

# Lina Bo Bardi



## MUSEO JUMEX

### Fundadores / Founders

Sr. Eugenio López Rodea  
Sra. Isabel Alonso de López †

### Presidente de / President of

Fundación Jumex  
Eugenio López Alonso

### Asistente de Presidencia /

Assistant to the President  
Ana Luisa Pérez

### Curador en jefe / Chief Curator

Kit Hammonds

### Asistentes curatoriales / Curatorial Assistants

Maria Emilia Fernández, Adriana Kuri Alamillo,  
Cindy Peña

### Coordinadora editorial / Editorial Coordinator

Acrely Ramírez

### Educación y Fomento /

Education and Grants - Scholarships  
Sofia José, Ana Isabel Escutia,  
Francisco Javier Navarrete, Mónica Quintini

### Gerente de Registro / Chief Registrar

Luz Elena Mendoza

### Asistentes de Registro /

Conservation and Collection Assistants  
Maciana López, Astrid Esquivel, Alejandra Braun

### Asistente de Administración / Administrative Assistant

Linette Cervantes

### Montaje / Installation Team

Óscar Díaz, Iván Gómez, José Juan Zúñiga

### Gerente de Producción y Operaciones /

Planning and Operations Manager  
Francisco Rentería

### Coordinadora de Exposiciones / Exhibitions Coordinator

Begoña Hano

### Coordinador de Producción y Operaciones /

Planning and Operations Coordinator  
Enrique Ibarra

### Coordinación audiovisual / Audiovisual Coordinator

Daniel Ricaño

### Equipo de Producción / Production Team

Alejandro López, Gerardo Rivero, Lissette Ruiz,  
Erika Loana Rivera, Arturo Vázquez, Fernando Ramírez,  
Víctor Hernández, Manuel López.  
Marco Antonio Salazar

### Gerente de Comunicación / Communications Manager

Ruth Ovseyevitz

### Coordinadora de Comunicación /

Communications Coordinator  
Maricruz Garrido

# Lina Bo Bardi

## Habitat

MUSEO JUMEX  
30.ENE.-10.MAY.2020

#20

Lina Bo Bardi. Habitat

#20



Lina Bo Bardi en la Casa de Vidro, São Paulo, 1952. Foto: Francisco Albuquerque.  
Cortesía Instituto Bardi / Casa de Vidro

# LINA BO BARDI: UN PROCESO DE DESAPRENDIZAJE

Julieta González

Nacida bajo el nombre de Achillina Bo en 1914 en Roma, Lina Bo Bardi se formó como arquitecta en su Italia natal, y al terminar la Segunda Guerra Mundial se trasladó a Brasil, donde vivió y trabajó hasta su muerte en 1992. Esta exposición, que muestra las aportaciones de Bo Bardi a los campos de la arquitectura, el diseño y la práctica museística, también pretende analizar críticamente su proceso de desaprendizaje, y toma de conciencia crítica con el canon moderno y occidental, como un aspecto fundamental de su obra y su pensamiento. Al situar la producción de Bo Bardi en este marco ideológico es posible leer su trabajo como una práctica basada en el replanteamiento del concepto de lugar, así como en las relaciones humanas, la formación de comunidades, y diversas formas de convivencia y solidaridad. Este tipo de análisis nos permite inscribir a Bo Bardi en una constelación de pensadores, artistas, arquitectos y diseñadores que cuestionaron la modernidad; desde Ivan Illich y Paulo Freire en los campos de la filosofía y la pedagogía hasta arquitectos como Aldo van Eyck y Alison y Peter Smithson del Team 10, entre muchos otros. La posición de Bo Bardi era un llamado a otras formas de pensar y hacer que pusieran al ser humano al centro, y que en el proceso abrieran espacio a otras epistemologías y ecologías que rompieran con las lógicas de progreso y rentabilidad de la modernidad y el capitalismo.

5

Titulada *Habitat*, al igual que la revista que editó con Pietro Maria Bardi entre 1950 y 1953, la exposición presenta una importante selección de los principales cuerpos de obra de Bo Bardi en los campos de la arquitectura, el diseño industrial, la práctica expositiva y museística, el trabajo editorial, la pedagogía y sus colaboraciones en teatro y cine, entre otros, filtrada a través de la lente de su proceso de desaprendizaje que inició a su llegada a Brasil en 1946.

La exposición en sí está dividida en dos ejes principales interconectados. Por un lado, la producción de Lina en los campos del diseño y la arquitectura se enmarca en el tránsito “de la casa de vidrio a la cabaña”, como metáfora de su toma de distancia del estilo internacional propio de sus años de formación en Europa hacia formas más vernáculas y “pobres” que incorporó a su vocabulario de arquitectura y diseño. Por otro lado, *Habitat* aborda su continuo y comprometido trabajo en el campo de los museos, que efectivamente puede traducirse como un proceso de “repensar el museo”, que fue paralelo y a la vez influyó en sus actividades y producción como arquitecta. El interés de Lina por y su proceso de aprendizaje de otras formas de conocimiento se hacen evidentes en su trabajo de diseño y en su práctica museística, culmi-

nando con su último gran proyecto, el SESC Pompéia, que fusiona sus prácticas de diseño y de realización de exposiciones en un proyecto que resuena claramente con las lecciones aprendidas en su país adoptivo, Brasil.

#### DE A A HABITAT (LA ARQUITECTA COMO EDITORA)

En Italia, la joven arquitecta estuvo activa en el movimiento de resistencia y en 1943 se unió al Partido Comunista Italiano. Los escritos de Antonio Gramsci, Benedetto Croce, y la teoría crítica neomarxista de la Escuela de Frankfurt fueron una gran influencia para ella. Su interés en cuestiones sociales puede apreciarse muy temprano en su carrera, desde el centro de maternidad y guardería infantil que diseñó como su proyecto de graduación de la facultad de Arquitectura de la Universidad de Roma “La Sapienza”, hasta sus colaboraciones con diferentes publicaciones durante el tiempo que permaneció en Italia. A principios de los años cuarenta, Bo Bardi trabajó para las revistas *Domus* y *Stile* de Gio Ponti, y se convirtió en la editora de los *Quaderni di Domus*. Más tarde, con Carlo Pagani y Bruno Zevi publicó *A-Attualità, Architettura, Abitazione, Arte (A Cultura della Vita)* durante un breve período en Milán en 1946. Todas estas publicaciones dan fe de la mentalidad de los intelectuales italianos alineados con la izquierda o que trabajaban contra el fascismo. Muchos de ellos, en especial aquellos que habitaban en las ciudades industriales del norte de Italia, como Turín y Milán, fueron influidos por la ideología de producción y diseño de Adriano Olivetti y sus importantes textos sobre La Communitá, en los cuales imaginaba una sociedad de abajo hacia arriba con una vivienda humanista y bien planificada; en la que la fábrica misma constituiría el eje de una comunidad. En este contexto, y durante los años de la guerra, Lina contribuyó a estas revistas donde los temas de la guerra, las masas y multitudes, la reconstrucción y el diseño de espacios democráticos eran las cuestiones de vanguardia que se abordaban en estas publicaciones en aquel momento. El enfoque humanista de la revista *A-Attualità, Architettura, Abitazione, Arte (A Cultura della Vita)* daba prioridad a la experiencia e incluía una reflexión sobre la domesticidad y, por extensión, el papel de las mujeres en la construcción de una sociedad que promoviera el bienestar y la unión. En las portadas aparecían principalmente mujeres trabajando como arquitectas, diseñadoras, así como realizando tareas domésticas, acompañadas por un breve texto que resumía tanto el espíritu de la revista como el tema de ese número en particular. Estos textos enfatizaban ideas como la solidaridad y la organización de una vida colectiva y “feliz” a través de una “conciencia de lo que son la casa y la ciudad” en el proceso de reconstrucción de la posguerra.

*Habitat* surge algunos años después, cuando Lina ya estaba establecida firmemente en Brasil, con su propio estudio de arquitectura y diseño en el que

3

attualità

architettura

abitazione

arte

Quindicinale A - num. 3  
 Editoriali  
 Domus - Milano  
 15 marzo 1946 Abb. ann. L. 650

CIME lire 30

Perché viviamo così male?

La donna deve dire la sua parola sulla casa. Le sue richieste non devono essere ignorate, se vogliamo realizzare un'architettura democratica. In questo numero troverete il primo questionario del grande concorso "A". Partecipando al concorso la donna italiana accorcerà la distanza che la separa dalla abitazione ideale e, se la fortuna l'assiste, potrà avere un arredamento gratis.

**CORRIERE**

12 febbraio, 1946.

**I GRANDI APPARTAMENTI**

Ispezione alle case signorili edificate e riducite e parigiane.

Il Municipio comunica:

Il Commissariato degli alloggi, tenuto conto dell'attuale resistenza dei detentori di grandi appartamenti alle presezzioni ed alle requisizioni fatte nell'interesse di coloro che ancora vivono nelle condizioni insostenibili, ha deciso di compiere apposite ispezioni per una ispezione di tutti gli edifici signorili delle città. Tali squadre polveranno fornire informazioni alla commissione prefettile, chiamata e giudicare i ricorsi prodotti contro i provvedimenti del Commissario.

**CORRIERE**

15 febbraio, 1946.

**I GRANDI APPARTAMENTI**

Il Prefetto contrario alle visite domiciliari. Il Prefetto avv. Troilo, in merito alle squadre istituite dal Commissario alloggi, in una dichiarazione al nostro giornale si è manifestato favorevole alla necessità di limitare i poteri delle squadre a semplice azione di accertamento, che dovrà effettuarsi in modo diverso dalle progettate visite domiciliare. Il Prefetto ha poi assicurato che renderà subito edotto di tale suo divisamento il sindaco avvocato Greppi.

CHI STA BENE NON SI MUOVE  
 E L'AUTORITÀ LO DIFENDE. È IL  
 CASO DI DIRE "FATTO L'INGANNO  
 TROVATA LA LEGGE," GRAZIE AL  
 PREFETTO



Marcello Piccardo

trabajaba con Giancarlo Palanti (quien también había sido su colega en Italia y editor en las revistas *Domus* y *Casabella*), y también en colaboración intensa con su marido Pietro Maria Bardi en el entonces recién fundado Museo de Arte de São Paulo (MASP). De hecho, *Habitat* fue publicada por el MASP, y acompañó varios de los años más efervescentes y experimentales del museo. El primer número salió en 1950 con Lina y Pietro Maria Bardi como editores de la revista, y a partir de 1954 fue editada por Flávio Motta, Abelardo de Souza y Geraldo Ferraz, en su mayoría colaboradores cercanos de Lina.

A través de *Habitat*, Bo Bardi comenzó a formalizar su compromiso con la cultura popular de Brasil, trazando una cartografía de la producción cultural y la arquitectura del país que incluía tanto las manifestaciones modernistas como las populares de la arquitectura, el diseño y la cultura. El editorial del primer número de *Habitat* (1950) declara:

La belleza imaginativa de una selva, de una cabaña de bahareque, de un jarrón de *marajoara*, de una iglesia barroca, el *Aleijadinho*, los orfebres de Bahía, los ebanistas manuelinos de Recife, los epígonos de la misión francesa, los arquitectos del teatro de Manaus y los del Ministerio de Educación y Salud de Río, los pintores *caipiras* (rústicos) y los artistas de renombre, los ceramistas, los *gameleiros* de la costa, los indígenas, los africanos, los descendientes de los conquistadores, los inmigrantes y todos aquellos que contribuyeron, siguen contribuyendo y participan de cualquier manera en el arte de Brasil, serán presentados en *Habitat* a través del esfuerzo de aquellos que conocen y aprecian lo más característico del país.<sup>1</sup>

8

Esta declaración establecería la temática de la revista en los años subsecuentes. A lo largo de su trayectoria se destacaría el hecho de que la identificación y el estudio de las raíces arcaicas de la cultura brasileña eran una forma de impregnar la alta cultura y abrir caminos para pensar en un futuro emprendimiento cultural que incluyera ambas manifestaciones y en el que la primera tuviera una influencia importante sobre la segunda.

Entender el medio impreso como parte integral de la práctica de Bo Bardi es fundamental para apreciar su obra completa. La revista, de amplia y democrática circulación, ofreció a Lina una significativa plataforma desde la cual desplegar su práctica como arquitecta, diseñadora y activista social. Este fue el caso en su participación en los *Domus Quaderni*, *Lo Stile* y *A* durante los años de la guerra e inmediatamente posteriores. *Habitat* fue similar en este sentido y, de hecho, funciona como una especie de índice de las numerosas áreas de interés en las que se involucró durante la década de 1950.

1 *Habitat*, São Paulo, núm. 1, (octubre-diciembre de 1950), 1.

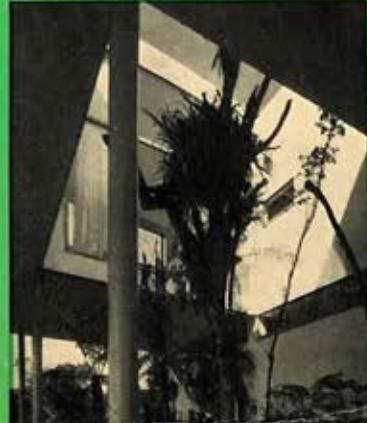
Los primeros años de Lina en Brasil se volcaron casi por completo al MASP, a cargo de Assis Chateaubriand y dirigido por Pietro Maria Bardi. Bo Bardi diseñó espacios y exposiciones para la primera sede del museo en el edificio de Diarios Associados en la Avenida 7 de abril. En esta época, Lina también se enfocó en su práctica de diseño y arquitectura con su socio empresarial, el arquitecto y diseñador Giancarlo Palanti, en el Estudio Palma (co-fundado con P.M. Bardi). Ya desde los años cuarenta se puede observar en su trabajo un cierto alejamiento del racionalismo italiano y un creciente interés por el contexto local. Este movimiento puede verse en el nombre de la fábrica que produjo el mobiliario diseñado por Bo Bardi y Palanti para el Estudio Palma, Fábrica de Móveis Pau-Brasil (la emblemática madera brasileña que en los años veinte representó toda una vanguardia brasileña con el Manifiesto del Pau-Brasil), pero también en el uso de materiales locales y en la incorporación de elementos vernáculos en sus diseños, como los respaldos de cuero atado de las sillas diseñadas para el MASP. Sin embargo, es durante los años cincuenta que se desarrolla plenamente este proceso de desaprendizaje en frentes distintos pero interconectados.

De hecho, Bo Bardi desarrolló su lenguaje arquitectónico personal y maduro en la década de 1950, durante la cual inició un compromiso profundo y fundamental con las arquitecturas y las expresiones populares del país, desde la *favela* hasta la arquitectura rural rústica y los objetos del *Nordeste*. A principios de los años cincuenta, a través de la revista *Habitat* Bo Bardi comenzó a trazar una cartografía de la producción cultural de Brasil con un interés específico en el nordeste y su cultura material, que incluiría, entre otras, la arquitectura rural y amazónica.

En términos de la práctica de diseño y arquitectura de Lina, la metáfora del tránsito del vidrio a la cabaña encarna su proceso de desaprendizaje durante esta década formativa. Su casa en el suburbio residencial de Morumbi, la Casa de Vidro (terminada en 1952) está enteramente inscrita dentro del paradigma de la “casa de vidrio” como ícono del canon modernista (desde la Casa Farnsworth de Mies van der Rohe hasta el Glass House de Philip Johnson), con su planta libre, ausencia de muros y fachadas de vidrio. Otros diseños como el de las Casas Económicas participan de este paradigma, que sobrevive también en sus diseños paralelos para un museo al borde del océano (Museu à Beira do Oceano, 1951). Este proyecto serviría de base para el diseño posterior del MASP, aunque con una materialidad totalmente diferente, más cercana al brutalismo y a una arquitectura despojada de todo ornamento que muestra abiertamente la estructura e infraestructura del edificio (tuberías, conductos, cañerías, etc.). Sin embargo, a finales de la década, en 1958, Bo Bardi diseña dos casas que ya muestran una fuerte influencia de su proceso

# 10 HABITAT.

revista das artes no Brasil



de aprendizaje de las arquitecturas vernáculas de Brasil, la casa Valéria P. Cirelli en Morumbi, São Paulo, y la ya desaparecida casa Chame-Chame en Salvador, Bahía. Ambas se caracterizan por una aproximación orgánica al espacio y el uso de materiales locales y técnicas vernáculas, como el techo de hoja de palma utilizado en muchas viviendas indígenas de la Amazonia y a lo largo y ancho de los trópicos.

Es también durante esta década que Bo Bardi emprende un proceso de replanteamiento del museo como entidad abierta, diversa y viva, lejos del concepto de museo como una institución dedicada a la sacralización del arte. Ya desde los primeros años del MASP, a finales de los años cuarenta, su *Exposição didática* (Exposición didáctica) y su *Vitrine das formas* (Vitrina de las formas) indican una cierta apertura del lenguaje de la representación y la exhibición. Las exposiciones didácticas estaban organizadas en forma de paneles que tenían como objetivo retratar una representación integral de la historia del arte que incluyera manifestaciones de arte de diferentes culturas y épocas. En resonancia cercana con el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, las imágenes y objetos en estas exposiciones estaban presentados de forma orgánica, de tal manera que la relación entre ellos no estaba mediada por la historia del arte o las categorías estéticas, sino por afinidades formales y las relaciones inesperadas que podían surgir de estas asociaciones en la percepción del espectador. La posterior instalación de los *cavaletes* (caballetes de cristal) en el MASP de la Avenida Paulista, en 1968, participa de la misma lógica. Los *cavaletes* rompen con la jerarquía, la linealidad y las convenciones de la historia del arte al estar montados en una disposición sinuosa, de tal forma que invitan al visitante a atravesar diferentes temporalidades y geografías para dar autonomía al espectador y a la obra de arte en la constitución de su propia narrativa en relación con las otras obras. Para Lina era importante desacralizar el espacio del museo, presentar las obras de arte como “trabajos”, productos del trabajo y la invención humana, como artefactos culturales, por así decirlo. Desacralizar también significaba derribar las barreras entre la alta y la baja cultura, entre lo utilitario y lo ornamental, entre las bellas artes y el arte popular. Estas ideas se convirtieron en un sello distintivo del MASP y formaron parte del proceso de repensar el museo; como laboratorio, como escuela, como espacio comunitario.<sup>2</sup>

2 La intención pedagógica de las exposiciones didácticas se desarrolló aún más en el museo con la creación del IAC (Instituto de Arte Contemporánea) en 1951. El Instituto, creado para dar seguimiento al compromiso del museo con la interdisciplinariedad y la pedagogía, se propuso llenar un vacío en el país, que estaba pasando por una rápida industrialización en la que había escasez de profesionistas en el campo del diseño. El plan de estudios de la escuela estaba modelado en instituciones de aprendizaje europeas y estadounidenses como Black Mountain College, Cranbrook y la Bauhaus, por nombrar algunas. Fue a finales de la década cuando Lina se mudó a Bahía, que cambió de dirección hacia el modelo de artesanía adaptado a las necesidades específicas de los artesanos brasileños con el proyecto de la escuela de Salvador. El ensayo de Cindy Peña en esta publicación revisa a profundidad el caso del IAC.



Vista de los caballetes de cristal en el Museu de Arte de São Paulo, 1969. Foto: Paolo Gasparini.  
Cortesía MASP

12

Lina Bo Bardi no se limitó a diseñar dispositivos museográficos para exposiciones: también se involucró en su organización conceptual. Ella era muy activa en este frente, y no sólo en el MASP. En 1959, tomó los resultados de sus observaciones y trasladó al espacio físico lo que, durante casi una década, había sido un esfuerzo editorial a través de las páginas de *Habitat*. La exposición *Bahia no Ibirapuera*, presentada simultáneamente en la *V Bienal de São Paulo*, fue el resultado de su colaboración con el director de teatro Martim Gonçalves. *Bahia no Ibirapuera* pretendía “abordar los aspectos artísticos de Bahía dentro del marco del arte contemporáneo” e “incluir en el panorama de las actividades estéticas del hombre moderno las llamadas ‘artes menores’”.<sup>3</sup> La exposición presentó la producción cultural de la región, una amplia gama de objetos que incluía prendas de cuero de los vaqueros del *sertão*; *carrancas* que protegían de los malos espíritus a los barcos que navegaban por el Río São Francisco; arte afrobrasileño, objetos rituales de candomblé, los *Orixás* y la ropa ceremonial en torno a ellos, exvotos, esculturas barrocas de santos y textiles, entre muchos otros. Una serie de fotografías de Marcel Gautherot, Pierre Verger, Silvio Robatto y Ennes Mello acompañaron a los objetos, dando a la exposición una dimensión etnográfica. Sin embargo, más allá del inventario antropológico de los objetos que conformaban una imagen de la “civilización del Nordeste”, una de las características más notables de la exposición

3 Citado por Juliano Pereira en *Lina Bo Bardi, Bahía, 1958–1964* (Uberlândia: Editorial de la Universidad Federal de Uberlândia, 2008). Es interesante notar en este contexto que el uso que ella hace del término “artes menores” quizás proviene de los textos de William Morris, quien fue ciertamente una figura influyente para Bo Bardi, específicamente en esta intersección entre artes y oficios.

era su museografía, que fusionaba las respectivas prácticas de Martim Gonçalves y Lina Bo Bardi en los campos de la puesta en escena teatral y el diseño museográfico. Un árbol de flores de papel era el punto focal, al centro de la exposición, y el suelo estaba cubierto de hojas de eucalipto secas, evocando el ritual del candomblé de esparcir hojas de pitanga en el suelo.<sup>4</sup> Muros independientes dividían en secciones la exposición, que estaba dispuesta contra una cortina de fondo que ya preparaba el escenario para el “evento teatral” que iba a ocurrir en el espacio. Esta disposición convertía la muestra en una instalación ambiental de vanguardia. Su despliegue teatral la distanció de las convenciones de la representación etnográfica para crear un género expositivo enteramente nuevo.

## IDEOLOGÍA Y POLÍTICA / APRENDIENDO DEL NORDESTE / HACIA UNA ESTÉTICA DE LA LIBERACIÓN

Si los años cincuenta fueron la década en la que Lina se distanció de la mentalidad modernista para aprender de Brasil y de sus culturas indígenas, vernáculas y populares, los sesenta coinciden con un momento en el que este conocimiento recién adquirido se movilizó a través de su inscripción en la agenda político-ideológica que guió a un amplio sector de la cultura brasileña a principios de los sesenta. Después de las promesas fallidas de Juscelino Kubitschek de traer 50 años de progreso a Brasil durante su mandato presidencial de 5 años, el país se vio sumido en deuda pública e inflación, y después del mandato presidencial de seis meses de Janio Quadros, João Goulart estableció una clara dirección para su mandato presidencial con las *reformas de base* que tenían como objetivo reducir la brecha entre ricos y pobres mediante una redistribución más justa de la tierra y los recursos, impuestos más altos para la clase acaudalada, y reformas educativas que atacaran directamente el problema del analfabetismo. Los inicios de la década de los sesenta en Brasil, especialmente durante el gobierno de João Goulart, fue un período de participación política por parte de los intelectuales, que reaccionaron a la retórica desarrollista y a su manifestación en los ámbitos visibles de la arquitectura y las artes plásticas, abogando por la inclusión de la cultura popular en las narrativas de la vanguardia y dándole una visibilidad sin precedentes.<sup>5</sup>

13

4 El candomblé es una religión que se desarrolló como resultado de la creolización de las creencias yoruba, fon y bantú, transplantadas desde África Occidental por los esclavos que llegaron a Salvador de Bahía. Las hojas del árbol de pitanga (*Eugenia uniflora L.*), también conocido como capulí o cereza de Cayena, tienen un significado especial para los ritos del candomblé, pues se les asocia con diferentes *orixás* o arquetipos divinos.

5 Una de las organizaciones más notables fue el polémico Centro Popular de Cultura (CPC), cuyo origen está ligado al Teatro de Arena en São Paulo; y al dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri; al director de teatro Augusto Boal; a los cineastas Leon Hirszman, Carlos Diegues y Joaquim Pedro de Andrade (afiliados al movimiento Cinema Novo); al crítico de arte y poeta Gullar; y al poeta Reynaldo Jardim, entre muchos otros.

Durante esa misma época, la práctica de Bo Bardi también adquirió una mayor dimensión militante, caracterizada por la implementación de una concepción sistematizada e ideológica de lo popular a través de acciones concretas como sus proyectos de diseño y arquitectura, sus exposiciones y sus iniciativas educativas. Aunque Lina no estaba afiliada al CPC, en ese momento ya se había mudado a Salvador, Bahía, donde colaboró y negoció con grupos de ideologías diversas, desde el Movimiento Cultural Popular (fundado por un grupo de intelectuales que incluía a los artistas Francisco Brennand y Abelardo da Hora, el poeta Ariano Suassuna y el pedagogo Paulo Freire, entre otros) hasta agencias gubernamentales tecnocráticas como SUDENE y su filial ARTENE.<sup>6</sup>

Su visión para el Museu de Arte Moderno da Bahia (MAM BA), dio suma importancia al estudio, exposición y producción de la cultura popular e incluyó la creación del Museu de Arte Popular (MAP), el CETA, Centro de Estudos e Trabalho Artesanal y la Escola de Desenho Industrial e Artesanato. Bo Bardi concibió un papel más activo para la institución, y el término “museo” le parecía demasiado estático. Ella pensaba que el museo debería llamarse “Centro, Movimiento, Escuela”.<sup>7</sup> Había estado trabajando en los planes de apertura de esta escuela desde 1962, y este proyecto, aunque no se había realizado, encarnaba este papel habilitador y activo que asumió Bo Bardi. La cultura popular fue una esfera estratégica para ella, para quien la arquitectura como profesión “fue un factor de amalgama de diferentes procesos alineados con los intelectuales de izquierda y con las acciones políticas de diferentes grupos sociales, CPC, Ligas Campesinas, Unión Nacional de Estudiantes”.<sup>8</sup>

En Bahía, a finales de los años cincuenta, Bo Bardi había conocido a un joven Glauber Rocha, quien se convirtió en su amigo e interlocutor cercano. Los dos colaborarían formal e informalmente tanto en las películas de Rocha como en las exposiciones de Bo Bardi, cultivando la fascinación de ambos con la cultura del sertão.<sup>9</sup> Durante su residencia en Salvador, entre 1959 y 1964, Bo Bardi

6 La SUDENE, *Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste* (Superintendencia para el Desarrollo del Nordeste), fue creada en 1959 por el gobierno del presidente Juscelino Kubitschek (1956–1961) para estimular el crecimiento económico de la región del Nordeste en Brasil. Fue idea de su primer director, el economista Celso Furtado, quien también estaba afiliado a la CEPAL. A pesar de su alineamiento con la retórica desarrollista, durante el gobierno de João Goulart SUDENE reclutó a Paulo Freire en 1963 para implementar su método educativo en la región, a través de la intervención del entonces Ministro de Educación Darcy Ribeiro. Fue en este contexto que, a través de la Alianza para el Progreso, Freire llevó a cabo su seminal experiencia pedagógica en Angicos, en el Nordeste. ARTENE fue la rama de SUDENE establecida para dar apoyo a los artesanos de la región.

7 Lina Bo Bardi, en Marcelo Ferraz, ed., *Lina Bo Bardi* (São Paulo: Empresa das Artes, 1993), 139.

8 Eduardo Pierotti Rossetti, *Tensão Moderno / Popular em Lina Bo Bardi: Nexos de Arquitetura* (Faculdade de Arquitectura e Urbanismo-USP) <http://www.docomomo.org.br/seminario%205%20pdfs/045R.pdf>

9 En las fotografías documentales relacionadas con la exposición *Bahia no Ibirapuera* (1959), Rocha aparece con Bo Bardi y Gonçalves fuera de la exposición, lo que indica que si no era un colaborador, al menos era un interlocutor. Asimismo, en los

continuó colaborando con Martim Gonçalves en el teatro, que pronto se convirtió en una de sus actividades más importantes en Bahía. El Museu de Arte Moderna estaba ubicado en el vestíbulo del Teatro Castro Alves en Salvador. Y durante su estadía en el museo, Lina concibió un programa de exposiciones que estaba estrechamente ligado a las producciones del Teatro Castro Alves. Allí, en colaboración con Gonçalves, Bo Bardi puso en escena la *Ópera de tres centavos* de Bertolt Brecht en 1960 y *Calígula* de Albert Camus en 1961, para las cuales diseñó escenografía y vestuario. En el contexto de los profundos cambios sociales que se estaban produciendo en Brasil y en el Nordeste, donde las ideas de Paulo Freire sobre una pedagogía dialógica basada en la “conscientização” estaban siendo aplicadas como parte de las políticas gubernamentales para el Nordeste, presentar a Brecht implicaba un replanteamiento del cuerpo social centrado en las formas de participación colectiva que intentaba efectuar la transformación social a través de la construcción de la vida cotidiana y de modos de recepción simultánea como el teatro. Al igual que la pedagogía de Freire, el teatro épico de Brecht pretendía crear conciencia de la realidad en el espectador mediante la conscientización, lograda a través de la técnica de la desfamiliarización o el distanciamiento (el *verfremdungseffekt*). La escenografía de Bo Bardi para la *Ópera de tres centavos* se enmarca en este tipo pensamiento al hacer visibles los muros de concreto y el sistema de tramos del teatro. La escasa escenografía, que sugería un ambiente proletario, la economía de elementos y la falta de sobrecarga teatral tanto en la escenografía como en el vestuario también guardan relación con el “teatro pobre”.<sup>10</sup>

15

En el Solar do Unhão, un edificio del siglo XVI en el centro de Salvador que Lina restauró para convertirlo en el Museu de Arte Popular, y para el que diseñó su emblemática escalera, Lina organizó en 1963 una exposición titulada *Nordeste* que presentaba la “civilización del Nordeste” con todos sus detalles técnicos, “desde iluminación hasta cucharas de cocina, colchas, ropa, teteras,

---

materiales de prensa de los archivos del MASP se menciona a Rocha como uno de los co-organizadores de *A mão do povo brasileiro*, aunque ninguno de los comunicados de prensa oficiales del museo confirma esta declaración. Puede asumirse que, como amigo íntimo y colaborador de Bo Bardi y Gonçalves, este personaje participó en la concepción de la exposición. Nacido en 1939, Rocha no perteneció a la generación de artistas e intelectuales que revitalizaron el paisaje cultural de Bahía durante los años cuarenta y cincuenta. Más bien formaba parte de una generación más joven que, al experimentar las realidades sociales cotidianas de una región que había sido olvidada por el tren del progreso y el desarrollo, había adoptado una posición más radical y militante. Esta fue la generación que incluyó a *bahianos* como Caetano Veloso y Rogerio Duarte que encabezaron el movimiento Tropicália en Río a finales de los años sesenta. También fue la generación que se unió a los CPC y que apoyó las causas del Tercer Mundo y el posterior Tricontinentalismo.

10 Bo Bardi retomaría a Brecht en 1969 con sus diseños para *Na selva das cidades* (En la jungla de las ciudades), dirigida por José Celso Martínes Correa (Zé Celso) en el Teatro Oficina, donde diseñó un decorado que recordaba la construcción de carreteras (concretamente el Minhocão) en São Paulo que temporalmente había dejado en ruinas algunas zonas de la ciudad, en nombre del progreso.

juguetes, muebles y armas”.<sup>11</sup> Para Bo Bardi, hablar de cultura popular en términos de civilización era sinónimo de eliminar “el significado retórico de alta cultura que va con la palabra”, ya que “la civilización es el aspecto práctico de la cultura, es la vida de la humanidad en todo momento”.<sup>12</sup> Esta inflexión técnica probablemente también se debió al proyecto pedagógico que Lina había intentado implementar en el Solar do Unhão. Mientras que *Bahia no Ibirapuera* había puesto en escena una visión teatral-etnográfica de la cultura bahiana que incluía sus manifestaciones religiosas, *Nordeste* estableció una filosofía de diseño para esta civilización que la despojaba de la nostalgia y del romanticismo para situarla dentro del marco moderno del funcionalismo. Al declarar: “insistimos en la identidad de diseño artesano-industrial del objeto basada en la producción técnica conectada a la realidad de los materiales, no en la abstracción folclórica-coreográfica”,<sup>13</sup> podría incluso parecer que está criticando su propia exposición anterior. En el contexto de las diferentes organizaciones y agencias gubernamentales que operaban en ese momento en la región y sus persistentes problemas de explotación, analfabetismo y pobreza, el círculo vicioso que se remonta a la época colonial y a la práctica del latifundismo y que Darcy Ribeiro describió convincentemente en *O Povo Brasileiro*,<sup>14</sup> la exposición tenía efectivamente una agenda política y una dimensión militante. En las palabras de Bo Bardi en un ensayo sobre la exposición *Nordeste* en *Tempos de Grossura*, “esta exposición es una acusación [...] y no es una acusación humilde [...] muestra el esfuerzo desesperado por producir cultura frente a las condiciones degradantes impuestas por los hombres”.<sup>15</sup>

De hecho, poco después, en 1964, tras el golpe de Estado que depuso a João Goulart, Lina tuvo que abandonar Bahía, y el museo fue intervenido por los militares y dejó de operar. Estaba planeado que la exposición viajara a Milán para la Trienal del Diseño, pero la mano de los militares intervino una vez más, y a través de la embajada de Brasil en Italia la cerraron antes de que pudiera ser inaugurada, lo que llevó a Bruno Zevi a escribir un artículo para *L'Espresso* titulado “L'arte dei poveri fa paura ai generali” (El arte de los pobres asusta a los generales), donde definió la exposición como “un acto irreversible de ruptura y liberación” ya que “tenía el valor de presentarse ante el mundo con los valores culturales de la pobreza”.<sup>16</sup>

A su regreso a São Paulo, Bo Bardi se centró en terminar el edificio del MASP en la Avenida Paulista y en lo que sería su futuro programa. El museo abrió

11 Lina Bo Bardi, *Tempos de Grossura: o design no impasse* (São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1994).

12 Bardi, *Tempos de Grossura: o design no impasse*.

13 *Ibid.*

14 Véase “O Brasil Sertanejo” en O Povo Brasileiro. *A Formação e o Sentido do Brasil* (São Paulo: Companhia das Letras, 2015), 339–363.

15 Bo Bardi, *Tempos de Grossura*, op. cit.

16 Bruno Zevi, “L'arte dei poveri fa paura ai generali” en *L'Espresso*, 14 de marzo de 1965.



Construcción del Museu de Arte de São Paulo, ca. 1968. Foto: Hans Günter Flieg © Instituto Moreira Salles.  
Cortesía MASP

17

brevemente en julio de 1968, para su inauguración oficial, con la exposición permanente de la colección instalada en los caballetes de cristal que ella había concebido para este fin. El museo cerró poco después para trabajar en la conclusión de los detalles de construcción y volvió a abrir en abril de 1969 con dos exposiciones inaugurales, además de la exhibición de la colección permanente en el tercer piso. La exposición al aire libre de obras de Nelson Leirner, *Playgrounds*, fue instalada debajo del edificio, a nivel de calle, y en la galería del primer piso se presentó *A mão do povo brasileiro*, la cual —como la muestra de caballetes de cristal ya se ha arquitectado— podría considerarse la principal exposición inaugural del museo cuando el edificio abrió finalmente sus puertas al público en 1969.

Concebida y organizada por Bo Bardi, con la colaboración del director de teatro Martim Gonçalves y el cineasta Glauber Rocha (según el material de prensa sobre la exposición en los archivos del MASP), esta exposición buscó inscribir el arte y la cultura popular dentro de la esfera del museo de arte y presentó un panorama de la rica cultura material de Brasil; desde las regiones del Nordeste hasta el sur del país. En ella se exhibieron alrededor de dos mil objetos entre *carrancas*, exvotos, textiles, ropa, muebles, herramientas, utensilios de cocina, instrumentos musicales, decoraciones, juguetes, esculturas, santos y figuras religiosas, así como pinturas y esculturas. *A mão do povo*

*brasileiro* amplió su alcance, en relación con las exposiciones anteriores de Bo Bardi, para incorporar objetos de todo el país y tradiciones culturales como la producción material de los pueblos amerindios y afrobrasileños. También abarcaba una temporalidad más amplia, al incluir obras y artefactos que iban desde el período colonial hasta la década de 1960.

En cierto sentido, *A mão do povo brasileiro* retomó lo que la exposición *Nordeste* había iniciado en Solar do Unhão en 1963. Compartía rasgos con sus dos predecesoras: con *Bahia no Ibirapuera*, su teatralidad; con *Nordeste*, su presentación de los objetos desde la perspectiva de una “identidad artesanal-industrial de diseño” basada en una “producción técnica conectada con la realidad de los materiales”. El escenario, sin embargo, no podía ser más diferente; la exposición se presentaba en la ciudad más grande e industrializada de Sudamérica, en su museo más importante, que albergaba el mayor acervo de arte europeo de la región. Todo ello en medio de una dictadura que en 1968 se había afianzado con la promulgación del Ato Institucional No. 5 (AI-5), que suspendió las garantías constitucionales, entre ellas la libertad de expresión. Si *Nordeste* fue una acusación, *A mão do povo brasileiro* fue un acto de provocación.

## DEL ESPACIO AL LUGAR / UNA JERARQUÍA DE ASOCIACIONES HUMANAS

18

El diseño de Lina Bo Bardi para el edificio del MASP en la Avenida Paulista era consistente con su visión del museo como un organismo vivo. Dio suma importancia al espacio público y a las posibilidades que éste ofrecía para la organización de la vida social cotidiana. El ocio y el juego eran primordiales en el proceso de construcción de comunidad que ella consideraba parte integral de su programa arquitectónico. Una de las características más interesantes del recién inaugurado edificio del MASP fue precisamente su *espacio vacío*; el estar construido en torno a una vista<sup>17</sup> que no sólo integra el espacio público al museo, sino que también enmarca la vida urbana callejera de São Paulo como si fuera una sala más. Esta “restricción” se convirtió en el centro de la propuesta de Bo Bardi; ella buscaba “crear un ambiente” en el espacio que invitara a la gente a ir a ver las exposiciones al aire libre, a reunirse, a conversar, a escuchar música, a que los niños jugaran, e incluso abría la posibilidad de albergar formas populares de entretenimiento como los conciertos al aire libre que se llevaban a cabo en las plazas públicas.<sup>18</sup> Este espacio de convi-

17 Cuando se concedió el terreno de la Avenida Paulista al museo, la condición era que se conservara la vista al centro de la ciudad, antes dominada por el edificio del Belvedere Trianon (demolido en 1951), un imperativo que Bo Bardi tuvo que integrar en su programa.

18 Parafraseado de Bo Bardi, “O novo Trianon 1957–67”, publicado originalmente en *Mirante das Artes*, núm. 5 (septiembre-octubre de 1967), reimpresso en *Lina por escrito. Textos escoyados de Lina Bo Bardi* (São Paulo: Cosac Naify, 2009), 127.



Vista de la exposición *A mão do povo brasileiro*, Museu de Arte de São Paulo, 1969. Foto: Hans Günter Flieg © Instituto Moreira Salles. Cortesía MASP

vencia, a la vez patio de recreo y espacio expositivo, fue representado en los dibujos de su proyecto para el museo, especialmente en un estudio para una exposición al aire libre y en el ya conocido dibujo de un patio de recreo en el vano libre y la terraza del museo, realizado en 1968, poco antes de la apertura del edificio.

En sus escritos sobre la arquitectura en general, y más específicamente sobre el MASP y sobre el posterior SESC Pompéia, Bo Bardi reitera constantemente la necesidad de que la arquitectura permita la experiencia vivida, de que se convierta en un factor de cohesión social y fomente el sentido de comunidad. Las palabras *povo*, *liberdade*, *corpo*, *coletivo*, (pueblo, libertad, cuerpo, colectivo) son recurrentes y apuntan hacia una concepción de la arquitectura alejada de *los planes maestros*, de la *monumentalidad*, de *las utopías de progreso y desarrollo* que fueron el sello de la arquitectura moderna y que, en el contexto de Brasil, guiaron la construcción de su nueva capital, Brasilia, a mediados y finales de la década de 1950. Tanto su obra arquitectónica como sus escritos señalan una tensión con los preceptos del movimiento modernista, y son sintomáticos de las rupturas que tuvieron lugar a partir de mediados de los años cincuenta en todo el mundo.

20

Al igual que la mayor parte de los practicantes de arquitectura de su generación, Bo Bardi se formó y desarrolló profesionalmente bajo los auspicios del CIAM (*Congrès Internationaux d'Architecture Moderne*), cuya retórica funcionalista y racionalista, expuesta en la Carta de Atenas, estaba influida por el espíritu de progreso y avance tecnológico de la era moderna, desde la producción en masa y la estandarización hasta el cambio de perspectiva introducido por el desarrollo del transporte aéreo, que inauguró una nueva mirada y una nueva forma de espacialidad: la vista aérea que el sociólogo urbano Paul-Henry Chombart de Lauwe describió como la “visión de la modernidad”. La vista de pájaro era territorial y colonialista, aplanaba el espacio y lo convertía en abstracto, cuantificable y fácil de cartografiar, colocando al topógrafo, al arquitecto y al planificador urbano en posiciones de poder. Esta visión da prioridad a la totalidad del espacio sobre la aprehensión fragmentaria, inmediata y experiencial de un lugar. Para arquitectos como Le Corbusier, el avión introdujo “una nueva conciencia, la conciencia moderna” y la vista de pájaro reveló un “aterrador y abrumador espectáculo de colapso” que posteriormente intentaría rectificar con su propuesta de derribar ciudades enteras para crear otras nuevas que respondieran a los preceptos de la Carta de Atenas.<sup>19</sup>

Entre las facciones disidentes, las más cercanas al espíritu de Bo Bardi fueron los arquitectos que se consolidaron en 1953 bajo el nombre Team 10.<sup>20</sup> Este

19 No es casualidad que el plan maestro de Brasilia contenga múltiples referencias aeronáuticas, desde su nombre “plan piloto” hasta su forma, que recuerda a un avión.

20 Los arquitectos que formaban el grupo principal eran: Jaap Bakema, Georges

grupo desafió la retórica funcionalista y racionalista de la Carta de Atenas, su rigidez y su énfasis en la tecnología y en la producción en masa, que ponían la arquitectura en riesgo de deshumanización y amenazaban con imponer un modo de vida producido en masa. En su lugar, abogaron por un enfoque más orgánico y humano, en el que el ser vivo sería el centro de la práctica y de las preocupaciones éticas del arquitecto. Durante el 9º CIAM en 1953, en lo que podría considerarse uno de los documentos fundacionales del Team 10, Alison y Peter Smithson declararon que: “nuestra jerarquía de asociaciones está entrelazada en un continuo modulado que representa la verdadera complejidad de las asociaciones humanas”,<sup>21</sup> el cual, en su opinión, debía reemplazar la jerarquía funcional de la Carta de Atenas.

Colocar la “jerarquía de asociaciones humanas” al centro de un nuevo enfoque de la arquitectura, como sugieren Alison y Peter Smithson, implicaba muchas cosas, entre ellas que la arquitectura y el urbanismo debían contribuir a crear un sentido de comunidad más fuerte, a fortalecer el tejido social, a recuperar el espacio de la calle, a restaurar la naturaleza peatonal de la humanidad (secuestrada por el automóvil), y a “proporcionar, de la escala doméstica a la urbana, un montón de lugares reales para gente real y cosas reales (lugares que sostienen en lugar de contradecir la identidad de su significado específico)”.<sup>22</sup>

Este desplazamiento del espacio al lugar también abrió una vía para la integración de otros vocabularios y técnicas ancestrales, vernáculas, pretecnológicas, y de culturas que estaban muy alejadas en el tiempo y en el espacio de los desarrollos modernos de Occidente, como las que aparecen en el libro de Bernard Rudofsky de 1964 y en la exposición del MoMA *Architecture Without Architects*. Estos nuevos lenguajes dieron paso a conceptos acuñados más tarde en la década de 1980 como el “regionalismo crítico” y el “regionalismo experimental”, que destacarían el papel medular del lugar en la teoría y práctica de la arquitectura. El compromiso constante de Bo Bardi con la cultura popular también jugaría un papel fundamental en este movimiento del espacio al lugar. Bo Bardi identificó en estas manifestaciones culturales otro conjunto de epistemologías que respondían a una conciencia del lugar más que del espacio, otras formas de conocer y aprehender el mundo a través de circunstancias de penuria y pobreza material, a través de la experiencia de la calle y de formas colectivas de organización social en el espacio público. Todo ello tomó forma física en sus diseños de edificios como el MASP, el posterior Teatro Oficina (en colaboración con Edson Eliot), que transforma el tradicional diseño de un teatro en una calle que rompe la frontera entre público y actores, la Casa do Benin en Salvador y el SESC Pompéia.

---

Candilis, Giancarlo de Carlo, Aldo van Eyck, Alison y Peter Smithson, y Shadrach Woods.

21 Alison y Peter Smithson, en *Team 10 Primer*, editado por Alison Smithson (Cambridge, MA: MIT Press, 1962). 78.

22 Aldo van Eyck, en *Team 10 Primer*, 99.



Niños jugando en el SESC Pompéia, s.f. Foto: Paquito. Cortesía Instituto Bardi / Casa de Vidro

## TODOS JUNTOS

22

Si bien el proyecto de Bo Bardi para el MASP y su planta libre contenía las semillas de un programa que nunca llegó a implementarse por completo en ese museo, sí logró su realización plena en el SESC Pompéia, donde la arquitecta logró consolidar la integración de un marco de ocio al espacio expositivo. Bo Bardi utilizó elementos arquitectónicos de parque de aventuras (una hoguera, un río lleno de guijarros, puentes y caminos de piedra) para definir un espacio expositivo único en su especie. Para concretar esta visión, que implicaba la eliminación de las fronteras entre el espacio de juego y el de arte, era fundamental el proceso de desinstitucionalización que Bo Bardi puso en la raíz de su trabajo para el centro de Pompéia. Para ella, esta transformación no consistía en la eliminación de la institución, sino en la descolonización del modelo institucional convencional. Lina concibió una institución más abierta y permeable que funcionara para la sociedad en general, en lugar de conservar las estructuras de poder establecidas por una sociedad burguesa cuya concepción de la cultura desde arriba es excluyente por naturaleza. Esto es evidente en su programa guiado por “la inventiva del pueblo brasileño, su placer de estar todos juntos”. Para Bo Bardi sólo el pueblo (*o povo*) podía ejercer la total libertad del cuerpo, una libertad que era precisamente equivalente con la *desinstitucionalización* que era tan necesaria para llevar a cabo un proceso de transformación social y de emancipación.

La idea de la proximidad física colectiva, de la convivencia, de la gente unida por el juego, fue promovida por Aldo van Eyck en sus patios de recreo, y por Bo Bardi, quien en sus escritos sobre el MASP y el SESC Pompéia destacó la libertad física característica de las clases populares como el elemento que amalgababa a la comunidad, pero también como un factor clave en el proceso de desinstitucionalización. Bo Bardi resalta la relación entre el cuerpo y las formas populares de organización colectiva en su concepto de unión (*todos juntos*), idea e imperativo que la arquitecta establece como base de su concepto para el SESC Pompéia, y que además está relacionado con su ubicación en un barrio obrero, en el espacio de una antigua fábrica.

Podríamos decir, en este sentido, que la intersección que Bo Bardi crea entre la experiencia estética y el juego también fue diseñada para contrarrestar los efectos de la alienación capitalista en el contexto de un país subdesarrollado como Brasil, lo cual destaca en su texto sobre el SESC Pompéia, donde contrapone el modo de ser de las clases populares brasileñas al de la clase media de los países desarrollados e industrializados (sin excluir a Brasil), como una clase que “busca angustiosamente fugarse de un mundo hipócrita y castrado cuyas libertades fueron destruidas siglos atrás”.<sup>23</sup> Bo Bardi operaba desde varias coordenadas fundamentales que siempre están interrelacionadas en su trabajo: lo afectivo, implicado en la solidaridad de estar juntos, y lo útil, ya que el diseño de sus espacios se convirtió en una herramienta para fomentar las relaciones entre personas, objetos e ideas. Estas a su vez informadas y mediadas por una *atención a la voz del otro* en el sentido de que su programa buscaba ser una plataforma para otras formas de conocimiento, las del pueblo, de la cultura popular, a la que durante mucho tiempo se le había negado un lugar en la “alta cultura” y en el museo de bellas artes.

23

En este sentido, *Habitat* va más allá de la arquitectura para revisar la práctica multifacética de Lina Bo Bardi, que a través de las disciplinas de la arquitectura y el diseño articuló una serie de relaciones con otros campos y construyó su compromiso con una serie de temas sociales que eran urgentes en aquel momento en Italia y luego en Brasil, y que siguen siendo relevantes para una práctica arquitectónica comprometida hoy en día.

Traducido por: Elisa Schmelkes.

23 Lina Bo Bardi, “O Projeto arquitetônico”, en *Lina por escrito. Textos escohildos de Lina Bo Bardi*, 147–154.



Museu de Arte de São Paulo, Avenida Paulista, 1969. Foto: Hans Günter Flieg © Instituto Moreira Salles. Cortesia MASP





Vista interior de la Casa do Benin en Bahía, 2002. Foto: Nelson Kon. Cortesía MASP

# TEORÍA, EXPERIENCIA, PRÁCTICA: LOS MODELOS PEDAGÓGICOS DE LINA BO BARDI

Cindy Peña

Lina Bo Bardi (1914–1992) ha generado una renovada atención a nivel internacional en las últimas dos décadas.<sup>1</sup> Para el centenario de su nacimiento, una serie de exhibiciones itinerantes introdujeron o reimaginaron el alcance de su trayectoria como arquitecta, diseñadora, directora de museos, curadora de exposiciones, editora y escritora. De hecho, varias de las exposiciones organizadas desde el 2014 se centran en una parte específica de su práctica, como sus dibujos, los diseños con el Estudio Palma, o su papel como la arquitecta del Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, conocido como MASP.

*Lina Bo Bardi: Habitat* en el Museo Jumex analiza el enfoque excepcional de Bo Bardi hacia el arte y el diseño al examinar los múltiples puntos de encuentro de su filosofía, desarrollada junto con su práctica arquitectónica, tareas editoriales, proyectos de diseño y programas de exposiciones. Un aspecto de su práctica multidisciplinaria que ha permanecido relativamente inexplorado son los modelos pedagógicos que aplicó en sus labores profesionales. Sus numerosos roles y las inconsistencias aparentes en su escritura pueden entenderse mejor presentando los actores, caminos, ideas y teorías que influyeron en su pensamiento y dieron forma a la Lina que conocemos hoy.

27

## UNA EDUCACIÓN CLÁSICA ROMANA

Bo Bardi se inscribió en el *liceo artístico* en 1930, una preparatoria que incluía cursos de dibujo geométrico, perspectiva, historia del arte, literatura, matemáticas y física.<sup>2</sup> Desde su niñez fue experta dibujante gracias al estímulo de su padre, Enrico Bo, quien era contratista y también un excelente pintor. Su educación profesional en la *Facoltà di Architettura* en Roma profundizó su comprensión de la historia de la arquitectura y le dio las habilidades prácticas y teóricas para la profesión.<sup>3</sup> Bo Bardi recibió una formación rigurosa y clásica y, más tarde, las clases que impartió en historia y filosofía de la arquitectura tenían un enfoque clásico en estas materias especialmente.<sup>4</sup>

1 Guilherme Wisnik's "A History of Lina Bo Bardi's Critical Reception" en *Lina Bo Bardi 100: Brazil's Alternative Path to Modernism* (Berlín: Hatje Cantz, 2014), 35–48.

2 Para un resumen de la educación de Bo Bardi y su biografía completa, ver Zeuler R.M. de A. Lima, *Lina Bo Bardi* (New Haven: Yale University Press, 2013).

3 La *Scuola* de arquitectura fue fundada en 1920 y quince años después se convirtió en una facultad dentro de La Sapienza.

4 Silvia Perea García, "Resistencia y progreso: El 'proyecto' político de Lina Bo Bardi

Después de su graduación en 1939, Bo Bardi se mudó a Milán y abrió un estudio de arquitectura y diseño con Carlo Pagani, donde estuvo expuesta a ideas nuevas y modernas. Aunque la guerra estalló y los proyectos arquitectónicos eran escasos, obtuvo comisiones como ilustradora. A partir de 1941, comenzó a trabajar como editora de varias revistas, colaborando con Pagani como coeditores de *Lo Stile* y *Domus*, ambas fundadas por Gio Ponti. En 1946, Bo Bardi junto con Pagani y Bruno Zevi fundaron la revista *A-Attualità Architettura Abitazione Arte*, con una visión más radical a la crítica arquitectónica después de la guerra y con la reconstrucción de Italia en marcha.<sup>5</sup> En general, estas experiencias en el mundo editorial le dieron a la joven profesional una serie de habilidades que la ayudaron a prepararse para el trabajo que haría en Brasil.

Bo Bardi regresó a Roma cuando *A* fue suspendida después de nueve números. Durante su gestión como editora conoció a Pietro Maria Bardi, un historiador del arte italiano y galerista. A fines de agosto de 1946, Lina y Pietro se casaron, y un mes después se embarcaron rumbo a Brasil, con la idea de vender obras de arte que Pietro no lograba colocar en una Europa económicamente inestable. Tan pronto como la pareja llegó a Brasil, fueron presentados a Francisco de Assis Chateaubriand, un magnate de los medios de comunicación masiva, quien poco después le ofreció a Pietro el puesto de director de un nuevo museo de arte que había estado planeando.

28

Con esta encomienda también llegó un proyecto para Bo Bardi. Mientras Pietro se desempeñó como director artístico y construyó la incipiente colección para el museo, Lina fue la curadora y diseñadora de las exposiciones. En unos pocos meses, adaptó un piso del edificio de los periódicos de Chateaubriand para convertirlo en el Museu de Arte de São Paulo, que abrió sus puertas al público en 1947. Este espacio fue insuficiente, por lo cual Bo Bardi adaptó tres pisos más para albergar las actividades del museo. Lina y Pietro prepararon un programa de exposiciones, conferencias y proyecciones de películas. Juntos organizaron exposiciones temporales de artistas y arquitectos como Max Bill, Alexander Calder, Le Corbusier y Burle Marx, mientras que la colección permanente se renovaba con frecuencia, incluyendo las muestras *Exposições Didácticas de História da Arte* donde se presentaba arte moderno junto a obras de otros períodos artísticos, y *Vitrine das formas*, una muestra donde objetos cotidianos se encontraban entre artefactos antiguos y aparatos modernos. En el MASP, Bo Bardi pudo ensayar la forma de narrar sus exposiciones con textos y fotografías en lo que ella consideraba “un comentario cinematográfico,” y que para Pietro era una manera de ofrecer anotaciones a la historia del arte.<sup>6</sup>

(1944–1964)” (tesis doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2013), 107, 132.

5 Posteriormente, la revista se subtituló *Cultura della vita*, para destacar el enfoque de la publicación en la injerencia de la arquitectura en la vida diaria.

6 Lina Bo Bardi, “Casas ou museus?” en *Diario de Notícias* (Salvador, BA), núm. 5



Lina Bo Bardi y Pietro Maria Bardi en el Musée de L'Orangerie en París, 1953.  
Cortesía Instituto Bardi / Casa de Vidro

## DESSAU Y CHICAGO

29

Además de crear el MASP, la pareja también buscó “sintetizar el discurso cultural en un país que estaba definiendo los términos de su propia modernidad” y educar el gusto de los *paulistanos* creando un mercado para el diseño moderno.<sup>7</sup> Con este fin, en 1950, fundaron *Habitat. Revista das artes no Brasil*, en la que Lina y Pietro presentaron los temas más actuales sobre arquitectura, cultura y diseño. Al año siguiente crearon el Instituto de Arte Contemporânea (IAC), una escuela de arte y diseño que promovió el modelo pedagógico introducido por Walter Gropius en la Bauhaus y que continuó en el Chicago Institute of Design con László Moholy-Nagy. Juntos, la colección permanente del MASP, la revista *Habitat* y el IAC eran cada uno parte constitutiva de la iniciativa a través de la cual los Bardi buscaron alentar la recepción del arte y la cultura en Brasil.<sup>8</sup>

Para desarrollar la agenda y el plan de estudios del IAC, Pietro Maria Bardi escribió a las escuelas de diseño estadounidenses solicitando copias de sus

(octubre de 1958), en *Lina por escrito: Textos escolhidos de Lina Bo Bardi, 1943–1991*, ed. Silvana Rubino y Marina Grinover. (São Paulo: Cosac Naify, 2009), 100.

7 Jane Hall, “Lina Bo Bardi, The Organic Intellectual, and Habitat Magazine”, *Lina Bo Bardi. Habitat*, eds. José Esparza Chong Cuy, Julieta González, Adriano Pedrosa, Tomás Toledo (São Paulo: MASP, 2019), 73.

8 Silvana Rubino, “A escrita de uma arquiteta”, *Lina por escrito: Textos escolhidos de Lina Bo Bardi, 1943–1991*, 29.



Vista de la exposición *Bahia no Ibirapuera*, 1959. Cortesía Instituto Bardi / Casa de Vidro

30

planes de estudio, entre ellos, el Akron Art Institute, Black Mountain College, Cranbrook Academy of Art, Rhode Island School of Design, y también solicitó el apoyo de la Escuela de Diseño del Toledo Museum of Art. Además, escribió al Museum of Modern Art de Nueva York, pidiendo sugerencias sobre nuevas iniciativas en la educación del diseño. Dada esta correspondencia, y los propios escritos de Lina, es evidente que los Bardi compartieron una opinión positiva de los museos estadounidenses y sus métodos de enseñanza, a diferencia de los museos europeos tradicionales.<sup>9</sup>

Las primeras clases del IAC iniciaron en marzo de 1951 en el edificio de *Diarios Asociados* donde el MASP se había establecido cuatro años antes. Jacob Ruchti, quien había estudiado en el Chicago Institute of Design, elaboró el plan de estudios junto con Pietro y Lina. En el número 3 de *Habitat*, Ruchti publicó un artículo que presenta al IAC como una escuela que continúa en la tradición de la Bauhaus y el Chicago Institute of Design aunque adaptado al contexto socioeconómico de Brasil.<sup>10</sup> También expuso las intenciones de la escuela de “proporcionar a estudiantes jóvenes y talentosos las bases sólidas, culturales, técnicas y artísticas para el ejercicio de esa nueva profesión del siglo XX: el diseño industrial”.<sup>11</sup> La definición que ofrece Ruchti de la nueva profesión del diseñador industrial, en esa época, es reveladora pues la considera una de las más importantes para la vida moderna. Según él, el diseño

9 Lina Bo Bardi, “Os museus vivos nos Estados Unidos”, *Habitat*, núm. 8 (julio–septiembre de 1952): 12–15.

10 Jacob Ruchti, “Instituto de Arte Contemporânea”, *Habitat*, núm. 3 (abril–junio de 1951): 62.

11 Ruchti, “Instituto de Arte Contemporânea”, 62.

industrial significa no sólo el diseño de un objeto, sino un estudio del problema a resolver y su resolución en un objeto que se considera técnico, artístico y estético.<sup>12</sup> El curso se dividió en dos partes. Durante el primer año obligatorio, los estudiantes aprendían historia del arte, elementos arquitectónicos, composición, dibujo y pintura a mano alzada, geometría descriptiva, así como técnicas y procesos de materiales. En el segundo año los alumnos aplicaban los conocimientos adquiridos, con cursos especializados de diseño industrial, publicidad, cine y fotografía.

El MASP no fue el único museo que buscó alternativas de educación. Según la historiadora de arte Adele Nelson, las escuelas de arte creadas por el MASP, el Museu de Arte Moderna de Río de Janeiro (MAM-RJ) y el Museu de Arte Moderna de São Paulo proporcionaron alternativas a los métodos de enseñanza tradicionales de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Río de Janeiro (ENBA), el Liceo de Artes y Oficios en São Paulo y otras escuelas privadas que todavía favorecían las técnicas miméticas y de representación. Durante los años de crecimiento y modernización, “los museos vieron a estas escuelas como componentes esenciales de sus misiones y como herramientas en sus esfuerzos por reconstruir la escena artística brasileña”.<sup>13</sup>

En el extranjero, la primera Conferencia Internacional de Diseño tuvo lugar en 1951 en Aspen como “un foro en el que el diseño era visto como una parte integral de los buenos negocios”.<sup>14</sup> El IAC siguió esta línea de pensamiento “al trabajar hacia una colaboración total con la industria, [el IAC] buscó impulsar la circulación de nuevas ideas y desarrollos en el campo de la estética”.<sup>15</sup> Aunque este espacio dejó de ofrecer clases de diseño en 1953, la especialización en publicidad de la escuela permaneció activa y continua hasta hoy en la Escola Superior de Propaganda e Marketing.<sup>16</sup>

## UNA EDUCACIÓN INFORMAL EN BAHÍA

En 1957, Bo Bardi escribió un texto para solicitar una plaza como profesora en la Universidad de São Paulo.<sup>17</sup> En *Contribuição Propedêutica au Ensino da Teoria da Arquitetura* (Contribución introductoria a la enseñanza de la teoría

12 *Ibid.*

13 Adele Nelson, “The Monumental and the Ephemeral: The São Paulo Biennial and the Emergence of Abstraction in Brazil, 1946–1954” (tesis doctoral, New York University, 2012), 113–114.

14 Ethel Leon, “The Instituto de Arte Contemporânea: The First Brazilian Design School, 1951–53”, *Design Issues* 27, núm. 2 (primavera de 2011): 111.

15 Pietro Maria Bardi, manuscrito sin fecha, citado en Ethel Leon, “The Instituto de Arte Contemporânea”, 114.

16 La Escola de Artesanato de MAM-SP permaneció de 1952 a 1957, mientras que la escuela del MAM-RJ operó de 1952 a 1958.

17 Bo Bardi no obtuvo la plaza, según ella, por su posición radical que no era bien vista por algunos de los miembros de la facultad.

arquitectónica), Bo Bardi expone su profundo conocimiento de la historia y teoría de la arquitectura. La primera parte de su escrito traza la historia de la arquitectura y la necesidad de considerarla en el desarrollo de proyectos de construcción, mientras que la segunda sección ofrece estrategias para la enseñanza. Bo Bardi propuso que los maestros debían “gradualmente ofrecer conciencia crítica y madurez histórica y técnica a un arquitecto”, algo que ella sin duda haría como maestra.<sup>18</sup>

El siguiente año, Bo Bardi fue invitada a impartir un curso en la Universidad Federal de Bahía después de haber impartido conferencias ahí. Para ello, modificó algunas de las secciones de *Contribuição Propedêutica* e impartió un curso titulado *Teoría y filosofía de la arquitectura*. En las notas del curso, Bo Bardi definió la teoría como un sinónimo de “práctica planificada”, mientras que la filosofía era la “concepción histórica del mundo” que se podía identificar para cada época. Lo más interesante es que define al arquitecto como “un trabajador calificado que conoce su trabajo, no sólo en la práctica sino también teórica e históricamente” y que “tiene una conciencia precisa de que la humanidad no está restringida, sino que participa de la individualidad de los demás y de la naturaleza”.<sup>19</sup>

32

El tiempo de Bo Bardi en Bahía fue de profunda reforma para su filosofía, ya que la ciudad se había convertido en hogar de intelectuales, músicos, bailarines y artistas que enseñaban en la Universidad Federal.<sup>20</sup> Bo Bardi se interesó en ver a Brasil desde una perspectiva antropológica lo que influyó en su enfoque en la arquitectura. Viajó por toda la región conocida como el Nordeste, y rápidamente notó cómo las necesidades cotidianas eran diferentes de las de la ciudad. Su lectura de Gramsci le permitió ver la cultura popular como la expresión de un tiempo y una sociedad, y adherirse al proyecto popular-nacional del filósofo.<sup>21</sup> Siguiendo la idea del intelectual orgánico de Gramsci, Bo Bardi diseñó sus proyectos con lo popular en mente.<sup>22</sup> Ella “no creó una utopía marxista, sino un lugar social real, un espacio de reunión para todos”.<sup>23</sup>

18 Lina Bo Bardi, *Contribuição Propedêutica au Ensino da Teoria da Arquitetura*, citado en Zeuler Lima, *Lina Bo Bardi*, 74.

19 Lina Bo Bardi, notas de la primera clase de “Teoría y filosofía de la arquitectura” dictadas en la Universidad Federal de Bahía, 11 de agosto de 1958, en Olivia de Oliveira, *Lina Bo Bardi: Built Work* (São Paulo: Gustavo Gili, 2014), 211–212.

20 Los profesores eran Hans-Joachim Koellreutter, Yanka Rudzka, Gianni Ratto y Eros Martim Gonçalves, entre otros. Otras figuras notables en Bahía fueron Pierre Verger, Anton Smetak, Agostinho da Silva, Glauber Rocha, Caetano Veloso y Gilberto Gil, quienes estuvieron en contacto cercano o colaboraron con Bo Bardi.

21 Renato Anelli, “Annotazioni sulla formazione intellettuale di Lina Bo Bardi”, en *Lina Bo Bardi. Un’architettura tra Italia e Brasile*. Ed. Alessandra Criciona. (Milán: FrancoAngeli, 2017), 130.

22 Jane Hall propone pensar a Lina como una organizadora de cultura que trabaja entre clases sociales para contrarrestar el poder hegemónico. Ver Jane Hall, “Lina Bo Bardi: The Organic Intellectual, and Habitat Magazine”, *Lina Bo Bardi. Habitat*, 74.

23 Agnese Codebò, “The architect weaving the city: Lina Bo Bardi’s praxis in the SESC Pompéia”, *VIRUS*, 14. <http://www.nomads.usp.br/virus/virus14/?sec=4&item=5&lang=en> (Consultada el 4 de noviembre de 2019).



Vista de la exposición *Nordeste*, Museu de Arte Popular, Solar do Unhão, Salvador, Bahía, 1963.

Foto: Armin Guthmann. Cortesía Instituto Bardi / Casa de Vidro

33

Durante su estancia en Bahía y después de este período, Bo Bardi pudo digerir nuevas ideas del extranjero y adaptarlas a Brasil: “Estudiaremos la producción moderna pasada del extranjero, pero sobre la base de nuestro propio mundo y medio ambiente”.<sup>24</sup> Como directora del Museu de Arte Moderna de Bahía, en el vestíbulo del Teatro Castro Alves, gestionó un museo-escuela donde implementó cursos para niños y adultos, así como exposiciones didácticas. En el Museo de Cultura Popular, inaugurado en el restaurado Solar do Unhão en 1963, Bo Bardi continuaría con esta orientación educativa con talleres de cerámica y grabado.

Mientras que el interés de Bo Bardi en las artes aplicadas estaba inicialmente relacionado con la educación de la clase media de Brasil y la capacitación de jóvenes estudiantes para convertirse en diseñadores modernos, sus años como directora de dos museos en Bahía indican que sus preocupaciones se volcaron hacia la enseñanza de habilidades tradicionales en el museo. Esto sugiere la influencia de las ideas no sólo de la Bauhaus sino también de William Morris (1834–1896) y el movimiento *Arts and Crafts*. Más aún, indica cómo Bo Bardi percibió y apreció la inventiva de las personas que crean objetos de diseño útil con los materiales a la mano.

24 Lina Bo Bardi, “The Theory and Philosophy of Architecture”, en Olivia de Oliveira, *Lina Bo Bardi: Built Work*, 214.



Lina Bo Bardi, Cartel del logotipo del SESC Pompéia, 1977–1986. Cortesía Instituto Bardi / Casa de Vidro

## UNIENDO LAS PIEZAS: LINA COMO MENTORA

Aunque conocida como la arquitecta de Casa de Vidro y el edificio del MASP, SESC Pompéia es considerada su obra maestra. Dedicada a la tarea de crear un centro recreativo en una antigua zona industrial de São Paulo, Bo Bardi decidió preservar la antigua fábrica de tambores de acero en lugar de demolerlo y construir algo nuevo. Este gesto no es nostálgico, sino que le permitió subvertir la función del edificio: “Aquí el trabajo es el aliado del ocio, ya no es su opuesto. Ella resume todo lo que es desagradable, represivo, violento y doloroso sobre el trabajo y, en cambio, lo relaciona con la sensibilidad, la libertad, la imaginación y la libido”.<sup>25</sup>

El proyecto para crear el Centro Recreativo Fábrica da Pompéia comenzó en 1977 y finalizó en 1986, aunque la primera etapa del centro abrió al público en 1982. Bo Bardi lo diseñó en estrecha colaboración con dos jóvenes arquitectos brasileños, Marcelo Ferraz y André Vainer, con quienes había trabajado en varios proyectos anteriormente.<sup>26</sup> Al escribir sobre esta etapa de su desarrollo profesional, Marcelo Ferraz describió el modo de trabajo de la arquitecta, siempre realizado *in situ* y experimentando con los usuarios del espacio:

Durante nueve años (1977–1986) desarrollamos el proyecto con Lina, trabajando todos los días en medio del sitio de construcción: monitoreando los proyectos en curso, los experimentos *in situ*, la participación de técnicos, artistas y especialmente trabajadores. Este enfoque fue una verdadera revolución en el *modus operandi* de la práctica arquitectónica contemporánea.

35

Bo Bardi aplicó este modelo de trabajo a cada proyecto y, de hecho, ya había actividades en marcha en el SESC cuando los arquitectos comenzaron la adaptación del lugar, lo que les permitió satisfacer las necesidades y deseos específicos de la comunidad. Por lo tanto, a la fábrica le agregaron tres estructuras de concreto.

Teníamos una oficina dentro del edificio mismo. El proyecto y el programa fueron formulados como una amalgama, unidos e inseparables. Fue una arquitectura hecha realidad, experimentada en cada detalle. [...] Lina fue muy rápida en sintonizar el lugar: “Lo que queremos es precisamente mantener y amplificar lo que hemos encontrado aquí, nada más”.<sup>27</sup>

Enorme en escala, el SESC Pompéia se destaca en el paisaje por su tamaño y material: hormigón en bruto. Bo Bardi usaba el concreto a menudo, y forma

25 Olivia de Oliveira, *Lina Bo Bardi: Built Work*, 112.

26 Otros colaboradores cercanos fueron Marcelo Suzuki y Edson Elito.

27 Marcelo Ferraz, “The Making of SESC Pompéia”, *Lina Bo Bardi Together*, <http://linabobarditogether.com/2012/08/03/the-making-of-sesc-Pompéia-by-marcelo-ferraz/> (consultada el 30 de octubre de 2019)

parte de su obra en los pilares de la Casa de Vidro, los elementos texturizados premodelados de Ladeira da Misericórdia y las paredes de la Casa do Benin. En una entrevista dijo que consideraba el material como un “ser vivo que respira”, y al mismo tiempo era algo duradero que podía transformar y adaptar, según fuera necesario.<sup>28</sup>

## CODA: EL ROL SOCIAL DEL ARTE

Hacia fines de la década de 1970, Bo Bardi se dio cuenta de que sus esfuerzos en educación tradicional habían fracasado, al igual que los de muchas escuelas de arte y diseño en Brasil y en el extranjero. Bo Bardi escribió: “El arte no es inocente: el vasto intento de convertir el diseño industrial en la fuerza regenerativa de la sociedad en su conjunto fracasó y se convirtió en la denuncia más aterradora de la inequidad de un sistema”.<sup>29</sup> Lina sabía de la desigualdad educativa desde el comienzo de sus estudios en Italia, donde fue una de las pocas mujeres admitidas en la facultad de arquitectura, pero su residencia en Brasil y, especialmente en Bahía, la hizo más sensible a los profundos cambios que eran necesarios en materia de educación, por lo que intentó implementarlos a través del arte.

36

El común denominador de los proyectos de Bo Bardi, en sus objetivos e intenciones, es su consideración del papel social del arte, y aunque cada uno tiene sus propios métodos para cumplir con un propósito social, su práctica fomentó la experimentación, la utilización de los avances tecnológicos y el conocimiento popular, así como el cuidadoso y honesto trabajo con el contexto local. Quizá por esta razón, a menudo se le invitó a dirigir obras para revitalizar, reinventar o adaptar centros históricos, antiguas fábricas o edificios corporativos para el uso de la gente. Asimismo, se ha observado que, por lo general, los proyectos de la arquitecta sacaron el máximo potencial de un sitio determinado.<sup>30</sup> Su extraordinaria capacidad para experimentar, asimilar y sintetizar las particularidades de un lugar y adaptar su arquitectura a la práctica humana es el mejor ejemplo de su enseñanza y su legado.

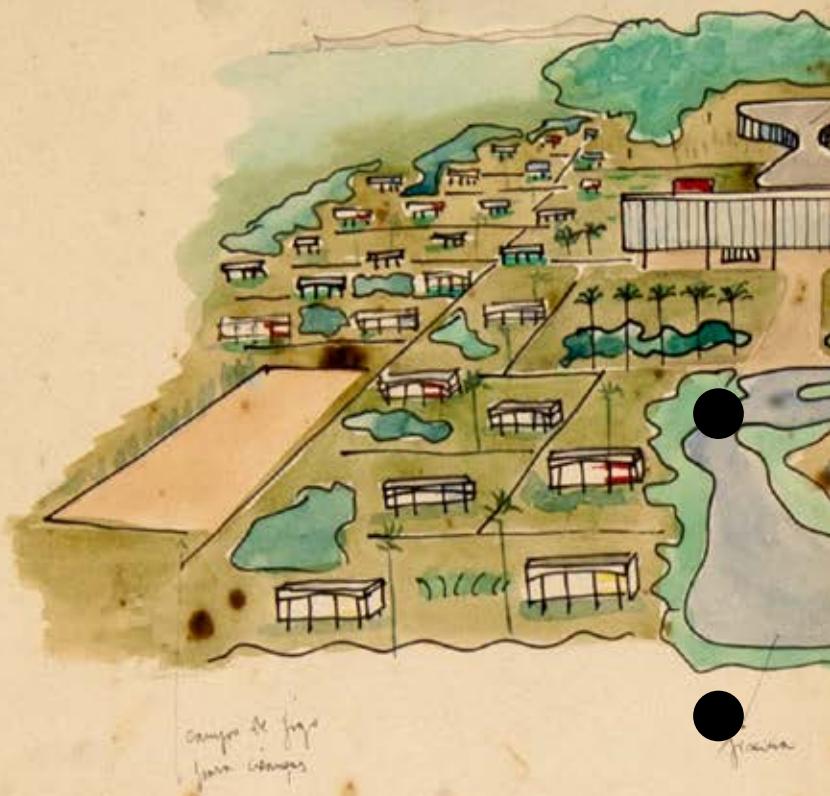
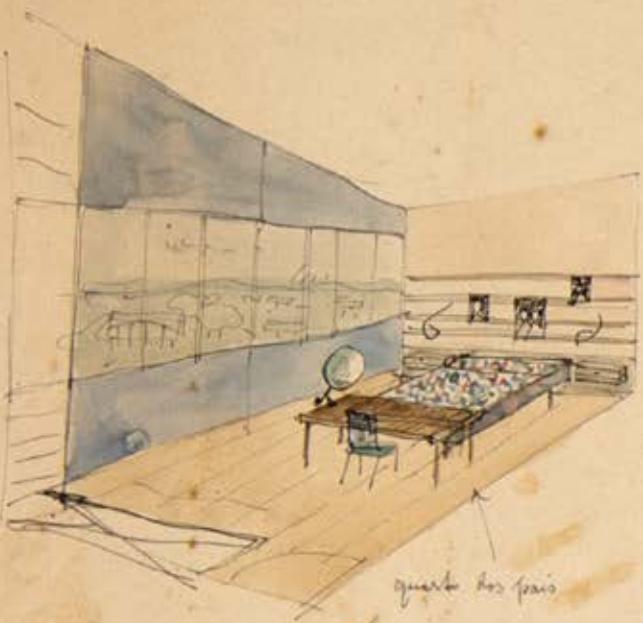
28 *Laat op de avond na een korte wandeling—‘Ga naar Bahia’ had Lina hem gezegd*  
(Sal por la tarde después de un paseo corto—“Ve a Bahía” Lina le había dicho)  
Dirigido por Aldo van Eyck. 1996. VPRO.

29 Lina Bo Bardi, “Planejamento ambiental: desenho no impasse,” *Malasartes*, núm. 2  
(diciembre de 1975–febrero de 1976), en Olivia de Oliveira, *Lina Bo Bardi: Built Work*, 222.

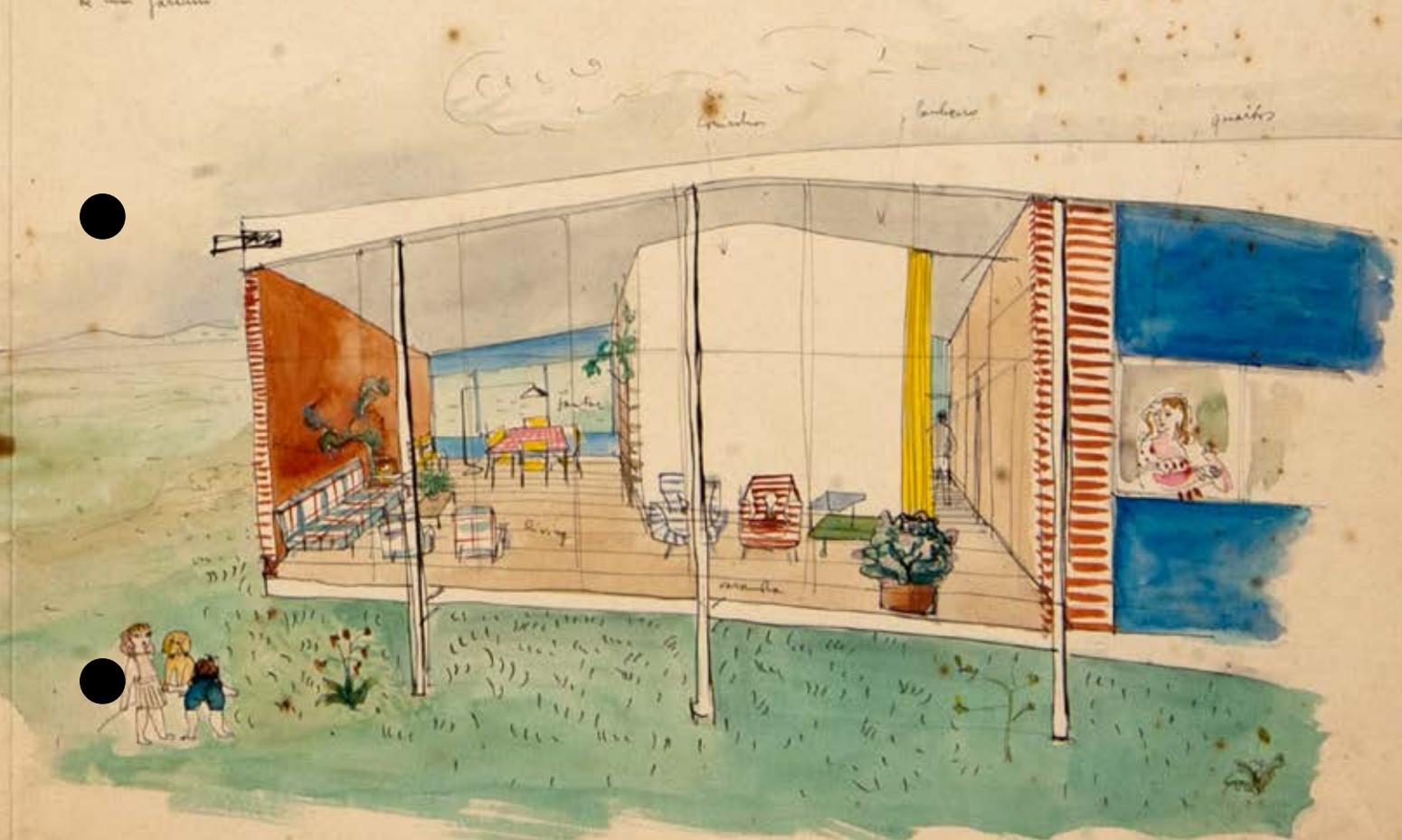
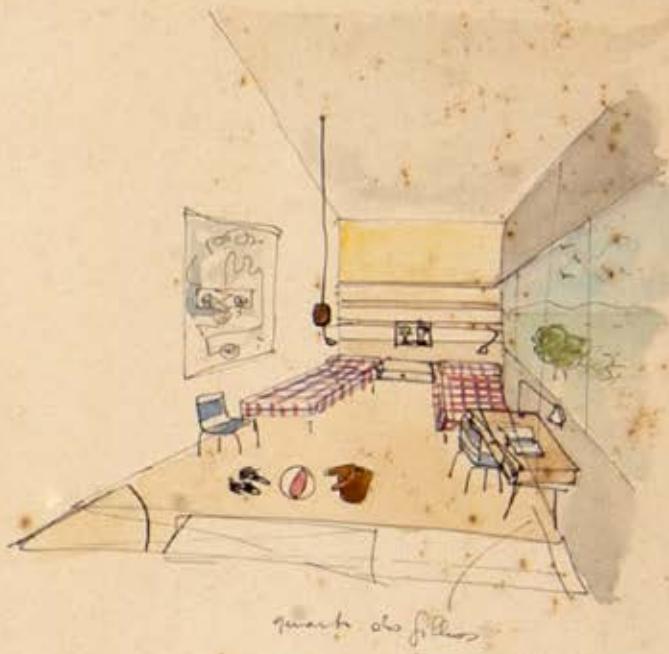
30 Vera Luz, “Ler o que se escreve”, en *Vitruvius* (febrero de 2010).  
<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/09.098/3387>  
(Consultada en octubre de 2019)



SESC Pompéia, São Paulo, 2002. Foto: Nelson Kon. Cortesía MASP



Lina Bo Bardi, Diseño para proyecto de casas económicas, 1951. Cortesía Instituto Bardi / Casa de Vidro





Vista de Morumbi desde la Casa de Vidro, 1951. Foto: Francisco Albuquerque © Instituto Moreira Salles.  
Cortesía Instituto Bardi / Casa de Vidro

# CASA DE VIDRO: MÁS QUE ARQUITECTURA, UN MANIFIESTO CULTURAL

Sol Camacho

La Casa de Vidro [Casa de vidrio] es hoy la sede del Instituto Bardi, organización cultural de São Paulo, Brasil, dedicada a la promoción del arte y la arquitectura. Los terrenos del Instituto Bardi, abiertos al público, están en el distrito de Morumbi, donde Pietro Maria Bardi y Lina Bo Bardi vivieron durante más de cuarenta años.

Hoy en día, el vecindario es muy diferente al suburbio al que los Bardi llegaron por primera vez en 1950, y queda cerca de Paraisópolis, una *favela* de más de cien mil habitantes. El estadio Morumbi, el enorme campus del Hospital de Einstein y una autopista interurbana con mucho tránsito, conocida como la *marginal*, están a sólo unos minutos de distancia. En este contexto, el Instituto Bardi / Casa de Vidro es un pequeño oasis verde. Se encuentra en un barrio de clase alta bordeado por muros de un kilómetro de largo, banquetas sin usar, hostiles calles cercadas e impenetrables espacios privados. Los alrededores de la casa están muy lejos de lo que los Bardi buscaban cuando terminaron su casa en 1952.

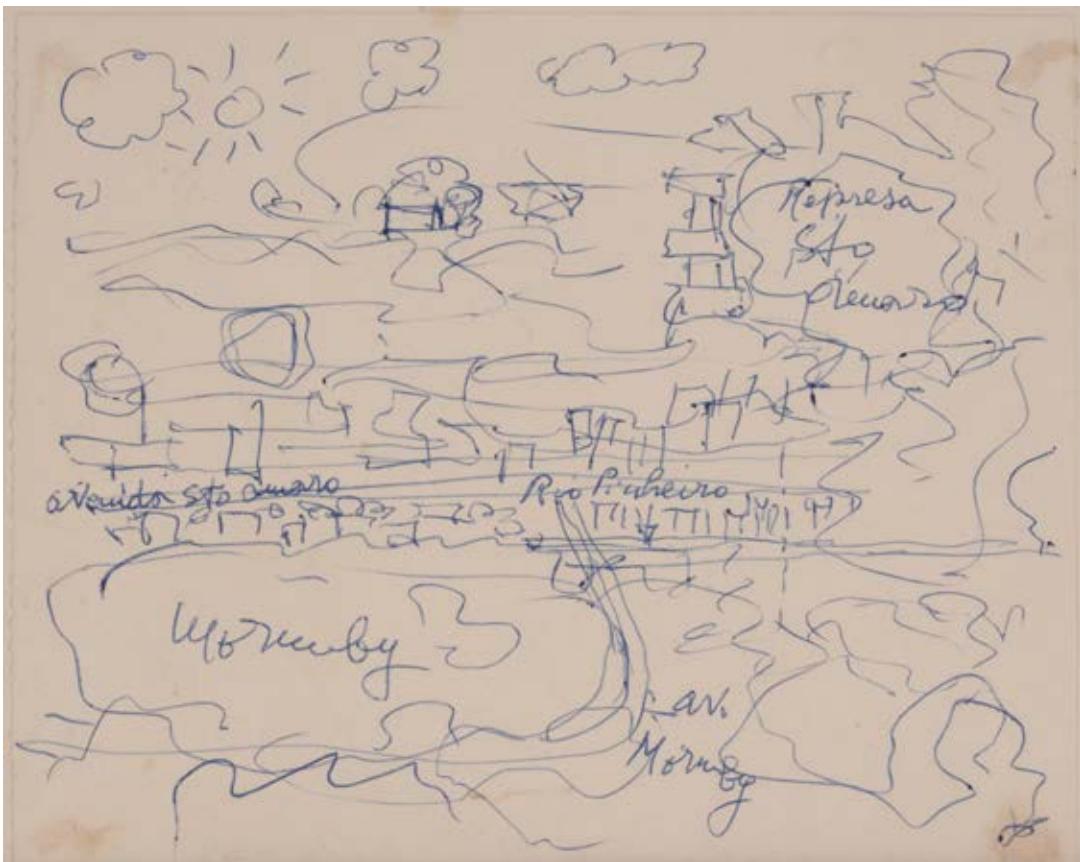
41

Lo primero que los visitantes ven después de caminar por la colina y entrar a la propiedad diseñada y construida por Lina Bo Bardi es una “reconstrucción” de la *mata atlantica* que abarca siete mil metros cuadrados. Nueve esbeltos pilotes, que se funden en el paisaje como troncos de árbol, sujetan el edificio “flotante”. Una delicada escalera nos invita a subir al salón principal. El piso de cerámica azul celeste y el espacio “sin paredes” reafirman la sensación que la arquitecta buscaba: la inmersión total en la naturaleza.

Esta casa representa un intento por lograr una comunión entre la naturaleza y el orden natural de las cosas. Levanta el menor número de defensas posible ante los elementos naturales. Intenta respetar este orden natural, con claridad, nunca como una caja herméticamente sellada que huye de la tempestad y de la lluvia, temerosa de los demás hombres; una caja que, en las contadas ocasiones en que se acerca a la naturaleza, lo hace sólo en un sentido decorativo y de composición y, por lo tanto, en un sentido “externo”.<sup>1</sup>

Esta conexión audaz y directa con la naturaleza exuberante que la rodea, con la estética de sus volúmenes, habitaciones, colores y materiales, y con su mobiliario —el cual sigue siendo vanguardista en la actualidad—, permite inmediatamente que los visitantes contemporáneos, ya sean investigadores,

1 Lina Bo Bardi, “Casa de Vidro,” *Habitat*, núm. 10 (enero–marzo de 1953): 31.



Lina Bo Bardi, Dibujo de vista de la ciudad de São Paulo, 1951. Cortesía Instituto Bardi / Casa de Vidro

42

arquitectos, estudiantes de arte, turistas, adultos o niños, establezcan una conexión con el espacio.

Sin embargo, la relevancia actual del edificio va más allá de su valor estético. Mi segundo año como directora cultural del espacio ha coincidido con la conclusión del Plan de Manejo de Conservación de la Casa de Vidrio, proyecto patrocinado por la Getty Foundation a través de su programa de becas *Keeping it Modern*. A través de este trabajo, y gracias a los estudios detallados realizados por el Instituto Bardi, hemos llegado a ver la Casa de Vidrio con ojos nuevos: no sólo como un hito arquitectónico, sino como un reflejo de la historia personal y profesional de Lina Bo Bardi y como parte de un plan cultural que ella y su esposo, Pietro Maria Bardi, trajeron a Brasil.

Casa de Vidro (o Casa Morumbi, como la nombró en un principio la pareja) es la primera obra que Lina construyó; es un reflejo de la alineación de los Bardi con los principios modernistas. Durante la guerra, Lina trabajó con Gio Ponti y colaboró en diferentes revistas con su colega Carlo Pagani. Aunque su trabajo en arquitectura se limitaba en ese entonces a la ilustración de diseño de interiores, Lina desarrolló un rico universo de ideas que florecerían más tarde en sus proyectos en Brasil. Pietro Maria, 14 años mayor que ella, había participado en el CIAM 4 en 1933, donde conoció a Le Corbusier y se volvió su amigo. Según el texto escrito por Aline Corato para el Plan de Manejo

de Conservación de la Casa de Vidrio, Pietro Maria Bardi escribió artículos sobre el tema de la materialidad, centrándose en el vidrio como un material para construir una nueva arquitectura. Su artículo “La revolución del vidrio” en su revista *Quadrante* y su participación en la revista *// Vetro* demuestran su interés y curiosidad por las posibilidades que este componente podía aportar a la arquitectura.

Como Pietro y Lina estaban fascinados con las posibilidades del vidrio, vieron la casa como un experimento; su diseño se expandiría más tarde al renombrado Museu de Arte de São Paulo. La pareja estaba de acuerdo en los conceptos principales de la casa, pero no hay duda de que fue la mano de Lina la que diseñó cada elemento de la casa.

El concepto estructural de una rejilla modular para pilares y vigas fue idea de Lina: puede encontrarse en sus primeros estudios. Esta estructura sirvió de base para un sofisticado proyecto del ingeniero italiano Pier Luigi Nervi, amigo de Pietro desde la década de 1930. En el diseño de Nervi, los pilares hechos de tubos cilíndricos de acero recibían vigas de acero, pero cuando se construyó la casa la disponibilidad de secciones de acero era todavía muy escasa, y tampoco había suficiente mano de obra calificada que pudiera construir tales estructuras. Por esta razón, el proyecto de Nervi fue alterado por el ingeniero brasileño Túlio Stucci y adaptado a una versión con vigas y losas de concreto armado que conservaban sólo la modularidad y la esbeltez de los pilares cilíndricos originales.<sup>2</sup>

43

La dualidad entre transparencia y opacidad se refleja en el propósito de cada parte de la casa. El volumen más transparente contiene los aspectos sociales de la vida, mientras que los volúmenes opacos encierran las habitaciones relacionadas con la privacidad y los servicios.

El volumen de cristal, con su techo arqueado, contiene la sala, el comedor y el estudio. En las primeras imágenes, en su mayoría fotografiadas por Francisco de Albuquerque y Peter Scheier, el salón flotante parece más una galería de arte que una casa; las imágenes muestran mesas y esculturas que nos recuerdan más a las exposiciones del MASP que a un espacio doméstico. Anelli compara este espacio con el collage de Lina *A Museum at the Seashore*, un espacio metafísico similar a las pinturas de Giorgio de Chirico o el collage de Mies Van der Rohe *Museum for a Small Town*.<sup>3</sup> Durante estos primeros años, el área de trabajo/estudio contaba con estanterías de vidrio con estructura metálica que fueron sustituidas por estanterías comunes que, hasta el día de hoy, albergan los libros de la pareja. Las estanterías no fueron lo único que

2 Renato Anelli y Sol Camacho, eds., *Casas de Vidro / Glass Houses* (São Paulo: Romano Guerra Editora, 2018), 81.

3 Anelli y Camacho, eds., *Casas de Vidro / Glass Houses*, 81.





Vista de la Casa de Vidro, 1951. Foto: Francisco Albuquerque © Instituto Moreira Salles.  
Cortesía Instituto Bardi / Casa de Vidro



Arriba: Vista interior de Casa de Vidro. Foto: Nelson Kon. Cortesía Instituto Bardi / Casa de Vidro.  
Abajo: Casa de Vidro, sala, 1951. Foto: Peter Scheier © Instituto Moreira Salles.  
Cortesía Instituto Bardi / Casa de Vidro.

cambió: la casa ha tenido múltiples vidas, y ha visto pasar un constante desfile de alfombras, sillones, consolas, cortinas y una ecléctica mezcla de obras de arte, desde una estatua griega de Diana —conocida por haber estado en la colección del Palazzo Spada en Roma en la primera mitad del siglo XVII— hasta piezas de arte popular brasileño.

El área en forma de U de la casa servía como espacio de ocio y trabajo de la pareja. Eugenia Gorini, quien trabajó durante años como asistente de Pietro Maria Bardi y forma parte de la junta directiva del Instituto, suele describir cómo Pietro distribuía libros y papeles por el suelo cuando desarrollaba un nuevo proyecto. Las fotografías existentes indican que el escritorio de Lina era una superficie llena de herramientas y pequeños objetos *kitsch*. Los Bardi eran, de esta manera, muy parecidos a la pareja de los Eames, que vivieron en la misma época y compartían muchos ideales, pero no parecen haberse conocido nunca. Los Eames y los Bardi vivían en sus casas “experimentales” sin distinguir entre vida privada, social y laboral.

De las recetas, menús y listas de compras que se encuentran en su archivo personal se desprende que el comedor de la Casa de Vidro era un espacio en el que la gente se reunía constantemente. Los domingos, la pareja invitaba a comer a artistas, políticos, músicos, poetas, directores y productores de teatro, así como amigos del extranjero y de todo Brasil.

El piso de azulejos de vidrio en el salón principal se extiende hasta la cocina, pero su color cambia a negro. Los baños también están cubiertos de este “vidrotile” en diferentes tonos de azul. Para las habitaciones, Lina eligió pisos de madera y los amuebló de forma casi monástica, con camas tubulares simples y mesas de noche que ella misma diseñó. Lina también diseñó la iluminación, los armarios, la campana de la cocina e incluso las manijas de las puertas. Para complementar su diseño, la pareja compró los electrodomésticos importados más nuevos del mercado; un lavaplatos, una mesa de planchar y un refrigerador que Lina exhibió en la *Enciclopédia da Mulher* para ilustrar el estilo de vida moderno.<sup>4</sup>

En los cuartos de servicio cambian los materiales y las proporciones: pisos de terracota, puertas y persianas de madera, techos bajos y elementos prefabricados. Esta parte de la casa, a diferencia de la “caja de vidrio flotante”, es una construcción de mampostería estándar, que puede entenderse como una arquitectura más vernácula o tradicional (ya sea brasileña o italiana).

La dualidad opacidad-transparencia de los volúmenes puede interpretarse de muchas maneras: moderna-tradicional, europea-brasileña, pública-privada.

4 Lina Bo Bardi, “A Casa” en *Enciclopédia da Mulher* (Río de Janeiro / Porto Alegre / São Paulo: Ed. Globo, 1963 [1958]), 73–120.

El carácter híbrido no es exclusivo de la casa de Lina; la casa de Philip Johnson en New Canaan aborda lo privado y lo social de la misma forma. El pabellón de vidrio de la casa de los Johnson suele parecer un volumen independiente, pero el espacio está conectado a través de su infraestructura a un volumen de mampostería que es menos fotografiado y que fue diseñado para contener la vida privada de sus residentes y las antiestéticas máquinas de servicios.

La casa fue terminada en 1952 y los Bardi comenzaron a vivir en ella poco después. En ese entonces, la casa estaba rodeada de vegetación baja y se podía ver desde lejos. Durante varios años más, la única otra construcción en el lugar era el pabellón de la ama de llaves. En algún momento se agregaron las veredas del jardín y el volumen de la cochera; su materialidad reflejaba los viajes de Lina a Barcelona para ver la obra de Gaudí y su alineación con las ideas de Zevi sobre una arquitectura más orgánica. Mientras trabajaba en los proyectos, Lina diseñó la casa de Valéria P. Cirell utilizando esta misma materialidad. El cambio de material y la alteración del enfoque arquitectónico de Lina podría compararse con la trayectoria de Juan O’Gorman. Esta semejanza no tiene ningún vínculo o conexión directa validada, pero al mostrar la obra de Bo Bardi en la Ciudad de México resulta imposible ignorar que ambos arquitectos de alguna forma negaron categóricamente la estética modernista de sus óperas primas, y exploraron materialidades más cercanas a las arquitecturas vernáculas, cada uno en su propio contexto.

48

La última estructura que se agregó al sitio de Bo Bardi fue el estudio. Fue completado en los años ochenta, cuando los colaboradores de Lina necesitaban un lugar para trabajar. A diferencia de la casa modernista o de las estructuras “naturalistas” del jardín, el estudio (o casinha), “representa el gusto por la arquitectura popular y las técnicas locales que desarrolló durante sus múltiples estancias en Bahía”.<sup>5</sup>

A medida que la arquitectura del edificio evolucionaba, el jardín que lo rodeaba también fue cambiando y modificando a su vez la sensación y el aspecto de la casa. Recientemente, el equipo de investigación de paisajes dirigido por la profesora Luciana Scheck encontró evidencia considerable de que Lina plantó el jardín prácticamente sola y estuvo involucrada en la selección de especies. “La biblioteca de Lina revela su faceta como jardinera; como colecciónista de libros de botánica, todos con notas sobre su jardín de hierbas escritas en los márgenes; como amante de las orquídeas y las flores. En sus listas de compras de los viveros, Lina detalló específicamente las especies de plantas que quería. Estaba muy consciente de otra dimensión del Brasil continental, como lo demuestra la presencia de libros sobre la geografía y los biomas brasileños, desde el matorral del Cerrado hasta la selva amazónica”.<sup>6</sup>

5 Renato Anelli y Sol Camacho, eds., *Casas de Vidro / Glass Houses*, 118.

6 Luciana Bongiovanni Martins Schenk, Lígia Teresa Paludetto, André Tostes



Evento en el Pabellón de Verano en el jardín de la Casa de Vidro, 2019. Foto: Simon Pestlenjak.  
Cortesía Instituto Bardi / Casa de Vidro

Hoy en día el exuberante y bello jardín es tan importante como la casa que rodea; su conservación es clave para mantener la estructura modernista. Lina dejó algunas decisiones sobre el paisaje a la naturaleza, pero desde su fallecimiento, la falta de un plan de manejo sustancial ha hecho estragos sobre el espacio. Crecieron árboles de casi quince metros de altura en la parte superior de la estructura del garaje y las raíces de los ficus han crecido de forma descuidada, invadiendo la casa. Afortunadamente, ahora contamos con un plan de conservación activo y una campaña de sensibilización. La llegada de nuevos visitantes y numerosos programas culturales han llenado la casa de nueva energía, restableciéndola no sólo como un monumento sino como un espacio orgánico que sigue dando aliento a la visión de vida de Pietro Maria y Lina Bo Bardi.





Lina Bo Bardi en las escaleras de Casa de Vidro, 1952. Foto: Francisco Albuquerque  
© Instituto Moreira Salles. Cortesía MASP.

ENGLISH

# LINA BO BARDI: A PROCESS OF UNLEARNING

Julieta González

Born Achillina Bo in Rome in 1914, Lina Bo Bardi trained as an architect in her native Italy, and moved to Brazil right after the end of World War II, where she lived and worked until her death in 1992. Bo Bardi's singular contributions to the fields of architecture, design, and museum practice are the subject of this exhibition, which also aims to critically frame Bo Bardi's process of unlearning, and marking a critical distance from the Western and modernist canon, as a pivotal aspect of her work and thought. To situate Bo Bardi's production within this ideological framework allows us to read her practice as one grounded on rethinking of place, human relations, community formation, forms of conviviality and solidarity, and to inscribe her amongst a constellation of thinkers, artists, architects, and designers who questioned modernity; from Ivan Illich and Paulo Freire in the fields of philosophy and pedagogy to architects such as Aldo van Eyck and Alison and Peter Smithson of Team 10, among many others. Like her peers, Bo Bardi's position called for other ways of thinking and doing that would place the human being at the center, and that in the process opened up space for other epistemologies and ecologies, breaking away from the logics of progress and profit of modernity and capitalism.

53

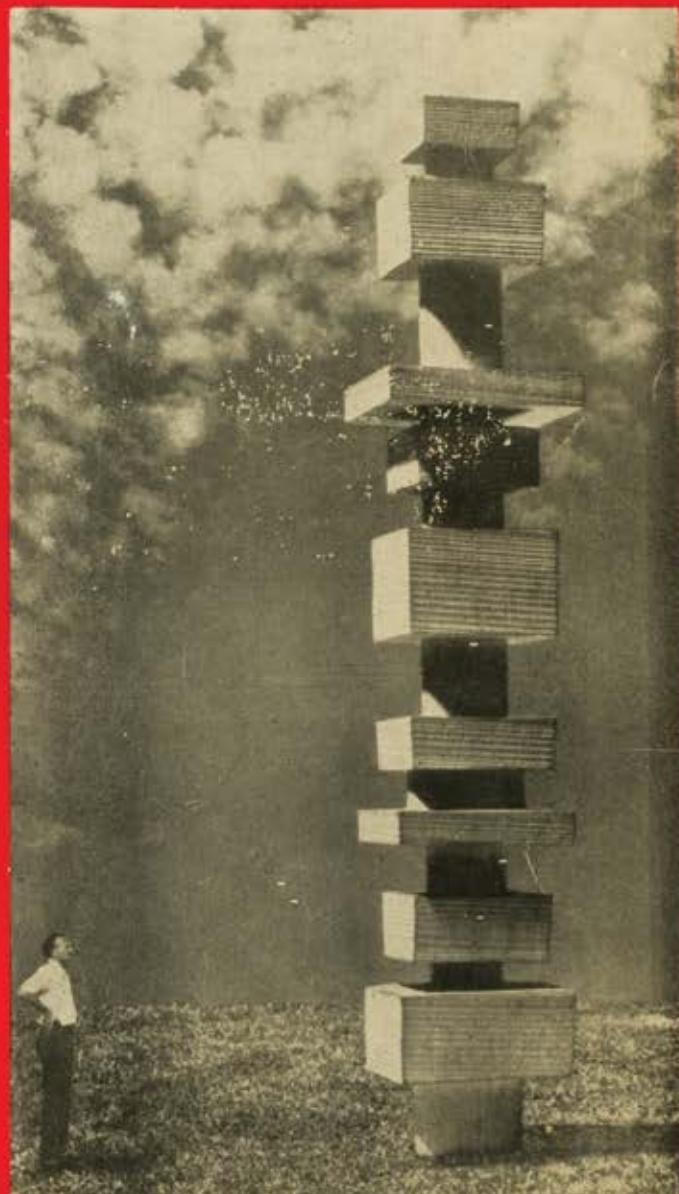
Entitled *Habitat*, like the magazine she edited with Pietro Maria Bardi between 1950 and 1953, the exhibition presents a significant selection from Bo Bardi's major bodies of work in the fields of architecture, industrial design, exhibition and museum practice, editorial work, pedagogy, her collaborations in theater and cinema, among others, filtered through the lens of her process of unlearning which she initiated upon her arrival in Brazil in 1946.

The exhibition itself is divided in two main interconnected axes. On the one hand Lina's production in the fields of design and architecture is framed within the transit from "glass house to hut," as a metaphor for her departure from the international style of her formative years in Europe towards more vernacular and "poor" forms, which she incorporated into her architectural and design vocabulary. On the other, the exhibition addresses her continued and profound investment in museum practice, her process of "rethinking the museum," which paralleled and also informed her activities and production as an architect. Lina's interest in and process of learning from other forms of knowledge is made evident in both her design and museum work, culminating with her last major project, the SESC Pompéia which merges her design and exhibition-making practices in a project that clearly resonates of the lessons learned in her adopted country, Brazil.

**15**

# **HABITAT**

revista das artes no Brasil



Neste número:

A Cidade Universitária do Rio

Para onde vai a Pintura

a nova rubrica Habitat—O Mundo

## FROM A TO HABITAT (THE ARCHITECT AS EDITOR)

In Italy as a young architect Lina was active in the resistance movement and in 1943, she joined the Italian Communist Party. She had also been particularly influenced by the writings of Antonio Gramsci, Benedetto Croce, and in general by the neo-Marxist critical theory of the Frankfurt School. Her social concerns can be appreciated early on, from her design for a maternity and child-care center as her graduation project from the faculty of Architecture at the Universitá di Roma “La Sapienza,” to her collaborations with different publications during this time in Italy. In the early 1940s Bo Bardi worked for Gio Ponti’s *Domus* and *Stile* magazines, becoming the editor of the *Quaderni di Domus*. Later, with Carlo Pagani and Bruno Zevi she published *A-Attualità, Architettura, Abitazione, Arte (A Cultura della Vita)* during a brief period in Milan in 1946. These publications attest to the mindset of the Italian intellectuals aligned with the left, or in any case, working against fascism, during this period. Many, in the northern industrial cities of Italy such as Turin and Milan, were influenced by the production and design ethos of Adriano Olivetti and his important texts on La Comunità, in which he envisioned a bottom-up society, well-planned humane housing, and the factory itself as a community. It is in this context, and during the war years, that Lina contributed to these magazines; the subjects of war, the mass and the multitude, reconstruction, and the design of democratic spaces, were at the forefront of the issues being addressed by these publications at the time. *A-Attualità, Architettura, Abitazione, Arte (A Cultura della Vita)* highlighted the idea of a humane approach to architecture and design that privileged experience, and that included a reflection on domesticity and by extension on the role of women in the construction of a society that promoted well-being and togetherness. The covers mostly featured women, working as architects, designers, or even performing domestic labor, accompanied by a brief text that summarized not only the magazine’s ethos but the orientation of that particular issue. These texts emphasized ideas such as solidarity, the organization of a collective and “happy” life, through an “awareness of what the house and the city are” in the process of post-war reconstruction.

55

*Habitat* emerges some years later, once Lina is firmly established in Brazil, with her own architecture and design practice in partnership with Giancarlo Palanti (who had also been her colleague in Italy, and an editor at *Domus* and *Casabella* magazines), as well as collaborating intensively with husband Pietro Maria Bardi at the recently established Museu de Arte de São Paulo (MASP). In fact, *Habitat*, was published by MASP, and accompanied some of the most effervescent and experimental years at the museum. The first issue came out in 1950 with Lina and Pietro Maria Bardi as editors of the magazine, after 1954 it was subsequently edited by Flávio Motta, Abelardo de Souza and Geraldo Ferraz, most of whom were Lina’s close collaborators.

Through *Habitat* Bo Bardi begins to formalize her engagement with the popular culture of Brazil, mapping the cultural production and architecture of the country to include both modernist and popular manifestations of architecture, design, and culture. The editorial of the first issue of *Habitat* (1950) states:

The imaginative beauty of the forest, of a wattle-and-daub hut, of a *mara-joara* vessel, of a baroque church, the *Aleijadinho*, the goldsmiths of Bahia, the Manuelino cabinet makers of Recife, the epigones of the French Mission, the architects of the theater of Manaus and those of the Ministry of Education and Health in Rio, the *caipira* (rustic) painters and the artists of renown, the ceramic makers, the coastal *gameleiros*, Indians, Africans, descendants of the conquistadors, immigrants, and all those who contributed, continue to contribute and participate in any way whatsoever in the art of Brazil, will be featured in *Habitat* through the endeavor of those who know and appreciate that which is most characteristic of the country.<sup>1</sup>

This statement would set the agenda for the magazine in the years to come, one that would emphasize the fact that the identification and study of the archaic roots of Brazilian culture was indeed a way to permeate high culture and open up ways to think of a future cultural undertaking that would include both manifestations, and where the former would significantly inform the latter.

56

To understand the printed medium as part and parcel of Bo Bardi's practice is fundamental to an appreciation of her work as a whole; with its widespread and democratic circulation, it offered Lina an important platform from which to deploy her practice as an architect, designer and social activist. This was the case with her involvement in the *Domus Quaderni*, *Lo Stile* and *A* during the war years and immediately after. *Habitat* was no different in this sense, and, in fact, it functions as a sort of index for the many areas of interest that would engage her during the 1950s.

## UNLEARNING THE MODERN / LEARNING FROM BRAZIL

Lina's first years in Brazil were mainly taken up by the establishment of MASP by Assis Chateaubriand and Pietro Maria Bardi as director, for whom she designed the spaces and exhibitions at the first venue in the building of Diarios Associados on Avenida 7 de abril, and her design and architectural practice with business partner architect and designer Giancarlo Palanti at Studio Palma (co-founded with P.M. Bardi). Already in the 1940s it is possible to observe a departure from Italian Rationalism and an increasing attentiveness to the local context, not only in the name of the factory that produced the furniture designed by Bo Bardi and Palanti for Studio Palma, Fábrica de Móveis Pau-Brasil

1 *Habitat*, São Paulo, no. 1 (October–December 1950): 1.

(the emblematic Brazilian wood that in the 1920s stood for an entire Brazilian avant-garde with the Manifesto Pau-Brasil), but also in the use of local materials and the incorporation of vernacular elements in the design such as the tied leather backs of the chairs designed for MASP. It is however during the 1950s that this process of unlearning unfolds on different but interconnected fronts.

Indeed, Bo Bardi developed her personal and mature architectural language in the 1950s a decade during which she initiated a profound and pivotal engagement with the popular architectures and folk expressions of the country, from the *favela* to the rustic rural architecture and objects of the *Nordeste*. In the early 50s through the magazine *Habitat* Bo Bardi began to map the cultural production of the Brazil with a specific interest in the Northeast and its material culture, a cartography that would include rural and Amazonian architecture, among others.

In terms of Lina's design and architecture practice the metaphor of the transit from glass to hut can aptly embody this process of unlearning during this formative decade. Her private residence in the residential suburb of Morumbi, the Casa de Vidro (Glass House, finished in 1952) is still very much inscribed within the paradigm of the glass house as emblematic of the canon of the modern (from the Mies van der Rohe's Farnsworth House to Philip Johnson's own Glass House), with its free plan, few walls and glass enclosure. Other designs such as the Casas Económicas partake of this design approach which survives in her parallel designs for a museum at the ocean's edge (Museu à Beira do Oceano, 1951) which would serve as a base for the later design of MASP albeit with an entirely different materiality, closer to Brutalism and an architecture stripped of all ornament that shows the structure and infrastructure of the building (pipes, ducts, conduits), etc. However, at the end of the decade, in 1958, she designs two houses which are highly informed by her process of learning from the vernacular architectures of Brazil, the casa Valéria P. Cirelli in Morumbi, São Paulo and the no-longer extant Chame-Chame house in Salvador, Bahia. Both characterized by an organic approach to space and the use of local materials and vernacular techniques, such as the palm leaf roof used in many indigenous dwellings of the Amazon but also throughout the tropics.

It is also during this decade that she undertakes a process of rethinking of the museum, as an open, diverse and living entity, far from the conception of the museum as an institution devoted to the sacralization of art. Already in the first years of MASP in the late 1940s her *Exposição didática* (Didactic exhibition) and the *Vitrine das formas* (Vitrine of Forms) signal this opening up of the language of representation and display. The didactic exhibitions were organized in the form of panels that aimed to portray an inclusive representation

of art history that included manifestations of art from different cultures and periods. In a way that comes extraordinarily close to Aby Warburg's *Atlas Mnemosyne* these displays presented images and objects in an organic way where the relation between them was not mediated by art history or aesthetic categories but rather by formal affinities and the unexpected relations that could emerge from these associations in the viewer's perception. The later installation of the *cavaletes* (glass easels) at MASP on Avenida Paulista in 1968 partakes of the same logic. Non-hierarchical, nonlinear, and eschewing art historical conventions, the *cavaletes* are installed in a meandering layout where the viewer is invited to traverse across different temporalities and geographies in order to give autonomy to the spectator and to the work of art in constituting their own narrative in relation to the other works. For Lina it was important to desacralize the museum space, to present the art works as "works", products of human labor and invention, cultural artifacts, so to speak. To desacralize also meant to bring down the barriers between high and low culture, between utilitarian and ornamental, between fine art and folk art. These ideas became a hallmark of MASP and were part of the process of rethinking the museum; as a laboratory, a school, a communal space.<sup>2</sup>

Exhibition making for Lina Bo Bardi was not just limited to the design of displays but also to their conceptual organization. She was active on this front, and not only at MASP. In 1959, she took the results of her observations and spatialized what had, for almost a decade, been an editorial endeavor mainly through the pages of *Habitat*. The exhibition *Bahia no Ibirapuera*, presented concurrently with the *V Bienal de São Paulo*, was the result of her collaboration with theater director Martim Gonçalves. *Bahia no Ibirapuera* aimed to "frame the artistic aspects of Bahia within contemporary art" and to "include in the panorama of the aesthetic activities of modern man the so-called 'lesser arts'."<sup>3</sup> The exhibition presented the cultural production of the region, a wide range of objects that included the leather garments of the cowboys of the *sertão*; the *carrancas* (figureheads) that protected the boats navigating the Rio São Francisco from evil spirits; Afro-Brazilian art, *candomblé* ritual objects, *Orixás*,

2 The pedagogic intent of the didactic exhibitions was further developed in the museum with the establishment of the Instituto de Arte Contemporânea (IAC) in 1951. Following the museum's engagement with interdisciplinarity and pedagogy, the Institute aimed to fill a void in the rapidly industrializing country where there was a dearth of professionals in the field of design. The school's program, at the time, was mostly influenced by European and North American learning institutions such as Black Mountain College, Cranbrook, and the Bauhaus to name a few. It is only later, at the end of the decade with Lina's move to Bahia that she turned towards the arts and crafts model tailored to the specific needs of Brazilian artisans with the project for the school in Salvador. Cindy Peña's essay in this publication revises the IAC in depth.

3 Quoted by Juliano Pereira in *Lina Bo Bardi, Bahia, 1958–1964* (Uberlândia: Editorial da Universidade Federal de Uberlândia, 2008). It is interesting to note in this context that her use of the term "lesser arts" is perhaps indebted to William Morris, who was certainly an influential figure for Bo Bardi, specifically at this intersection of the arts and crafts.



View of the main gallery at MASP, Avenida Paulista, with Amedeo Modigliani's painting *Renée* (1917) displayed on the glass easel, 1970s. Courtesy MASP

and ceremonial clothing; votive figures (ex-votos); baroque sculptures of saints; textiles, among many others. A series of photographs by Marcel Gautherot, Pierre Verger, Silvio Robatto and Ennes Mello accompanied the objects, lending an ethnographic dimension to the exhibition. However, beyond the anthropological inventory of objects that conformed an image of the “civilization of the Northeast,” one of the most remarkable features of the exhibition was its display, that merged the respective practices of both Martim Gonçalves and Lina Bo Bardi in the fields of theatrical *mise-en-scène* and exhibition design. A tree of paper flowers provided a focal point at the center of the exhibition, and the floor was covered in dried eucalyptus leaves, evoking the *candomblé* ritual of spreading *pitanga* leaves on the floor.<sup>4</sup> Divided into different sections by free-standing walls and set against the backdrop of a curtain which already set the stage for the “theatrical event” that was to take place inside, the exhibition was more of an environmental installation *avant-la-lettre*. The theatrical display of the exhibition distanced it from the conventions of ethnographic representation and created a new and original exhibition genre unto itself.

#### IDEOLOGY AND POLITICS / LEARNING FROM THE NORDESTE / TOWARDS AN AESTHETICS OF LIBERATION

60

If the 1950s was the decade in which Lina departed from a modernist mindset in order to learn from Brazil and its indigenous, vernacular and popular cultures, the sixties coincides with a moment in which this newly acquired knowledge is mobilized through its inscription in the political/ideological agenda that guided a large sector of Brazilian culture in the early 1960s. Following Juscelino Kubitschek’s failed promises to bring 50 years of progress to Brazil during his 5 year presidential term, the country was mired in public debt and inflation, and after the six-month presidency of Janio Quadros, João Goulart established a clear direction for his presidential tenure with the *reformas de base* which aimed to reduce the gap between rich and poor with a fairer redistribution of the land and resources, higher taxes for the wealthy, and with educational reforms that addressed the problem of illiteracy. The early 60s in Brazil, and more specifically during the government of João Goulart, were a period of political engagement on behalf of intellectuals, who reacted to the developmentalist rhetoric and its translation into the visible realms of architecture and the visual arts, advocating for the inclusion of popular culture into the narratives of the avant-garde and giving it unprecedented visibility.<sup>5</sup>

4 *Candomblé* is a religion that developed as the result of the creolization of the Yoruba, Fon, and Bantu beliefs, transplanted from West Africa by the slaves who arrived in Salvador de Bahia. The leaves of the *pitanga* tree (*Eugenia uniflora* L.) also known as Brazilian red or Suriname cherry, hold special significance for *Candomblé* rites as it is associated with different *orixás* or divine archetypes.

5 One of the most notable organizations was the polemical Centro Popular de Cultura (CPC, or Center for Popular Culture), the origin of which is closely linked to the

In the early 1960s we can say that Bo Bardi's practice also took on an increased militant dimension, characterized by her implementation of a systematized and ideological conception of the popular through concrete actions such as her own design and architectural projects, exhibitions, and educational initiatives. While Lina was not affiliated to the CPC, and at that time had already moved to Salvador, Bahia, she collaborated and negotiated with ideologically diverse groups, from the Movimento Cultural Popular (founded by a group of intellectuals that included artists Francisco Brennand and Abelardo da Hora, poet Ariano Suassuna, and pedagogue Paulo Freire, among others) to technocratic governmental agencies such as the SUDENE and its offshoot ARTENE.<sup>6</sup>

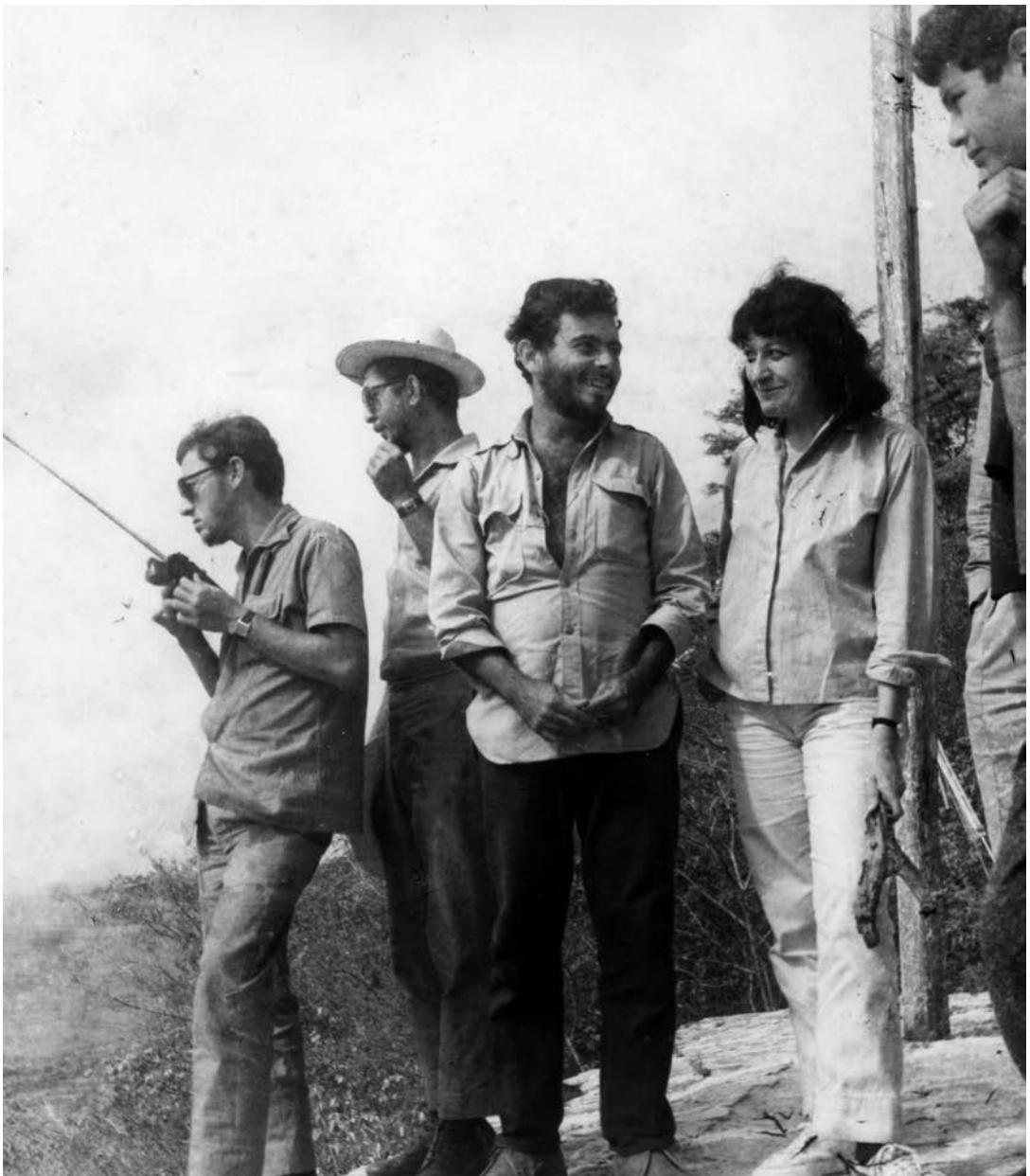
Her vision for the Museu de Arte Moderno da Bahia (MAM BA), gave utmost importance to the study, exhibition, and production of popular culture and included the creation of the Museu de Arte Popular (MAP), the CETA, Centro de Estudos e Trabalho Artesanal (Research and Arts and Crafts Center), and the Escola de Desenho Industrial e Artesanato (School of Industrial Design and Crafts). Bo Bardi conceived of a more active role for the institution, and the term museum seemed too static in her view, she thought the museum should instead "be called a Center, Movement, School."<sup>7</sup> Since 1962 she had been working on plans to open this school, an unrealized project that nonetheless embodied this enabling and active role that Bo Bardi took. Popular culture was a strategic endeavor for Bo Bardi, for whom the architect's profession "was an amalgamating factor of different processes, aligned with the intellectuals of the left and with the political actions of different social groups –CPC, Peasant Leagues, National Student Union."<sup>8</sup>

In Bahia, in the late 1950s, Bo Bardi had met a very young Glauber Rocha who would become a close friend and interlocutor. They would collaborate formal-

---

Teatro de Arena in São Paulo, as well as to the playwright Gianfrancesco Guarnieri; theatre director Augusto Boal; filmmakers Leon Hirszman, Carlos Diegues, and Joaquim Pedro de Andrade (affiliated with the Cinema Novo movement); art critic and poet Gullar; and poet Reynaldo Jardim, among many others.

- 6 The SUDENE, *Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste*, (Superintendency for the Development of the Northeast) was in 1959, by the government of President Juscelino Kubitschek (1956–1961), to stimulate economic growth in the northeastern region of Brazil. It was the brainchild of its first director, the economist Celso Furtado, who was also affiliated to the CEPAL. Despite its alignment with the developmentalist rhetoric, during the government of João Goulart SUDENE recruited Paulo Freire in 1963 to implement his educational method in the region, through the intervention of the then-Minister of Education Darcy Ribeiro. It was in this context that through the Alliance for Progress, Freire initiated his landmark pedagogic experience at Angicos in the Northeast. ARTENE was the branch of SUDENE established to provide support to craftspeople in the region.
- 7 Lina Bo Bardi, in: Marcelo Ferraz, ed., *Lina Bo Bardi* (São Paulo: Empresa das Artes, 1993), 139.
- 8 Eduardo Pierrotti Rossetti, *Tensão Moderno / Popular em Lina Bo Bardi: Nexus de Arquitetura* (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo-USP) <http://www.docomomo.org.br/seminario%205%20pdfs/045R.pdf>



Paulo Gil Soares, Waldemar Lima, Glauber Rocha and Lina Bo Bardi at the filming of *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Monte Santo, Bahia, 1963. Courtesy Instituto Bardi / Casa de Vidro

ly and informally on both his films and her exhibitions, cultivating each other's fascination with the culture of the *sertão*.<sup>9</sup> During her stint in Salvador, between 1959 and 1964, Bo Bardi continued to collaborate with Martim Gonçalves in the theater, in fact it became central to her activities in Bahia. The Museu de Arte Moderna was located in the lobby of the Teatro Castro Alves in Salvador. And her tenure at the museum conceived of an exhibition program that was closely tied to the theater productions at the Teatro Castro Alves. There, in collaboration with Gonçalves, Bo Bardi staged Bertolt Brecht's *Threepenny Opera* in 1960 and Albert Camus' *Calígula* in 1961, for which she designed sets and costumes. In the context of the profound social changes taking place in Brazil and the Nordeste, where Paulo Freire's ideas for a dialogic pedagogy based on "conscientização," consciousness raising, had been gathering a following, to present Brecht implied a rethinking of the social body centered on forms of collective participation that attempted to effect social transformation through the construction of everyday life and modes of simultaneous reception such as the theater. Like Freire's pedagogy, Brecht's Epic theater intended to create an awareness of reality in the spectator by the technique of defamiliarization or distancing (the *verfremdungseffekt*). Bo Bardi's set design for the *mise en scène* of the *Threepenny Opera* not only operates upon this base, by making visible the concrete walls and the theatrical rigging system. The sparse set, that conveyed a proletarian setting, the economy of elements and lack of theatrical overload in both set and costumes also related to "poor theater."<sup>10</sup>

63

At the Solar do Unhão a sixteenth century building in the center of Salvador, which Lina restored in order to convert it into the Museu de Arte Popular, and for which she designed its emblematic staircase, Lina organized in 1963, an exhibition entitled *Nordeste* that presented the "civilization of the Northeast" in all its technical details, "from lighting, to kitchen spoons, to quilts, clothing,

9 In documentary photographs related to the exhibition *Bahia no Ibirapuera* (1959), Rocha appears with Bo Bardi and Gonçalves outside the exhibition, suggesting that he was if not a contributor, at least an interlocutor. Likewise, in press materials in the archives of MASP Rocha is mentioned as one of the co-organizers of *A mão do povo brasileiro*, even if none of the museum's official press releases supports this statement. Presumably, as a close friend and collaborator of Bo Bardi and Gonçalves he was involved in the conception of the exhibition. Born in 1939, Rocha did not belong to the generation of artists and intellectuals who had revitalized the cultural landscape of Bahia in the 1940s and 1950s. Rather he was part of a younger generation that, experiencing the day-to-day social realities of a region that had been left behind by the train of progress and development, had taken a more radical and militant position. This was the generation that included *bahianos* like Caetano Veloso and Rogerio Duarte who would lead the Tropicália movement in Rio in the late 1960s, it was also the generation that joined the CPCs, and that supported the causes of the Third World and the later Tricontinentalism.

10 Bo Bardi would return to Brecht in 1969 with her designs for *Na selva das cidades* (In the Jungle of Cities), staged by José Celso Martínes Correa (Zé Celso) at Teatro Oficina, where she designed a set reminiscent of the construction of highways (specifically the Minhocão) in São Paulo that had provisionally left parts of the city in ruins in the name of progress.

teapots, toys, furniture, and weapons.”<sup>11</sup> For Bo Bardi, to speak of popular culture in terms of civilization was synonymous to removing “the high culture-rhetorical meaning that goes with the word,” for “civilization is the practical aspect of culture, it is mankind’s life at all times.”<sup>12</sup> This technical inflection was probably also indebted to the pedagogic project that Lina had sought to implement at the Solar do Unhão. While *Bahia no Ibirapuera* had staged a theatrical ethnographic vision of the Bahian culture, that included its religious manifestations, *Nordeste* set forth a design philosophy for the Northeast, one that divested it of nostalgia, romanticism, and placed it into the modern framework of functionalism. Her statement, “we insisted on the craftsmanship-industrial design identity of the object based upon technical production connected to the reality of the materials and not on the folklore-choreographic abstraction,”<sup>13</sup> could even seem to be a critique of her earlier exhibition. In the context of the different organizations and government agencies that were operating at the time in the region, and its persisting problems of exploitation, illiteracy, and poverty, a vicious cycle that harked back to colonial times and the practice of *latifundismo* compellingly described by Darcy Ribeiro in *O Povo Brasileiro*,<sup>14</sup> the exhibition had indeed a political agenda and a militant dimension; as Bo Bardi stated in an essay on the *Nordeste* exhibition in *Tempos de Grossura*, “this exhibition is an accusation [...] not a humble accusation [...] showing the desperate effort to produce culture in the face of the degrading conditions imposed by men.”<sup>15</sup>

64

In fact, soon after, in 1964, after the coup d'état that deposed João Goulart, Lina had to leave Bahia, the museum was intervened by the military and ceased operations. The exhibition had been set to travel to Milan for the Design Triennale and there, once again, the hand of the military intervened and through the Brazilian embassy in Italy closed it down before it could open, prompting Bruno Zevi to write an article for *L'Espresso* entitled “L’arte dei poveri fa paura ai generali” (The art of the poor scares the generals), where he defined the exhibition as “an irreversible act of rupture and liberation” as it “had the courage to present itself to the world with the cultural values of poverty.”<sup>16</sup>

Upon her return to São Paulo, Bo Bardi focused on the conclusion of MASP’s building on Avenida Paulista and what would be its future program. The museum opened briefly in July 1968, for its official inauguration, with the permanent display of the collection installed on the glass easels she had conceived to this end. It was closed soon after to work on the conclusion of construction

11 Lina Bo Bardi, *Tempos de Grossura: o design no impasse* (São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1994).

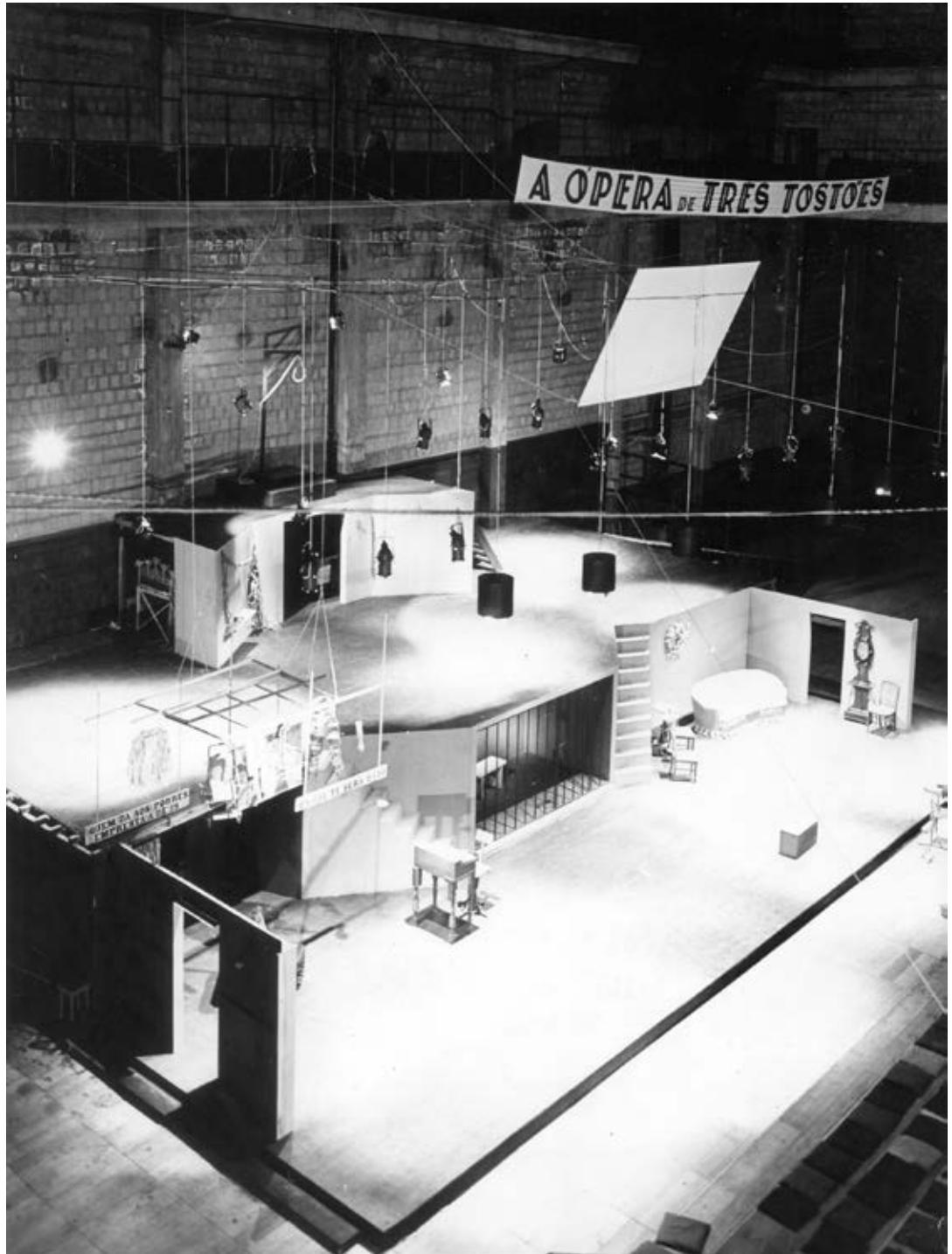
12 Bardi, *Tempos de Grossura: o design no impasse*.

13 Ibid.

14 See “O Brasil Sertanejo” in Darcy Ribeiro, *O Povo Brasileiro. A Formação e o Sentido do Brasil* (São Paulo: Companhia das Letras, 2015), 339–363.

15 Bo Bardi, *Tempos de Grossura*, op. cit.

16 Bruno Zevi, “L’arte dei poveri fa paura ai generali,” in *L'Espresso* (March 14, 1965).



Set design by Lina Bo Bardi for *The Threepenny Opera* by Bertolt Brecht, 1960.  
Courtesy Instituto Bardi / Casa de Vidro



Exhibition view of *A mão do povo brasileiro*, Museu de Arte de São Paulo, 1969. Photo: Hans Günter Flieg  
© Instituto Moreira Salles. Courtesy MASP

66

details and reopened in April 1969 with two inaugural exhibitions in addition to the permanent collection display on the third floor. The outdoor exhibition of works by Nelson Leirner, *Playgrounds*, was installed below the clear span of the building at street level, and the first floor gallery featured *A mão do povo brasileiro*, which, as the glass-easel display had already opened a few months back, could be considered the main inaugural exhibition when the building finally opened its doors to the public in 1969.

Conceived and organized by Bo Bardi, with the collaboration of theater director Martim Gonçalves and filmmaker Glauber Rocha (according to press material on the exhibition in the MASP archives), the exhibition sought to inscribe popular art and culture within the domain of the art museum, and presented a panorama of Brazil's rich material culture; from the backland regions of the Brazilian Northeast (*Nordeste*) to the country's South. It featured around two thousand objects including figureheads (*carrancas*), ex-votos (votive figures), textiles, clothing, furniture, tools, kitchen utensils, musical instruments, decorations, toys, sculptures, saints, and religious figures, as well as paintings and sculptures. *A mão do povo brasileiro* enlarged its scope, in relation to Bo Bardi's previous exhibitions, to incorporate objects from the entire country and cultural traditions such as the production of Amerindian and Afro-Brazilian peoples. It also encompassed a wider temporality as it included works and artifacts ranging from the colonial period to the 1960s.

In a sense, *A mão do povo brasileiro* resumed what the *Nordeste* exhibition at Solar do Unhão in 1963 had initiated. It shared traits with both its predecessors: its theatricality with *Bahia no Ibirapuera*; with *Nordeste*, its presentation of objects from the perspective of a “craftsmanship-industrial design identity” based upon a “technical production connected to the reality of the materials.” The setting, however, could have not been more different; the exhibition was being presented in South America’s largest and most industrialized city, its most important museum, with the largest holdings of European art in the region. All of this in the midst of a dictatorship that in 1968 had tightened its grip by the promulgation of the *Ato Institucional No. 5* (AI-5), which suspended constitutional guarantees, including freedom of speech. If *Nordeste* had been an accusation, *A mão do povo brasileiro* was an outright act of provocation.

## FROM SPACE TO PLACE / A HIERARCHY OF HUMAN ASSOCIATIONS

Consistent with Bo Bardi’s vision of the museum as a living organism, her design for the MASP building on Avenida Paulista gave utmost importance to public space and the possibilities it offered for the organization of everyday social life. Leisure and play were paramount in the process of community-building that she considered as an integral part of her architectural program. One of the most interesting features of the newly-opened MASP building, was precisely its *empty space*; its being built around a view,<sup>17</sup> which not only integrated public space to the museum but also effectively framed, as if it were one of its galleries, the urban street life of São Paulo. This “constraint” thus became the center of Bo Bardi’s proposal; she sought to “create an environment” on the site, one that would invite the people to go see open air exhibitions, gather, talk, listen to music, for children to play, or even to host popular forms of entertainment as open-air band concerts that took place in public squares.<sup>18</sup> This space of conviviality, both a playground and exhibition space, was depicted in her project drawings for the museum, notably in a study for an open-air exhibition and in the now-well-known drawing of a playground on the clear span and belvedere of the museum, from 1968, executed shortly before the museum opened.

In her writings on architecture in general, and more specifically on MASP and on the later SESC Pompéia, Bo Bardi constantly reiterates the need for architecture to enable lived experience, to become a factor of social cohesion, and

<sup>17</sup> When the plot on Avenida Paulista was granted to the museum, the condition was that the view to the center of the city, previously dominated by the Belvedere Trianon building (demolished in 1951), had to be preserved, an imperative that Bo Bardi had to integrate into her program.

<sup>18</sup> Paraphrased from Bo Bardi, “O novo Trianon 1957–67,” originally published in *Mirante das Artes*, no. 5 (September–October 1967), reprinted in *Lina por escrito. Textos escohildos de Lina Bo Bardi* (São Paulo: Cosac Naify, 2009), 127.

to foster a sense of community. The words, *povo*, *liberdade*, *corpo*, *coletivo*, (people, freedom, body, collective) are recurrent, and point towards a conception of architecture far removed from *master plans*, *monumentality*, *utopia*, *progress and development* that were the hallmarks of modern architecture, and, that in the context of Brazil, guided the construction of its new capital, Brasilia, in the mid to late 1950s. Both her architectural oeuvre and her writings signal a tension with the precepts of the Modern Movement and are symptomatic of the ruptures that took place starting in the mid-1950s around the world.

Like most of the architects of her generation, Bo Bardi trained and developed professionally under the aegis of the CIAM (*Congrès Internationaux d'Architecture Moderne*) whose functionalist and rationalist rhetoric, laid out in the Athens Charter, was informed by the spirit of progress and technological advance of the modern era, from mass-production and standardization to the perspectival shift introduced by the development of air transportation, which inaugurated a new form of spatiality and a new gaze; the aerial view that urban sociologist Paul-Henry Chombart de Lauwe described as the “vision of modernity.” The bird’s eye view was territorial and colonial, it flattened and made place abstract, quantifiable, and easy to map, placing the surveyor, the architect, and the urban planner in a position of power. It privileged the totality of space over the fragmentary, immediate and experiential apprehension of a place. For architects like Le Corbusier, the airplane instilled “a new conscience, the modern conscience” and the bird’s-eye view revealed a “frightening, overwhelming spectacle of collapse,” one he then sought to rectify by proposing to tear down entire cities to make new ones that responded to the precepts of the Athens Charter.<sup>19</sup>

68

Among the dissenting factions, the ones closer to Bo Bardi’s ethos were the architects who came together in 1953 as Team 10.<sup>20</sup> They challenged the functionalist and rationalist rhetoric of the Athens Charter, its rigidity, technological inflection, and emphasis on mass production, all of which risked dehumanizing architecture and imposing a mass-produced way of life. Instead, they argued in favor of a more organic, humane approach, where the *living being* was at the center of the architect’s practice and ethical concerns. During the 9th CIAM in 1953, Alison and Peter Smithson stated in what could be considered one of the foundational documents for Team 10 that: “our hierarchy of associations is woven into a modulated continuum representing the true complexity of human associations,”<sup>21</sup> one that they considered should replace the functional hierarchy of the Athens Charter.

19 It is no coincidence that Brasilia’s master plan is laden with aeronautic references, from its name “plano piloto” (pilot plan) to its shape, reminiscent of an airplane.

20 The architects forming the core group were: Jaap Bakema, Georges Candilis, Giancarlo de Carlo, Aldo van Eyck, Alison and Peter Smithson, and Shadrach Woods.

21 Alison and Peter Smithson, in *Team 10 Primer*, edited by Alison Smithson (Cambridge, MA: MIT Press, 1962). 78.

To make the “hierarchy of human associations” the center of a new approach to architecture, as suggested by Alison and Peter Smithson, implied many things, amongst them that architecture and urban planning would contribute to create a stronger sense of community, strengthen social fabric, recover the space of the street, restore humankind’s pedestrian nature (sequestered by the car), and “provide, from house to city scale, a bunch of real places for real people and real things (places that sustain instead of counteract the identity of their specific meaning).”<sup>22</sup>

This shift from space to place also opened up an avenue for the incorporation of other vocabularies and techniques—ancestral, vernacular, pre-technological—and from cultures that were far away in time and space from the modern developments of the West, such as those featured in Bernard Rudofsky’s 1964 book and MoMA exhibition *Architecture Without Architects*, and giving way to concepts coined later in the 1980s such as “critical regionalism” and “experiential regionalism,” which stressed the medullar role of place in architectural theory and practice. Bo Bardi’s constant engagement with popular culture would also play a fundamental role in this shift from space to place. Bo Bardi, identified in these cultural manifestations another set of epistemologies that responded to an awareness of place rather than space, other ways of knowing and apprehending the world through circumstances of hardship and material poverty, through the experience of the street, and collective forms of social organization in the public space. These were in fact translated into building designs such as MASP, the later Teatro Oficina (in collaboration with Edson Elito), which transformed the traditional theater layout into a street breaking the boundary between audience and actors, the Casa do Benin in Salvador, and her most ambitious project, the SESC Pompéia.

69

## TODOS JUNTOS (ALL TOGETHER)

While Bo Bardi’s project for MASP and its free span contained the seeds of a program that never came to full fruition at the museum, it was nevertheless fully realized at Pompéia where she consolidated the integration of a framework of leisure to the space of exhibition. Thus, elements of an adventure playground (the bonfire, the river full of pebbles, stepping stones and bridges) are the defining architectural features of an exhibition space that is unique in its kind. Paramount to the concretion of this vision, which entailed the elimination of the boundaries between the space of play and the space of art, was a process of deinstitutionalization that Bo Bardi placed at the root of her undertaking for the Pompéia leisure center. Deinstitutionalization for Bo Bardi did not mean doing away with the institution, but rather decolonizing from the conventional institutional model. Conceiving of a more open and permeable

institution that would work for society at large rather than maintain power structures set in place by a bourgeois society whose top-down conception of culture was exclusionary by nature. This is evident in her program guided by the “inventiveness of the Brazilian people, their pleasure in being together” (*todos juntos*). For Bo Bardi only the people (*o povo*) could exercise total freedom of the body, a freedom that was precisely synonymous with the *deinstitutionalization* that was so necessary for her to bring about a process of social transformation and emancipation.

The idea of collective physical proximity, togetherness, of people united by play was promoted by Aldo van Eyck in his playgrounds, and by Bo Bardi, who in her writings on MASP and SESC Pompéia equated the physical freedom characteristic of the popular classes as the amalgamating element of the community but also as a key factor in the process of deinstitutionalization. Underscoring the relation between the body and popular forms of collective organization, such as the togetherness (*todos juntos*), an idea and an imperative that Bo Bardi establishes at the base of her conception for the SESC Pompéia, which can furthermore be related to its specific location in a working class neighborhood, occupying the former site of a factory.

70

We could say, in this sense, that Bo Bardi’s intersection between aesthetic experience and play was also designed to counter the effects of capitalist alienation in the context of an underdeveloped country such as Brazil, something she highlights in her text on the SESC Pompéia, where she opposes the way of being of the Brazilian popular classes to that of the middle class in developed and industrialized countries (not excluding Brazil), as a class that “seeks an anguished escape from a hypocritical and castrated world whose freedoms they destroyed centuries ago.”<sup>23</sup> Bo Bardi, operated from several fundamental coordinates, that are always interrelated in her work: the *affective*, implied in the solidarity of being together, and the *useful*, as the design of her spaces became a tool for fostering relations between people, objects and ideas. Both were informed and mediated by an *attentiveness to the voice of the other* in the sense that her program sought to give a platform to other forms of knowledge, those of the people, of popular culture, which had long been denied a place in “high culture” and the fine art museum.

In this sense, *Habitat* goes beyond architecture to revisit Lina Bo Bardi’s multifaceted practice, and how through the disciplines of architecture and design she articulated a series of relations with other fields and built her engagement with a set of social issues that were urgent at the time in Italy and then Brazil, and are still relevant for an engaged architectural practice today.

23 Lina Bo Bardi, “O Projeto arquitetônico,” in *Lina por escrito. Textos escohildos de Lina Bo Bardi*, 147–154.



View from a “window hole” of the sports block at SESC Pompéia, undated. Photo: Sergio Gicovate.  
Courtesy MASP





Exhibition view of *Playgrounds* at the Museu de Arte de São Paulo, 1969. Courtesy MASP



View of the interior of Teatro Oficina, São Paulo, by Lina Bo Bardi and Edson Eliot, 2002.  
Photo: Nelson Kon. Courtesy MASP

# THEORY, EXPERIENCE, PRACTICE: LINA BO BARDI'S PEDAGOGICAL MODELS

Cindy Peña

Lina Bo Bardi (1914–1992) has generated renewed international attention in the last two decades.<sup>1</sup> On the centenary of her birth, a series of touring exhibitions reimagined the breadth of her career as an architect, designer, museum director, exhibition curator, editor, and writer. In fact, many of the exhibitions organized since 2014 focus on a singular aspect of Bo Bardi's practice such as her drawings, her designs for Studio d'Arte Palma, or her role as the architect of the Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, known as MASP.

*Lina Bo Bardi: Habitat* at Museo Jumex analyzes Bo Bardi's unique approach to art and design by examining the multiple points of juncture in her philosophy developed in tandem to her architectural career, editorial assignments, design projects, and exhibition programs. Yet another aspect of her multidisciplinary practice that has remained relatively unexplored are the pedagogical models that she employed in her professional endeavors. Her numerous roles and the inconsistencies apparent in her writing can be better understood by laying out the actors, avenues, ideas, and theories that influenced her thinking and shaped up the Lina we know today.

75

## A CLASSICAL ROMAN EDUCATION

Bo Bardi enrolled in the *liceo artistico* in 1930, a high school which included courses on geometric drawing, perspective, art history, literature, mathematics and physics.<sup>2</sup> She was adept at drawing from a young age thanks to the encouragement of her father, Enrico Bo, who was an engineer and contractor but also a skilled painter. Her professional education in the *Scuola di Architettura* in Rome, sharpened Bo Bardi's grasp of architectural history and gave her the practical and theoretical skills for the profession.<sup>3</sup> She received a rigorous and classical training and, later on, her own teaching on the history and philosophy of architecture seemed often be in tune with a classical approach to these subjects especially.<sup>4</sup>

1 See Guilherme Wisnik's, "A History of Lina Bo Bardi's Critical Reception," in *Lina Bo Bardi 100: Brazil's Alternative Path to Modernism* (Berlin: Hatje Cantz, 2014), 35–48.

2 For a summary of Lina's education and a complete biography see Zeuler R.M. de A. Lima. *Lina Bo Bardi* (New Haven: Yale University Press, 2013).

3 The *Scuola* was founded in 1920, and in 1935 became a college within *La Sapienza*.

4 Silvia Perea García, "Resistencia y progreso: El 'proyecto' político de Lina Bo Bardi (1944–1964)" (PhD diss., Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2013), 107, 132.

After graduation in 1939, Bo Bardi moved to Milan and opened an architecture and design studio with Carlo Pagani, where she was exposed to new and modern ideas. Although the war soon broke out and architectural assignments were scarce, she gained commissions as an illustrator to support herself. From 1941, she began work as editor of various magazines, collaborating with Pagani as co-editors of *Lo Stile* and *Domus*, both founded by Gio Ponti. In 1946, Bo Bardi, together with Pagani and Bruno Zevi, founded *A-Attualità Architettura Abitazione Arte*, which offered a more radical approach to architectural criticism in the wake of the war and with the reconstruction of Italy underway.<sup>5</sup> All in all, this editorial experience gave the young professional a multitude of skills that helped prepare her for the work she would do in Brazil.

Bo Bardi returned to Rome when *A* was suspended after only nine issues. During her management of the magazine, she became acquainted with Pietro Maria Bardi, an Italian art historian and art dealer. In late August of 1946, Lina and Pietro married, and a month later departed to Brazil, with the intention to sell works of art that Pietro could not sell in an economically unstable Europe. As soon as the couple arrived in Brazil, they were introduced to Francisco de Assis Chateaubriand, a news conglomerate magnate, who soon after offered Pietro the position of director of a new museum of art he had been planning.

76

With this commission came an assignment for Bo Bardi. While Pietro served as artistic director and built the incipient collection for the museum, Lina was curator and exhibition designer. In a few months, she adapted a floor of the office headquarters of Chateaubriand's newspapers into the Museu de Arte de São Paulo, which opened in 1947. This single floor soon became insufficient, and Bo Bardi adapted three more floors to serve for the new museum's many activities. The couple prepared a focused program of exhibitions, lectures, and film screenings. Together, Lina and Pietro organized temporary exhibitions of artists and architects such as Max Bill, Alexander Calder, Le Corbusier, and Burle Marx, while the permanent collection was updated frequently, including the *Exposições Didácticas de Historia da Arte* (Didactic Exhibitions of the History of Art) which presented modern art alongside older pictorial styles, and *Vitrine das formas* (Vitrine of forms), an exhibition where everyday objects were placed among ancient artifacts and modern machines. At MASP, Bo Bardi was able to rehearse how to narrate exhibitions with texts and photographs in what she considered "a cinematographic commentary," and that for Pietro was an opportunity to offer annotations on the history of art.<sup>6</sup>

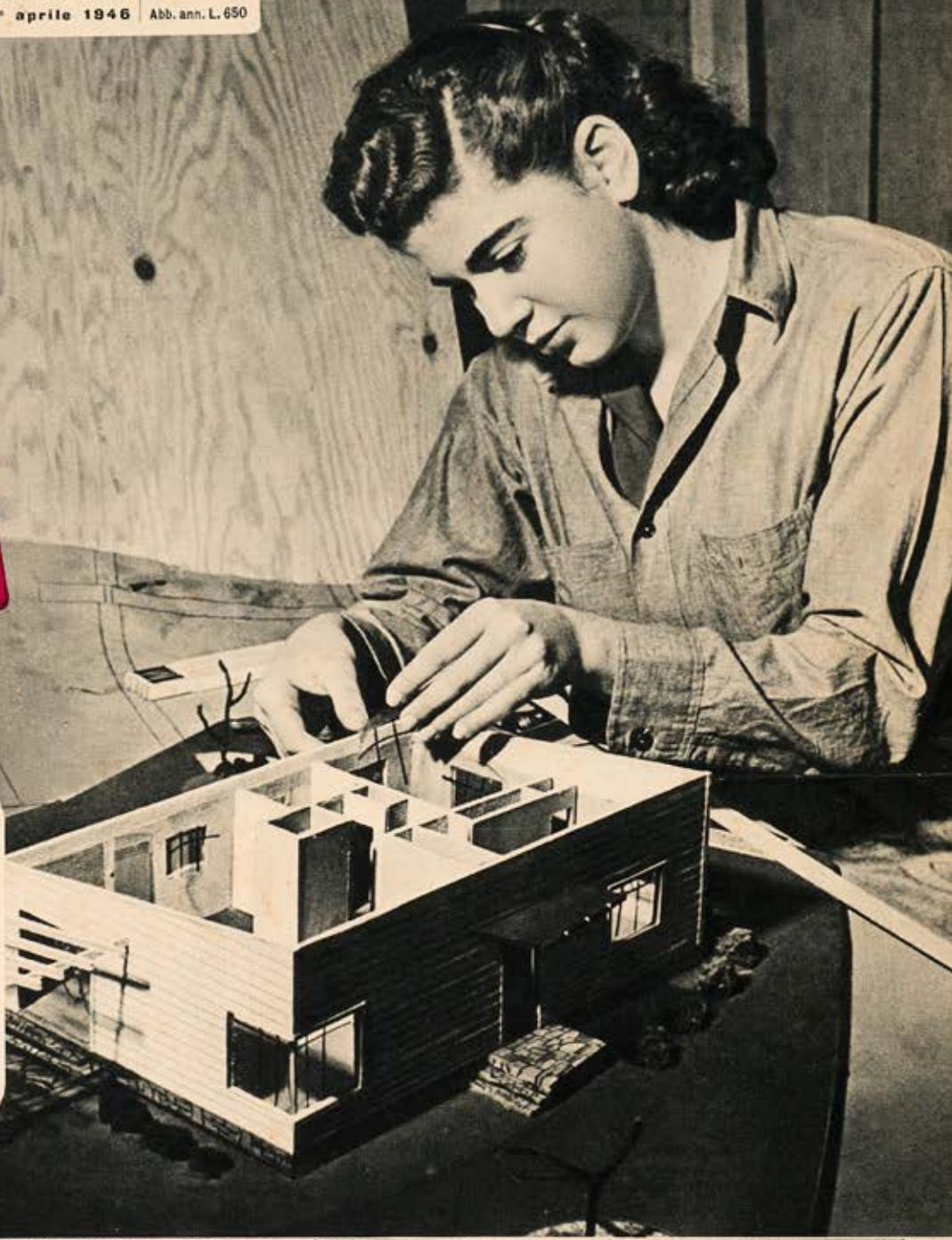
5 A was later given the subtitle *Cultura della vita*, signaling the magazine's focus on architecture's influence on everyday life.

6 Lina Bo Bardi, "Casas ou museus?" in *Diario de Notícias* (Salvador, BA), no. 5 (October 1958), in *Lina por escrito: Textos escolhidos de Lina Bo Bardi, 1943–1991*, ed. Silvana Rubino and Marina Grinover. (São Paulo: Cosac Naify, 2009), 100.



Perché viviamo così male?

Per raggiungere una vita migliore dobbiamo sfruttare tutte le possibilità che oggi ci sono offerte dalla tecnica. Dobbiamo perciò aumentare le scuole professionali e rendere più tecnico l'insegnamento, oggi ancora così genericamente e lontano dalla realtà della vita.





View of the exhibition *One Hundred Portinari Masterpieces* on MASP's first floor, 1970. Photo: José Xavier.  
Courtesy MASP

In addition to creating MASP, the couple also sought to “synthesize cultural discourse in a country still defining the terms of its own modernity” as well as educate the taste of *paulistanos*, creating a market for modern design.<sup>7</sup> To this end, in 1950, they founded *Habitat–Revista das artes no Brasil* where Lina and Pietro presented the most current topics on architecture, culture and design. The following year they created the Instituto de Arte Contemporânea (IAC), an art and design school that furthered the pedagogic model introduced by Walter Gropius at the Bauhaus that was later continued at the Institute of Design in Chicago by László Moholy-Nagy. Taken together, the permanent collection of MASP, *Habitat* magazine, and the IAC where each part of an enterprise through which the Bardis sought to encourage the reception of art and culture in Brazil.<sup>8</sup>

In order to develop the agenda and curriculum for the IAC, Pietro Maria Bardi wrote to American design schools asking for copies of their curricula, among those, the Akron Art Institute, Black Mountain College, the Cranbrook

7 Jane Hall, “Lina Bo Bardi, The Organic Intellectual, and Habitat Magazine,” *Lina Bo Bardi: Habitat*, eds. José Esparza Chong Cuy, Julieta González, Adriano Pedrosa, Tomás Toledo (São Paulo: MASP, 2019), 73.

8 Silvana Rubino, “A escrita de uma arquiteta,” in *Lina por escrito: Textos escolhidos de Lina Bo Bardi, 1943–1991*, 29.

Academy of Art, the Rhode Island School of Design, and the Toledo Museum of Art School of Design. He also wrote to the Museum of Modern Art in New York, asking for suggestions on design education initiatives. Through this correspondence and in Bo Bardi's own writings, it is evident the Bardi's shared a positive opinion of American museums and teaching, as opposed to traditional European museums.<sup>9</sup>

The first classes of the IAC took place in March of 1951 in the building of *Diários Asociados* where MASP had established itself four years earlier. Jacob Ruchti, who had trained at the Chicago Institute of Design developed the curriculum alongside Pietro and Lina. In issue 3 of *Habitat* he published an article presenting the IAC it as a continuation of the Bauhaus and the Chicago Institute of Design, adapted to the Brazilian socio-economic context.<sup>10</sup> Ruchti also exposed the intentions of the school to "afford young and talented students the solid bases, cultural, technical and artistic, for the exercise of that new profession of the twentieth century: industrial design."<sup>11</sup> Perhaps more telling, however, is the definition Ruchti offers of the new profession of the industrial designer which he considers one of the most important for modern life. Industrial design means not only the design of an object, but a study of the problem to be solved and its resolution in a designed object that is considers the technical and artistic or aesthetic.<sup>12</sup> The course was divided in two parts. During the first year, students learned the history of art, architectural elements, composition, freehand drawing and painting, descriptive geometry, and the techniques and processes of materials. In the second-year students applied the knowledge acquired the year before, with specialized courses in industrial design, advertising, film, and photography.

79

MASP was not the only museum to seek out alternative avenues for education. According to art historian Adele Nelson, the art schools created by MASP, the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), and MAM-SP, all provided alternatives to the traditional teaching methods of the Escola Nacional de Belas Artes in Rio de Janeiro (ENBA), the Liceu de Artes e Ofícios in São Paulo, and other private schools which still favored mimetic and representational techniques. During this time of intensive growth and modernization, "museums viewed these schools as essential components of their educational missions and tools in their efforts to re-make the Brazilian art scene."<sup>13</sup>

9 Lina Bo Bardi, "Os museus vivos nos Estados Unidos," *Habitat*, no. 8 (July–September, 1952):12–15.

10 Jacob Ruchti, "Instituto de Arte Contemporânea," *Habitat* no. 3 (April–June, 1951): 62.

11 Ruchti, "Instituto de Arte Contemporânea," 62.

12 Ibid.

13 Adele Nelson, "The Monumental and the Ephemeral: The São Paulo Biennial and the Emergence of Abstraction in Brazil, 1946–1954," (PhD diss., New York University, 2012), 113–114.

inauguração: Bloco  
Esportivo Pompéia

31 de Janeiro de 1985 — maio'85

Exposição

## Futebol - Futebol!

acompanhando no SESC Fábrica o  
irmãozinho esportivo

\* comentarista musical - AS GRANDES  
MARCHAS, MÚSICAS e MUSIQUINHAS DO F. no Bloco



Lina Bo Bardi, Design for the sports block of SESC Pompéia, 1985.  
Courtesy Instituto Bardi / Casa de Vidro

Abroad, the first International Design Conference took place in 1951 in Aspen as “a forum in which design was seen as an integral part of good business.”<sup>14</sup> The IAC followed this line of thought; “by working for fully-fledged collaboration with industry, [the IAC] was to boost circulation of new ideas and developments in the aesthetic field [...] so that the achievements of art, tradition, and culture would be generalized as much as possible.”<sup>15</sup> Although the school stopped offering design courses in 1953, its advertising section remained active and continues to this day as the Escola Superior de Propaganda e Marketing.<sup>16</sup>

## AN INFORMAL EDUCATION IN BAHIA

In 1957, Bo Bardi wrote a text in application to a faculty position at the University of São Paulo.<sup>17</sup> In *Contribuição Propedêutica au Ensino da Teoria da Arquitetura* (Introductory Contribution to the Teaching of Architectural Theory), Bo Bardi exposes a deep knowledge of the history and theory of architecture. The first section traces the history of architecture and the need to consider it in the development of building projects, while the second section offers educational strategies. Bo Bardi proposed teachers should “gradually offer critical conscience and historic and technical maturity to an architect,” something that she certainly applied in her own teaching.<sup>18</sup>

81

The following year, Bo Bardi was invited to lead a course at the Federal University of Bahia after delivering short lectures there. She reworked some of the sections of *Contribuição Propedêutica* and delivered a course titled Theory and Philosophy of Architecture. In the notes for the course, Bo Bardi defined theory as a synonym for “planned practice,” while philosophy was the historical “conception of the world” which could be identified for each era. Most interestingly, she defines the architect as “a qualified worker who knows his job, not only practically but also theoretically and historically” and “has a precise awareness that humanity is not restricted but partakes of the individuality of others and of nature.”<sup>19</sup>

14 Ethel Leon, “The Instituto de Arte Contemporânea: The First Brazilian Design School, 1951–53,” *Design Issues* 27, no. 2 (Spring 2011): 111.

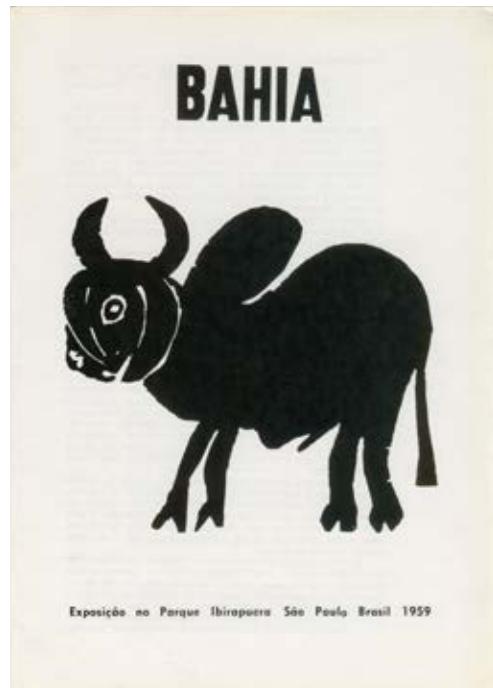
15 Pietro Maria Bardi, undated manuscript, as quoted in Ethel Leon, “The Instituto de Arte Contemporânea,” 114.

16 MAM-SP’s Escola de Artesanato was active from 1952 to 1957, while the school of the MAM-RJ functioned from 1952 to 1958.

17 Lina did not obtain the position, since she held a radical position that was not appreciated by some of the members of the faculty.

18 Lina Bo Bardi, *Contribuição Propedêutica au Ensino da Teoria da Arquitetura*, as quoted in Zeuler Lima, *Lina Bo Bardi*, 74.

19 Lina Bo Bardi, manuscript of the first class in “The Theory and Philosophy of Architecture” given at the Federal University of Bahia, 11 August, 1958, in Olivia de Oliveira, *Lina Bo Bardi: Built Work* (São Paulo: Gustavo Gili, 2014), 211–212.



Left: Lina Bo Bardi, *Introductory Contribution to the Teaching of Architectural Theory*, 1957.

Courtesy Instituto Bardi / Casa de Vidro

Right: Booklet for *Bahia no Ibirapuera* exhibition, 1959. Courtesy Instituto Bardi / Casa de Vidro

82

As has been noted by Bo Bardi's scholars, her time in Bahia was one of deep reform for her philosophy since it had become the home of intellectuals, musicians, dancers and artists that taught at the Federal University.<sup>20</sup> There, she became interested in looking at Brazil from an anthropological perspective, which influenced her approach to architecture. She travelled throughout the region known as the Nordeste, and quickly noticed how everyday needs were different from those in the city. Her reading of Antonio Gramsci during this period enabled her to view popular culture as the expression of a time and a society and adhere to the philosopher's popular-national project.<sup>21</sup> Following Gramsci's idea of the organic intellectual, Bo Bardi designed with the popular in mind.<sup>22</sup> She "did not create a Marxist utopia, but a real social place, a space of gathering for everybody."<sup>23</sup>

20 Professors included Hans-Joachim Koellreutter, Yanka Rudzka, Gianni Ratto, and Eros Martim Gonçalves, among others. Other figures of note in Bahia at the time were Pierre Verger, Anton Smetak, Agostinho da Silva, Glauber Rocha, Caetano Veloso, and Gilberto Gil, all of whom were in close contact or collaborated with Bo Bardi.

21 Renato Anelli, "Annotazioni sulla formazione intellettuale di Lina Bo Bardi," in *Lina Bo Bardi. Un'architettura tra Italia e Brasile*. Ed. Alessandra Criciona. (Milan: FrancoAngeli, 2017), 130.

22 Jane Hall proposes to think of Lina as an organizer of culture that works between social classes to resist hegemonic power. See Jane Hall, "Lina Bo Bardi: The Organic Intellectual and Habitat Magazine," *Lina Bo Bardi: Habitat*, 74.

23 Agnese Codebò. "The architect weaving the city: Lina Bo Bardi's praxis in the SESC Pompéia." *VIRUS*, 14. <http://www.nomads.usp.br/virus/virus14/?sec=4&item=5&lang=en> (Accessed: 4 November 2019).

Throughout her time in Bahia and following it, Bo Bardi was able to digest new ideas from abroad and adapt them to Brazil: “We will study past modern output from abroad, but on the bases of our own world and environment.”<sup>24</sup> During her directorship of the Museu de Arte Moderna da Bahia in the repurposed lobby of the Teatro Castro Alves, she proposed a museum-school and implemented courses for children and adults as well as didactic exhibitions. She would continue this orientation at the Museum of Popular Culture, inaugurated at the restored Solar do Unhão in 1963 with workshops in ceramics and printmaking.

Whereas Bo Bardi’s interest in the applied arts was initially concerned with educating Brazil’s middle class and training young students to become modern designers, her years as director of two museums in Bahia indicate her concerns turned towards teaching traditional skills at the museum. This suggests the influence of the ideas of not only the Bauhaus but also of William Morris (1834–1896) and the Arts and Crafts movement. Even more so, it indicates how she viewed and appreciated the inventiveness of the people who created objects of useful design with the materials at hand.

#### PUTTING IT ALL TOGETHER: LINA AS MENTOR

Although well known for the Casa de Vidro and MASP, SESC Pompéia is considered Bo Bardi’s masterpiece. Tasked with creating a leisure center in a former industrial area in São Paulo, Bo Bardi resolved to preserve the old steel drum factory building rather than demolishing it and building anew. This gesture was not nostalgic, but rather allowed her to subvert the factory: “Here work is the ally of leisure, no longer its opposite. She abstracts all that is unpleasant, repressive, violent and painful about work and instead relates it to sensibility, freedom, imagination and libido.”<sup>25</sup>

83

The project to create Centro de Lazer Fábrica da Pompéia was begun in 1977 and completed in 1986, although the first stage of the center opened in 1982. Bo Bardi designed in collaboration with two young Brazilian architects, Marcelo Ferraz and André Vainer with whom she had worked on several projects before.<sup>26</sup> Writing on this period of his career, Marcelo Ferraz described Bo Bardi’s working method, always done in situ and making experiments with the users of the space:

For nine years (1977–1986) we developed the project with Lina, working every day in the midst of the building site: monitoring the ongoing projects,

24 Lina Bo Bardi, “The Theory and Philosophy of Architecture,” in Olivia de Oliveira, *Lina Bo Bardi: Built Work*, 214.

25 Olivia de Oliveira, *Lina Bo Bardi: Built Work*, 112.

26 Other close collaborators were Marcelo Suzuki and Edson Elito.

the in-situ experiments, the involvement of technicians, artists, and especially workers. This approach was a genuine revolution in the modus operandi of contemporary architectural practice.

Bo Bardi applied this mode of working to every project, and in fact, there were already activities taking place when the architects began the adaptation of the site, which allowed them to cater to the specific needs and desires of the community there. Thus, to the steel drum factory they added three concrete buildings.

We had an office inside the building itself; the project and the programme were formulated as an amalgam, joined and inseparable. The barrier that would normally separate the virtual and the real did not exist; it was architecture made real, experienced in every detail. [...] Lina was very quick to tune in to the place: “What we want is precisely to maintain and amplify what we’ve found here, nothing more.”<sup>27</sup>

Huge in scale, the SESC Pompéia stands out in the landscape by its size and materials: raw concrete. Bo Bardi used concrete often and it is present in her built work, from the pillars of the Casa de Vidro to the premodeled textured elements of Ladeira da Misericórdia and the walls of Casa do Benin. In an interview Bo Bardi said she considered the material a “breathing, living being,” yet also durable, one that she could transform and adapt as needed.<sup>28</sup>

## CODA: ARTS SOCIAL ROLE

Towards the late 1970s, Bo Bardi realized that her efforts to transform traditional education had failed as had those of the many art and design schools in Brazil and abroad. Bo Bardi wrote: “Art is not innocent: the vast attempt to turn industrial design into the regenerative force of society as a whole failed and became the most terrifying denunciation of the inequity of a system.”<sup>29</sup> Bo Bardi was aware of inequity from the very beginning of her formal education in Italy, where she was one of very few women admitted to the architecture school, but her time in Brazil and, especially in Bahia, made her more sensible of the profound changes needed in education which she aimed to address through art.

27 Marcelo Ferraz, “The Making of SESC Pompéia,” *Lina Bo Bardi Together*, <http://linabarditogether.com/2012/08/03/the-making-of-sesc-Pompéia-by-marcelo-ferraz/> (Accessed October 30, 2019).

28 *Laat op de avond na een korte wandeling*—‘Ga naar Bahia’ had Lina hem gezegd (Leave in the evening after a short walk—“Go to Bahia, Lina Told Him”). Directed by Aldo van Eyck. 1996. VPRO.

29 Lina Bo Bardi, “Planejamento ambiental: desenho no impasse,” *Malasartes*, no. 2 (December, 1975–February, 1976), in Olivia de Oliveira, *Lina Bo Bardi: Built Work*, 222.



Lina Bo Bardi seated in the *Beira de Estrada* [Roadside chair], 1967.

Courtesy Instituto Bardi / Casa de Vidro

What all of Bo Bardi's projects share in their aims and intentions, is a reconsideration of the social role of art, and although each one has its own methods of doing so, her practice encourages experimentation, using technological advances and popular know-how equally, and working carefully and wholeheartedly with the local context. Perhaps for this reason, she was often called upon to direct projects to revitalize, reimagine or adapt historic centers, old factories, or corporate buildings for the use of the people. It has often been remarked that Bo Bardi's projects brought out the maximum potential of a given site.<sup>30</sup> Her extraordinary ability to experience, assimilate, and synthesize the particularities of a place and adapt its architecture for human practical is the best example of her teaching and legacy.

30 Vera Luz, "Ler o que se escreve," in *Vitruvius* (February 2010), <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/09.098/3387> (Accessed October 2019).



Lina Bo Bardi and the glass bookshelves of Casa de Vidro, 1952. Courtesy Instituto Bardi / Casa de Vidro

# CASA DE VIDRO: MORE THAN ARCHITECTURE, A CULTURAL MANIFESTO

Sol Camacho

The Glass House—Casa de Vidro—is today the home of the Instituto Bardi, a cultural organization in São Paulo devoted to the promotion of art and architecture. Instituto Bardi's grounds are open to the public and nested in the middle of Morumbi, the site where Pietro Maria Bardi and Lina Bo Bardi lived for more than forty years.

Today the neighborhood hardly resembles the remote suburb that the Bardis first moved to in 1950; an informal settlement, Paraisópolis, a consolidated *favela* of more than one hundred thousand people, is close by. The Morumbi stadium, the large Einstein Hospital campus and a traffic-heavy interurban highway known as the *marginal*, are also only a few minutes away. Set against this context, the Instituto Bardi / Casa de Vidro is a small green oasis. It sits in an upper-class neighborhood that is lined with kilometer-long high walls, unused sidewalks, unfriendly fenced streets and impenetrable private spaces—a far cry from what the Bardis sought out when they completed their home in 1952.

87

The first thing visible to visitors as they walk up the hilly terrain and enter the property, which was designed and built by Lina Bo Bardi, is a fabulous seven-thousand-square-meter “reconstruction” of the *mata atlantica*. Holding up the “floating” volume are nine slender pilotis that merge into the landscape like tree trunks; a delicate staircase invites us to climb into the main glass salon. The sky-blue ceramic floor and the “wall-less” volume reaffirm a sensation that the architect intended: complete immersion with nature.

This house represents an attempt to achieve a communion between nature and the natural order of things. By raising minimum defenses against the natural elements, it tries to respect this natural order, with clarity, and never as a hermetically sealed box that flees from the storms and rain, shies away from the world of men, the kind of box which, on the rare occasions it approaches nature, does so only in a decorative of composition, and therefore, “external”, sense.<sup>1</sup>

This bold and direct connection with the surrounding lush nature, the aesthetic of the volumes, rooms, colors and materials, together with the still-avant-garde furniture immediately allows the contemporary public—whether visitors are savvy researchers, architects, or art students, tourists adults or children—to forge a connection with the space.

<sup>1</sup> Lina Bo Bardi, “Casa de Vidro,” *Habitat*, no. 10 (January–March, 1953): 31.



View of Morumbi from Casa de Vidro, 1952. Photo: Francisco Albuquerque. Courtesy Instituto Bardi / Casa de Vidro

But the building's present-day relevance goes beyond its aesthetic significance. I am now in my second-year serving as the Cultural Director which also coincides with the conclusion of the Conservation Management Plan for the Glass House, a project sponsored by the Getty Foundation through its *Keeping it Modern* grant program. Through this work, and thanks to in-depth studies conducted by the Instituto Bardi, we have come to see the Glass House in new light—not only as an architectural landmark, but as a reflection of Lina Bo Bardi's personal and professional story; as part of a cultural plan that she and her husband, Pietro Maria Bardi, brought to Brazil.

Casa de Vidro (or Morumbi House, as the couple initially called it), was Lina's first built work and a reflection of her and Pietro's alignment with modernist principles. During the war, Lina worked with Gio Ponti and collaborated in different magazines with her colleague Carlo Pagani. Although her architecture was at the time limited to interior design illustrations, she developed a rich universe of ideas that would later flourish in her projects in Brazil. Pietro Maria, 14 years her senior, had participated in the CIAM 4 in 1933 where he met and became friends with Le Corbusier. As Aline Corato writes in her text for the recently finished Glass House Conservation and Management Project, Pietro Maria Bardi dedicated articles to the subject of materiality, focusing on glass as a way to construct a new architecture. An article titled "The glass revolution" in his magazine *Quadrante* and his participation in the magazine *Il Vetro* demonstrate an interest and curiosity in the possibilities that this material brought to architecture.

89

As both Pietro and Lina were fascinated with the possibilities of glass, they saw the house as an experiment; its design would later inform the project for the renowned Museu de Arte de São Paulo.

The couple agreed on the main concepts for the home but there is no question that it was Lina's hand that designed every element of the house.

The structural conception of a modular grid for pillars and beams came from Lina: these can be found in her first studies. They served as the basis for a sophisticated project by Italian engineer Pier Luigi Nervi, a friend of Pietro's since the 1930s. In Nervi's design, pillars made of cylindrical steel tubes received steel beams, but when the house was built the availability of steel sections was still scant—as was a qualified workforce that could build such structures. For this reason, Nervi's project was altered by Brazilian engineer Túlio Stucci, adapted into a version with beams and reinforced concrete slabs that preserved only the modular quality and the slenderness of the original cylindrical pillars.<sup>2</sup>

2 Renato Anelli and Sol Camacho, eds., *Casas de Vidro / Glass Houses* (São Paulo: Romano Guerra Editora, 2018), 81.

The duality between transparency and opacity is reflected in the program that each part of the house accommodates. The more transparent volume contains the social aspects of life, while the opaque volumes enclose the rooms connected to privacy and service.

The glass volume with its arched ceiling, contains the living room, dining room and study. The first images, mostly by Francisco de Albuquerque and Peter Scheier, show the floating salon more like an art gallery than a home; the images showing tables and sculptures bear more likeness to the exhibition projects of MASP than to a domestic space. Anelli compares this space to Lina's collage of *A Museum at the Seashore*, a metaphysical space similar to Giorgio De Chirico paintings or Mies Van der Rohe's collage *Museum for a Small Town*.<sup>3</sup> During these initial years, the work/study area had glass and metal bookshelves which were eventually replaced by common bookshelves that, to this day, house the couple's books. The bookshelves were not the only thing that changed—the house has lived many lives and saw a constant addition of rugs, armchairs, consoles, curtains, and an eclectic mix of artworks, from a Greek statue of Diana, known to have been in the Palazzo Spada collection in Rome in the first half of the XVII century, to pieces of local Brazilian folk art.

90

The U-shaped area of the house served as the couple's space of leisure and work. Eugenia Gorini, who worked for years as Pietro Maria Bardi's assistant and is a board member of the Institute, often describes how Pietro laid out books and papers across the floor while developing a project. In parallel, photographs indicate that Lina's desk was a crowded surface filled with tools and small kitsch objects. The Bardis were, in this way, very similar to the Eames couple, who lived during the same time and shared many ideals, although they do not seem to have ever met. The Eames and the Bardis lived in their "experimental" homes without distinguishing between private, social and working life.

From the recipes, menus and grocery lists found in their personal archive it is evident that Casa de Vidro's dining room was a space in which people gathered constantly. The couple hosted artists, politicians, musicians, poets, theater directors and producers, friends from abroad and from all over Brazil for Sunday lunches.

The glass tile floor in the main salon extends into the kitchen, only there the color changes to black; the bathrooms are also covered with this "vidrotile" in different tones of blue. For the rooms, Lina chose wooden floors and furnished them almost in a monastic way, with simple tubular beds and bed tables that she designed. Lina also designed the lighting fixtures, cabinets, kitchen hood and even the door handles. To complement her design the couple bought the



Above: Interior view of Casa de Vidro. Photo: Nelson Kon. Courtesy MASP  
Below: Social event at Casa de Vidro, June 1957. Courtesy Instituto Bardi / Casa de Vidro



Lina Bo Bardi at Casa de Vidro. Photo: Jack Pires, ca. 1952. Courtesy Instituto Bardi / Casa de Vidro.

92

latest imported appliances; a dishwashing machine, an ironing table, and refrigerator that Lina showcased in the Women Encyclopedia to illustrate a modern way of living.<sup>4</sup>

The service quarters see a change in materials and proportions: terracotta floors, wooden doors and shutters, lower ceilings and off-the-shelf fixtures. This portion of the house, different from the “flying glass box,” is grounded with a standard masonry construction, that can be understood as a more vernacular or traditional architecture (either from Brazil or Italy).

The duality of the opaque and transparent volumes can be interpreted in many ways: modern and traditional, European and Brazilian, public and private. The hybrid character is not particular to Lina’s home; Philip Johnson’s house in New Canaan deals with the private and social in this same manner. The glass pavilion of the Johnson home is commonly shown as an independent volume, but the space is connected through its infrastructure to a masonry volume that is less photographed and which was designed to enclose the private life of its residents and the unsightly utility machines.

The house was finished in 1952 and the Bardis moved in soon thereafter. Then, the house was surrounded by a low vegetation and could be seen from afar. For several more years, the only other construction on site was the house-keeper’s pavilion. Eventually, the garage volume and the garden lanes were added—their materiality reflected Lina’s travels to Barcelona to see Gaudí’s work and her alignment to Bruno Zevi’s ideas on organic architecture. While

4 Lina Bo Bardi, “A Casa,” in *Enciclopédia da Mulher* (Rio de Janeiro / Porto Alegre / São Paulo: Ed. Globo, 1963 [1958]), 73–120.

she was working on the projects, Lina designed the nearby house for Valéria P. Cirell using this same materiality. Lina's shift of her choice of materials and architectural approach could be compared to Juan O'Gorman trajectory. This career resemblance has no validated direct link or connection but is inevitable to ignore when showing Bo Bardi's work in Mexico City. Both architects decidedly negated in some way the modernist values and aesthetics visible in their opera primas and explored materialities closer to vernacular architectures in their own contexts.

The last structure that was added to the Bardi's site was the studio; it was completed in the 1980s, when Lina's collaborators needed a place to work. Unlike the modernist house or the "naturalistic" garden structures, the studio (or *casa*), "is depictive of the taste for popular architecture and local techniques she developed during her multiple stays in Bahia."<sup>5</sup>

As her architecture evolved, so too did the surrounding garden, modifying the feel and appearance of the house. Recently the landscape research team lead by Prof. Luciana Scheck found significant evidence that Lina planted almost all of the garden and was involved in selecting species. "Lina's library reveals her as a tree-planter; as a collector of books on botany all with handwritten notes on the contents of her herb garden; as an orchid and flower lover. Lina itemized species of vegetation in plant nursery shopping lists. She was very aware of another dimension of the continental Brazil, as can be seen from the presence of books on its geography and biomes, from the Cerrado scrublands to the Amazon rainforest."<sup>6</sup>

Today the lush and beautiful garden is as significant as the house it surrounds; its conservation is key to maintaining the modernist structure. Lina left some landscape decisions to nature but since her passing, the lack of a substantial management plan has taken its toll. Trees almost fifteen meters high grew on top of the garage structure and the ficus trees have overgrown their roots, intruding into the house. Fortunately, we now have an active conservation plan and an awareness campaign in place. The recent arrival of visitors and a host of vibrant cultural programs have brought new energy to the home, re-establishing it not only as a monument but as an organic space that still breathes life into Pietro Maria and Lina Bo Bardi's lifelong vision.

5 Renato Anelli and Sol Camacho, eds., *Casas de Vidro / Glass Houses*, 118.

6 Luciana Bongiovanni Martins Schenk, Lígia Teresa Paludetto, André Tostes Graziano. "The Glass House and its Garden: Inventory and discoveries," in *Plano de Gestão e Conservação da Casa de Vidro*, ed. Renato Anelli (São Paulo, unpublished: written in 2018), 420.





Casa de Vidro. Photo: Nelson Kon. Courtesy Instituto Bardi / Casa de Vidro

Portadas / Covers

p. 7: *A-Attualità, Architettura, Abitazione, Arte*, no. 3, marzo de 1946  
(March, 1946). Cortesía Instituto Bardi / Casa de Vidro

p. 10: *Habitat. Revista das artes no Brasil*, no. 14, enero–febrero de 1954  
(January–February, 1954). Cortesía Instituto Bardi / Casa de Vidro

p. 54: *Habitat. Revista das artes no Brasil*, no. 15, marzo–abril de 1954  
(March–April, 1954). Cortesía Instituto Bardi / Casa de Vidro

p. 77: *A-Attualità, Architettura, Abitazione, Arte*, no. 4, abril de 1946  
(April, 1946). Cortesía Instituto Bardi / Casa de Vidro

## CUADERNILLO / BOOKLET

*Lina Bo Bardi: Habitat*

Gerente de Administración / Administrative Manager  
Aurora Martínez

Equipo de Administración / Administrative Team  
Arturo Quiroz, Javier Cartagena, Alan E. Castro,  
Héctor Polo Delgado, Macisol Vázquez,  
Berenice Domínguez, Moisés Aparicio

Biblioteca / Library  
Cristina Ortega

Jefe de Seguridad / Chief of Security  
Sevando Castañeda

Equipo de Seguridad / Security Team  
David Bruno, Idali Gómez, Armando Herrera,  
Agustín Salinas

Servicios auxiliares / Auxiliary Services Team  
Edith Martínez, Ecila Ávila, Fabiola Chapela,  
José Escárcega

Exposición organizada por Julieta González,  
curadora e investigadora independiente,  
José Esparza Chong Cuy, director ejecutivo  
y curador en jefe en Storefront for Art and  
Architecture, Nueva York, y Tomás Toledo, curador  
en jefe en el MASP.

Coordinada en el Museo Jumex por Cindy Peña,  
asistente curatorial, Museo Jumex.

Exhibition organized by Julieta González,  
independent curator and researcher,  
José Esparza Chong Cuy, Executive Director  
and Chief Curator at Storefront for Art and  
Architecture, New York, and Tomás Toledo,  
Chief Curator at MASP.

Coordinated at Museo Jumex by Cindy Peña,  
Curatorial Assistant, Museo Jumex.

Agradecemos el apoyo de / We thank the support of:  
MASP e Instituto Bardi / Casa de Vidro

Textos / Texts  
Julieta González  
Cindy Peña  
Sol Camacho

Traducción / Translations  
Elisa Schmelkes

Coordinación editorial / Editorial Coordination  
Acely Ramírez

Diseño gráfico / Graphic Design  
Andrea Volcán

**MASP**

MCA  
CHIC  
AGO

**INSTITUTO BARDI**  
**CASA DE VIDRO**

Publicado por / Published by  
Fundación Jumex Arte Contemporáneo

© 2020

★ MUSEO JUMEX

