA CIUDAD ESPAÑOLA EN LA COLINA. Texto de Fernando Zóbel. Ed. bilingüe (inglés [facsimil]/castellano). Traducción de Yolanda Morató Agrafojo



MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA [Catálogo-guía]. Textos de Pedro Miguel Ibáñez Martínez, Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. en castellano e inglés (3ª ed. corr. y aum.)

MUSEU FUNDACIÓN JUAN MARCH. PALMA [Catálogo-guía]. Textos de Miquel Seguí, Elvira González Gozalo, Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. en castellano, catalán, inglés y alemán (2ª ed. corr. y aum.)

☞ ESCUCHAR CON LOS OJOS. ARTE SONORO EN ESPAÑA, 1961-2016. Textos de Manuel Fontán del Junco, José Iges, José Luis Maire, Javier Maderuelo, Carmen Pardo, José Manuel Berenguer, Miguel Álvarez-Fernández, Henar Rivière, Antoni Pizà, Francisco Felipe, Miguel Molina, Albert Alcoz, Javier Ariza, María Andueza y José Manuel Costa

DESDE EL CENTRO DE EUROPA. FOTOGRAFÍA CHECA, 1912-1974. *Colección Dietmar Siegert*. Textos de Zdenek Primus  

2017

ESTEBAN LISA. EL GABINETE ABSTRACTO. Textos de Esteban Lisa, Edward J. Sullivan, Rafael Argullol y Julio Sánchez Gil. Eds. en castellano e inglés  



☞ LYONEL FEININGER (1871-1956). Textos de Manuel Fontán del Junco, Martin Faass, Ulrich Luckhardt, Wolfgang Büche, Heinz Widauer, Peter Selz, Maurizio Scudiero, Achim Moeller, Danilo Curti-Feininger y Sebastian Ehlert

Publicación complementaria: T. Lux Feininger (texto) y Andreas Feininger (fotografías), LA CIUDAD EN LOS CONFINES DEL MUNDO (1965). Ed. semifacsimil en castellano

☞ WILLIAM MORRIS Y COMPAÑÍA: EL MOVIMIENTO ARTS AND CRAFTS EN GRAN BRETAÑA. Textos de Manuel Fontán del Junco, María Zozaya Álvarez, Pat Kirkham, Clive Wilmer, Karen Livingstone, Jan Marsh, Joanna Banham, Jennifer Harris, Mariàngels Fondevila y Francesc Quílez Corella. Eds. en castellano y catalán



Publicación abreviada: WILLIAM MORRIS Y COMPAÑÍA (Los breves de la March). Textos de Pat Kirkham, Clive Wilmer y Joanna Banham. Eds. en castellano y catalán

2018

HANS HINTERREITER (1902-1989). Textos de Hans Hinterreiter, Max Bill, Jakob Bill, Karl Gerstner, Rudolf Koella y Timo Niemeyer  

EL PRINCIPIO ASIA. CHINA, JAPÓN E INDIA Y EL ARTE CONTEMPORÁNEO EN ESPAÑA (1957-2017). Textos de Manuel Fontán del Junco, Inés Vallejo, Jacquelynn Baas, Pilar Cabañas, María Jesús Ferro, Matilde Arias, David Almazán y Elena Barlés

Publicación abreviada: EL PRINCIPIO ASIA (Los breves de la March). Antología de textos

JUAN BATLLE PLANAS. EL GABINETE SURREALISTA. Textos de Pedro Azara, Elizabeth Azcona, Giselda Batlle, Silvia Batlle, Juan Batlle Planas, Manuel Fontán del Junco, Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Luisa Mercedes Levinson, Enrique Molina, Manuel Mujica Láinez, Aldo Pellegrini, Alejandra Pizarnik, Celina Quintas y Rolando Schere  

LINA BO BARDI: TUPÍ OR NOT TUPÍ. BRASIL, 1946-1992. Textos de Lina Bo Bardi, Mara Sánchez Llorens, Bárbara Silva, Renato Anelli, Marcelo Ferraz, Luis Antônio Jorge, Giancarlo Latorraca, Roberta Saraiva, Silvana Rubino, Giacomo "Piraz" Pirazzoli, Antonio Maura, Maria Alice Milliet, Tomás Toledo, Emilio Tuñón, Pedro Felizes, Eugênia Gorini Esmeraldo, Marcelo Suzuki, Victor Nosek, Estrella de Diego, Edward J. Sullivan y Eduardo Subirats

Este catálogo se publica con motivo de la exposición

Lina Bo Bardi

Tupí or not tupí. Brasil, 1946-1992

Fundación Juan March, Madrid

Del 5 de octubre de 2018 al 13 de enero de 2019

CONCEPTO Y ORGANIZACIÓN

EQUIPO CURATORIAL

Fundación Juan March

Manuel Fontán del Junco
Director de Museos y Exposiciones

María Toledo Gutiérrez
Jefe de Proyecto Expositivo

Comisaria invitada
Mara Sánchez Llorens

EXPOSICIÓN

COORDINACIÓN DE SEGUROS,
TRANSPORTE E INSTALACIÓN
José Enrique Moreno, Fundación Juan March

DISEÑO DE MONTAJE
Mara Sánchez Llorens

INSTALACIÓN
Montaje: Solart
Enmarcación: Decograf
Diseño gráfico: Adela Morán
Señalización: Taller de Serigrafía S. L.
Pintura de mástiles: Cristina Amengual
Menéndez, Ainhoa Arranz López, Francisco
García Cruz, Mar García Muñoz, Guillermo
García Prieto, Elena Guio Vivero, Claudia
Rivera Lario, Iván López Santos, Pablo Martínez
Encinas, Beatriz Rodríguez Blázquez, Victor
Romero Gil, Ana Ruiz Domínguez, Diego Tipán
Ramos, Paula Vidal, Ignacio Vidal Barrueco bajo
la dirección de Mara Sánchez Llorens

SEGUROS
March JLT
Tokio Marine Seguradora

TRANSPORTE
Millenium Transportes
SIT Grupo Empresarial

RESTAURACIÓN
Lourdes Rico, Celia Martínez y
María Victoria de las Heras

PRODUCCIÓN EJECUTIVA EN BRASIL
Base7 Projetos Culturais

CATÁLOGO

EDITA
© Fundación Juan March / Editorial
de Arte y Ciencia, Madrid, 2018

TEXTOS
© Renato Anelli
© Estrella de Diego
© Pedro Felizes
© Marcelo Ferraz
© Fundación Juan March
© Eugénia Gorini Esmeraldo
© Marina Grinover
© Luís António Jorge
© Giancarlo Latorraca
© Antonio Maura
© Maria Alice Milliet
© Victor Nosek
© Giacomo "Piraz" Pirazzoli
© Silvana Rubino
© Mara Sánchez Llorens
© Roberta Saraiva
© Bárbara Silva
© Eduardo Subirats
© Edward J. Sullivan
© Marcelo Suzuki
© Tomás Toledo
© Emilio Tuñón
© De la antología de textos: sus autores,
sus representantes legales o sus legítimos
herederos

COORDINACIÓN EDITORIAL
María Toledo Gutiérrez, Jefe de Proyecto
Expositivo, Fundación Juan March
Imágenes y derechos: Helena Llorente,
asistente de coordinación

PRODUCCIÓN EDITORIAL
Jordi Sanguino, Responsable de Publicaciones,
Fundación Juan March

DISEÑO
Adela Morán
Encarnación F. Lena

EDICIÓN Y REVISIÓN DE TEXTOS
Pepa Moreno y Departamento de Exposiciones,
Fundación Juan March

TRADUCCIONES

Portugués/español: Pedro Santa Maria de Abreu

Italiano/español: Carlos Alonso Otero

Inglés/español: Jaime Blasco

TIPOGRAFÍA

Brown y Chronicle

PAPEL

Creator Vol 115 g

Cyclus Offset 90 g

FOTOMECÁNICA E IMPRESIÓN

Estudios Gráficos Europeos, S. A., Madrid

ENCUADERNACIÓN

Ramos, S. A., Madrid

© de esta edición: Fundación Juan March, Madrid, 2018. Todos los derechos reservados

ISBN: 978-84-7075-655-9 (Fundación Juan March)

Depósito Legal: M-27778-2018

Cubierta: Lina Bo Bardi. Escenario para un tractor para la exposición *Agricultura paulista*, São Paulo, 1951 (detalle). Instituto Bardi/Casa de Vidro [cat. 271]

p. 2: Interior del antiguo restaurante Coaty, Salvador de Bahía, 2001. Foto: Nelson Kon. Archivo del fotógrafo

Guarda de contra cubierta: Lina Bo Bardi en el barco Almirante Jaceguay, 1946. Instituto Bardi/Casa de Vidro, São Paulo

DE LAS REPRODUCCIONES AUTORIZADAS

- © Adalton Lopes: cat. 212
© Adão de Lourdes Cassiano: cat. 314
© Aginaldo Manoel dos Santos: cat. 102-104
© Agostinho Battista de Freitas: cat. 38, 208, 209
© Aldemir Martins: cat. 198, 199
© Alexandre Wollner: cat. 267
© Alfredo Volpi: cat. 326
© Antonio Bandeira: cat. 324
© Antonio Rodrigues: cat. 128
© Arcangelo Ianelli: cat. 33, 34
© Associação Cultural "O Mundo de Lygia Clark": cat. 196
© Aurelino dos Santos: cat. 222
© Calder Foundation, Nueva York/Vegap, Madrid, 2018: cat. 64, 65; fig. 3 y 4, p. 108
© Cândido Portinari: cat. 99
© Cássio M'Boy: cat. 77
© Cícero Dias: cat. 179, 342
© Dcinho: cat. 309, 310
© Dorival Caymmi: cat. 91
© Edinizio Ribeiro: cat. 281-284
© Enrico Bo: cat. 9, 213
© Escritório de Paisagismo Burle Marx: cat. 343
© Flávio Motta: cat. 267
© Giancarlo Palanti: cat. 47
© Hércules Barsotti: cat. 200
© Horacio Gerpe: cat. 227
© Instituto Bardi/Casa de Vidro: cat. 1-8, 17-20, 23, 30-32, 39, 41-46, 48-53, 55-63, 66, 93, 112, 145, 146, 178, 180, 182, 187-194, 205-207, 215-220, 224-226, 229-238, 240-247, 249-257, 259, 260, 263-265, 271-275, 277-295, 297-299, 301-303, 305, 327-338, 344-348; fig. 6, p. 25; fig. 13, p. 31; fig. 17, p. 67; fig. 1, p. 82; fig. 2, p. 85; fig. 3, p. 86; fig. 4, p. 87; fig. 7, p. 125; fig. 2 y 3, p. 134; fig. 7, p. 135; fig. 9 y 10, p. 136; fig. 11 y 12, p. 137; fig. 3, 4 y 8, p. 186; fig. 3, p. 211; fig. 10, p. 213; p. 537
© Instituto Livio Abramo: cat. 28, 35
© Instituto Rubens Gerchman: cat. 203, 239; fig. 2, p. 176
© João Siberio Batista: cat. 313
© José Antonio da Silva: cat. 261, 266, 339
© José Francisco Borges: cat. 114, 115
© José Manuel Ballester: cat. 54, 181, 276

- © José Pancetti: cat. 92
© Juan Araujo: fig. 8, p. 26
© Jules Marie Vincent de Sinety: cat. 74
© Lasar Segall: cat. 26, 27, 67, 68, 177
© Ludwig Mies van der Rohe/Vegap, Madrid, 2018: fig. 5, p. 59; fig. 9, p. 62
© Luiz Lobo Filho: cat. 119
© Macaparana: cat. 69-71
© Manezinho Araújo: cat. 325
© Manuel Eudócio: cat. 120
© Maria Auxiliadora da Silva: cat. 214, 262; fig. 3, p. 167
© Marcelo Ferraz: cat. 230, 337, 338
© Marcelo Suzuki: cat. 230, 337, 338
© max, binia + jakob bill stiftung/VEGAP, Madrid, 2018: cat. 197
© Mestre Guarany: cat. 85, 87, 88
© Mestre Molina: cat. 223
© Mestre Vitalino: cat. 122-127, 129-136, 270
© Milton Cruz: cat. 186
© Mirian Inêz da Silva: cat. 210, 221
© Nelson Leirner: cat. 202
© Nhozim: cat. 121
© Nino (João Cosmo Felix): cat. 307
© Projeto Hélio Oiticica: cat. 204
© Projeto Lygia Pape: cat. 76
© Rafael Borjes de Oliveira: cat. 258
© Tarsila do Amaral, 2018: cat. 29; fig. 1, p. 44
© Teófilo Silva: cat. 113
© The Saul Steinberg Foundation/VEGAP, Madrid, 2018: cat. 25
© Veronika Kellndorfer: fig. 19, p. 38
© Victor Nosek: cat. 228, 300, 302; fig. 3, 4 y 6, p. 211; fig. 8 y 9, p. 212; fig. 11, p. 213; fig. 17, p. 215
© Walter Smetak: cat. 107-111
© Willys de Castro: cat. 201

No siempre ha sido posible localizar o identificar a los titulares de los derechos de propiedad intelectual de las reproducciones de este catálogo. Ante cualquier error u omisión rogamos contacten con la Fundación Juan March a través del correo electrónico: direxpo@march.es.



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

Con la colaboración de:

INSTITUTO BARDI
CASA DE VIDRO

 **BancaMarch**



- © Acervo da Biblioteca da FAU-USP: fig. 3, p. 59
- © Acervo Centro de Memória do Circo/SMC/PMSP/ Colección Piolin: fig. 4, p. 177
- © Acervo Centro de Memória do Circo/SMC/PMSP/ Colección Piolin/Sección MASP. Foto: Bruno Danielius Passos: fig. 5, p. 178
- © Acervo Centro de Memória do Circo/SMC/PMSP/ Colección Piolin/Sección MASP. Foto: Sylvia Masini: fig. 6, p. 178
- © Acervo do Centro de Pesquisa do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand: fig. 5, p. 25; fig. 1 y 2, p. 107; fig. 6, p. 109; fig. 2, p. 118; fig. 2, p. 166; fig. 7, p. 168; fig. 10, p. 170; fig. 3, p. 220
- © Acervo do Centro de Pesquisa do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Fotos: Eduardo Ortega: fig. 1, p. 164; fig. 3, p. 167; fig. 6 y 8, p. 168
- © Acervo do Centro de Pesquisa do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Foto: Luiz Hossaka: fig. 4, p. 167
- © Acervo Grupo Estado. Foto: Itamar Miranda: fig. 12, p. 30
- © Acervo de Marina Guzzo. Foto: Pablo Saborido: fig. 15, p. 33
- © Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand: cat. 207, 209; fig. 1, p. 82; fig. 3 y 4, p. 108; fig. 3, p. 167
- © Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Foto: Eduardo Ortega: cat. 199-202, 258; fig. 3, p. 167
- © Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Foto: João Musa: fig. 8, p. 194
- © Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Fotos: Rômulo Fialdini: fig. 3 y 4, p. 108
- © Acervo do Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/MinC: cat. 262
- © Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Foto: Hélio Nobre/José Rosael: fig. 18, p. 36
- © Acervo do Núcleo de Pesquisa e Documentação – FAU-UFRJ: fig. 4, p. 59
- © Acervo Pavilhão das Culturas Brasileiras – Departamento dos Museus Municipais de São Paulo: cat. 119, 122, 123, 126, 127, 133-136, 151-156, 268-270
- © Acervo Sesc de Arte Brasileira: cat. 223
- © Acervo Sesc Memórias: cat. 227, 228, 302
- © Acervo Sesc Memórias. Foto: Gabriel Cabral y Paquito: fig. 4, p. 74
- © Acervo Sesc Memórias. Fotos: Paquito: fig. 6 y 7, p. 77
- © Acervo Sesc Memórias. Foto: Rômulo Fialdini: fig. 1, p. 174
- © Agencia O Globo: fig. 3, p. 193
- © Alfredo Casasola: cat. 28, 35
- © Andrés Otero: fig. 10, p. 51
- © Archivo Fundación Juan March. Foto: Antonio Zafra: p. 226
- © Archivo Instituto Bardi/Casa de Vidro: cat. 195; fig. 6 y 7, p. 25; fig. 9, p. 26; fig. 10 y 11, p. 29; fig. 1, p. 56; fig. 12, 13 y 15, p. 65; fig. 9, p. 98; fig. 8-10, p. 112; fig. 1, p. 118; fig. 3-5, pp. 121-123; fig. 7, p. 125; fig. 5, p. 146; fig. 5 y 6, p. 159; fig. 9, p. 169; fig. 7, p. 179; fig. 1-2, p. 185; fig. 1, p. 190; fig. 2, 193; fig. 5, p. 193; fig. 6, p. 194; fig. 1, p. 198; fig. 5, p. 200; fig. 2, p. 211; fig. 1, p. 218; fig. 4 y 5, p. 224; fig. 1, p. 501; fig. 2, p. 504; pp. 12, 80, 88, 102, 116, 140, 162, 172, 180, 298, 334, 350, 496, 563
- © Archivo Instituto Bardi/Casa de Vidro. Foto: Almir Pastore: cat. 63
- © Archivo Instituto Bardi/Casa de Vidro. Fotos: Armin Guthmann: fig. 4, p. 95; fig. 6, p. 123; fig. 3, p. 145; fig. 9, p. 149
- © Archivo Instituto Bardi/Casa de Vidro. Fotos: Arnaldo Pappalardo: fig. 8, p. 97 (?); p. 416
- © Archivo Instituto Bardi/Casa de Vidro. Fotos: Chico Albuquerque: fig. 11, p. 63; p. 288
- © Archivo Instituto Bardi/Casa de Vidro. Foto: David Zingg: p. 515
- © Archivo Instituto Bardi/Casa de Vidro. Fotos: Diário de São Paulo: fig. 4, p. 193; p. 188
- © Archivo Instituto Bardi/Casa de Vidro. Foto: Eduardo Simões: p. 420
- © Archivo Instituto Bardi/Casa de Vidro. Foto: Hans Gunther Flieg: fig. 6, p. 200
- © Archivo Instituto Bardi/Casa de Vidro. Foto: José Xavier: fig. 7, p. 96
- © Archivo Instituto Bardi/Casa de Vidro. Foto: Juan Esteves: p. 240
- © Archivo Instituto Bardi/Casa de Vidro. Foto: L. Braga: p. 533
- © Archivo Instituto Bardi/Casa de Vidro. Fotos: Lew Parrella: pp. 70, 196
- © Archivo Instituto Bardi/Casa de Vidro. Foto: Luiz Hossaka: fig. 14, p. 65 (?)
- © Archivo Instituto Bardi/Casa de Vidro. Foto: Marcel Gautherot: fig. 3, p. 94
- © Archivo Instituto Bardi/Casa de Vidro. Fotos: Marcelo Ferraz: fig. 7, p. 194; p. 128
- © Archivo Instituto Bardi/Casa de Vidro. Fotos: Miroslav Javurek: fig. 2, p. 93; fig. 1, p. 157; fig. 3 y 4, p. 159; p. 150
- © Archivo Instituto Bardi/Casa de Vidro. Foto: Oscar Savio: fig. 8, p. 126
- © Archivo Instituto Bardi/Casa de Vidro. Foto: Paolo Gasparini: fig. 6, p. 96
- © Archivo Instituto Bardi/Casa de Vidro. Foto: Paulo Vainer: fig. 10, p. 98
- © Archivo Instituto Bardi/Casa de Vidro. Foto: Rômulo Fialdini: fig. 9, p. 77
- © Archivo Instituto Bardi/Casa de Vidro. Foto: Sergio Gicovate: fig. 8, p. 77
- © Archivo Instituto Bardi/Casa de Vidro. Foto: Thomas Scheier: p. 10
- © Archivo Lasar Segall/Museu Lasar Segall/Ibram/MinC: cat. 20
- © Archivo Rhodia. Foto: Rhodia: p. 390
- © Arper SPA. Foto: Marco Covu: cat. 53
- © Biblioteca Nacional de España: cat. 24
- © Bob Wolfenson: fig. 7, p. 212; pp. 8, 412
- © Calder Foundation, Nueva York. Fotos: Art Resource, NY: cat. 64, 65
- © Casa Lúcio Costa: fig. 3, p. 47
- © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais. Foto: Audrey Laurans: cat. 25
- © Colección Castallat Ferreira: cat. 325
- © Colección César y Claudio Oiticica: cat. 204
- © Colección Edson Elito: fig. 8, p. 186
- © Colección Escritório de Paisagismo Burle Marx: cat. 343
- © Colección Flávia y Waldir Simões de Assis Filho, Curitiba: cat. 179
- © Colección Fundação José e Paulina Nemirovsky. Cortesía Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fotos: Isabella Matheus: cat. 88, 104, 120
- © Colección Fundación Juan March. Foto: Alfredo Casasola: cat. 275
- © Colección Fundación Juan March. Fotos: José Manuel Ballester: cat. 54, 181, 276
- © Colección Galeria Estação: cat. 221
- © Colección Galeria Estação. Fotos: João Liberato: 114, 115, 339
- © Colección Instituto Moreira Salles. Fotos: Alice Brill: cat. 36, 323; pp. 54, 276
- © Colección Instituto Moreira Salles. Fotos: Chico Albuquerque/Convênio Museu da Imagem e do Som – SP/Instituto Moreira Salles: pp. 18, 42, 206, 216
- © Colección Instituto Moreira Salles. Fotos: Hans Gunther Flieg: cat. 37, 183-185; fig. 5, p. 77; fig. 5, p. 96; fig. 5, p. 167; fig. 7, p. 168
- © Colección Instituto Moreira Salles. Fotos: Marcel Gautherot: cat. 83, 84, 89, 90, 248, 320, 321; fig. 2 y 4, p. 47; fig. 9, p. 48; pp. 314 y 486
- © Colección MAR – Museu de Arte do Rio/Secretaria Municipal de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro. Foto: Thales Leite: cat. 29
- © Colección Marcia Benevento: cat. 305
- © Colección Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo: cat. 197
- © Colección Museu Casa do Pontal. Foto Aníbal Sciarretta: cat. 212
- © Colección Museu Casa do Pontal. Foto Rômulo Fialdini: cat. 121
- © Colección Museu Lasar Segall/Ibram/MinC. Fotos: Jorge Bastos: cat. 26, 67, 68, 177
- © Colección Museu Lasar Segall/Ibram/MinC. Foto: Luiz Hossaka: cat. 27
- © Colección particular, Paris. Cortesía Catalogue raisonné Cícero Dias: cat. 342
- © Colección Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fotos: Isabella Matheus: cat. 33, 34, 72-74
- © Colección Rafael Moraes: cat. 12, 14
- © Colección Ugo di Pace. Foto: Fernando Chaves: cat. 38
- © Colección Vilma Eid: cat. 102, 103, 124, 129, 130, 131
- © Colección Vilma Eid. Foto: João Liberato: cat. 87, 125, 132, 222, 261, 266, 307, 314

- © Coração Mais Dois: p. 538
- © Ding Musa: cat. 11, 13, 15-19, 21-23, 66, 78, 79, 86, 93-95, 97, 98, 101, 113, 116-118, 145, 148-150, 157-165, 174-176, 186, 210, 213, 232, 267, 296, 299, 300, 304, 306, 308-310, 315-317, 322, 325; p. 462
- © Falção Junior, Fortaleza. Cortesía Pinakothek: cat. 92
- © Fernando Chaves: cat. 38, 208
- © Folhapress. Foto: Matuite Mayezo: p. 458
- © Fundação Pierre Verger: p. 356
- © Fundación Helga de Alvear, Cáceres: cat. 76
- © Instituto Bardi/Casa de Vidro. Fotos: Henrique Luz: cat. 1-8, 30-32, 39, 41-45, 48-52, 55-62, 146, 178, 180, 182, 187-194, 205, 206, 215-220, 224-226, 229, 233-237, 239-247, 249-257, 259, 260, 263-265, 271-274, 277-288, 290, 298, 301, 327-336, 344-348; fig. 13, p. 31; fig. 17, p. 67; fig. 2-4, pp. 85-87; fig. 2 y 3, p. 134; fig. 7, p. 135; fig. 9-12, pp. 136-137; fig. 3 y 4, p. 186; p. 537
- © Instituto Bardi/Casa de Vidro. Fotos: Lindenilex: cat. 100, 128
- © Instituto Moreira Salles. Cortesía Centro de Pesquisa do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Fotos: Peter Scheier: fig. 1, p. 92; fig. 5, p. 108; fig. 2, p. 218
- © Instituto Moreira Salles. Cortesía Instituto Bardi/Casa de Vidro. Foto: Henri Ballot: p. 300
- © Instituto Moreira Salles. Cortesía Instituto Bardi/Casa de Vidro. Fotos: Peter Scheier: fig. 6-8, p. 61; fig. 10, p. 63
- © Instituto do Patrimônio Cultural e Artístico do Estado da Bahia (IPAC)/Diretoria de Museus (DIMUS)/Centro Cultural Solar Ferrão. Fotos: Lindenilex: cat. 107-111, 147, 166-173, 211
- © Instituto Rubens Gerchman. Fotos: Olivier Perro: cat. 203; fig. 2, p. 176
- © Jaime Acioli: cat. 324
- © João Liberato: cat. 96
- © Jennifer Glass: fig. 5, p. 186
- © José Manuel Ballester: fig. 17, p. 35; fig. 7, p. 48; fig. 10, p. 78; fig. 1, p. 134; fig. 8, p. 135; fig. 3 y 4, p. 198; fig. 7, p. 202; fig. 9-11, p. 204; pp. 6 (2, 3), 7 (1, 2, 4, 5), 266, 294, 296-297, 366-367, 382-383, 410, 434, 480, 488
- © Juan Esteves: p. 506
- © Juvenal Pereira: fig. 1, p. 211; fig. 16, p. 215
- © Klassik Stiftung Weimar, Bestand Museen. Fotos: Hannes Bertram: fig. 2 y 3, p. 22
- © Leonardo Finotti: fig. 4, p. 145; pp. 360-361, 372-373, 378
- © Mara Sánchez Llorens: p. 441
- © Marcos Camargo: fig. 6-7, p. 186
- © Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Musei Reali- Biblioteca Reale, Turín: fig. 6, p. 135
- © Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruselas: fig. 4, p. 23
- © Museo de América, Madrid. Fotos: Joaquín Otero: cat. 75, 80, 81, 105, 106, 137-144, 311-313, 318-321, 340, 341
- © Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires – Fundación Costantini: fig. 1, p. 44
- © Museu de Arte Moderna da Bahia. Foto: Lindenilex: cat. 198
- © Museu Castro Maya/Ibram/MinC: cat. 85, 99
- © Museu Castro Maya/Ibram/MinC. Foto: Horst Merkel: fig. 6, p. 147
- © Museu Castro Maya/Ibram/MinC. Foto: Jaime Acioli: fig. 2, p. 144; fig. 7 y 8, p. 148
- © Museu do Sol, Penápolis. Foto: Maurício Frolidi: cat. 214
- © Nelson Kon: cat. 112, 337, 338; fig. 1, p. 20; fig. 14, p. 32; fig. 6 y 8, p. 48; fig. 16, p. 66; fig. 1-3, pp. 72-74; fig. 4 y 5, p. 134; fig. 2, p. 198; fig. 8, p. 203; fig. 3, 4 y 6, p. 211; fig. 8 y 9, p. 212; fig. 11, p. 213; fig. 13-15, p. 214; pp. 2, 6 (1), 7 (3), 249, 404, 454, 456, 478
- © Paulo Scheuenstuhl: cat. 196
- © Projeto Hélio Oiticica. Foto: Geraldo Viola: p. 392
- © Sascha Harnisch: fig. 7, p. 111
- © Sergio Guerini: cat. 9, 69-71, 77, 82, 326
- © Side Gallery, Barcelona: cat. 46, 47, 230
- © Tapio Snellman: fig. 16, p. 34
- © Tate, Londres, 2018: fig. 8, p. 26
- © The Museum of Modern Art, Nueva York/Scala, Florencia, 2018: fig. 5, p. 59; fig. 9, p. 62
- © Veronika Kellndorfer. Cortesía de la artista: fig. 19, p. 38

La Fundación Juan March es una institución familiar y patrimonial creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con la misión de fomentar la cultura en España sin otro compromiso que la calidad de su oferta y el beneficio de la comunidad a la que sirve. A lo largo de los años, las cambiantes necesidades sociales han inspirado, dentro de una misma identidad institucional, dos diferentes modelos de actuación. Fue durante dos décadas una fundación de becas. En la actualidad, es una fundación operativa con programas propios, mayoritariamente a largo plazo y siempre de acceso gratuito, diseñados para difundir confianza en los principios del humanismo en un tiempo de incertidumbre y oportunidades incrementadas por la aceleración del progreso tecnológico.

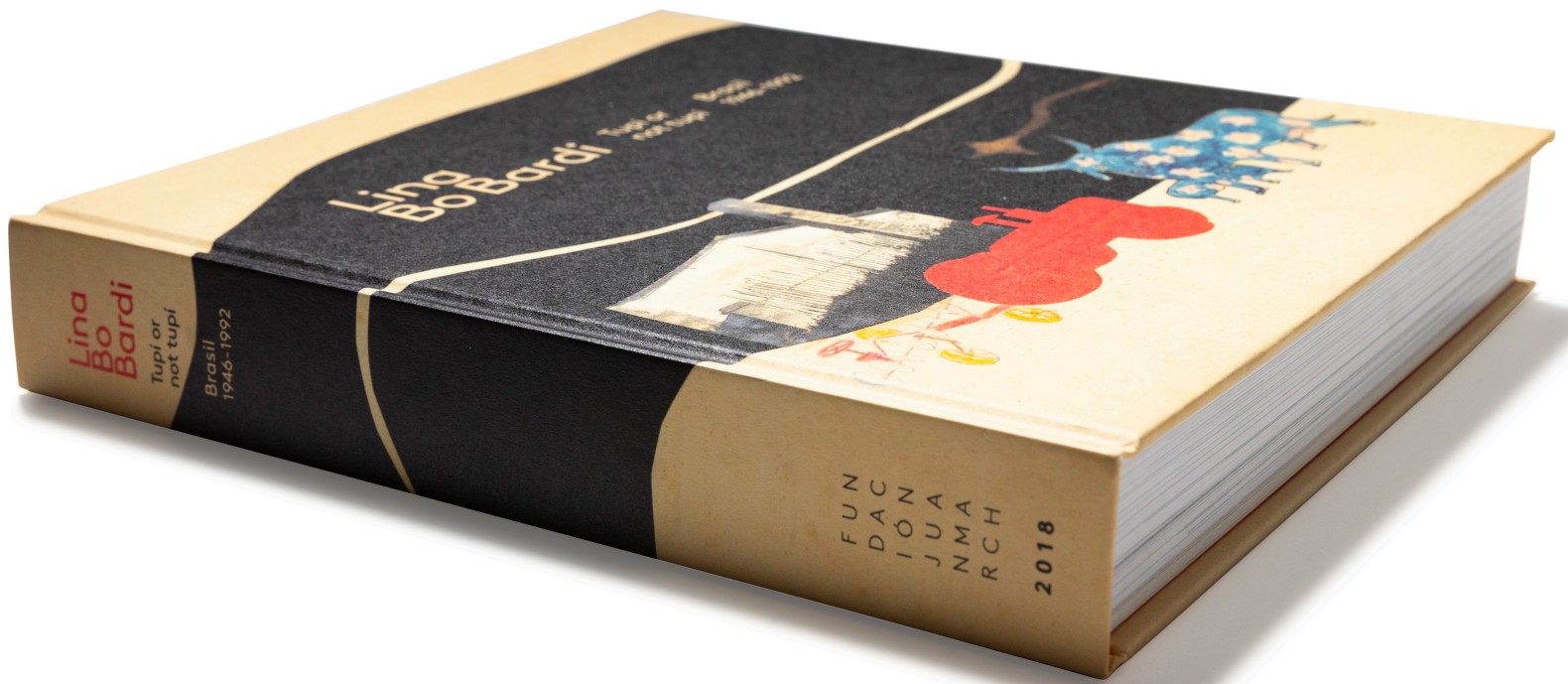
La Fundación organiza exposiciones y ciclos de conciertos y de conferencias. Su sede en Madrid alberga una Biblioteca de música y teatro español contemporáneos. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca. Promueve la investigación científica a través del Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales, de la Universidad Carlos III de Madrid.



Este libro se terminó de imprimir
el 4 de octubre de MMXVIII, festividad de
san Francisco de Asís, santo italiano patrón de los animales,
cuyo amor por la naturaleza compartió Lina Bo
Bardi mucho tiempo después y a muchas
millas de navegación de la
península italiana

* Este símbolo marcaba el inicio de la sección “Crónicas de Alencastro”, que aparecía al final de los quince primeros números de la revista del Museu de Arte de São Paulo *Habitat* (1950-1954) [cat. 40] dirigida por Lina Bo Bardi. “Alencastro” fue el pseudónimo utilizado por Lina para escribir anónimamente sobre asuntos polémicos relativos a las costumbres, el arte y la arquitectura.





Lina Bardi
Tupi or not tupi

Lina
Bardi
Tupi or
not tupi

Brasil
1946-1992

FUN
DAC
IÓN
JUANMA
RCH
2018