

The background is an abstract composition of teal and dark blue brushstrokes, creating a sense of movement and depth. A prominent, textured square, resembling a piece of fabric or a woven material, is positioned in the center-right area.

COMUNICAR LA ARQUITECTURA

DEL ORIGEN DE LA MODERNIDAD A LA ERA DIGITAL

TOMO I

eug

© Los autores
© Universidad de Granada
ISBN: 978-84-338-7329-3
Depósito legal: Gr. 3-2024

Edita:
Editorial Universidad de Granada
Campus Universitario de Cartuja
Colegio Máximo, s. n., 18071, Granada
Telf.: 958 243930-246220
Web: editorial.ugr.es

Maquetación: Noelia Iglesias Morales
Diseño de cubierta: Francisco Antonio García Pérez (imagen de fondo: detalle de *Blue on almost white*, Nikodem Szpunar, 2022)
Imprime: Printhauss

Printed in Spain

Impreso en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Comité Científico

- Juan Calatrava, Universidad de Granada (Presidente)
Paula V. Álvarez, Vibok Works
Atxu Amann, Universidad Politécnica de Madrid. MACA
Ethel Baraona Pohl, Dpr Barcelona
Manuel Blanco, Universidad Politécnica de Madrid
Mario Carpo, The Bartlett School of Architecture
Miguel Ángel Chaves, Universidad Complutense de Madrid
Pilar Chías Navarro, Universidad de Alcalá
Teresa Couceiro, Fundación Alejandro de la Sota
Francesco Dal Co, Università IUAV di Venezia
Annalisa Dameri, Politecnico di Torino
Arnaud Dercelles, Fondation Le Corbusier
Ricardo Devesa, Actar Publishers
Carmen Díez Medina, Universidad de Zaragoza
Ana Esteban Maluenda, Universidad Politécnica de Madrid
Luis Fernández-Galiano, *Arquitectura Viva*
Davide Tommaso Ferrando, Libera Università di Bolzano
Martina Frank, Università Ca' Foscari Venezia. *Rivista MDCCC1800*
Carolina García Estévez, Universitat Politècnica de Catalunya
Ramón Gutiérrez, CEDODAL
Ángeles Layuno, Universidad de Alcalá
Marta Llorente, Universitat Politècnica de Catalunya
Mar Loren, Universidad de Sevilla
Samantha L. Martin, University College Dublin. *Architectural Histories*
Paolo Mellano, Politecnico di Torino
Marina Otero Verzier, Design Academy Eindhoven
Víctor Pérez Escolano, Universidad de Sevilla
Antonio Pizza, Universitat Politècnica de Catalunya
José Manuel Pozo, Universidad de Navarra
Eduardo Prieto, Universidad Politécnica de Madrid
Moisés Puente, Puente Editores
José Rosas Vera, Pontificia Universidad Católica de Chile
Camilio Salazar, Universidad de Los Andes. *Revista Dearq*
Marta Sequeira, ISCTE-IUL, DINÂMIA'CET-IUL, Universidade Autónoma de Lisboa
Jorge Torres Cueco, Universitat Politècnica de València
Thaïsa Way, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington DC
Jorge Yeregui, Universidad de Málaga. MICA

INTRODUCCIÓN	XXI
Juan Calatrava, David Arredondo Garrido, Marta Rodríguez Iturriaga	

TOMO I

FOTOGRAFÍA, CINE, PUBLICIDAD: LA COMUNICACIÓN VISUAL

DOS PELÍCULAS SOBRE LA COMIDA Y LA CIUDAD	29
Juliana Arboleda Kogson	
EL PAISAJE DE LA ESPAÑA MODERNA DEL <i>BOOM</i> DESARROLLISTA A TRAVÉS DE LAS TARJETAS POSTALES	37
Cristina Arribas Sánchez	
CLOTHING, WOMEN, BUILDINGS. THE ARCHITECTURAL IMAGES IN FASHION MAGAZINES	49
Chiara Baglione	
LA PLAZA (BAQUEDANO) EN LA CIUDAD (DE SANTIAGO DE CHILE) EN DIEZ FOTOGRAFÍAS: DISCURRIR DE UN IMAGINARIO URBANO A TRAVÉS DE SU REGISTRO VISUAL	61
Pedro Bannen Lanata, José Rosas Vera	
ARQUITECTURA POPULAR Y PAISAJES SIMBÓLICOS: LA HUELLA DE FEDERICO GARCÍA LORCA EN EL CINE ESPAÑOL	75
Paloma Baquero Masats, Juan Antonio Serrano García	
ESPACIO URBANO Y ARQUITECTURA EN LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE LA MARGINALIDAD COMO TEXTO MODELIZADOR DE LA CULTURA. UNA APROXIMACIÓN DESDE LA SEMIÓTICA DE LA CULTURA	87
Diana Elena Barcelata Eguarte, Andrea Marcovich Padlog	

FILMS AS MANIFESTO. GIANCARLO DE CARLO AT THE X TRIENNALE OF MILAN	101
Gemma Belli	
LAS CELOSÍAS DE LA ALHAMBRA: CONSTRUCCIÓN DE UNA IMAGEN	113
Bárbara Bravo-Ávila	
TRANSITAR SOBRE EL TEJADO: HACIA NUEVOS IMAGINARIOS URBANOS A TRAVÉS DEL CINE. EL MEDITERRÁNEO Y BARCELONA	125
Marina Campomar Goroskieta, María Pía Fontan	
ORIGEN Y DIAGNÓSTICO DEL <i>COLLAGE</i> POSTDIGITAL COMO EXPRESIÓN ARQUITECTÓNICA DE LA DIFERENCIA A INICIO DE LOS AÑOS 2000	137
Alejandro R. Carrasco Hidalgo	
FOTOGRAFÍA, ARQUITECTURA Y PATRIMONIO: CONSTANTIN UHDE Y LOS <i>MONUMENTOS ARQUITECTÓNICOS DE ESPAÑA (1888-1892)</i>	151
Miguel Ángel Chaves Martín	
ESCRITORES Y DIBUJANTES VIAJEROS EN LOS REALES SITIOS. EL ESCORIAL EN LAS REVISTAS ILUSTRADAS ESPAÑOLAS Y FRANCESAS DEL SIGLO XIX	163
Pilar Chías Navarro, Tomás Abad Balboa, Lucas Fernández-Trapa	
BUILDING THE IMAGE OF MODERNITY: THE INTERACTION BETWEEN URBAN ARCHITECTURE AND MONTAGE IN EARLY FILM THEORY AND PRACTICE	175
Bernardita M. Cubillos	
UTOPIA IN ARCHITECTURE AND LITERATURE: WRITING IDEAL WORLDS	191
Jana Čulek	
LA FORMA DE LA LUZ. PROYECTOS, IMÁGENES, RECUERDOS (S. XX-XXI)	205
Maria Grazia D'Amelio, Antonella Falzetti, Helena Pérez Gallardo	
LA MIRADA SOBRE LA VIVIENDA COLECTIVA CONTEMPORÁNEA EN EL CINE: DE LA DISTOPÍA A LA REALIDAD SOCIAL	217
Rafael de Lacour, Ángel Ortega Carrasco	
ESPACIO Y TIEMPO EN LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE UNA OBRA LITERARIA. <i>SOLARIS, BLADE RUNNER Y 2001: A SPACE ODYSSEY</i>	229
Juan Deltell Pastor	
LA MURALLA ROJA. ENTRE EL ESPACIO REAL Y EL VIRTUAL	243
Daniel Díez Martínez	
CRÓNICAS DE UN ARCHIVO LATENTE. LOLA ÁLVAREZ BRAVO: FOTÓGRAFA, TAMBIÉN, DE ARQUITECTURA	257
Alicia Fernández Barranco	
ARCHITECTURE AND PHOTOGRAPHY IN THE MODERN ERA. THE ITALIAN SETTING BETWEEN THE TWO WARS (1920-1945)	269
Adele Fiadino	
GEORGIA O'KEEFFE Y BERENICE ABBOTT: MIRADAS CRUZADAS DE NUEVA YORK	281
José Antonio Flores Soto, Laura Sánchez Carrasco	

REALIDADES Y FICCIONES DEL SUEÑO AMERICANO: LA CASA PUBLICITADA EN EL SUBURBIO ESTADOUNIDENSE DE POSGUERRA	293
Estibaliz García Taboada, Javier Fernández Posadas	
CARTOGRAFÍAS CINEMATOGRAFICAS: LOS DESCAMPADOS DEL CINE QUINQUI	309
Ubaldo García Torrente	
DOCUMENTOS DE ARQUITECTURA: PASIÓN POR DOCUMENTAR	321
José Ramón González González	
COMUNICAR LA ARQUITECTURA MEDIANTE LA FOTOGRAFÍA: TRES MIRADAS SOBRE LA CASA URIACH	335
Arianna Iampieri	
GRAND HOTEL ARCHITECTURE AS DEPICTED, PHOTOGRAPHED, AND FILMED IN THE CASE OF THE CIGA: COMPAGNIA ITALIANA DEI GRANDI ALBERGHI	349
Ewa Kawamura	
THE IMAGINED AND THE LIVED: A COMPARATIVE STUDY OF KOWLOON WALLED CITY IN CYBERPUNK SCIENCE FICTIONS AND HONG KONG URBAN CINEMA	361
Zhuozhang Li	
PHOTOGRAPHED ARCHITECTURE: THE CASE OF THE VILLAGGIO MATTEOTTI IN TERNI BY GIANCARLO DE CARLO (1969-1975)	371
Andrea Maglio	
LA REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO URBANO A TRAVÉS DE LA FOTOGRAFÍA. ESTUDIO COMPARATIVO DE LA PLAZA MAYOR DE SALAMANCA, PIAZZA SORDELLO EN MANTUA Y MOUNTJOY SQUARE EN DUBLÍN	383
María Gilda Martino	
STEEPED IN INFLUENCE: THE IMPACT OF TEA ADVERTISEMENTS ON BLACK URBAN DOMESTICITY IN THE SOUTH AFRICAN PRESS.	393
Nokubekezela Mchunu	
EXPLORING LANDSCAPES THROUGH VISUAL NARRATIVES: BETWEEN CARTOGRAPHY AND FIGURATIVENESS	407
Giulio Minuto	
LA ARQUITECTURA COMO PASARELA DE MODA	421
Marta Muñoz	
IMÁGENES QUE COMUNICAN Y SONRIEN. EL HUMOR GRÁFICO EN LA ARQUITECTURA, DE LA CARICATURA AL MEME	431
Idoia Otegui Vicens	
EL LUGAR COMO GENERADOR DE LA IMAGEN: EL STREET ART COMO PATRIMONIO DE LA CIUDAD . . .	443
Larissa Patron Chaves, Bernardino Líndez Vílchez	
LO SINISTRO EN EL ESPACIO DOMÉSTICO. ENCUADRES Y RELACIONES VISUALES EN LA CREACIÓN DE NARRATIVAS DE SUSPENSE	455
Aina Roca Mora, María Pia Fontana, Juan Deltell Pastor	
GAUDÍ BAJO EL ENCUADRE: LINTERNA MÁGICA, FOTOSCOPI, CINE DOCUMENTAL	469
Carmen Rodríguez Pedret	

ROBERTO PANE Y EL PAPEL DE LA FOTOGRAFÍA COMO HERRAMIENTA DE INVESTIGACIÓN CRÍTICA E HISTORIOGRÁFICA	483
Raffaella Russo Spena	
EL MENSAJE DE LOS PREMIOS PRITZKER: DISCURSO OFICIAL Y REACCIONES CRÍTICAS	493
Laura Sánchez Carrasco, José Antonio Flores Soto	
ENTRE PLANOS. LA ESCALERA EN LA CONSTRUCCIÓN DEL IMAGINARIO ARQUITECTÓNICO A TRAVÉS DEL CINE	507
Juan Antonio Serrano García, Paloma Baquero Masats	
DIAPHANOUS WHITE. THE INDUSTRIAL GARDEN CITY OF ROSIGNANO SOLVAY THROUGH THE COLORS AND PHOTOGRAPHS BY MASSIMO VITALI	521
Chiara Simoncini, Giulia Gabriella Sagarriga Visconti	
CHILE EN <i>HOGAR Y ARQUITECTURA</i> . 1970. SERIES FOTOGRÁFICAS DE PATRICIO GUZMÁN CAMPOS SOBRE LA OBRA DE SUÁREZ, BERMEJO Y BORCHERS	533
Andrés Téllez Tavera	
ITALIAN SKYSCAPERS IN THE CINEMA DURING THE PERIOD OF ECONOMIC BOOM	547
Annarita Teodosio	
THE SPLENDOR (AND THE <i>SHINING</i>) OF SPACE: COMMUNICATION AND ARCHITECTURE AS STORYLINE CATALYSTS IN KUBRICK'S WORK	559
Manuel Viñas Limonchi, Antonio Estepa Rubio	
 CONSERVAR, ORDENAR, DIFUNDIR: ARCHIVOS, MUSEOS Y EXPOSICIONES	
OPEN-AIR MUSEUMS IN BORNEO AND THE DIALECTIC OF VERNACULAR FORM	575
Azmah Arzmi	
PRESERVING/SHARING/COMMUNICATING 20TH-CENTURY ARCHITECTURAL CULTURE: THE CASE OF THE IACP-NAPLES ARCHIVES.	587
Paola Ascione, Carolina De Falco	
COMMUNICATING MUSEUM ARCHITECTURE: THE ROLE OF EUROPEANA COLLECTIONS IN THE CONSTRUCTION OF ARCHITECTURAL MEMORY	599
Helena Barranha, Isabel Guedes	
TRAS LOS REGISTROS DEL CONCURSO DEL PLATEAU BEAUBOURG	609
M. Fernanda Barrera Rubio Hernández	
CATEGORIZACIÓN DEL <i>MELLAH</i> EN MARRUECOS	621
Julio Calvo Serrano, Carlos Malagón Luesma, Adelaida Martín Martín	
SOBREEXPOSICIÓN. EL MITO DE LA ARQUITECTURA CHILENA CONTEMPORÁNEA Y SUS ESTRATEGIAS DE CIRCULACIÓN	633
Felipe Corvalán Tapia	

ARCHITECTURE FILM FESTIVALS: AUDIOVISUAL NARRATIVES, PROTAGONISM AND ACTIVISM IN CONTEMPORARY URBAN SPACE	645
Liz da Costa Sandoval, Tania Siqueira Montoro	
TURÍN 1926: LA MOSTRA INTERNAZIONALE DI EDILIZIA, LA NARRACIÓN DEL CAMBIO	657
Annalisa Dameri	
ECOLOGÍAS PRODUCTIVAS: HIBRIDACIONES ENTRE LO RURAL Y LO URBANO A TRAVÉS DE TRES EXPOSICIONES RECIENTES	669
Eduardo de Nó Santos	
UNA RECOPIACIÓN DE LOS PROYECTOS DEL GRUPO NORTE DEL GATEPAC (1930-1936)	681
Lauren Etxepare Igiñiz, Leire Azcona Uribe, Eneko Jokin Uranga Santamaria	
PRODUCTIVE ARCHIVES AND ARCHITECTURAL MEMORY	691
Michael Andrés Forero Parra	
"ABOUT THE STYLE AND NOTHING BUT THE STYLE": EL ESTILO INTERNACIONAL Y LA MODERN ARCHITECTURE: INTERNATIONAL EXHIBITION DE 1932	701
Daniel Gómez Magdie	
BRASIL CONSTRUYE. LA ARQUITECTURA MODERNA COMO ICONO IDENTITARIO DE BRASIL, 1943-1957	715
Ramón Gutiérrez, Ana Esteban Maluenda	
URBAN CONCERNS IN CURATORIAL ASSEMBLAGES: AN INQUIRY INTO DESINGEL'S ARCHITECTURE PROGRAMME AROUND THE 1990S	731
Alice Haddad	
LA PRODUCCIÓN PLANIMÉTRICA DE LEOPOLDO TORRES BALBÁS COMO ARQUITECTO CONSERVADOR DE LA ALHAMBRA. RESTAURACIÓN DE LA COLECCIÓN TRAS EL CONOCIMIENTO DE SUS MATERIALES	747
Rafael Lorente Fernández, Ana M ^a López Montes, M ^a Rosario Blanc García	
LA MEMORIA VIRTUAL: DOCUMENTACIÓN Y HERRAMIENTAS DIGITALES DE TRATAMIENTO Y DIFUSIÓN	761
Jorge G. Molinero-Sánchez, Concepción Rodríguez-Moreno, María del Carmen Vélchez-Lara	
DEL ARCHIVO DIGITAL AL ARCHIVO FÍSICO. LA EXPERIENCIA DEL ARCHIVO DIGITAL DE ARQUITECTURA MODERNA DEL ECUADOR	773
Shayarina Monard-Arciniegas	
ANÁLISIS DE ESTRATEGIAS CURATORIALES POR MANUEL BLANCO. MOSTRAR ARQUITECTURA PARA COMUNICAR	787
Héctor Navarro Martínez	
THE SERGIO MUSMECI ARCHIVE AS A KEY TO UNDERSTANDING HIS FORM FINDING	801
Mateo Ocone	
COMMUNICATING THE CONTEMPORARY CITY. PRACTICES AND EXPERIENCES IN A PARTICIPATORY PERSPECTIVE	811
Serena Orlandi	

"MUSEOS" DE ARQUITECTURA: UNA COLECCIÓN DE IDEAS	825
Nuria Ortigosa	
LA APLICACIÓN NAM (NAVEGANDO ARQUITECTURAS DE MUJER): RETOS Y OPORTUNIDADES DE UNA HERRAMIENTA BIDIRECCIONAL PARA LA INVESTIGACIÓN Y TRANSFERENCIA DE CONOCIMIENTO	835
José Parra-Martínez, Ana Gilsanz-Díaz, María-Elia Gutiérrez Mozo	
VENECIA, 1976: LA BIENNALE ROSSA DEL PABELLÓN ESPAÑOL. UNA COMPROMETIDA EXPOSICIÓN INTERDISCIPLINAR, FINALMENTE "SIN" ARQUITECTURA	847
Antonio Pizza	
ENTENDIENDO LOS PAISAJES DE DESIGUALDAD URBANA. ENFOQUES, MÉTODOS E INSTRUMENTOS PARA UN ATLAS OPERATIVO ESTRATÉGICO PARA EL SUR DE MADRID	859
Alba Rodríguez Illanes, Miguel Y. Mayorga Cárdenas	
"ASÍ VIVE EL CAMPESINO ESPAÑOL": RECONSTRUCCIÓN, HIGIENIZACIÓN Y PROPAGANDA EN LA EXPOSICIÓN NACIONAL DE LA VIVIENDA RURAL (1939)	873
Marta Rodríguez Iturriaga	
LOS BARDI Y EL MUSEO DE ARTE DE SÃO PAULO: TRANSFUSIONES MUSEOGRÁFICAS ENTRE LO POPULAR Y LO ERUDITO, LA CALLE Y EL MUSEO.	889
Mara Sánchez Llorens	
EXPONER ARQUITECTURA. LA EXPERIENCIA DEL MUSEO MAXXI DE ROMA	901
Elena Tinacci	
URBAN STORYLINES OF CON-TEMPORARY MURALS IN MINOR ARCHITECTURES	913
Luca Zecchin	

TOMO II

REVISTAS, LIBROS, TEXTOS: LA COMUNICACIÓN ESCRITA

CRÍTICA Y DIFUSIÓN DE LOS TRABAJOS DE RESTAURACIÓN DEL ARQUITECTO LEOPOLDO TORRES BALBÁS EN LA ALHAMBRA A TRAVÉS DE SUS PUBLICACIONES	927
Fernando Acale Sánchez	
EL MANIFIESTO DE LA ALHAMBRA YA ESTABA ESCRITO. LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA EN DEUTSCHE BAUZEITUNG (1915-1920)	939
Pablo Arza Garaloces, José Manuel Pozo Municio	
BUILDERS AND DEVELOPERS IN 17TH-CENTURY LONDON	953
Gregorio Astengo	
LA REVISTA HERMES (1917-1922) Y LA NUEVA IMAGEN DE LO VASCO. DEL CASERÍO AL CHALÉ NEOVASCO	967
Ana Azpiri Albistegui	

FOR A REFOUNDATION OF MODERN ARCHITECTURE: METRON IN THE FIRST YEARS (1945-1948) ..	979
Guia Baratelli	
LA REVISTA ARQUITECTURA Y EL DEBATE TEÓRICO EN UN PERIODO DE DESCONCIERTO (1918-1933): LA APORTACIÓN DE LEOPOLDO TORRES BALBÁS	997
Juan Manuel Barrios Rozúa	
LA GUÍA DE ARQUITECTURA MODERNA ANTES DE 1951: TRES PUBLICACIONES PIONERAS	1009
Ángel Camacho Pina	
RONDA, VISIONES DE UNA CIUDAD Y SU ARQUITECTURA POR CRONISTAS Y VIAJEROS (SIGLO XII AL XIX)	1023
Ciro de la Torre Fragoso	
FABRICATIONS. 35 AÑOS DE LA REVISTA DE LA SOCIEDAD DE HISTORIADORES DE LA ARQUITECTURA DE AUSTRALIA Y NUEVA ZELANDA (1989-2024)	1035
Macarena de la Vega de León	
LA VIVIENDA SOCIAL ANDALUZA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX EN LAS REVISTAS DE ARQUITECTURA	1045
Rafael de Lacour, Alba Maldonado Gea, Ángel Ortega Carrasco	
RESACA MODERNA: LA TRANSCRIPCIÓN DEL "AFTER MODERN ARCHITECTURE DEBATE" PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UN CORPUS TEÓRICO ESPAÑOL	1057
Jorge Díez Estellés, Pablo Marqués Orero, Raúl Castellanos Gómez	
THE DIFFUSION OF ARCHITECTURAL CULTURE THROUGH TREATISES AND MANUALS ON THE ART OF BUILDING IN DENMARK BETWEEN THE 18TH AND 19TH CENTURIES	1069
Monica Esposito	
HISTORIAS GRÁFICAS: "EL ALOJAMIENTO MODERNO EN ESPAÑA" DE FOCHO	1083
Héctor García-Diego Villarías, Jorge Tárrago Mingo, María Villanueva Fernández	
VISIONES CRUZADAS: HACIA NUEVAS PERSPECTIVAS DISCIPLINARES EN LA COMUNICACIÓN DE ARQUITECTURA (1959-1973)	1095
Eva Gil Donoso	
LAS PRIMERAS MICROESCUELAS DE RAFAEL DE LA HOZ. ARTÍCULOS EN PRENSA 1958-1959	1109
Alejandro Gómez García	
PIVOTAL CONSTRUCTIONS OF UNSEEN EVENTS: FIVE ARCHITECTURAL NARRATIVES FROM UNITED STATES HISTORY, 1871-2020	1121
Irene Hwang	
HOUSE BEAUTIFUL: INTRODUCING AMERICAN WOMEN TO THE WORLD	1131
Kathleen James-Chakraborty	
A BERLIN CATALOGUE. A REPERTOIRE OF ARCHITECTURAL FIGURES FROM MICHAEL SCHMIDT'S PHOTOBOOKS	1141
Marco Lecis	
EL SOPORTE PAPEL Y LO DIGITAL. DESVELANDO LA VIDA Y OBRA ARQUITECTÓNICA DE MILAGROS REY HOMBRE	1153
Cándido López González, María Carreiro Otero	

ARQUITECTURA EN LA ERA DE LA COMUNICACIÓN DIGITAL

IMPULSO DE LA ARQUITECTURA EN LA ERA DE LA POST-FOTOGRAFÍA: EXCESO Y ACCESO <i>David García-González, Mar Hernández Alarcón</i>	1547
UNA MIRADA DESDE EL METAVERSO A LA CIUDAD <i>Mónica Alcántor, Alejandro López</i>	1557
MANERISMO ON STEROIDS: REFLEXIONES EN TORNO A LOS PROCESOS CREATIVOS EN LA ERA DE LA COMUNICACIÓN DIGITAL <i>Serafina Amoroso</i>	1565
APLICACIONES DE LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL EN ARQUITECTURA. CLASIFICACIÓN Y ANÁLISIS DE OBRA EN LA ERA DIGITAL <i>Guido Cimadomo, Vishal Shahdarpuri Aswani, Jorge Yeregui Tejedor</i>	1577
FROM PHYSICAL TO DIGITAL: THE IMPACT OF TWENTY YEARS OF WEB 2.0 ON ARCHITECTURE <i>Giuseppe Gallo</i>	1587
NIKOLAUS PEVSNER EN LA BBC: LA COMUNICACIÓN ORAL DE LA HISTORIA DEL ARTE Y LA ARQUITECTURA <i>David García-Asenjo Llana, María Pura Moreno Moreno</i>	1599
CREAFAB APP: HERRAMIENTA DIGITAL PARA LA INVESTIGACIÓN Y GESTIÓN DE PROCESOS DE REINDUSTRIALIZACIÓN CREATIVA EN CIUDADES HISTÓRICAS <i>Francisco M. Hidalgo-Sánchez, Safiya Tabali, María F. Carrascal-Pérez</i>	1613
REPRESENTACIÓN Y DIFUSIÓN DIGITAL DEL PATRIMONIO MONÁSTICO: EL PROYECTO DIGITAL SAMOS <i>Estefanía López Salas</i>	1627
ARQUITECTURA PARA REDES O ARQUITECTURA PARA LA VIDA <i>Ángela Marruecos Pérez</i>	1639
ENSEÑAR EL PROYECTO (Y TRANSFORMAR LA CIUDAD) EN LA ERA DE LA COMUNICACIÓN DIGITAL <i>Paolo Mellano</i>	1649
REVISTAS DE ARQUITECTURA LATINOAMERICANAS: EXPERIENCIAS Y RESULTADOS DE ARLA <i>Patricia Méndez</i>	1661
LA MUTACIÓN DEL DIBUJO PLANO A LA REALIDAD AUMENTADA. UNA NUEVA FORMA DE COMUNICAR EL ESPACIO Y SU CONSTRUCCIÓN EN LA ARQUITECTURA <i>Alejandro Muñoz Miranda</i>	1673
¿INVESTIGACIÓN O ACTIVISMO? EL CASO DEL MAPA INTERACTIVO DIGITAL DE ARQUITECTURAS IDEADAS POR MUJERES EN ESPAÑA, 1965-2000 <i>Lucía C. Pérez Moreno, David Delgado Baudet, Laura Ruiz-Morote Tramblyn</i>	1683

Los Bardi y el Museo de Arte de São Paulo: transfusiones museográficas entre lo popular y lo erudito, la calle y el museo

The Bardis' Legacy: Merging Museography of the Popular and the Erudite, Art and Street, in the Museum of Art at São Paulo

MARA SÁNCHEZ LLORENS

Universidad Politécnica de Madrid, Universidad Anáhuac de México; mariadelmar.sanchez@upm.es

Abstract

En 1946 la arquitecta Lina Bo Bardi puso en marcha una maquinaria museológica inédita y junto a su marido Pietro Maria Bardi fundó el Museo de Arte de São Paulo (MASP), profesionalizó su gestión y desarrolló un programa museográfico que incluyó exposiciones de arquitectura, mujeres artistas o arte callejero, así como arte europeo u oriental y artesanía. La primera muestra, *Exposición didáctica*, definió su carácter museológico.

Este artículo explora la cronología del MASP y sus creadores, analizando exposiciones que desafiaron el canon establecido, entre 1947 y 1969; y enfocándose en las transfusiones museográficas entre lo popular y lo erudito, la calle y la arquitectura.

El análisis concluye que el MASP conecta con sus visitantes mediante su museografía, desdibujando los límites de las jerarquías acercando la ciudad al museo en el espacio vibrante de su acceso, el Vão Livre do MASP.

In 1946 architect Lina Bo Bardi set in motion an unprecedented museological machinery and, together with her husband Pietro Maria Bardi, founded the São Paulo Museum of Art (MASP), professionalized its management, and developed a museography program that included exhibitions of architecture, women artists, or street art, as well as European and Oriental art and handicrafts. The first exhibition, *Didactic Exhibition*, defined its museological character. This article explores the chronology of MASP and its creators, analyzing exhibitions that challenged the established canon, between 1947 and 1969; and focusing on the museography transfusions between the popular and the scholarly, the street and architecture.

The analysis concludes that the MASP connects with its visitors through its museography, blurring the boundaries of hierarchies by bringing the city closer to the museum in the vibrant space of its entrance, the Vão Livre do MASP.

Keywords

Museo de Arte de São Paulo, Lina Bo Bardi, transfusión museográfica, popular, erudito
Museum of Art at São Paulo, Lina Bo Bardi, museography transfusion, popular, erudite

El Museo de Arte de São Paulo es uno de los espacios culturales más importantes de Brasil. Conocido popularmente como el MASP, se inaugura el 2 de octubre de 1947 en la Rua 7 de Abril, en el edificio de los Diarios Asociados en el centro histórico paulista. Gracias al esfuerzo de sus creadores –Lina Bo y Pietro María Bardi– el museo triunfa. En 1969 se traslada a la Avenida Paulista inaugurándose un espacio icónico de la ciudad que Bo Bardi proyecta entre 1957 y 1968.

El empresario Assis Chateaubriand¹ encargó el museo paulistano a dos italianos llegados a Río de Janeiro en 1946: Lina Bo –arquitecta, museógrafa, diseñadora, escritora, activista cultural y hacedora de exposiciones– y Pietro Bardi –crítico, historiador del arte autodidacta, periodista y galerista–. Chateaubriand les sedujo proponiéndoles transformar São Paulo en metrópoli, a partir de la creación de un museo con el que construir ciudad.

Um museu, na formação de uma cidade, pode ser o último ato, pois a arte, num ambiente que vive do dia a dia, pode ser esquecida, seguindo as intenções materialistas do "primo panem deinde philosophari".

O Museu de Arte –com presunção nossa e aquele espírito de porco que fartamente o acompanhou ao longo da sua existência o negaria– ofereceu alguns subsídios na formação da metrópole e operou para desprovincializar uma área que ainda hoje precisa de atenção.²

Este museo trasciende los límites y las reglas de los museos de todas las épocas, redefine constantemente la idea de arte y es un lugar vivo y comunitario que conecta con el público y ofrece una experiencia cultural, arquitectónica y urbana:

É preciso conceber novos museus, fora dos limites estreitos e de prescrições da museologia tradicional: organismos em atividade, não com o fim estreito de informar, mas de instruir, não uma coleção passiva de coisas, mas uma exposição contínua e uma interpretação de civilização.³

¹ Assis Chateaubriand fue uno de los hombres más influyentes de Brasil en las décadas de 1940 y 1960, destacándose como periodista, empresario, mecenas y político. Único futurista en Latinoamérica, en 1950, desarrolló su mayor logro histórico al propiciar el desembarco de la televisión en Brasil, creando la señal de televisión TV Tupí, la primera señal de televisión de origen brasileño, lo que convirtió a Chateaubriand en o *pai da televisão brasileira* ('el padre de la televisión brasileña'). Este "hombre de acción y constructor del porvenir brasileño", como se le acostumbraba a llamar, fue dueño de Diários Associados, el mayor conglomerado de medios de comunicación masiva en Latinoamérica.

² [Un museo, en la formación de una ciudad, puede ser el último acto, porque el arte, en un entorno que vive al día, puede caer en el olvido, siguiendo las intenciones materialistas del "primo panem deinde philosophari". El Museo de Arte –con presunción por nuestra parte y ese espíritu animal que lo ha acompañado a lo largo de su existencia lo negaría– ha ofrecido algunas ayudas en la formación metrópolis y operó para desprovincializar un área que aún hoy necesita atención] Pietro Maria Bardi, "20 anos do Museu de Arte de São Paulo", *Mirante das Artes*, n.º 5 (1967): 16-17.

³ [Hay que concebir nuevos museos, fuera de las estrechas reglas y prescripciones de la museología tradicional: cuerpos en acción, no con el estrecho objetivo de informar sino de instruir, no una colección pasiva de cosas sino una exposición e interpretación continuas de la civilización] Pietro María Bardi, *Habitat: Revista das Artes no Brasil*, n.º 4 (1951): 50.

El Museo de Arte de São Paulo es uno de los espacios culturales más importantes de Brasil. Conocido popularmente como el MASP, se inaugura el 2 de octubre de 1947 en la Rua 7 de Abril, en el edificio de los Diarios Asociados en el centro histórico paulista. Gracias al esfuerzo de sus creadores –Lina Bo y Pietro María Bardi– el museo triunfa. En 1969 se traslada a la Avenida Paulista inaugurándose un espacio icónico de la ciudad que Bo Bardi proyecta entre 1957 y 1968.

El empresario Assis Chateaubriand¹ encargó el museo paulistano a dos italianos llegados a Río de Janeiro en 1946: Lina Bo –arquitecta, museógrafa, diseñadora, escritora, activista cultural y hacedora de exposiciones– y Pietro Bardi –crítico, historiador del arte autodidacta, periodista y galerista–. Chateaubriand les sedujo proponiéndoles transformar São Paulo en metrópoli, a partir de la creación de un museo con el que construir ciudad.

Um museu, na formação de uma cidade, pode ser o último ato, pois a arte, num ambiente que vive do dia a dia, pode ser esquecida, seguindo as intenções materialistas do "primo panem deinde philosophari".

O Museu de Arte –com presunção nossa e aquele espírito de porco que fartamente o acompanhou ao longo da sua existência o negaria– ofereceu alguns subsídios na formação da metrópole e operou para desprovincializar uma área que ainda hoje precisa de atenção.²

Este museo trasciende los límites y las reglas de los museos de todas las épocas, redefine constantemente la idea de arte y es un lugar vivo y comunitario que conecta con el público y ofrece una experiencia cultural, arquitectónica y urbana:

É preciso conceber novos museus, fora dos limites estreitos e de prescrições da museologia tradicional: organismos em atividade, não com o fim estreito de informar, mas de instruir, não uma coleção passiva de coisas, mas uma exposição contínua e uma interpretação de civilização.³

¹ Assis Chateaubriand fue uno de los hombres más influyentes de Brasil en las décadas de 1940 y 1960, destacándose como periodista, empresario, mecenas y político. Único futurista en Latinoamérica, en 1950, desarrolló su mayor logro histórico al propiciar el desembarco de la televisión en Brasil, creando la señal de televisión TV Tupí, la primera señal de televisión de origen brasileño, lo que convirtió a Chateaubriand en o *pai da televisão brasileira* ('el padre de la televisión brasileña'). Este "hombre de acción y constructor del porvenir brasileño", como se le acostumbraba a llamar, fue dueño de Diários Associados, el mayor conglomerado de medios de comunicación masiva en Latinoamérica.

² [Un museo, en la formación de una ciudad, puede ser el último acto, porque el arte, en un entorno que vive al día, puede caer en el olvido, siguiendo las intenciones materialistas del "primo panem deinde philosophari". El Museo de Arte –con presunción por nuestra parte y ese espíritu animal que lo ha acompañado a lo largo de su existencia lo negaría– ha ofrecido algunas ayudas en la formación metrópolis y operó para desprovincializar un área que aún hoy necesita atención] Pietro Maria Bardi, "20 anos do Museu de Arte de São Paulo", *Mirante das Artes*, n.º 5 (1967): 16-17.

³ [Hay que concebir nuevos museos, fuera de las estrechas reglas y prescripciones de la museología tradicional: cuerpos en acción, no con el estrecho objetivo de informar sino de instruir, no una colección pasiva de cosas sino una exposición e interpretación continuas de la civilización] Pietro María Bardi, *Habitat: Revista das Artes no Brasil*, n.º 4 (1951): 50.

El objetivo de este estudio fue doble. En la primera parte, el propósito fue identificar entre 1947 y 1953 la concatenación de acciones determinantes en la fundación, consolidación y difusión de lo acontecido en el Museo de Arte de São Paulo en relación con sus creadores. En la segunda parte se analizó el contenido expositivo hasta 1969, año en que se inaugura la sede icónica del MASP en la Avenida Paulista, para categorizar y valorar las transfusiones museográficas entre el contenido expositivo, la arquitectura del museo y la comunicación.

La puesta en marcha del Museo de Arte de São Paulo

El primer MASP se configuró entre 1947 y 1953, buscando popularizar el arte y hacerlo accesible, con dos acciones principales: creación del acervo y espacialización del concepto. El patrimonio del museo se logró gracias a un innovador sistema de donaciones, los brasileños aportaron piezas diversas como tacitas blasonadas del Imperio o un espléndido Léger, aquello se convirtió en el patrimonio artístico: “Transformar a obra de arte em instrumento de riqueza íntima de um povo [...] aquilo que foi produto das culturas mais longincuas, em motivo de reflexão e de participação na vida moderna”⁴. Las donaciones se recibían en una salita, en planta baja, que contaba con un encerado, dos mesas de despacho y unos estantes donde se mostraban las dádivas.

La pinacoteca se situó en la segunda planta de los Diarios Asociados. Lina Bo Bardi adaptó sabiamente este espacio (fig. 1). La singular organización técnica y espacial estaba dirigida a la educación visual y experimentó diversas maneras de exponer para descubrir el arte mediante exposiciones periódicas, espectáculos, conferencias, coloquios o alegres reuniones con las que dar la bienvenida a ciertas obras artísticas. El museo se extendía a un auditorio y, en proyecto, un camión de muestras itinerantes.

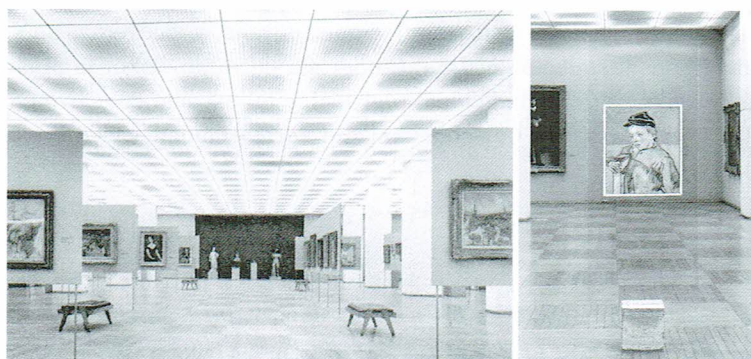


Figura 1. Pinacoteca del Museo en 1948 y prototipo de cavalette de cristal en 1957, en la sede de la Rua 7 de Abril. Fuente: *Concreto e cristal: o acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi*, ed. por Adriano Pedrosa y Luiza Proença (São Paulo: Cobogó, 2015).

⁴ [Transformar la obra de arte en instrumento de la riqueza íntima de un pueblo [...] aquello que ha sido producto de las culturas más lejanas, en motivo de reflexión y participación en la vida moderna] “Finalidades do I.A.C., no Museu de Arte: Pretende colocar os modernos métodos de produção a serviço da arte contemporânea”, *Diário de S. Paulo*, 15 de junio de 1950, 15.

Durante los primeros veinte años se celebraron noventa y ocho exposiciones. El resultado expositivo sintetizó un arte del pasado con raíces propulsoras de lo moderno al servicio del público menos preparado⁵, un público joven, inteligente y ávido de saber, que acudía a los cursos, exposiciones y debates, siendo consciente del espíritu de la novedad de la empresa: "El museo fue una especie de rayo, no diré fulminante, en la burocracia artística local, sino en la misma somnolencia paulista"⁶, afirmó Pietro. "O lema foi e é 'popularizar a arte', o que contorna a arte e a comunicação. E no Museu é que foi instalada a primeira TV que funciona na América Latina"⁷. El segundo MASP se estableció entre 1957 y 1969 en un antiguo mirador en la Avenida Paulista. Lina Bo Bardi lideró aquella transformación con una arquitectura singular que intensificó la diversidad del acervo y la vivencia del arte de los visitantes. "O Museu de Arte de São Paulo é popular"⁸. Incluso la colocación de las obras se convertía en un acontecimiento festivo, "el arte era recibido como si de un bautizo se tratara"⁹.

En 1950 se instituyó el Instituto de Arte Contemporáneo que se enfrentó a discusiones sobre la producción artística y la industrialización. La escuela multidisciplinar tomó como referente el modelo norteamericano de la Bauhaus, el Institute of Design of Chicago. El programa se organizó en un curso preliminar para la adquisición de conocimientos en arquitectura, historia del arte, psicología, y un segundo curso dirigido a la producción de productos —metal, madera, cerámica, textil, vidrio y otros materiales—, comunicaciones visuales —fotocine, artes gráficas como técnicas y composiciones tipográficas, publicidad, grabado, diseño de carteles o diseño editorial—. El programa se completó con cursos complementarios impartidos por la pareja Bardi, Lasar Segall, Elizabeth Nobile, Klara Hartock, Alcides da Rocha Miranda, Eduardo Kneese de Mello, Enrico Bernacchi, Flavio Motta, Giancarlo Malanti, Jacob Ruchti, Osvaldo Bratke, Poty, Rino Levi, Roberto Burle Marx, Rodolfo Klein y Tomaz Farkas: un claustro multidisciplinar y multirregional¹⁰.

La creación del impactante acervo, acompañado de un intenso programa de educación visual, determinó la arquitectura y su singular museografía, y viceversa. La segunda sede del MASP amplió sus instalaciones. La museografía permitió visitar la pinacoteca según la elección del propio visitante, individual o grupal, y un espacio colectivo en la planta de acceso, similar a una plaza creó una conexión entre arte y ciudad, y viceversa.

⁵ Pietro Maria Bardi, "Mi museo", *El Mundo de los Museos*, n.º 24 (1966): 19.

⁶ Pietro Maria Bardi, "Historia del museo", *El Mundo de los Museos*, n.º 24 (1966): 25.

⁷ [El lema fue y es "popularizar el arte", y lo que gira en torno al arte y la comunicación. En el Museo se instala la primera televisión de América Latina] Bardi, "20 anos do Museu...", 16-17.

⁸ [El Museo de Arte de São Paulo es popular] Lina Bo Bardi, "O novo Trianon: 1957-67", *Mirante das Artes*, n.º 5 (1967): 20.

⁹ Bo Bardi, "O novo Trianon: 1957-67", 20-23.

¹⁰ Pietro Maria Bardi, "Problema remoto da moda", *Habitat: Revista das Artes no Brasil*, n.º 9 (1952): 65.

Transfusiones didácticas: pedagogía, atmósfera y vitalidad

El concepto del MASP surgió de las convergencias de los Bardi, su formación, sus experiencias previas multidisciplinares, su visión del arte en Brasil¹¹ y su concepción de un museo sin límites físicos ni conceptuales.

La pareja aterrizó en São Paulo en 1947 tras una estancia en Río donde presentó dos muestras en el Ministerio de Educación y Salud carioca: *Exposición de pintura italiana antigua. Siglos XIII-XVIII* y *Exposición de pintura italiana moderna*; es en este escenario que probablemente conoce al periodista polifacético Assis Chateaubriand¹². El MASP surge de manera casual, sin planes ni sondeos públicos, durante un almuerzo con Chateaubriand: "Vamos a instalar un Museo, pero en São Paulo, pues allí está el dinero. El café todavía da"¹³.

La deriva del movimiento moderno en la arquitectura y el cambio de paradigma del entendimiento de la cultura humana enmarcan intelectualmente a la pareja.

Pietro formó parte del debate arquitectónico italiano y fue corresponsal de la revista *Quadrante* en el IV Congreso Internacional de Arquitectura Moderna. Posteriormente, presentó la exitosa exposición *Arte y técnica* en Buenos Aires donde reunió arte, arquitectura moderna e infraestructuras urbanas –mediante fotografías de arquitectura, paisajismo y la ciudad de São Paulo–.

Por su parte, Lina Bo Bardi se formó en el Liceo artístico y como arquitecta en Roma, se interesó por las vanguardias históricas –particularmente el surrealismo–, la artesanía y el diseño italiano y comenzó su trayectoria en Milán junto a destacados artistas y arquitectos como Bruno Zevi y Gio Ponti, dedicándose a la ilustración, la comunicación editorial y el diseño expositivo. Su labor en lo pedagógico se materializó en la idea de museo como escuela. La museografía del MASP, conectó el museo con el público. Lina diseñó una sala posibilista, con una estricta economía de medios. El edificio para los Diarios Asociados donde se ubicó el primer MASP estaba en construcción.

Em '47 quando começamos nossa aventura com o Museu, naquele andar isolado do prédio ainda em construção dos "Diários Associados", sem elevador, com o piso repleto de caixas de cal para absorver a umidade das paredes recentemente rebocadas, com meios técnicos cuja precariedade lembrava a panela e o "jeito" de fazer fogo dos bandeirantes.¹⁴

¹¹ El arte brasileño inició su modernización en la Semana de Arte Moderno de 1922. Fundamentalmente, durante esos pocos, pero decisivos días, se puso en primer plano de manera colectiva la necesidad de imaginar una estética moderna propia –y por lo tanto diferente a la europea– a través de un regreso a las raíces de la cultura popular del país.

¹² Francesco Tentori, "O primeiro MASP, com Assis Chateaubriand", en P. M. Bardi, ed. por Instituto Lina Bo e P. M. Bardi (Milán: Mazzotta, 2000), 172.

¹³ Tentori, "O primeiro MASP...", 172.

¹⁴ [En el 47, cuando comenzamos nuestra aventura con el Museo, en aquel piso aislado del edificio aún en construcción de los "Diários Associados", sin ascensor, con el suelo lleno de cajas de cal para absorber la humedad de las paredes recién enlucidas, con medios técnicos cuya precariedad nos recordaba la olla y la "manera" de hacer fuego de los *bandeirantes*] Bardi, "20 anos do Museu...", 16-17.

En 1947 la *Exposición didáctica* asoció visualmente imágenes y diagrama para propiciar inquietud por los problemas de la historia oficial del arte –desde la Prehistoria hasta la actualidad– en un público desarraigado artísticamente. La muestra disolvió los límites entre lo popular y lo erudito, lo antiguo y lo moderno.

Las exposiciones temporales compartieron espacio con la pinacoteca buscando propiciar una conducta apta para la comprensión de la obra artística, ajena a su temporalidad y formato. Lina tecnificó el techo de la sala con una cuidada iluminación uniforme mediante un revestimiento difusor que combinaba celdas blancas de fluorescentes, con luminarias incandescentes de bulbo rosa, quitando sombras y reflexiones. Las ventanas eran cubiertas con paneles de venecianas¹⁵. Las obras eran colocadas en paneles de ajustadas dimensiones sobre una ligera estructura tubular desmontable para poder celebrar acontecimientos ligados a las escuelas, como desfiles de moda o talleres de pintura. La pinacoteca convivía con exposiciones de artistas de vanguardia como Alexander Calder (1948), Giorgio Morandi (1949), o Max Bill y Paul Klee (1951), y con otras populares como *Cerámicas nordestinas* (1948) o *Arte indígena* (1949); el apoyo al movimiento artístico paulista se manifestó en monografías dedicadas a Anita Malfatti (1949) o Cândido Portinari (1954), o a artistas callejeros como Agostinho Batista da Freitas (1952), y se celebraron homenajes a arquitectos y paisajistas como Le Corbusier, Flávio de Carvalho, Richard Neutra, Gregori Warchavchik o Roberto Burle Marx (fig. 2).

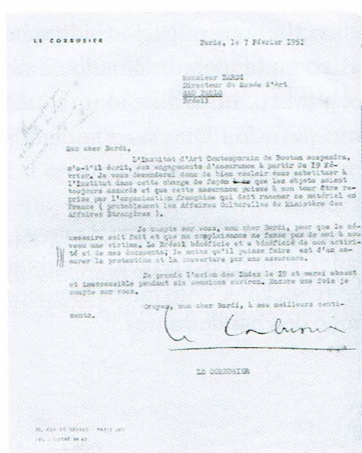


Figura 2. Izquierda: Carta enviada por Le Corbusier a Pietro Maria Bardi. Derecha: Los Bardi durante el montaje de la exposición itinerante del acervo del MASP en la Orangerie del Louvre en París en 1953. Fuente: Instituto Bardi.

Entre 1947 y 1957 se profesionalizó la gestión del MASP como emisor de enseñanzas, escuela de formación de formadores en arte y propaganda, e impulsor de actividades para

¹⁵ Giancarlo Latorraca, *Maneiras de expor: arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi* (São Paulo: Museu da Casa Brasileira, Secretaria da Cultura do Estado, 2015), 93-113.

todos los públicos como talleres, visitas particularizadas o expediciones de 30.000 pequeños para dar la bienvenida a un cuadro de Van Gogh en el puerto de Santos. La actividad del museo se divulgó a través de la revista *Habitat* reflexionando sobre arquitectura, arte y cultura. La sala reflejó la vitalidad brasileña, desprejuiciada y mestiza. En 1947 todo lo sobrevenido, el concepto y el método del MASP, se exponen y discuten en el Congreso de la UNESCO celebrado en Ciudad de México divulgándolo en la prestigiosa publicación periódica *Museum*.

Las transfusiones didácticas de los Bardi quedaron plasmadas en su idea de museo sin límites, una escuela en la que los artistas aprenden a comunicarse y el público aprende a hacer conexiones.

Transfusiones museográficas entre lo popular y lo erudito, la calle y el museo

Los Bardi estuvieron preocupado por los culturalmente menos representados, conscientes de la importancia de la diversidad en el arte. Lina estuvo comprometida desde la arquitectura en unir a personas de diferentes clases sociales fusionando la calle y el museo. Una vez desplegado el modelo de museo didáctico, el MASP se consolidó y la colección itineró.

Por una parte, se organizaba el protoplasma del Museo, y la juventud se entusiasmaba, cada vez más, con la vivencia de las obras de la pinacoteca. Por otra, había que trabajar para defenderse [de la crítica]. Las cosas tomaron tal rumbo, que, en 1953, pensé en esta operación: llevar una parte del acervo para Europa, en una tournée que la consagrara universalmente. La visibilización de lo acontecido se logró con aquella muestra que viajó por Europa y Estados Unidos entre 1953 y 1957. El éxito fue asombroso.¹⁶

Tras el regreso de los Bardi, “peregrinos de viaje a La Meca [del arte]”¹⁷, de la Orangerie del Louvre en París en 1953 (fig. 2), Lina se emancipó del MASP. No obtuvo una plaza como profesora en la Facultad de Arquitectura de São Paulo en 1957 a la que se presentó, pero en cambio se mudó a Salvador de Bahía, invitada por la Universidad Federal del Estado. Su estancia en Salvador la transformó, puso en marcha el Museo de Arte de Bahía y el Museo de Arte Popular (1959) y recorrió el estado nordestino, donde compiló artesanías y objetos cotidianos —trajes, exvotos, mascarones de barcos, juguetes, enseres—, los fotografió y los organizó de manera técnica en objeto expositivo que expuso en el parque Ibirapuera paulistano, *Bahia no Ibirapuera* (1959), para narrar la cotidianeidad creativa. Lina reformuló el concepto de lo popular al entender la enorme capacidad creadora de Brasil, mezcla del europeo, con el africano y el indígena.

Lina regresó a São Paulo en 1964 y se revinculó a la segunda sede del museo paulista. El espacio resultó insuficiente allí y la arquitecta lideró la transformación del Belvedere Trianon. En aquel lugar convergían las infraestructuras de la Avenida 9 de Julho y el parque

¹⁶ Latorraca, *Maneiras de expor...*, 93-113.

¹⁷ Pietro Maria Bardi, “Mi museo”, *El Mundo de los Museos*, n.º 24 (1966): 19.

Siquiera Campos –un bioma en extinción de “mata atlántica”–. Los trabajos comenzaron en 1957, se interrumpieron varias veces y se reanudaron en 1964 (fig. 3).

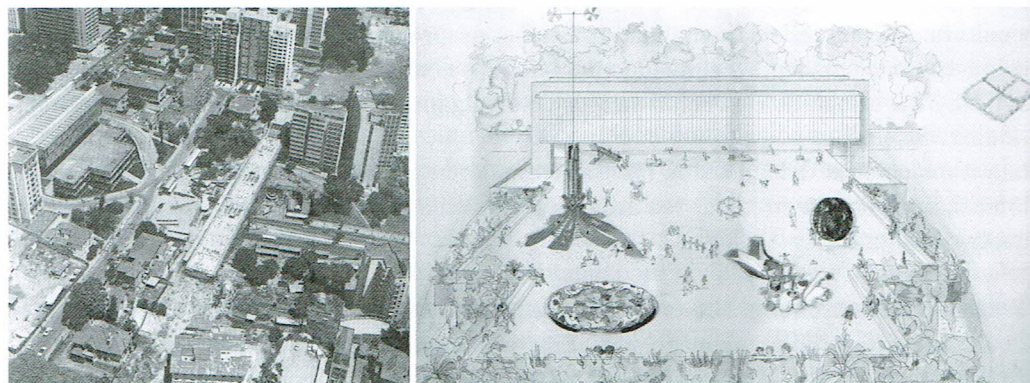


Figura 3. Izquierda: Vista aérea del MASP emplazado en el lugar del antiguo Trianon, 1968. Derecha: Lina Bo Bardi, *Estudo preliminar. Esculturas praticáveis do Belvedere no Museu Arte Trianon*, 1968. Fuentes: Instituto Bardi; MASP.

O Nôvo Trianon-Museu é constituído por embasamento cuja cobertura é o grande Belvedere. O “salão de baile”, pedido pela Prefeitura de 1957, será substituído por um grande Salão Cívico, sede de reuniões públicas e políticas. Um grande teatro-auditório, e um pequeno auditório-sala de projeções, completam este “embasamento”. Acima do Belvedere, ao nível da Avenida Paulista, ergue-se o edifício do Museu de Arte de São Paulo.¹⁸



Figura 4. Izquierda: Visita de estudiantes al MASP con pinturas de Pierre-Auguste Renoir en los *cavaletes de cristal*, 1983. Derecha: Visita de estudiantes al Vão Livre del MASP con la presentación de la Banda Sinfónica de la Policía Militar, década de 1970. Fuente: Adriano Pedrosa, Luiza Proença y Julieta González, eds., *Playgrounds 2016*, catálogo de exposición (São Paulo: MASP, 2016), 16 y 18.

¹⁸ [El Nuevo Trianon-Museo está formado por una base cuya cubierta es el gran Belvedere. El “salón de baile”, solicitado por la Prefectura en 1957, será substituído por un gran Salón Cívico para reuniones públicas y asambleas. Un gran teatro-auditório y un pequeño auditório-sala de projección completan estos “cimientos”. Sobre el Belvedere, a la altura de la avenida Paulista, se levanta el edificio del Museo de Arte de São Paulo] Bo Bardi, “O nôvo Trianon 1957-67”, 20-23.

La sala permanente se consumó con la museografía de *cavaletes do vidro* (fig. 4). Las obras se colgaron de láminas de cristal templado soportadas por bases de hormigón, evocando la posición del cuadro sobre el caballete del artista mientras este lo elabora en su taller, surgiendo la levitación de las obras en su conjunto, sin jerarquías¹⁹.

O edifício, de setenta metros de luz, cinco metros de balanços laterais, oito metros de pé direito, livre de qualquer coluna, apoia sobre quatro pilares, coligados por duas vigas de concreto protendido na cobertura, e duas grandes vigas para sustentação do andar que abrigará a Pinacoteca do Museu.²⁰

La eliminación transitoria de la museografía entre 1996 y 2015 confirmó que muchos valores narrativos se conseguían gracias a la arquitectura²¹.

Eu procurei, no Museu de Arte de São Paulo retomar certas posições. Procurei (e espero que aconteça), recriar um “ambiente” no Trianon. E gostaria que lá fosse o povo, ver exposições ao ar livre e discutir, escutar música, ver fitas. Gostaria que crianças fossem brincar no sol da manhã e da tarde. E até retretas e o mau-gosto de cada dia que, enfrentado “friamente” pode ser também um conteúdo.

Não procurei a beleza, mas a liberdade. Os intelectuais não gostaram, não; o povo gostou, muito. As pessoas perguntavam: quem é que fez isto? Foi uma mulher!²²



Figura 5. Lina Bo Bardi y Pietro María Bardi en la escalera de acceso al MASP (izda.) y en el Vão Livre del MASP (dcha.). Fuente: *Folha de São Paulo*.

¹⁹ Estos soportes llevan detrás una ficha técnica con información sobre el autor y su obra, desconocida al contemplarla frontalmente.

²⁰ [El edificio, de setenta metros de luz, con cinco metros de voladizos laterales, ocho metros de altura, libre de cualquier columna, se apoya en cuatro pilares, unidos por dos vigas de hormigón pretensado en la cubierta, y dos grandes vigas para soportar la planta que albergará la Pinacoteca del Museo] Bo Bardi, “O novo Trianon 1957-67”, 20-23.

²¹ Karen Barbosa, “Concreto e cristal: conservação”, en *Concreto e cristal: o acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi*, ed. por Adriano Pedrosa y Luiza Proença (São Paulo: Cobogó, 2015), 35.

²² [En el Museo de Arte de São Paulo, he intentado ocupar ciertas posiciones. He intentado (y espero que suceda) recrear una “atmósfera” en el Trianon. Y me gustaría que la gente fuera allí, a ver exposiciones al aire libre y discutir, escuchar música, ver cintas. Me gustaría que los niños jugaran al sol de la mañana y de la tarde. E incluso los aseos y el mal gusto de cada día que, afrontado “friamente” también puede ser un contenido. No buscaba la belleza, sino la libertad. A los intelectuales no les gustó; al pueblo le gustó, y mucho. La gente preguntaba: ¿quién ha hecho esto? ¡Fue una mujer!] Lina Bo Bardi, en *A mão do povo brasileiro, 1969/2016*, ed. por Adriano Pedrosa, Julieta González y Tomás Toledo, catálogo de exposición (São Paulo: MASP, 2016), 28.

El carácter pedagógico-transversal ideado en 1947 por Lina y Pietro (fig. 5) se reafirmó en 1969 en la sede paulista donde se inauguraron tres muestras simultáneas que relataban la colección más valiosa de Latinoamérica –la pinacoteca–, lo popular –*A mão do povo brasileiro*²³– y la idea de lo lúdico –*Playground*, de Nelson Leimer– en el acceso. Se desdibujaron los límites de lo canónico y lo marginal, y el MASP se convirtió en un lugar de convivencia para todos.

O Belvedere será uma "praça", circundada de plantas e flores, pavimentada com "seixos" naturais, conforme a tradição ibérico-brasileira. Estão previstos pequenos espelhos de água com plantas. O conjunto do Trianon vai repropor, na sua simplicidade monumental, os temas, hoje tão impopulares, do racionalismo. [...] O conjunto do Trianon O Monumental não depende das "dimensões": [...] O que eu quero chamar de monumental não é questão de tamanho ou de "espalhafatoso", é apenas um fato de coletividade, de consciência coletiva. O que vai além do "particular".²⁴

Veinte años dimensionan una generación. Los primeros veinte años del Museo de Arte de São Paulo miden la innovación museográfica al alterar el binomio antiguo-moderno, y transforman el canon reducido del arte en el entorno paulista. La cultura que despliegan los Bardi puede comprenderse desde el concepto de una periferia creativa, que subvierte y mezcla maneras de exponer para crear algo completamente diferente de lo que propone la cultura europea. En la primera fase del museo se producen transfusiones en las que los tiempos se mezclan tanto como lo erudito, lo popular, lo masivo, lo urbano y lo participativo.

Lo acontecido durante estos veinte años trasciende el entorno local y llega mediante diversos medios de comunicación, como la revista *Habitat*, el Instituto de Arte Contemporáneo y la muestra itinerante a un público especializado y a interesados en disciplinas diversas como arte, arquitectura, paisajismo, diseño, moda, radio y televisión. Esta genealogía de la creación, espacialización y comunicación del MASP servirá de soporte para el diseño de nuevos espacios que vinculen ciudadanía, participación y cultura.

La colección aumenta y en paralelo se realizan un centenar de exposiciones que reflexionan sobre la naturaleza del arte. En 1969 se inaugura la nueva sede del MASP en la Avenida Paulista, una caja de vidrio elevada 8 metros sobre el suelo y suspendida por una estructura de hormigón pintada en rojo, lo que genera un plano de 74 metros libres que se asoma a la ciudad. El MASP se apropia de la Avenida Paulista a través de un vacío que adquiere su pleno significado con la participación del usuario y que favorece los encuentros (fig. 6).

Los resultados arrojados de este estudio demuestran que los programas pedagógicos del MASP y su manera de funcionar facilitan que ciudad y usuarios se aproximen y lo hagan

²³ [La mano del pueblo brasileño] Pedrosa, González y Toledo, *A mão do povo brasileiro*...

²⁴ [El mirador será una "plaza", rodeada de plantas y flores, pavimentada con "guijarros" naturales, según la tradición ibérico-brasileña. Se han previsto pequeños espejos de agua con plantas. El complejo del Trianon repropondrá, en su monumental sencillez, los temas, hoy tan impopulares, del racionalismo. [...] En el complejo Trianon lo Monumental no depende de las "dimensiones": [...] Lo que quiero llamar monumental no es una cuestión de tamaño o de "aparatosidad", es simplemente un hecho de colectividad, de conciencia colectiva. Lo que va más allá de lo "particular"] Bo Bardi, "O novo Trianon 1957-67", 20.

mediante la arquitectura de su sala, del belvedere y, particularmente, a través del espacio vibrante que le da acceso, conocido como el Vão Livre do MASP (fig. 7).

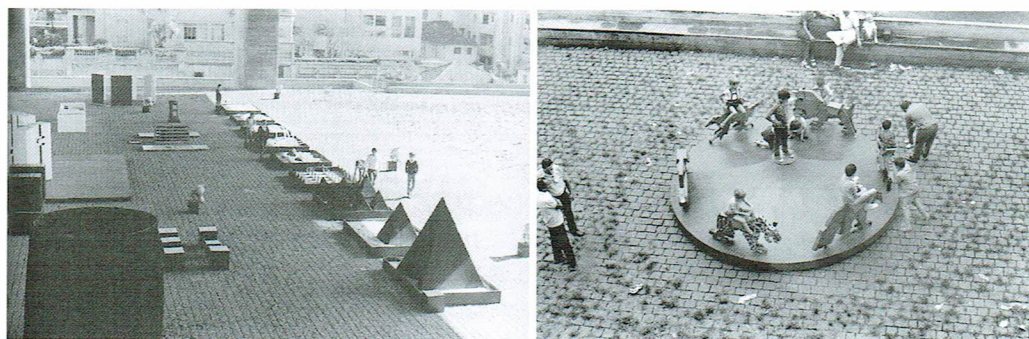


Figura 6. Exposición *Playgrounds* de Nelson Leirner en el Vão Livre del MASP, 1969. Fuente: Pedrosa, Proença y González, *Playgrounds* 2016.

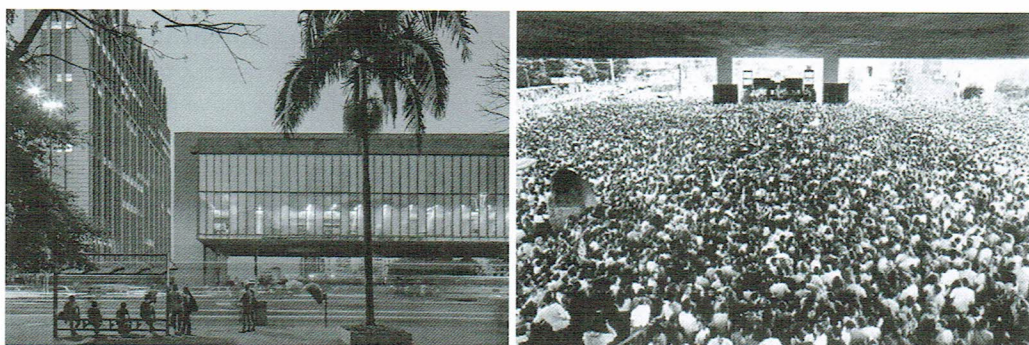


Figura 7. Izquierda: MASP desde el parque Siquiera Campos en 2018. Derecha: Concierto de Daniela Mercury en el vano del MASP, 1992; fotografía de Itamar Miranda. Fuentes: Mara Sánchez Llorens, Manuel Fontán del Junco y María Toledo Gutiérrez, eds., *Lina Bo Bardi: ¿tupí or not tupí? Brasil, 1946-1992* (Barcelona: Fundación Juan March, 2018), 372 y 30; A+U.



SOB
RE-
LAB



UNIVERSIDAD
DE GRANADA