REIA #06 / 2016
200 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Mara Sánchez Llorens
Universidad Nebrija / Universidad Pontificia de Salamanca / marasanchezllorens@gmail.com

Lina Bo Bardi y el misterio de lo cotidiano / Lina Bo Bardi and The Mystery of the Ordinary

El presente texto trata de redescubrir ciertos rasgos no racionales en la obra de la arquitecta italo-brasileña, Lina Bo Bardi, para tratar de cavilar sobre una cuestión clave ¿en qué radica el misterio de lo cotidiano en su arquitectura? Para dar respuesta a este asunto nos acercaremos a diferentes narraciones bobardianas. Partiremos de su trabajo como escenógrafa para la obra *Ubu. Folias Physicas, Pataphysicas e Musicales*, en la que Lina Bo Bardi revela ciertas similitudes entre su proceso creativo, el del dadaísmo y el surrealismo. A continuación, descifraremos aquellos conceptos relevantes en las vanguardias apuntadas que demostrarán la simetría entre el surrealismo y la acción creativa bobardiana. Proseguiremos con ciertos objetos diseñados por Lina Bo Bardi, entre ellos sus bichos, entendidos éstos como metamorfosis de los espacios en los que habitaron y las atmósferas espaciales que desencadenaron —y que llamaremos "sinfonía espacial"—, para concluir que el resultado de todas estas lecturas de la obra de Bo Bardi, entendida como la superposición de niveles discursivos que se entrelazan y conforman una estructura compleja de composición narrativa, es la realidad que Lina Bo Bardi se empeñó en ofrecernos de una forma más amable para habitar en ella, todos juntos.

This text tries to rediscover the work of the Italian–Brazilian architect, Lina Bo Bardi, through certain irrational ideas to think about a key question: where is the mystery of the ordinary in her architecture? We´ll get close to different *bobardian* narrations. First, her work as a production designer in the Office Theatre for the play Ubu. Folias, Physicas, Pataphysicas and Musicals, in which Lina Bo Bardi reveals certain similarities between her creative process, the Dadaism and Surrealism; then we decipher those key concepts in the targeted avant-garde which show the symmetry between surrealism and creative action bobardiana; secondly we will decode certain objects designed by Lina Bo Bardi understood as the result of a metamorphosis of the spaces in which they lived and spatial atmospheres as an "Space Symphony" and finally, we will conclude that the result of all of these bobardiana narrations are the ins and outs of Bo Bardi´s work, understood as the superposition of discursive levels that intertwine and form a complex structure of narrative composition that is the reality; a reality that Lina Bo Bardi determined to offer us in a more friendly way to live in, all together.

Cotidiano, misterio, surrealismo, participación, collage, espacio público /// Ordinary, mistery, Surrealism, participation, collage, public space

Fecha de envío: 15/04/2016 | Fecha de aceptación: 01/05/2016

Figura 1. Ubu, Folias Physicas, Pataphysicas e Musicaes
1985 | João Caldas
Acervo Idart/Centro Cultural São Paulo
Registro fotográfico João Calda

El 25 de mayo de 1985 la compañía brasileña Ornitorrinco[1] representó en el Teatro João Caetano de São Paulo, la obra *Ubu. Folias Physicas, Pataphysicas e Musicaes,* uno de los textos más conocidos e influyentes de Alfred Jarry; se trató de una versión dirigida por Cacá Rosset (Tortorella, 2011:39-48). La arquitecta ítalo-brasileña Lina Bo Bardi fue la escenógrafa de esta puesta en escena que tuvo gran repercusión y permaneció tres años en cartel, en el también paulista Teatro Oficina[2].

1. Luiz Roberto Galízia, Maria Alice Vergueiro y Cacá Rosset, fundaron la compañía Ornitorrinco en 1977.

2. Resulta necesario precisar algunos aspectos de la historia de Lina Bo Bardi, probablemente conocidos por muchos de los lectores de este artículo: Aquilina di Enrico Bo nació en Roma en 1914, se graduó como arquitecta en 1939. En 1946 se casó con el prestigioso marchante de arte, Pietro María Bardi, de quien tomó el segundo apellido y con quien se trasladó ese mismo año desde Italia a Brasil. Allí residieron el resto de sus días.

   Todas las ideas con las que Bo Bardi se acercó a la creación la convirtieron en una creadora de excepción, más aún cuando ella misma entró en contacto con tres realidades culturales brasileñas que también eran excepcionales: el Movimiento Moderno brasileño; el Nordeste brasileño y el Tropicalista. Ella sintetizó estos tres mundos, tejiendo una red de relaciones entre arquitectura, artesanía, arte y antropología que se materializaron en formas de habitar no habituales, distintos escenarios para lo colectivo o acercamientos excepcionales en su momento a la naturaleza.

   Bo Bardi formó parte del debate brasileño acerca de la línea evolucionaria de la cultura y la arquitectura en Brasil, un debate entre la modernidad y la tradición y enriqueció el entusiasta Tropicalismo con cuestiones medioambientales y la participación de los usuarios.

Figura 2. Teatro Oficina, São Paulo, Brasil_ Lina Bo Bardi y Edson Elito_1980

En este contexto cotidiano del apuntado espacio escénico, hay al menos cuatro razones distintas que harán que los lectores de este artículo se sientan cautivados.

La primera de ellas obedece a que el evento artístico participativo, *Ubu. Folias Physicas, Pataphysicas e Musicaes* fue entendido como un acontecimiento que generó un equilibrio temporal al traer al presente una serie de discursos críticos acerca de un tema universal como el de la tiranía de los dictadores[3]. Este es probablemente el argumento principal para que los asistentes al evento de 1985, se sintieran atraídos.[4]

La segunda razón tiene que ver con que allí, en el Teatro Oficina, la obra de Alfred Jarry se desarrolló de forma vivida y explícita, utilizando lenguajes diversos como la danza, el teatro, la música y de manera novedosa, se incorporó el lenguaje del circo.

La tercera razón radica, desde una óptica más formal, en el espacio en el que se ubicó por tres años, el Teatro Oficina, transformado años después por la propia Lina Bo Bardi.

Finalmente, la compañía Ornitorrinco nos suministra una extraordinaria descripción de ciertas actitudes de Lina Bo Bardi respecto a sus propios procesos creativos (Tortorella, 2011).

El objetivo de este artículo es acercarnos a esas cuatro diferentes narraciones bobardianas y para ello partimos de su trabajo como escenógrafa en el Teatro Oficina para la obra *Ubu. Folias Physicas, Pataphysicas e Musicaes*, en el que Bo Bardi manifiestó su alineamiento con el dadaísmo y el surrealismo; a continuación, descifraremos aquellos conceptos clave en las vanguardias apuntadas que demuestran la simetría entre el surrealismo y la acción creativa bobardiana; proseguiremos con los bichos diseñados por la arquitecta, fruto de una metamorfosis de los espacios en los que habitaron y las atmósferas espaciales que desencadenaron; para concluir finalmente que la simultaneidad de todas estas narraciones son

3. El espectáculo Ubu, folias physicas, pataphysicas e musicaes, fue un trabajo basado en el ciclo Ubu (1896-*1944) del dramaturgo francés Alfred Jarry.*

4. La dictadura militar en Brasil comenzó tras el golpe de estado de 1964, y se extendió hasta la elección de Tancredo Neves en 1985.

Figura 3. Alfred Jarry

el misterio de lo cotidiano entendido como la superposición de niveles discursivos que se entrelazan para conformar una estructura compleja de composición narrativa y que es, la realidad; esa realidad más amable que Lina Bo Bardi se empeñó en ofrecernos para habitar en ella, todos juntos.

La ventana surrealista

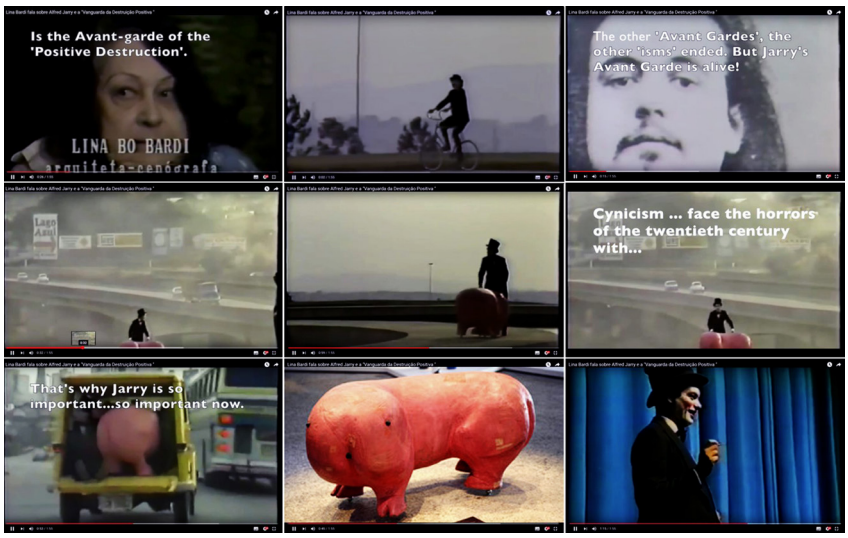
Lina Bo Bardi fue hija legítima de las vanguardias históricas europeas que tuvieron en sí mismas un ideario de ruptura con el orden, los valores del pasado, las tradiciones, su propia historia y, en definitiva, una búsqueda incansable de lo nuevo.

La arquitecta, por un lado, tomó de estas vanguardias su entusiasmo por cuestionar y retar los cánones establecidos y ella se convirtió en una excepción a todos los movimientos que lideraron el arte y la arquitectura en los contextos y los tiempos en los que desarrolló su vida. Brasil fue para Lina la oportunidad de destruir de manera positiva los equívocos europeos y construir una nueva realidad (Bardi 1951:1-2). Escribió Paulo Mendes da Rocha "Es importante reconocer que la preparación de Lina le permitió convivir con nuestra realidad múltiple [añadimos: de manera simultánea]: el saber europeo en frente del saber indígena (Mendes 1992).

Del autor de la obra teatral con la que comenzábamos, Alfred Jarry, Bo Bardi también tomó su dialéctica de reconstrucción, postura que expuso en su texto "Cultura e não-cultura" (Bo Bardi 1958). Por otro lado, podemos afirmar que no tomó el carácter anti humanista del dadaísmo. Por el contrario, el humanismo de Bo Bardi se enriqueció con la incorporación de procesos participativos y una manera colectiva de entender el espacio público; podría decirse que ella fue una de las últimas humanistas del siglo XX (Lina & Gio: The Last Humanists, 2012).

> «A pesar de la guerra, DADA sobrevivió; representó una antítesis que todavía continúa, sobrevive (...) Las otras vanguardias, los ismos ya acabaron, pero la vanguardia de Jarry, continúa: la vanguardia de la destrucción positiva» (Lina fala de Jarry, 1985).

Figura 4. Fotogramas entrevista "Lina fala Jarry" _1985



La arquitecta se acercó a cada una de las creaciones que desarrolló —escenografías, objetos y arquitectura (Bo Bardi 1951:64)—desde esta idea de acabar con lo existente sólo si era necesario, y crear algo nuevo (la reconstrucción de Jarry), al igual que la compañía Ornitorrinco, combinando y superponiendo historias. Una reconstrucción nacida de la apuntada superposición de narraciones que representaban valores como la creación y la libertad (Bo Bardi 1989:59).

En el año 1975 —en los preliminares de la fundación de la compañía Ornitorrinco[5]— el crítico de arte Jose María Azcárate planteó una panorámica del arte como una película del revés, a través de una paradoja: lo más moderno, el monstruo surrealista de los años 20, miraba al arte medieval, cargado de simbolismo y realidad (Azcárate, 1975). El siglo XX fue un siglo de creación de procedimientos que querían cambiar lo que tenían, quizá por eso el reciclaje (o reconstrucción) fue una herramienta fundamental. Todo se reutilizó, incluso la tradición. De la mano del surrealismo, aquel reciclaje artístico se convirtió en un escape de la realidad y fue, además, una fórmula para ensayar cosas nuevas, para enfrentar, chocar y poner en duda los encuentros resultantes. Este desafío al mundo real fue también una de las estrategias utilizadas por Lina Bo Bardi.

En el surrealismo "oficial" de los años veinte, el de Bretón o Magritte, había un fuerte componente de provocación, y de manera algo oscura, el inconsciente era el protagonista.

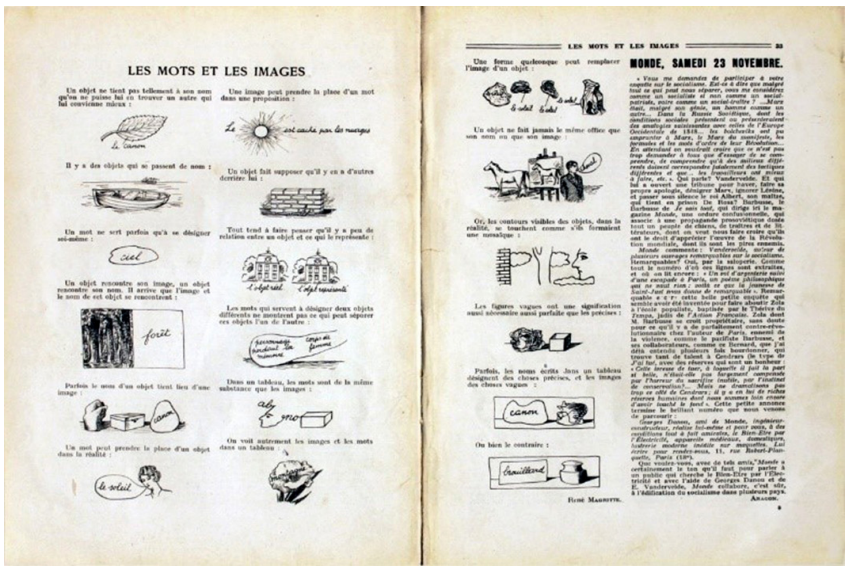
Tomamos prestada la frase de "el misterio de lo cotidiano" de la conferencia impartida por Julián Gállego en la que trata de descifrar los recuerdos infantiles de Magritte[6]. El aspecto misterioso de dichos recuerdos utiliza un lenguaje plástico inesperado pero cercano a lo popular (Gállego 1989) y en eso convergen Magritte, Bo Bardi y el movimiento brasileño cercano al Pop Art, el Tropicalismo. Relación que trataremos de exponer más adelante.

5. Y del comienzo del proyecto de transformación del Teatro Oficina, aunque no se materializaría hasta comienzo de los noventa en colaboración con Edson Elito, trabajos que no se acometieron hasta 1990.

6. Conferencia impartida en la Fundación Juan March de Madrid en 1989.

Figura 5. Mots et Images_René Magritte_1927

Figura 6. Parangolés_Capa 05_Mangueira_ Helio Oiticica_1965



LES MOTS ET LES IMAGES

Un objet ne tient pas tellement à son nom qu'on ne puisse lui en trouver un autre qui lui convienne mieux :

Il y a des objets qui se passent de nom :

Un mot ne sert parfois qu'à se désigner soi-même :

Un objet rencontre son image, un objet rencontre son nom. Il arrive que l'image et le nom de cet objet se rencontrent :

Parfois le nom d'un objet tient lieu d'une image :

Un mot peut prendre la place d'un objet dans la réalité :

Une image peut prendre la place d'un mot dans une proposition :

Un objet fait supposer qu'il y en a d'autres derrière lui :

Tout tend à faire penser qu'il y a peu de relation entre un objet et ce qui le représente :

Les mots qui servent à désigner deux objets différents ne mentient pas ce qui peut séparer ces objets l'un de l'autre :

Dans un tableau, les mots sont de la même substance que les images :

On voit nettement les images et les mots dans un tableau :

LES MOTS ET LES IMAGES 23

MONDE, SAMEDI 23 NOVEMBRE.

Une forme quelconque peut remplacer l'image d'un objet :

Un objet ne fait jamais le même office que son nom ou que son image :

Or, les contours visibles des objets, dans la réalité, se touchent comme s'ils formaient une mosaïque :

Les figures vagues ont une signification aussi nécessaire aussi parfaite que les précises :

Parfois, les noms écrits dans un tableau désignent des choses précises, et les images des choses vagues :

Ou bien le contraire :

RENÉ MAGRITTE.

En el Segundo Manifiesto surrealista –"La Révolution surréaliste", diciembre de 1927–, René Magritte ofreció un artículo titulado "Les mots et les images" (Las palabras y las imágenes), que incluía dieciocho dibujos. Cada uno ilustra una supuesta relación con la realidad y las palabras. Magritte incorpora "Lo extraño, lo simbólico, lo onírico". El juego en este contexto enredaba con la realidad más objetiva, para desmontarla y para provocar a partir de las imágenes combinatorias resultantes.

El collage fue una prueba de esta combinatoria acotada y la representación de *Ubu* en el Teatro Oficina fue y es también un collage de arte, calle y sociedad. Este choque entre objeto, imagen, palabra y acción, demuestra que la metáfora[7] surrealista todavía seguía y sigue presente.

7. La patáfora es una figura retórica conseguida al otorgar una nueva extensión a la metáfora. Creada por el movimiento patafísico de Alfred Jarry, fue desarrollada, después, por el autor estadounidense Pablo López.
Así como la metáfora va más allá del significado literal, la patáfora añade una nueva dimensión a la metáfora misma. (Ahmed, Miraj y Jameson, Martin. 2014)

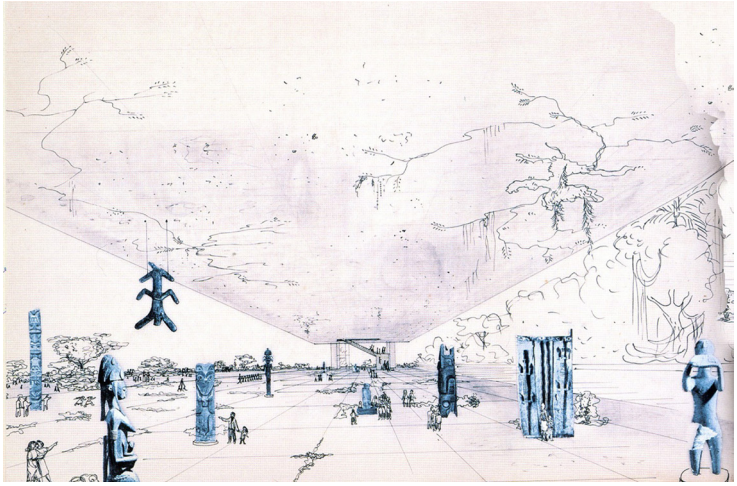


Figura 7. Trem das Artes_ Lina Bo Bardi_1969

Figura 8. Vano del Museo de Arte de São Paulo_ Lina Bo Bardi_1968

Figura 9. Concierto de Daniela Mercury bajo el MASP_Lina Bo Bardi_1992

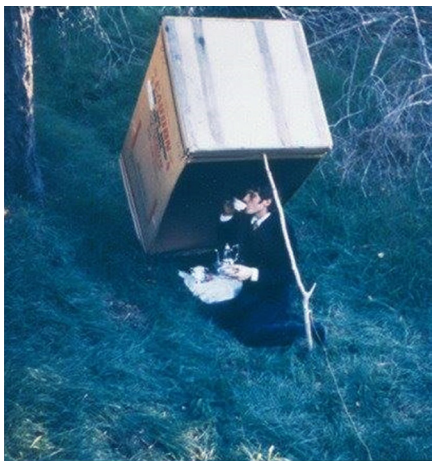
El Teatro Oficina tiene una historia de más de cuarenta años de actividad. En diferentes épocas los espectáculos producidos revolucionaron el panorama de las artes escénicas en Brasil, desde las interpretaciones de Brecht, los autores rusos, en el inicio de los sesenta pasando por el descubrimiento del Tropicalismo, a mediados de esa misma década, movimiento que originó una reinterpretación de la cultura brasileña con una gran reflexión a través de la música carioca, la creación colectiva y el teatro interactivo con el público de los años setenta, llamado te-ato, por la diversificación de actividades culturales en los años ochenta y por el reencuentro con la creación y la representación escénica en la década de los noventa (Diario das Escolas, 2014).[8]

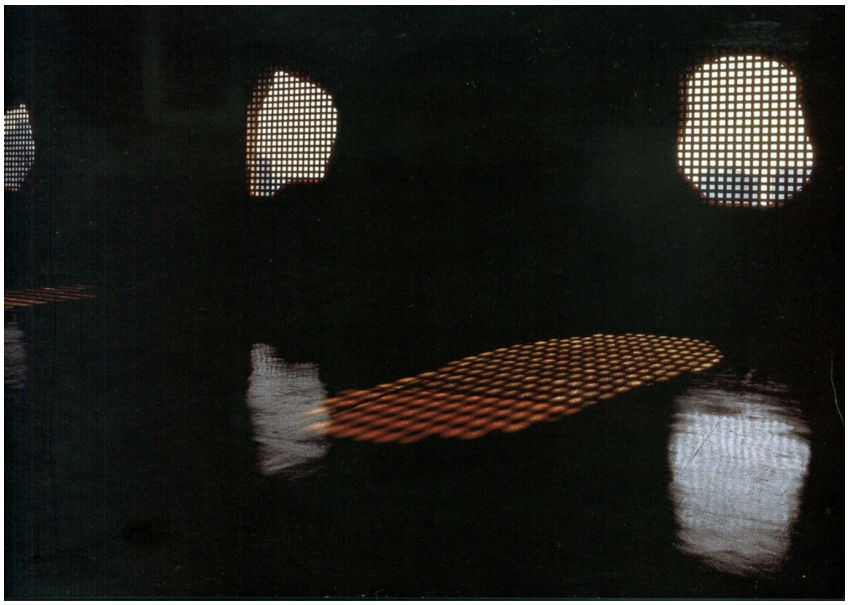
8. El Teatro Oficina se trata de un espacio —de apenas 450 m2— diseñado como una calle que devuelve un fragmento de la ciudad a los ciudadanos que pueden expresarse libremente al confundirse escenario y platea. Es uno de los teatros más ingeniosos que jamás se han diseñado en la historia de la arquitectura o en la historia del teatro o en la del arte.

   Al igual que sucediera con el coetáneo Centro Pompidou de París —contenedor de cultura artística en el que se superpusieron cinco trozos de boulevard en referencia a "Mayo del 68"— el Teatro Oficina también trasladó la voz de la calle a un antiguo garaje ocupado por la compañía Oficina desde 1961 y fue la voz protesta brasilera de aquellos años en los límites del casco histórico de São Paulo.

Figura 10. Dos Cajas_Cuna Emergencia_Lina Bo Bardi_ Publicado revista Grazia_ 1941_Tea Party_Bas Jan Ader_1972

Figura 11. Ventanas Torre Deportiva Sesc Pompeia_ São Paulo_Brasil_ Lina Bo Bardi_1986





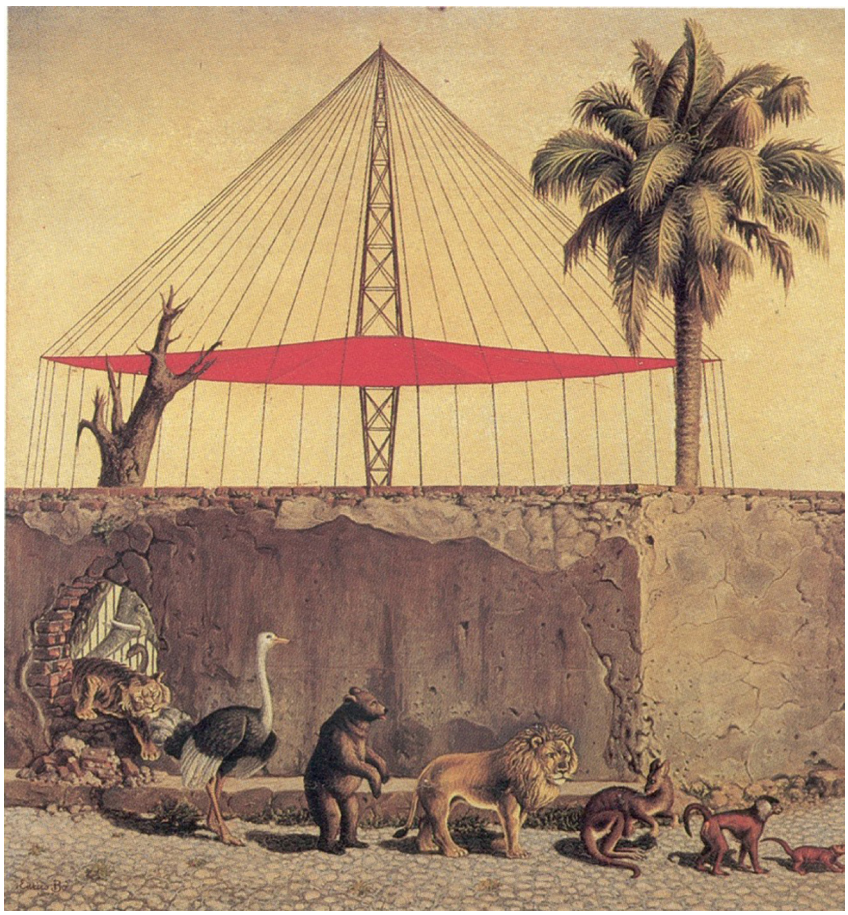
Podríamos describir la vida de Lina Bo Bardi como la del propio Teatro. Ella operó a través del arte y estableció también temas principales en el trascurso de las décadas posteriores a su estancia en Salvador de Bahía entre 1958 y 1964 (Oliveira, 2010). Aquellos tópicos que como otro exotismo más, como lo era en cierta manera el movimiento Tropicalista, ella los incorporó a su propia mirada.

Una materialización de esa mirada bobardiana son las ventanas- perforaciones del SESC Pompéia —diseñado por la arquitecta entre 1977 y 1990— y que son como telas tupidas y perforadas por la luz. Una alusión simbólica y real a la libertad técnica del hormigón que ella supo manejar, a la caverna, a los huecos de la arquitectura popular; como si se tratara de una ventana misteriosa hacia la ciudad. La ventana nos asoma a la memoria colectiva universal.

Bichos

Ornitorrinco nació a mediados de los setenta como contra-manifiesto ante ciertas vanguardias europeas ya desaparecidas y recuperar cierta memoria colectiva brasileña. Su nombre, Ornitorrinco, derivó del propio

Figura 12. Animales huyendo del circo_
Enrico Bo_1943



animal, híbrido de mamífero y ave[9]. La compañía tenía el objetivo —como ya apuntábamos al comienzo del texto— de sumar los lenguajes del teatro y la música, al del circo. Brasil era la suma de estos lenguajes también.

En el texto "Vanguarda, cultura popular e industria cultural no Brasil" Carlos Basualdo conecta el desarrollo del Tropicalismo a la música popular y a la inmensa imbricación de ésta con la sociedad brasileña. En "Pão e circo" el comisario justifica la relación de Lina Bo Bardi con este círculo artístico de finales de los años sesenta a través de las conexiones entre lo popular y el circo.

Lina Bo Bardi desde siempre había admirado el lenguaje circense. Presagio de esta idea era el cuadro que realizó Enrico Bo, su padre, en 1943 y que siempre la acompañó: una estructura circense en un rojo intenso y un muro destruido por los animales que antes vivían en el circo y ahora lo abandonaban. Lina diseñó muchos de sus proyectos apoyándose en las cualidades de una construcción aérea, nómada y temporal, como es el circo.

En muchos de sus proyectos, la síntesis de todas sus narraciones estuvo también en los bichos que ella misma diseñó y que habitaron (como los animales del cuadro paterno del circo) las atmósferas espaciales creadas por ella.

9. Este animal estaba en peligro de extinción como también parecía estarlo la propia memoria colectiva del Brasil.

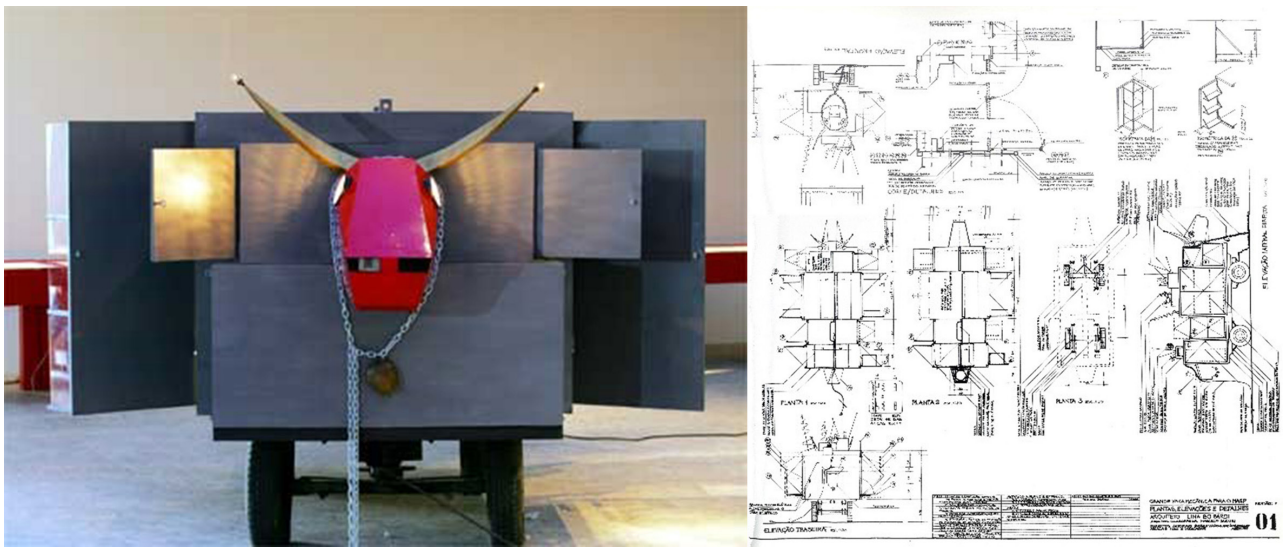


Figura 13. La Gran Vaca Mecánica_ São Paulo_Brasil_Lina Bo Bardi_1988 | La Gran Vaca Mecánica_São Paulo_ Brasil_Lina Bo Bardi_1988

Estos seres imaginarios fueron seres universales que Lina tomó de la tradición brasileña pero que también los adquirió de la mano de Dino Buzzati (Sánchez, 2015: 48). Aquellos seres sumaban nuevas narraciones críticas: Polochon, el cerdo de dos cabezas; Dodecaedro, la flor geométrica (ambos de 1985); cocodrilos gigantes, serpientes, marionetas y otros muchos seres. Muchos de ellos formaron parte de la Casa de Vidrio después de activar los espacios públicos en los que inicialmente habitaron. Como los animales del cuadro que analizábamos, aquellos bichos del mundo creado por Lina huyeron hacia la casa de su creadora.

Magritte empleo también la metamorfosis, los desplazamientos o los comentarios chocantes —como los que encontramos en los dibujos y en los bichos bobardianos— sobre lo representado para perturbar el equilibrio entre naturaleza y artificio (Magritte: The Mystery of the Ordinary, 1926-1938. 2014).

De manera particular podemos destacar un objeto de aspecto futurista y universal, la Gran Vaca Mecánica de 1988 diseñada para guardar en su interior la memoria colectiva del pueblo brasileño: su artesanía.

La vaca encierra un vacío que nos fascina, es una fascinación por el silencio, por la nada. La libertad de lo que contiene en su vacío interior nos seduce más que la propia idea de la belleza. La desmaterialización del objeto da paso a una materia llena de significados.

> "Pataphysics es la ciencia de las soluciones imaginarias, que simbólicamente les atribuyen propiedades a los objetos, descritos desde su realidad virtual hasta sus rasgos distintivos.
>
> La ciencia contemporánea se basa en el principio de inducción (...), esto es cierto sólo en la mayoría de los casos, depende del punto de vista y es codificado a conveniencia. En lugar de formular la ley de la caída de un cuerpo hacia un centro, lo más oportuno sería la ley de la ascensión del vacío hacia una periferia, un vacío se considera una unidad de no-densidad."
>
> — Dr. Fausto por Alfred Jarry (Ahmed 2014).

Estas mismas ideas las encontramos en la Gran Vaca que es, además, un objeto museográfico que nos recuerda que el siglo XX tenía una clara intención de que todo lo que se hiciera debía ser nuevo, como por ejemplo la mirada de André Malraux y su museo imaginario de 1947. La historia del arte desde hacía cien años, para él, era la nueva historia de lo fotografiable. Se trataba de una obra de arte que se desligaba de su época, como los objetos almacenados en la Gran Vaca Mecánica. El arte era también, como ya lo fue para el surrealismo, lúdico, poniéndose en duda constantemente. Esta acción lúdica concatenaba, como el museo de Malraux y la vaca de Bo Bardi, concatenaba imágenes inexplicables en sus conexiones. Ambas ideas aluden a un museo sin paredes, sin muros, permitiendo, a cada espectador, la posibilidad de formar su propio museo sin límites temporales ni espaciales.

Al relacionar la Gran Vaca Mecánica y el espacio en el que habita, el Museo de Arte de São Paulo (MASP), comprobamos la veracidad del auténtico objetivo de la obra de Lina Bo Bardi: la libertad. Objeto y museo se materializan no sólo como expositores —ambos lo son, el uno habita en el otro— sino como discurso intelectual por el que el arte y la artesanía rompen sus fronteras temporales y geográficas y se aúnan para convertirse en expresión creativa de lo colectivo. Ambos son continente y contenido y producen en nosotros sorpresa, esta disonancia se encuentra entre el rigor y la autonomía. Ambos sintetizan y acumulan sueños, fantasías y pensamientos (Sánchez 2010).

De la ventana surrealista a la sinfonía espacial

En primer lugar, vamos a analizar lo que denominaremos atmósferas espaciales, analizadas a través de tres bocetos -acuarela-collage-fotomontaje- que la propia Lina Bo Bardi esbozó, entre los años 1950 y 1985 para tres exposiciones distintas, en los que encontramos semejanzas con la ventana surrealista y con las imaginadas por Robert Delaunay. Son sorpresivas, inmediatas y dinámicas. Recorramos con nuestra imaginación estos tres espacios o composiciones museográficas.

Entreato para crianças

El 24 de marzo de 1985 se celebró en el SESC Pompéia la exposición infantil, Entreactos para niños.

El dibujo que estudiamos fue realizado por la arquitecta, mediante acuarelas- color- sobre lápiz, completándose con anotaciones en diferentes colores hechas por ella misma. Aparece fechada el 27|12|84. Acompaña el dibujo de un texto:[10]

> Eu vi as crianças a brincar
> Philippe Soupault
> Deve ser
> Deve ser
> Deve ser
> Toda a vida
> Alice Preta, Rio 1946

10. «He visto a los niños jugar», Philippe Soupault. Escritor y político francés, impulsor del dadaísmo en Francia e iniciador del surrealismo.

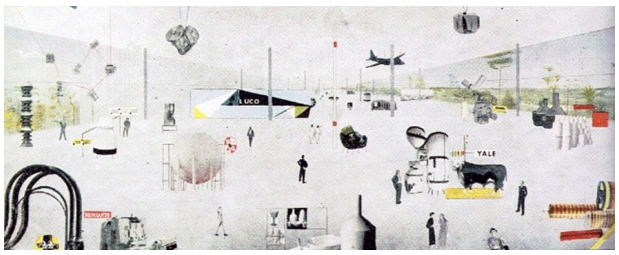


Figura 14. Cuarto centenario de la ciudad de São Paulo_Lina Bo Bardi_1950

La arquitecta iniciaba con esta muestra una serie de exposiciones que invitaban a los más pequeños a convergir dos mundos: la ciencia- muy cercana a la lógica infantil, como ella afirmó- (rigor) y la fantasía (imaginación).

El motivo principal fue una serie de animales tridimensionales- propios de las granjas, así como otros bichos dispersos. Animales (alguno nos recuerda a animales pintados por Marc Chagall), y bichos sobredimensionados y fácilmente reconocibles por la sencillez del trazo y el color, a medio camino entre el expresionismo y el surrealismo. Se entabla una relación con los niños en la importancia de la expresión vital, en el empleo de la proporción subjetiva de las formas, en el uso del color más por sus efectos emocionales que para reproducir la realidad óptica, en la falta de perspectiva y de la gravedad y en el dominio de la fantasía. Algunos animales aparecían acompañados de una anotación común: simbiosis.

Componían una invitación atractiva para que los niños se acercaran, se subieran sobre ellos y los descubrieran a través del juego, despertandose así el interés de los niños en la Ciencia (Sparagni 2002:69):

> El acercamiento al mundo de los niños en su concepción de juego artístico forma parte de la revolución de la revolución estética y lingüística del siglo XX, en el que el azar, lo accidental lo imprevisible reflejan y provocan la sorpresa desarmada del niño.

Proponía también tres elementos arquitectónicos que organizaban espacialmente el pabellón: Una rampa rematada con una pequeña pagoda japonesa: escenario para posibles debates y eventos infantiles (constante en los espacios escénicos *bobardianos*); un carrusel (elemento infantil clave) y una piscina de papel pintado (la sala ya contaba con un río que Lina Bo Bardi realizó para recrear el agua que filtrada por las cubiertas en su primera visita a la fábrica y como escenificación geográfica).

Estos tres elementos generaron ámbitos de actividad a su alrededor. El espacio que contenía la exposición se transfiguró en dos de sus caras: la cubierta: un plano horizontal de cables en la cubierta para colgar animales de él; uno de los muros laterales de la nave: recubierto con una tela sobre subestructura de madera en la que se pintan insectos por cartelistas de cine.

Hay un aspecto misterioso que no tiene que ver con el lenguaje plástico, pues se trata de un lenguaje real y exacto, sino con la desorientación que provocan los objetos que no están en el ambiente que les corresponde y con su escala. Hablaríamos de una realidad cotidiana que conocemos y que a través de esta composición sugestiva elabora un sistema expositivo

Figura 15. Cuarto centenario de la ciudad de São Paulo_ Lina Bo Bardi_1950 + Museo al borde del océano en São Vicente_Lina Bo Bardi_1951

objetivo. En realidad, son las falsas leyes establecidas, las que no encadenarían estos objetos por vecindad. El contenido nos asombra por las relaciones encadenadas entre los objetos y la escala de los mismos.

Prosigamos con el segundo ejemplo.

El resultado es un cúmulo de ideas en aparente desorden, cargadas de sugerencias, de comunicación, de investigación y celebración, sin querer ser contemporáneos ni exóticos, sino desde la más absoluta de libertad de expresión.

Estas atmósferas espaciales coleccionan, editan y reordenan. La arquitectura en su búsqueda crítica opera no sólo como arte, sino a través del arte. La comparación de las obras de arte está en la no comparación.

4º Centenario São Paulo

En 1950, con motivo del 4º Centenario de la fundación de la ciudad de São Paulo, se celebró en el Parque Ibirapuera, situado al sur de la ciudad, una exposición conmemorativa. Lina Bo Bardi proyectó una instalación para el espacio de exposiciones de dicho parque. Era su primera inmersión en la arquitectura paulista y su transición de una dedicación plena al mundo del diseño y editorial, al de la arquitectura. Nos encontramos ante un dibujo realizado con una técnica mixta de collage sobre acuarela. Ella hizo suyo el lenguaje del collage, un collage cuyo lenguaje plástico estaba cercano al espectador.[11]

Área expositiva del Museo al borde del Océano en São Vicente, São Paulo

De manera muy básica podríamos describir este museo como un gran espacio racional único, elevado y abierto al exterior. La estructura potente era roja, único color utilizado en el boceto que investigamos.

En este documento gráfico la creadora nos habla de la museografía que se imagina en el espacio expositivo- situado de espalda al acceso y mirando al inmenso mar- utilizó la técnica del collage fotográfico en blanco y negro. En realidad, realizó dos collage desde sendos extremos de la sala expositiva.

El contenido de esta sala respondía a una idea novedosa en la que se mezclaban cuadros de las vanguardias europeas con creaciones brasileñas, como ex-votos del nordeste del país.

11. El proyecto no fue realizado, sin embargo, años más tarde, en 1953, la propia arquitecta lo publicó en la revista Habitat que ella misma dirigía, revista de la Artes en Brasil.

Figura 16. Intermedio para niños_Sesc Pompeia_ São Paulo_1985+ Cuarto centenario de la ciudad de São Paulo_Lina Bo Bardi_1950 + Museo al borde del océano en São Vicente _Lina Bo Bardi_1951

¿Qué nos resulta interesante del análisis comparativo de estos tres dibujos?

Las tres atmósferas crean una suerte de Parangolé[12] en el que el creador o el espectador se viste con una capa que consta de varias series de paños de colores que se van descubriendo en la medida en que éste se mueve, corriendo o bailando. El misterio en los proyectos de Lina Bo Bardi surge de esta manera: al recorrerlos, van sucediendo y surgiendo.

Los tres dibujos están realizados con técnicas diferentes. Se trata de tres imágenes que Lina Bo Bardi realizó para tres espacios expositivos y que en su conjunto podrían entenderse como una imagen única, una mirada sobre un mismo lugar, en tres momentos diferentes.

La perspectiva que es muy repetida es similar a la ventana surrealista. Una ventana, como metáfora del ojo (René Magritte 2008). Una ventana como frontera entre el interior y el exterior, igual que el ojo humano, en la que su cristal es el soporte de la ilusión de la realidad, como mimesis, como ilusión.

En 1928, René Magritte describía su pintura en su ensayo "Teatro dentro de la vida" como un escenario en el que, a telón abierto, se desarrolla una tragicomedia cuya protagonista es la representación.

Parafraseando a André Breton:

> El ojo está hecho para pasar un hilo conductor entre las cosas de aspecto más heterogéneo y las va enhebrando, dicho hilo, de enorme ductilidad, debe permitirnos captar las relaciones que encadenan en un tiempo mínimo la continuidad de las innumerables estructuras físicas y mentales. Relaciones enmarañadas por las falsas leyes de la vecindad o clasificación científica.

Los tres dibujos participan de este concepto y tienen algo que nos recuerda los dos sentidos del surrealismo propuesto por Patrick Valbert: la inmediatez y la desorientación voluntaria[13].

La inmediatez de esta composición gráfica radica en el carácter irreal, infantil, de aparente arbitrariedad en que los diferentes objetos se acumulan, también hace referencia a la temporalidad de la escena propuesta.

---

12. Parangolé. En noviembre de 1964 Helio Oiticica escribía: "El descubrimiento de lo que doy en llamar parangolé (que denomina una situación de sorpresiva confusión o exhitación en un grupo), experiencia referida a la construcción del color en el espacio, especialmente en relación a una nueva definición de lo que dentro de esa experiencia sería el objeto plástico o mejor dicho la obra".

13. Julián Gállego, El misterio de lo cotidiano, conferencia impartida por el autor en la Fundación *Juan March, Madrid, 1989.*

La perspectiva se repite de manera similar en los tres dibujos. Nos sitúa en un gran contenedor análogo en los tres casos, de similares proporciones. La mirada se fija elevada respecto del suelo. Estamos ante una ventana que observa, que presta atención, como siempre hizo Lina Bo Bardi, y nos introduce en lo sorpresivo e inmediato, esa primera mirada las irrealidades, que nos ayuda a hacer una introspección en nosotros, a compartir y sociabilizar.

Advertimos que la elaboración de estas tres atmósferas parece sucesivamente más lenta, más silenciosa; esto tiene que ver con la velocidad del dibujo y por ello con la técnica utilizada.

Tienen mucho de escenográfico y sobre todo tienen mucho del evento que allí sucede. Están carentes de personas, con la excepción de unos niños que juegan y dan escala en el primer dibujo pero que son elementos secundarios de dichas escenas. Resultan silenciosas.

En el primer dibujo simplemente no se percibe. Los niños están protegidos. El segundo el paisaje nos recuerda un sertão, horizontal, con arbustos puntuales que en ningún caso nos remite a esa otra vegetación exuberante del país. El color tampoco es excesivamente brasileño.

¿Dónde nos sitúa Lina Bo Bardi?

El desconcierto reaparece en el tercer dibujo, el del Museo São Vicente. La mirada se equilibra entre exterior/ interior, lo definido se enfrenta a un paisaje neutro, mudo, no sabemos si se trata de un mar en calma o un desierto.

La línea del horizonte en este dibujo nos desconcierta sobre la altura a la que estamos. Sólo surge algo de vegetación en el patio lateral, donde el espacio cobra intensidad y realismo. El espacio se abre al cielo.

En el orden en que hemos compuesto esta imagen, el tercer dibujo es más elaborado, más definitivo, más realista en lo técnico pero sin embargo, más degradado. Un fotomontaje en Blanco y Negro, más surrealista, incluso lo es el cuadro protagonista y en primer plano, en el espacio expositivo para el Museo São Vicente.

Estas tres atmósferas temporales esbozadas por ella- entre los años 1950 y 1985- para tres exposiciones distintas- analizadas como si se tratara de una imagen única son, en su conjunto, un cúmulo de ideas en aparente desorden, cargadas de sugerencias, de comunicación, de investigación y de celebración, fueron instrumentos precursores que no pretendían ser modernos, originales ni exóticos, sino que fueron creados desde la más absoluta libertad de expresión.

Lina Bo Bardi buscó volver al origen, y volver por donde el orden de lo sublime, accesible precisamente a través de representaciones simbólicas, o sea completamente inadecuadas o desmesuradas, transcendía las formas de medida humana conocida, como las trascendía también el humor del absurdo tan implícito en su obra. Más allá de lo conmensurado por la razón humana lo que hay es lo inconmensurable, lo exterior, la realidad,

Figura 17. Sala expositiva Museo de Arte de São Paulo_ Lina Bo Bardi_1968

el ser. Pues bien, esa es la esencia cultural de América Latina. Por eso las vanguardias encuentran su inspiración en lo salvaje, en la antropofagia, en lo afro-latino-americano, y por eso América Latina alcanza una adecuada conciencia de sí misma en las vanguardias del siglo XX y especialmente en el surrealismo.

Lina Bo Bardi, utilizó las herramientas del collage y del fotomontaje desde una despreocupada soltura; se atrevió a transcribir y poder visionar intensamente de lo real a lo imaginario, de lo concreto y material a lo conceptual y viceversa.

Collage y fotomontaje fueron dos métodos de representación visual que Lina Bo Bardi incorporó a su arquitectura. El lenguaje estaba lejos del comic como harían coetáneos suyos pero sí estaba cerca del lenguaje infantil. El collage y el surrealismo formaron una pareja indisoluble.

Figura 18. Caballete expositivo Museo de Arte de São Paulo_ Lina Bo Bardi_1968

Figura 19. Caballete expositivo recuperado Museo de Arte de São Paulo_ Lina Bo Bardi_2016

Notas finales

Comenzábamos el presente texto con el papel de Lina Bo Bardi como escenógrafa para la obra representada en el Teatro Oficina *Ubu. Folias Physicas, Pataphysicas e* Musicaes; para terminar, fijándonos en parte del anotado título teatral, *Pataphysicas*, esta "ciencia" que se dedica «al estudio de las soluciones imaginarias y las leyes que regulan las excepciones». Lina Bo Bardi, en su obra y en su vida, se manifestó como una unidad de los opuestos, y se volvió un medio de descripción de un universo complementario, constituido por excepciones. En el universo de Bo Bardi todo fue anormalidad, la regla fue la excepción de la excepción. La regla fue lo extraordinario, y eso explica y justifica la existencia de la anormalidad.

Desde sus primeros dibujos y combinaciones de colores a la vez infantiles y salvajes, naif y brutales, inocentes y crueles, una expresión de lo lúdico, onírico e infantil está presente. A veces indígena en la generosidad de los espacios que proyectó, otras veces universal porque Bo Bardi entendió que el surrealismo tenía una vocación claremente democrática.

Recientemente aquel sistema expositivo etéreo y mágico, ha sido recuperado para el Museo de Arte de São Paulo[14]. El pasado día siete de abril el periódico Folha de São nos brindaba el siguiente titular: "MASP inaugura mostra sobre infâncias, con obras na altura das crianças".

El sistema expositivo del Museo de Arte de São Paulo es quizá a mejor de las prueba del misterio de lo cotidiano en la obra de Lina Bo Bardi, entendido desde esta perspectiva patafísica. La creadora utilizó recursos ligados a la imaginación infantil en un trabajo que tenía un notable componente lúdico. Al proyectar Lina Bo Bardi fue como una niña que jugaba a construir ciudades.

14. Tras la muerte de Pietro María Bardi el sistema expositivo de atriles de vidrio, diseñado por Lina Bo Bardi en 1968, fue sustituido por un sitema de tabiques y los cuados fueron colgados en ellos.

Bibliografía

Bibliografía comentada de Lina Bo Bardi <marasanchezllorens.wordpress.com/2016/06/03/bibliografia-comentada-de-lina-bo-bardi> [Consulta 04/04/2016]

Bardi, Pietro María. 1951. Para una nova cultura do homem. São Paulo. Habitat, 2: 1-2.

Basualdo, Carlos. 2007. Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972). São Paulo: Cosac Naify.

Bo Bardi, Lina. 1951. Dois objetos. São Paulo. Habitat, 5: 64.

Bo Bardi, Lina. 1958. Crônicas de arte, de historia, de costume, de cultura da vida. Arquitetura, pintura escultura, música, artes visuais. *Diário de Noticias* 1, 7 de septiembre.

Bo Bardi, Lina. 1989. Uma aula de arquitetura. 1989. *Projeto* 133: 103-108.

Gállego, Julián. 1989. El misterio de lo cotidiano, conferencia impartida por el autor en la Fundación Juan March, Madrid. < podtail.com/podcast/fundacion-juan-march/julian-gallego-el-misterio-de-lo-cotidiano-1>

Lina and Gio: The Last Humanists <www.aaschool.ac.uk/PUBLIC/WHATSON/exhibitions.php?item=226> (Consultado 12 de abril de 2016)

Lima, Zeuler Rocha Mello de Almeida. 2013. Lina Bo Bardi. New Haven y Londes. Yale University Press.

Magritte: The Mystery of the Ordinary, 1926–1938. <www.moma.org/calendar/exhibitions/1298?locale=en>

Mendes da Rocha. 1992. Imagem do Brasil. Caderno espacial Lina Bo Bardi. *Caramelo*, 4.

Oliveira, Olivia. 2010. Lina Bo Bardi. Obra construida. Gustavo Gili.

Sánchez Llorens, Mara. 2010. La Gran Vaca Mecánica. *Circo* 161.

Sparagni, Tulliola. 2002. L´arte del gioco: da Klee a Boetti, Roma: Mazzotta.

Tortorella Nogueira, Maria Emilia. 2011. O aproveitamento do Ciclo Ubu, de Alfred Jarry, no espetáculo Ubu, folias physicas, pataphysicas e musicaes, do Teatro do Ornitorrinco. *Cadernos letra e ato* 1, 1 <www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/letraeato/article/viewFile/212/223> (Consultado 04 de mayo de 2016)

Telesi, Sílvia Fernandes da Silva: Grupos teatrais: percurso e linguagem. Campinas: Ed. Unicamp, 2000.

"Vamos virar esta pocilga!", reportagem in O Estado de São Paulo, Caderno 2, 11 de maio de 1986, p. 22.

Vainer, André. 1999. Cidadela da liberadade. AA. VV, *Cidadela da liberdade*, São Paulo, Instituto Lina Bo y Pietro María Bardi.

AA. VV, 2008. La ventana como cuadro: René Magritte. *EducaThyssen. Itinerarios artísticos*. Madrid.