

LINA BO BARDI
POESÍA PRECISA
DIRIGIDO Y PRODUCIDO POR
BELINDA RUKSCHCIO

TEXTO A CARGO DEL ARQUITECTO GIACOMO PIRAZZOLI

ÍNDICE

- 05 LINA BO BARDI, O «ESTAR EN OTRO LADO»
- 19 LINA PIONERA: EL HELICÓPTERO
DE LEONARDO ANTE LA SOSTENIBILIDAD
- 40 BIBLIOGRAFÍA
- 48 ANEXO



CONTENIDO DEL DISCO

MENÚ PRINCIPAL

LINA BO BARDI POESÍA PRECISA

ESCENAS

/escenas 1-4 / 5-8 / 9-12 / 13-16

SUBTÍTULOS

/castellano

/sin subtítulos

CRÉDITOS

/patronato de la Fundación Arquia

LA COLECCIÓN

/títulos

ESCENAS 1-4 / 5-8 / 9-12



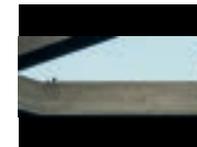
Figura de negro, persona misteriosa



MASP, Museo de Arte São Paulo, 1957-1968



Estalinista, militarista y antifeminista



SESC Pompeia São Paulo, 1977-1986



Discusiones y contenidos de proyecto



Casa de vidrio São Paulo, 1949-1952



Comidas y fiestas de inauguración



Un manifiesto político y arquitectónico



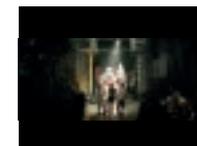
Teatro Oficina São Paulo, 1982-1993



Lina Bo Bardi en Salvador de Bahía



Solar do Unhão Salvador de Bahía, 1963



El legado sociocultural de Lina Bo Bardi

LINA BO BARDI, O «ESTAR EN OTRO LADO»



Prefacio

La oportunidad de escribir este texto es un honor que debo a varias personas; la primera, a mi querida amiga la arquitecta Mónica Alberola Peiró, así como a Fernando Díaz-Pinés; también a la directora del documental, Belinda Rukschcio y, evidentemente, a Gerardo García-Ventosa y Lola Gómez Mercader, director y editora de la Fundación Arquia, respectivamente. Comparto por completo la misión institucional de la Fundación y considero que el papel que desarrolla es de un gran valor, ya que difunde la cultura arquitectónica entre arquitectos y amantes de la arquitectura. Y en este caso lo hace de una forma aún más generosa porque, además, ha aceptado poner a disposición del público estos materiales en inglés.

Vi por primera vez el documental *Lina Bo Bardi: poesía precisa* en Múnich en el ámbito de un festival, durante mi estancia como profesor visitante. En aquella ocasión tuve el placer de conocer personalmente a la directora Belinda Rukschcio, con quien mantuve contacto desde entonces, mediante el grupo de trabajo LinaProject¹ y las distintas citas que se sucedieron a lo largo de 2014, centenario de Lina Bo Bardi.²

La siguiente historia visual en forma de texto nace de la voluntad de interactuar directamente con el documental de Belinda y estimular, así, reacciones de todos los niveles en el lector/espectador. En cierto modo, se trata de un recorrido retrospectivo que intenta recopilar las «diversidades» (incluidas las conflictivas) de Lina Bo Bardi, es decir: los motivos por los que es importante seguir estudiando y explorando su obra, que no son otros que las preguntas esenciales que plantea al mundo entero y, especialmente, a Occidente. Por otra parte, la aparente dificultad para descifrar el talento multiforme de la arquitecta más importante del siglo xx es proporcional a la cantidad de estudios e investigaciones eurocéntricas que indagan en su figura, haciendo uso de antiguas contraposiciones hegelianas como tradición-modernidad o de los ismos propios de la crítica occidental. En cambio, el alma inalcanzable de Lina Bo Bardi, mensajera entre tres mundos, se compone de una extraordinaria curiosidad intelectual, un grandísimo talento y una porosidad poco habitual.

Arquitecta, diseñadora, artista, escenógrafa, etc., siempre pionera en lo que hoy llamamos transculturalidad, Bo Bardi supera continuamente los límites disciplinares, temporales y mentales propios de los entornos en los que trabaja.³

N. del E.: Todas las imágenes que ilustran este capítulo son capturas de la película *Precise Poetry* o de metraje sin editar (*dailies*). En el pie se indica en el caso de las primeras su localización y el tiempo al que corresponde cada fotograma.

1. LinaProject es un grupo de trabajo de Facebook que forma parte del proyecto «Lina Bo Bardi, Pierre Verger, Gilberto Gil: dos museos de ubicación específica entre África y Brasil» que dirijo para el Departamento de Arquitectura (DiDA) de la Universidad de Florencia y CrossingLab. Este proyecto, nacido a su vez en el ámbito de la investigación «Site-specific Museums» (www.sismus.org), contó con el apoyo de la Región de la Toscana – *ToscanaInContemporanea* durante el año 2014.

2. Para un vistazo rápido a los acontecimientos del centenario, véase Pirazzoli, G.: «Lina Bo Bardi 100 Years Young».

3. En este sentido, resultan una aportación interesante los productos artísticos inspirados directamente en el trabajo de Lina: desde la exposición itinerante a cargo de Noemi Blager, *Lina Bo Bardi Together* (que incluye una instalación de Tapio Snellman, así como objetos y esculturas de Madelon Vriesendorp) hasta la instalación *Stones Against Diamonds*, de Isaac Julien (en curso).

Retrato de Lina Bo Bardi en su juventud.
Instituto Bardi, diciembre 1950.



Vista aérea de la ciudad de São Paulo
→
Museo de Arte de São Paulo: 5' 45''



Précisions versus Precise Poetry

En mi opinión, la afinidad existente entre *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* (*Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*, 1930), el libro que recopila los materiales de la gira sudamericana de Le Corbusier (1887-1965), y *Precise Poetry* (*Poesía precisa*), el documental de Belinda Rukschcio sobre Lina Bo Bardi (1914-1992), es un punto suspenso en el tiempo.

Resulta, pues, adecuado indagar en el nexo entre Le Corbusier y Lina Bo Bardi, un nexo que parece encarnarse en la persona de Pietro Maria Bardi (1900-1999), casado en segundas nupcias con Lina Bo en 1946.⁴ El estilo conjetural que se adopta a continuación contempla una breve lista de observaciones; corresponde a la curiosidad de los que sigan esta historia visual y, al mismo tiempo, observen el documental, llevar a cabo el resto del trabajo de reconexión.⁵

Así, es razonable pensar que los inicios de la arquitectura moderna en América Latina están relacionados con los dibujos de gran formato de las conferencias –casi *performances*– de Le Corbusier, con las que promovió en 1929 la nueva arquitectura a través de visiones sobre lugares bien representados e instancias concretas, para intentar, de este modo, llamar la atención de los círculos de intelectuales, magnates y políticos.⁶ Una vez finalizadas las conferencias en Buenos Aires, Le Corbusier viajó a bordo del transatlántico Giulio Cesare y desembarcó en Río de Janeiro junto a un icono afroamericano, la cantante y bailarina Josephine Baker, que en aquella época representaba el exotismo a ojos de los europeos.

Poco después, en 1933, Bardi fundó en Italia la revista *Quadrante* con Massimo Bontempelli y asistió, a bordo del barco *Patris II* –en la que, naturalmente, se encontraba Le Corbusier–, al IV Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM), donde trabajó con idea de «aprovechar la participación anterior de Sartoris, Rava, Bottoni, Pollini y Figini en el CIAM».⁷

4. Sobre la figura de Bardi, véase el excelente *Pietro Maria Bardi*, de Francesco Tentori. Una aportación útil sobre el tema de la pareja Lina Bo – Pietro Maria Bardi es Carboncini, A.: «Lina Bo and P. M. Bardi: Fragments of a Dialogue» en Lepik, A.; Bader, V. S. (eds.): *Lina Bo Bardi 100. Brazil's Alternative Path to Modernism*, pp. 184-191.

5. Cf. Perec, G: *Pensar/Clasificar*.

6. Bergdoll, B.; Comas, C. E.; Liernur, J.F.; Del Real, P. (eds.): *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*.

7. En relación con Bardi durante el fascismo, véase también: Rifkind, D. «Pietro Maria Bardi, Quadrante, and the Architecture of Fascist Italy» en Gonçalves Magalhães, A. (ed.): *Modernidade Latina. Os Italianos e os Centros do Modernismo Latino-americano*. Me cuesta estar de acuerdo con el autor cuando escribe: «Al igual que sus contemporáneos en Casabella,

Más tarde, en noviembre, el italiano visitó Buenos Aires, donde permaneció durante cuatro meses para, finalmente, presentar con evidente éxito la «Muestra de la arquitectura italiana de hoy».

Al año siguiente, en 1934, Bardi y Bontempelli invitaron a Le Corbusier a impartir conferencias en Roma y Milán. Bardi, que había fundado en esta última lo que se convertiría en la *Galleria Il Milione*,⁸ se ocupó, sobre todo, de organizar las dos charlas de Roma, «con proyecciones y diseños improvisados en la pizarra», y que se celebraron el 9 y el 11 de junio de 1934 en el *Círculo de las Artes y las Letras*.⁹ La conferencia del *Círculo Filológico Milanés*, que tuvo lugar el 19 de junio de 1934 con el título «Urbanismo», fue organizada por Piero Bottoni, junto con Gino Pollini y Luigi Figini, así como Gian Luigi Banfi, Lodovico Belgiojoso, Enrico Peressutti, Ernesto Nathan Rogers (BBPR), Giuseppe Terragni, Piero Lingeri, Gino Ghiringhelli y Fausto Melotti.¹⁰ No existe documentación relativa a que Lina Bo, que entonces tenía veinte años y estudiaba arquitectura en Roma, asistiera a ninguno de estos acontecimientos.

En 1936 Le Corbusier volvió a Río de Janeiro, invitado por el ministro Gustavo Capanema, con el objetivo específico de construir el edificio del Ministerio de Educación y Salud, así como la sede de la Universidad. Allí impartió seis conferencias en las que trazó otros dibujos de gran formato, que hoy se encuentran en el Museo de Bellas Artes de Río de Janeiro. Firmado por Lucio Costa junto con Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Ernani Vasconcellos, Jorge Moreira, Oscar Niemeyer y el paisajista Roberto Burle Marx, el Ministerio se inauguró con el brillante resultado que conocemos en 1945 y es, pese a algunos aspectos controvertidos, el primer gran edificio-manifiesto moderno del continente sudamericano.

Poco después, en 1946, los Bardi se casaban y viajaban a Brasil. En 1949, Bardi, ya como director del Museo de Arte de São Paulo (MASP), escribió a Le Corbusier para invitarlo a la ciudad.

Bardi y Bontempelli representaron al activista intelectual descrito por Gramsci, cuya crítica de Marx reconocía el papel potencialmente crítico y político de la actividad intelectual». También cabe destacar: Condello, A.: «Pietro Maria Bardi – The Vicarious Architect: The Importation of Italian Futurism to Brazil» en da Silva Leme, M. (ed.): *Proceedings of the 15th International Planning History Society Conference*.

8. Cf. Rusconi, P.: «Via Brera n. 16. La galleria di Pietro Maria Bardi» en Gonçalves Magalhães, A. (ed.): *Modernidade Latina. Os Italianos e os Centros do Modernismo Latino-americano*.

9. Las conferencias «Urbanismo y arquitectura» se publican por primera vez, traducidas por Guido Fiorini, en *Quadrante*, XIII, 1934. Véase también Talamona, M.: «Roma 1934» en Talamona, M. (ed.), *L'Italia di Le Corbusier*.

10. Consonni, G.; Meneghetti, L.; Tonon, G. (eds.): *Le Corbusier, Urbanismo – Milano 1934*.



Imagen aérea del MASP en São Paulo.

→
Vista a través de la fachada de vidrio del interior del Teatro Oficina



Le Corbusier declinó la invitación. Al año siguiente, en concreto el 5 de julio de 1950, se inauguró en el MASP la exposición que se le había dedicado, preparada por Lina Bo Bardi.¹¹

En 1957, Lina Bo Bardi se presentó como candidata (sin éxito) a la cátedra de Teoría de la Arquitectura de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo. En la documentación que acompaña al texto que redactó para su candidatura, *Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura*,¹² se halla un «Dibujo original de Le Corbusier, perteneciente a una serie de conferencias que el autor impartió en Río de Janeiro, 1936 (colección de la autora)».¹³

En 1962 Le Corbusier viajó de nuevo a Brasil. Durante este viaje visitó Brasilia y volvió a reencontrarse –tal como se puede leer en *Lembrança de Le Corbusier. Atenas, Itália, Brasil*, libro publicado por Pietro Maria Bardi y en el que se documenta el diálogo tricenal–, con sus «grandes amigos y compañeros de lucha, Lucio Costa y Oscar Niemeyer».¹⁴

Historia visual y cronología

1. Roma y Milán (Italia), 1914-1946

Achillina Bo nació el 5 de diciembre de 1914 en Roma, lugar que cimentó su formación personal, y no solo por la insistencia sobre la idea de «ruina» que siempre presidió su trabajo.¹⁵ Lina Bo se graduó en la Escuela de Arquitectura de Roma,¹⁶ que obviamente no era sensible

11. Cf. Bardi, P. M.: «Leitura crítica de Le Corbusier» en el catálogo de la exposición *New World of Space* (1950).

12. Bo Bardi, L.: *Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura*, p. 65, fig. 172; Veikos, C.: *Lina Bo Bardi. The Theory of Architectural Practice*, p. 171, fig. 172.

13. Se trata de uno de los grandes dibujos que se encontraban en manos de Bardi y están hoy en el Museo de Bellas Artes de Río de Janeiro.

14. Bardi, P. M.: *Lembrança de Le Corbusier – Atenas, Itália, Brasil*, p. 114.

15. En relación con los años italianos de Lina, véase: Guccione, M. (ed.): «Lina Bo Bardi in Italia Quello che volevo, era avere storia». Catálogo de la exposición celebrada en el MAXXI de Roma del 19 de diciembre de 2014 al 3 de mayo 2015; a este respecto me permito citar mi texto «Lina Bo Bardi tra Monaco e Roma» en *Il Giornale dell'Architettura*. Véase también: Castelli, F. R.; Criconia, A. (eds.): *Lina Bo Bardi 1914-2014. Una architetta romana in Brasile*. Actas del congreso celebrado en Roma el 4 y 5 de noviembre de 2014.

16. *N. del E.*: Bo Bardi presentó su proyecto de fin de carrera a principios del mes de diciembre de 1939, según documenta Zeuler R. M. de A. Lima en su biografía dedicada a la arquitecta (pp. 17-18).

a las cuestiones de género y que «en aquella época, estaba dominada por reaccionarios como Gustavo Giovannoni y Marcello Piacentini, dos de los arquitectos italianos más poderosos en el régimen de Mussolini».¹⁷ En 1940 se trasladó de la capital a Milán, donde encontró trabajo con Gio Ponti –figura singular y poliédrica de la arquitectura y el diseño italiano, director entonces de la revista *Domus*–, con quien mantuvo contactos esporádicos a lo largo de su vida.¹⁸ Los años milaneses, caracterizados principalmente por una intensa actividad editorial y gráfica, a menudo en colaboración con su colega Carlo Pagani, representaron para la joven arquitecta la ocasión de absorber las exigencias de la arquitectura moderna, que transitaban de una forma mucho más fluida en la capital de Lombardía que en Roma.¹⁹

Zeuler R. M. de A. Lima –el mejor documentado entre los biógrafos recientes de la arquitecta– destaca, en relación con los acontecimientos de la guerra de la Liberación en Italia, que incluso la participación directa de Lina Bo en las milicias partisanas quedó relegada al controvertido y autobiográfico *Curriculum literário* (o «Autobiografía escrita antes de 1951»),²⁰ y que «no existen pruebas concretas de su participación en el movimiento secreto» o en el Comité de Liberación Nacional.²¹ Este último detalle puede ayudar, en cierta medida, a comprender mejor las «licencias poéticas» o las «dobles, y quizás triples, verdades» que revelan la enigmática personalidad de la arquitecta.²²

17. Da Costa Meyer, E.: «After the Flood. Lina Bo Bardi's glass house» en *Harvard Design Magazine*, n.º 16.

18. Cf. *Lina & Gio – The Last Humanists*, exposición en la Architectural Association of London, 2012, a cargo de Ana Araujo y Catalina Mejía Moreno. También en este caso me permito citar mi artículo, «Lina & Gio – gli ultimi umanisti».

19. Para explicar en pocas palabras un asunto tan complejo como es la arquitectura en Italia entre las dos guerras, se puede decir que Milán fue el centro de lo moderno, gracias a los jóvenes (que gozaron de un gran apoyo de, por ejemplo, Pietro Maria Bardi, quien por aquel entonces se encontraba en Roma). Roma era, en cambio, el centro del academicismo reaccionario. La búsqueda de un estilo adecuado para la arquitectura fascista constituía el común denominador que unía a los viejos académicos de las columnas y a los jóvenes modernos.

20. Publicado por primera vez en Ferraz, M. (org.): *Lina Bo Bardi*, pp. 8-12. Este «collage de fragmentos de textos escritos por Lina Bo Bardi» (idem, n.º 1, p. 12) cubre desde su nacimiento hasta 1951, cuando la arquitecta adquiere la ciudadanía brasileña. El texto es de tal magnitud que uno de los omitidos, Carlo Pagani, escribe posteriormente sus propias «Consideraciones sobre el «Curriculum literário»», inéditas a día de hoy, en las que reconfigura significativamente lo que Lina había narrado de forma novelesca. (*N. del E.*: en el presente escrito, y pese a haber sido traducido y publicado en el catálogo de la muestra *Lina Bo Bardi. Tupi or not tupi*, pp. 13-17, bajo el título que figura entre paréntesis, se opta por mantener el original.)

21. De A. Lima, Zeuler R. M.: *Lina Bo Bardi*, p. 27.

22. Tentori, F.: «Ricordo della signora Lina», p. 164n.

LINA PIONERA: EL HELICÓPTERO DE LEONARDO ANTE LA SOSTENIBILIDAD



Después de recurrir a esta peculiar historia de orden visual para analizar los ámbitos geográficos y contextos en los que Lina Bo Bardi se sumergió directa (Italia y Brasil) e indirectamente (África), la aproximación que se ofrece aquí a la figura de esta arquitecta resulta probablemente peculiar. Se hace evidente que, en este caso concreto, los instrumentos de la crítica occidental sirven de poco, ya que su trayectoria se mezcla y trabaja con argumentos que sobrepasan esos límites. Lo que a continuación se expone pretende explicar por qué hoy en día algunos aspectos de su trabajo pueden considerarse ejemplares y premonitorios de la idea de *sostenibilidad*.

Resulta oportuno recordar el concepto de *desarrollo sostenible* como «aquel que satisface las necesidades del presente sin comprometer las de las generaciones futuras», definición que empezó a utilizarse en 1987 a raíz de la labor de la Comisión Brundtland.¹ Dado que entre su anuncio y el fallecimiento de la arquitecta, en 1992, transcurrió únicamente un lustro, como periodo de tiempo termina siendo a todas luces insuficiente para que los trabajos de Bo Bardi puedan examinarse según dichos criterios, ya que, en realidad, fueron codificados *a posteriori*, por lo que se aventura la hipótesis de una Lina pionera en estos asuntos.

A este respecto, y también como homenaje al gran número de veces que tanto Leonardo da Vinci como Miguel Ángel aparecen referenciados en el trabajo de Lina –rastros conscientes de sus antecedentes italianos–, resulta útil la comparación de Lina Bo Bardi con Leonardo. Se conoce popularmente a Da Vinci como «el inventor del helicóptero» en alusión a unos croquis suyos que describen «máquinas voladoras». Si se examinan esos dibujos atentamente, se verá que esbozan un extraño vehículo dotado de una hélice horizontal, aspecto que ha hecho creer a algunos que se trataría de un precedente de lo que hoy en día conocemos como *helicóptero*. En realidad, Leonardo pensaba –y así lo hacía ver mediante esos bocetos– en la posibilidad de superar con artilugios mecánicos las capacidades naturales del ser humano, como el caminar, a través del vuelo.

Obviamente, Leonardo no inventó el helicóptero. Su artilugio ni siquiera disponía de un motor que permitiera su desplazamiento en vertical, sino que era necesario que una persona se lanzara al vacío con el aparato acoplado. Así pues, Leonardo fue un pionero porque visualizó una idea que no se hizo realidad hasta varios siglos después, gracias a otras invenciones, como el motor de explosión.

A partir de un razonamiento similar, se puede afirmar que Lina sería innovadora y pionera porque exploró con frecuencia la orientación sostenible del proyecto, conducta que, a continuación, se examina en detalle.

Para ello, se considerarán los proyectos de rehabilitación urbana, desde la recuperación del Solar do Unhão, en Salvador de Bahía (1960-1964) –la oportunidad que, gracias a una propuesta que Bardi lanzó al presidente del SESC, José Papa Júnior, devino en el SESC Pompeia–,² hasta la recuperación del barrio de Pelourinho en la misma ciudad (1986-1989).

1. *N del E.*: se trata del informe realizado para la ONU por una comisión liderada por Gro Harlem Brundtland, entonces primera ministra noruega.

2. Cf. De A. Lima.: *Lina Bo Bardi*, p. 159 y n.3.



Interior del espacio para lectura del SESC Pompeia en São Paulo, 1977-1986.
Foto: Leonardo Finotti.

En todos estos casos, la idea de entorno físico se tradujo en una reflexión sustancial sobre el contexto social y antropológico, algo infrecuente entre los arquitectos occidentales, especialmente en el momento en que se desarrolló el Solar do Unhão. Asimismo, la *higiene urbana*, concepto de raíz positivista y por tanto europea –heredado sin crítica alguna por el Movimiento Moderno– se encuentra ausente de estos trabajos, ya que presuponía, entre sus objetivos, la absoluta necesidad de empezar desde cero y reconstruir. En otras palabras: en el trabajo de Lina, el dogma moderno según el cual los nuevos edificios –a ser posible, blancos y de líneas racionales– debían sustituir lo preexistente quedó superado por los hechos.

El apartado teórico se relaciona directamente –al menos, desde el punto de vista de los arquitectos– con los CIAM,³ que tuvieron su punto final en 1959 con la puesta en marcha del TEAM10 en la reunión de Otterlo (Países Bajos).⁴ Su impulso radical e innovador, expresado por miembros como Alison Smithson, resulta evidente: «¿Qué harán con sus conocimientos? ¿Ayudarán a regenerar el lenguaje de la arquitectura moderna para que vuelva a merecer la pena heredarlo?».⁵

En el caso de Lina, quien, precisamente, inició en ese año de 1959 su contacto con el Brasil de origen africano, o Afro Brasil, en Salvador de Bahía, puede resultar significativa esta coincidencia de fechas a la luz de la relación –Pietro Maria Bardi mediante, como ya se ha comentado– con Le Corbusier.

Del mismo modo, al investigar sus conexiones con el TEAM10, estas conducen sobre todo a Aldo van Eyck, con quien estableció un profundo vínculo de mutua estima y amistad. Así lo atestiguan tanto el texto que este escribió sobre el MASP,⁶ como el homenaje declarado de Lina –quien construyó en los talleres del SESC Pompeia una pared de bloques de hormigón a la manera del arquitecto–, o la película para televisión *Ga-naar Bahía*, *had Lina hem gezegd* («Vamos a Bahía», *me dijo Lina*) en la que el holandés participó en 1996.

En esta línea de afinidades con el TEAM10, cabe destacar que esas intervenciones de recuperación tienen varios puntos en común con las llevadas a cabo en el centro histórico de Urbino entre los años 1956 y 1999 por el único arquitecto italiano que participó activamente en esos encuentros, Giancarlo De Carlo (1919-2005). Aunque en su archivo no existe rastro alguno de correspondencia con Lina, en ambos casos existió un diálogo cerrado y consciente con las preexistencias, que se conservaron siempre que fue posible e incluyeron como parte de la nueva arquitectura. Por otro lado, ni en Salvador ni en Urbino existieron mimetismos ni concesiones gratuitas a lo vernáculo, mientras que la decisión política de intervenir a través de estrategias vinculadas a la cultura constituyó un factor de afinidad ulterior.

Partiendo de estas premisas, y con la intención de analizar en términos de sostenibilidad el coste energético de la recuperación del Solar do Unhão, SESC Pompeia y Pelourinho, cabe destacar que como Lina evitó demoler, también eliminó el transporte de material. En su lugar, actuó sobre lo que años más tarde vino a llamarse el *ciclo de vida* de los edificios, un concepto que amplió significativamente, al reutilizarlos sin demolición ni reconstrucción y, por tanto, sin requerir que los trabajos se iniciasen desde cero.

3. Cf. Mumford, E.: *The CIAM Discourse on Urbanism – 1928-1960*.

4. Cf. Risselada, M., Van der Heuvel, D.: *TEAM 10 – In Search of a Utopia of the Present – 1953-1981*.

5. Cf. Smithson, A. (ed.): *Team 10 Meetings: 1953-1984*.

6. Cf. Bo Bardi, L.; Van Eyck, A.: *Museu de arte de Sao Paulo, Sao Paulo, Brasil, 1957-1968*.



Detalle de la escalera interior de la intervención en el Solar de Unhão.
Foto: Federico Calabrese.

A partir de ese momento, Lina trabajó integrando siempre lo existente, sin preocuparse en ningún momento de dejar en estas intervenciones una marca o estilo propio. «En las décadas de 1950 y 1960 comenzamos –éramos muchos– a buscar un camino, un camino austero [...] que no tuviera protagonistas individuales, sino una única fuerza colectiva. Era el Nordeste».⁷ Con una claridad programática, lejos de la insistente autorreferencia tan propia de las *arquiestrellas* de los últimos años, Lina supo reconocer la «pobreza» como valor, así como la dimensión colectiva del trabajo.

Las actuaciones que realizó sobre lo existente fueron estratégicas y discretas, aunque siempre incisivas. En ocasiones, se explican a través de «figuras» que se introducen en lo existente en un asombroso ejercicio de *economía expresiva*. Un ejemplo claro es la escalera de madera del Solar do Unhão, un elemento que ocupa el campo visible de la sala, realizada mediante un sistema de empotramiento que adaptaba en su estructura el sistema de fabricación convencional de los carros de bueyes.

Por otra parte, Lina trabajó muy atentamente la relación entre estructura y arquitectura, en algunos casos mediante una estrecha colaboración con ingenieros, como Pier Luigi Nervi en la Casa do Vidro, José Carlos Figueiredo Ferraz en el caso del MASP –la primera estructura precomprimida en Brasil– o João Filgueiras Lima, «Lelé», en Salvador.

Aún más, en el SESC Pompeia, «[...] lo que me fascinó fue la elegante e innovadora estructura de hormigón. Imbuída del cordial recuerdo del pionero Hennebique, pensé enseguida que era mi deber conservar esa construcción».⁸ Así pues, la gran superficie cubierta existente, datada en 1938, se conservó, enfatizó e integró en el sistema de torres de nueva construcción que evocaban las antiguas chimeneas, ya demolidas. Para lograr la textura del hormigón armado de las torres, Lina «desarrolló, junto a su equipo, el prototipo de un encofrado anular de madera que [...] podía reutilizarse varias veces, un proceso más económico que si se hubiera realizado en acero. [...] La arquitecta decidió incluir en la cara interna [del encofrado] trozos de tela de arpiller que pudieran empaparse de hormigón y se arrugasen, para formar así un cerco irregular en el borde inferior de cada anillo».⁹ A este respecto, surge una enigmática vinculación a los «sacos» de materiales pobres y desechos que utilizaba el artista italiano Alberto Burri, a quien Lina ya se había referido anteriormente.¹⁰

En 1986, Lina empezó a trabajar en el Proyecto Barroquinha para Salvador de Bahía. Comenzó con el Teatro Gregório de Matos, en cuyo interior insertó una escalera helicoidal de hormigón armado que se inspiraba deliberadamente en las diseñadas por Nervi para el estadio Berta de Florencia (1930-1932): «Esta es la parte estructural, y no hay otra: la arquitectura proviene de la estructura».¹¹

Cabe también observar que Lina no dejó de producir respuestas irreverentes al Movimiento Moderno, en particular con respecto al famosísimo *Totaltheater* proyectado en 1927 por Walter Gropius, sobre la idea original de Erwin Piscator. Lo que Bo Bardi –quien, además de proyectar junto a Edson Elito el Teatro Oficina, ya había trabajado como escenógrafa– realizó en el Gregório de Matos puede considerarse una versión popular y sostenible del gran edificio-máquina de Gropius.

7. Bo Bardi, L.: «Porque o Nordeste» en Marcelo Suzuki (ed.), *Tempos de grossura: o design no impasse*, p. 24.

8. Bo Bardi, L.: «A fábrica da Pompeia» en Vainer, Ferraz (eds.), *Cidadela da Liberdade: Lina Bo Bardi e o Sesc Pompeia*, p. 31.

9. Rodrigues de Santos, C.: «Sesc Fábrica da Pompeia: a cidadela e sua torre», en Vanier, Ferraz (eds.), *Cidadela da Liberdade*, p. 145.

10. Cf. Bo Bardi, L. y Gonçalves, E. M.: «Bahia, esposizione a San Paolo» en *Domus* 289, marzo de 1960, p. 33.

11. Memoria del Proyecto Barroquinha, en Ferraz (org.), *Lina Bo Bardi*, p. 278.



BIBLIOGRAFÍA

GIADA CERRI

Libros

BARDI, Pietro Maria: *Lembrança de Le Corbusier: Atenas, Itália, Brasil*, São Paulo: Nobel, 1984.

— *I giardini tropicali di Burle Marx*, Milán: Gorlich, 1964.

BERGDOLL, Barry; COMAS, Carlos Eduardo; LIERNUR, Jorge Francisco; DEL REAL, Patricio: *Latin America in Construction: Architecture 1955–1980*, Nueva York: Museum of Modern Art, 2015.

BO BARDI, Lina: *Contribuição propedeutica ao ensino da teoria da arquitetura*, São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi (ILBPMB), 2002.

— VAN EYCK, Aldo: *Museu de arte de São Paulo, São Paulo, Brasil, 1957-1968*, São Paulo y Lisboa: ILBPMB/Blau, 1997.

CHATWIN, Bruce: *El Virrey de Ouidah*, Barcelona: Muchnik editores, 1983. Traducción de Eduardo Goligorsky. Publicado originalmente como *The Viceroy of Ouidah*, Londres: Jonathan Cape, 1980.

CONSONNI, Giancarlo; MENEGHETTI, Lodovico; TONON, Graziella (eds.): *Le Corbusier, Urbanismo – Milano, 1934*, Milán: Mazzotta, 1983.

CRICONIA, Alessandra (ed.): *Lina Bo Bardi. Un'architettura tra Italia e Brasile*, Milán: Franco Angeli Editore, 2017.

DE OLIVEIRA, Olivia: *Lina Bo Bardi. Obra construida/Built Work*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2014.

— *Subtle Substances: the Architecture of Lina Bo Bardi*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.

DREW ARMSTRONG, Christopher: *Julien-David Leroy and the Making of Architectural History*, Londres: Routledge, 2012.

FERRAZ, Marcelo C. (org.): *Lina Bo Bardi. 1914-1992*, São Paulo: Edições SESC, 2015. [2ª edición].

— (ed.): *Lina Bo Bardi: Teatro Oficina – Oficina Theater, 1980-1984*, São Paulo: ILBPMB, 1999.

— (org.): *Lina Bo Bardi*, São Paulo: ILBPMB, 1993. FERRAZ, Marcelo C.; Vainer, André (orgs.): *Cidadela da Liberdade: Lina Bo Bardi e o Sesc Pompeia*, São Paulo: Edições SESC/ILBPMB, 1999. [Catálogo de exposición].

FOUCAULT, Michel: *L'archéologie du savoir*, Paris: Gallimard, 1969.

GOODWIN, Philip L.: *Brazil Builds. Architecture New and Old, 1652–1942*, Nueva York: The Museum of Modern Art, 1943.

GUCCIONE, Margherita (ed.): *Lina Bo Bardi in Italia. Quello che volevo, era avere storia*, Roma: MAXXI, 2014. [Catálogo de exposición].

Detalle del pabellón deportivo del SESC Pompeia en São Paulo, 1977-1986.
Foto: Leonardo Finotti.

ANEXO. NUEVE OBRAS ESENCIALES

GIADA CERRI



1. Teatro Oficina. São Paulo. 1980-1984

Tras el *Sturm und Drang*, ¿qué es lo siguiente? [...] En los que respecta a la arquitectura, la tormenta lo destruyó todo y el Oficina será reinterpretado con una mayor simplicidad, al tiempo que se mantiene una mirada escrutadora sobre los medios científicos de la comunicación contemporánea. Eso es todo.¹

El Teatro Oficina no es un teatro convencional, con la escena, el telón y la platea. Se trata de una calle de cincuenta metros de longitud y nueve de anchura que se desarrolla entre las paredes de un teatro preexistente. El concepto es el teatro como calle, de la misma manera en que el edificio se convirtió en una *rua* (calle) del vecindario. El proyecto de Lina nació de la arquitectura escénica que dibujó para la obra *Na Selva das Cidades*, en colaboración con el director de la compañía teatral Zé Celso. Aquí, las fronteras entre actores, público y técnicos, entre el escenario y los butacas o la ciudad y la escena no existen. El Teatro Oficina encarna el espíritu de la compañía, uno de los principales actores en la revolución cultural de finales de la década de 1960 en São Paulo.

2. MASP. São Paulo. 1957-1968

El propósito del museo es crear una atmósfera, una actitud que albergue un estado mental adecuado para el entendimiento de las obras de arte y que, en este aspecto, no acuse distinción entre antiguo y moderno.²

La sede del MASP es un hito de la arquitectura del siglo XX. El museo de la Avenida Paulista, compuesto de vidrio y hormigón, se percibe como un volumen ligero, transparente y suspendido. La plaza bajo el edificio, una 'estructura diáfana', tuvo la intención de ser un espacio público.

En el interior, Lina diseñó uno de los dispositivos museográficos más reseñables del pasado siglo. Los icónicos caballetes de vidrio, que exhibían la colección del museo y su disposición, cuestionaban el modelo tradicional de los museos y permitían a los visitantes personalizar su recorrido. El edificio, con sus plantas soterradas, aloja cuatro salas de exposiciones, un teatro, una biblioteca, una librería y un restaurante. Se le considera uno de los centros culturales y museos más relevantes de Latinoamérica.

3. SESC Pompéia. São Paulo. 1977-1986

Nadie transformó nada. Nos encontramos una fábrica con una bella estructura original, arquitectónicamente significativa. Nadie la tocó... el proyecto del centro de ocio Fábrica Sesc Pompeia surgió del deseo de construir una nueva realidad.³

El SESC Pompeia consiste en la recuperación de una antigua fábrica. Sin borrar las trazas históricas, Lina transformó un lugar marcado por la dureza del trabajo en un espacio para el ocio. La inteligente reconversión de la vieja industria en combinación con dos nuevas e icónicas torres de hormigón supuso una impactante y apreciada novedad. Desde sus inicios, el proyecto fue de la mano

1. Citada en Marcelo C. Ferraz: *Lina Bo Bardi. 1914-1992*.

2. *Íbidem*.

3. *Íbidem*.

Detalle del acceso a la zona deportiva del SESC Pompeia.
Foto: Luis Asín.

de una amplia e inclusiva serie de programas. Las soluciones espaciales dotan de accesibilidad y atraen el interés de todas las clases sociales y grupos de edad, sin discriminación alguna. Lina Bo Bardi lo definió como una “experiencia socialista”.

El centro de ocio se considera en la actualidad como un ejemplo de una exitosa regeneración urbana. La calle peatonal de su interior, los espacios de exposición, el restaurante público con mesas comunales, el paseo entablado de madera para actividades al aire libre (*rua da praia*), así como las salas para el deporte hicieron del SESC Pompeia un espacio único en São Paulo.

4. Casa do Vidro. São Paulo. 1950-1951

La Casa, conocida por las gentes del Real Parque y de Brooklin Novo como Casa de Vidro, se construyó en 1951. Ejemplificaba lo que podía conseguirse bajo los viejos estándares brasileños (tan admirados por el gran ingeniero italiano Pier Luigi Nervi cuando estuvo en Brasil), adaptados actualmente de acuerdo a las normativas europeas, lo que haría que esta estructura fuese ilegal en caso de haberse construido hoy.⁴

La casa de los Bardi es el primer proyecto construido de Lina en Brasil. Su diseño racional es alterado por la fuerza de la naturaleza brasileña. Pese a que ahora el verde del bosque atlántico invade la casa, al principio era el azul del cielo lo que predominaba y se reflejaba en sus espacios. La casa de vidrio y hormigón, que ella definió como una casa abierta, acoge en la actualidad al Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi. El Instituto conserva la disposición original de la casa: el mobiliario, las colecciones de arte y el jardín, marcado por lo senderos que se inspiran en el trabajo de Gaudí. Más allá queda la *Casinha*, el lugar en el que solían trabajar Lina y sus colaboradores. Al contrario que la residencia, este, que era el espacio favorito de Lina, es austero y sencillo.

5. Solar do Unhão. Salvador. 1962-1964

El proyecto es el resultado de cinco años de investigaciones y observaciones de la vida en Salvador que Lina reunió en la exposición *Nordeste*, la cual tuvo lugar en el recinto de Unhão en 1964. Ella definió la muestra como una *apelación*:

Una apelación a un mundo que no quiere abandonar su condición humana, pese al olvido y la indiferencia. Es una apelación no-humilde, que opone a las degradantes condiciones impuestas por el ser humano un esfuerzo desesperado por la cultura. [...] El Museo de Arte Popular de *Unhão* no se concibió como un museo folclórico, esto es, con el fin de documentar estéticamente la cultura popular a través del ente de la “alta” cultura. Debería haber sido un museo de arte en sentido estricto, por expresarlo de algún modo, en la “realización de artefactos”, siendo el “facto” los sucesos de la vida cotidiana.⁵

La casa señorial del solar do Unhão es el resultado de un proyecto de recuperación que se apoya en criterios de restauración crítica. Este trabajo representa una suerte de manifiesto de Lina en lo que concierne a la reutilización de la arquitectura histórica.

6. La Casa de Benin. Salvador. 1987

Lina definió la restauración y el proyecto de la Casa de Benin como la documentación viviente del libro *Flux et Reflux* de Pierre Verger. El espacio se caracteriza por el mantenimiento del

4. Ferraz: *Lina Bo Bardi. 1914-1992*.

5. Citada en Marcelo C. Ferraz: *Lina Bo Bardi. 1914-1992*.

Apertura en la página siguiente:
Exterior de la Casa do Vidro, São Paulo, 1950-1951.
Foto: Luis Asin.

carácter colonial del edificio que se mezcla con el ambiente afrobrasileño de Bahía. En su unidad vertical, las columnas envueltas por frondas de coco tejidas a mano y los nuevos elementos puntuales –como las escaleras y el pabellón del restaurante– enriquecen e identifican el lugar. El edificio albergó la exposición de artesanía de Benín, donde se expuso la modesta producción del nordeste del país:

Pobre pero rica en fantasía, en invención, como una premisa de un futuro libre y moderno, que bien pudiera, junto a las conquistas de los experimentos científicos más avanzados, salvaguardar, en los inicios de una nueva civilización, los valores de una historia plena de adversidades y poesía.⁶

7. Ladeira da Misericórdia. Salvador. 1987

Pensamos en un sistema de restauración que deje perfectamente intacto no solo el aspecto exterior, sino también el espíritu, el alma interior de cada edificio.⁷

En este proyecto, Lina quiso mantener los espacios tradicionales de las casas de Bahía: la planta baja como un lugar para los talleres de trabajo y la cocina y la planta superior como residencia. El objetivo era reforzar la estructura y liberar el suelo, con el fin de mantener el carácter tradicional de la arquitectura. Todo esto implicó una serie de planteamientos estructurales que solventó, junto con el famoso arquitecto Lelé, mediante el uso del sistema de ferrocemento patentado por Pier Luigi Nervi. El edificio tuvo un destino desafortunado: los trabajos de restauración se iniciaron, pero nunca concluyeron. El lugar jamás abandonó el estado de ruina.

8. Teatro Gregório de Matos. Salvador. 1986-1987

Debido a una serie de sucesos, el ambicioso proyecto para el complejo Barroquinha de Salvador quedó limitado estrictamente al Teatro Gregório de Matos. Aquí, Lina y su equipo proyectaron los espacios que acogen el teatro, una sala de exposiciones, las oficinas de la Fundación Gregório de Matos y el bar. Para diseñar la escalera de hormigón, el hito distintivo del vestíbulo, tomó como referencia las escaleras de Nervi en el estadio de Florencia. El teatro del bar se caracterizó por la conocida como “ventana-agujero”, un modelo que aplicó también al SESC Pompeia de São Paulo. Entre las piezas originales de mobiliario que Lina diseñó para este trabajo está la famosa silla Frei Egidio, que ocupa el patio de butacas. Para este modelo, empleó como referencia sillas del renacimiento florentino.

9. Casa do Olodum. Salvador. 1988-1989

El último proyecto en Salvador es, de nuevo, la reutilización de una antigua arquitectura, que está dedicada a las personas, “a las gentes de Bahía, a las que amo”.⁸

El edificio albergaba una organización benéfica, cuyas principales actividades se dedicaban a las generaciones más jóvenes. Lina proyectó un lugar abierto a la ciudad. Reorganizó por completo la disposición interna de los espacios y la estructura. Ubicó un bar en el nivel inferior y remarcó las puertas a nivel de calle, mientras que las plantas superiores se reorganizaron para albergar las distintas actividades del centro. Como afirma Zeuler R. M. de A. Lima, la Casa do Olodum “materializa la búsqueda de Bo Bardi en pos de un proyecto que fuese al mismo tiempo sencillo y relevante para la vida social colectiva, y que se llevase a cabo con escasos medios espaciales y materiales”.⁹

6. Citada en Ferraz: «Lina, Architecture and Brasil» en *A+U*, 341.

7. *Ibidem*.

8. Citada en Zeuler R. M. de A. Lima: *Lina Bo Bardi*, p. 200.

9. *Ibidem*.



LINA BO BARDI
POESÍA PRECISA
TÍTULO ORIGINAL:
PRECISE POETRY
(Austria/Alemania, 2013-54')

DIRECTOR
BELINDA RUKSCHCIO

COLECCIÓN
ARQUIA / DOCUMENTAL 38

EDICIÓN
FUNDACIÓN ARQUIA
C. BARQUILLO, 6. 1º IZQDA.
28004 MADRID. ESPAÑA
WWW.ARQUIA.ES/FUNDACION

ED. REVISADA Y ANOTADA
E. ENCABO, I. E. MALUENDA

DISEÑO GRÁFICO
CLA-SE. CLARET SERRAHIMA

MAQUETACIÓN
GRÁFICA FUTURA

IMPRESIÓN
DILOGRAF

SUBTITULADO
LASERFILM

DUPLICACIÓN / AUTORÍA DVD
MEMORY FILMS

© DEL DOCUMENTAL
BELINDA RUKSCHCIO

© DEL TEXTO
GIACOMO PIRAZZOLI, GIADA CERRI

© DE LAS FOTOGRAFÍAS
SUS AUTORES

No siempre ha sido posible localizar o identificar a los titulares de los derechos de propiedad intelectual de las reproducciones de este volumen. Ante cualquier error u omisión, rogamos contacten con la Fundación Arquia a través del correo electrónico: fundación@arquia.es.

PATRONATO
FUNDACIÓN ARQUIA

PRESIDENTE
JAVIER NAVARRO MARTÍNEZ

VICEPRESIDENTE 1º
FEDERICO ORELLANA ORTEGA

VICEPRESIDENTE 2º
ALBERTO ALONSO SAEZMIERA

SECRETARIO
SOL CANDELA ALCOVER

PATRONOS
CARLOS GÓMEZ AGUSTÍ
MARÍA VILLAR SAN PÍO
FERNANDO DÍAZ-PINÉS MATEO
MONTSERRAT NOGUÉS TEIXIDOR
ÁNGELA BARRIOS PADURA
JOSÉ ANTONIO MARTÍNEZ LLABRÉS
NAIARA MONTERO VIAR
JOAN MIRALPEIX GALLART
JAVIER VENTURA GONZÁLEZ

DIRECTOR
GERARDO GARCÍA-VENTOSA LÓPEZ

LA EDICIÓN DE ESTA PUBLICACIÓN
HA SIDO PATROCINADA POR ARQUIA BANCA

CUBIERTA Y CONTRACUBIERTA
IMAGEN EXTERIOR DEL MUSEO DE ARTE
DE SÃO PAULO, EN LA AVENIDA PAULISTA.
© **LEONARDO FINOTTI, CUBIERTA.**

LINA E O SEU FIFÓ PREDILETO. 1978.
CONTRA CAPA DE TEMPOS DE GROSSURA.
© **INSTITUTO BARDI/FOTO: BOB WOLFENSON,**
CONTRACUBIERTA

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático.