

## **CMNcasos #1**

Tema: Arquitectura Moderna

Caso Internacional: Museo de Arte de Sao Paulo (MASP)

Ubicación: Sao Paulo, Brasil

Año Construcción: 1957-1968

Arquitecto: Lina Bo Bardi

Entrevistado: Marcelo Ferraz, arquitecto, ex colaborador de Lina Bo Bardi, fundador de *Brasil Arquitetura* y editor del libro *Lina Bo Bardi* (1993)

Locación entrevista: Sao Paulo, Brasil

Fecha de realización: 16 de Mayo de 2012

Consejo de Monumentos Nacionales de Chile



## MODERNIDAD

No es casual que este primer número de CMNcasos tome el concepto de Modernidad como marco genérico de reflexión. En cierta forma, hablar de Modernidad desde la perspectiva del patrimonio cultural plantea una paradoja que en esta oportunidad intentamos extremar, para dar cuenta de una problemática hoy escasamente reconocida, al menos en el contexto nacional, a saber: qué capacidad tenemos hoy de generar patrimonio futuro.

Si tomamos tanto la base conceptual de nuestras categorías de protección, como el uso que de ellas hemos hecho a través de la inscripción de sitios y monumentos bajo las figuras determinadas por la legislación chilena, veremos que –en términos generales– el estatuto oficial de nuestro patrimonio aún descansa en criterios de antigüedad, de lenguaje formal o de vagas nociones pintorescas y representativas. Esta aproximación, al encontrarse tan directamente enfocada al pasado, tiende a idealizar casi todo aquello que ha resistido el paso del tiempo y genera una escisión significativa con los actos del presente, instalando una desconfianza basal hacia la capacidad real que tendrían las nuevas iniciativas para sumar valor a dicho patrimonio.

Lo anterior tiene una justificación histórica, determinada por el sentido de urgencia que se levanta en muchos países americanos a comienzos del siglo XX, que asumen progresivamente su responsabilidad frente a los frágiles vestigios del pasado que han logrado conservarse. A la vez, este proceso constituye también una estrategia consciente, enfocada a la construcción de un discurso nacional compacto, lo que aparece como corolario en diversas fases de la construcción de la joven república.

Lo que resulta evidente hoy en este hecho, que no necesariamente debe ser visto como algo vicioso, es que en dicho esfuerzo oficial por aglutinar momentos significativos algunos periodos importantes han sido omitidos o desestimados. Esta exclusión se justificaría porque su aporte histórico se ha considerado insuficiente –un problema de proximidad–, porque sus formas revisten escaso interés para lo que suele asociarse a un cierto imaginario de “lo local” –un problema de apreciación– o por deliberada resistencia –un problema de visión–. Este proceso, huelga decirlo, no tiene nada de inocente y no se soluciona simplemente ampliando la lista para compensarla según criterios de representatividad. El asunto es más profundo que eso.

A diferencia del sentido de necesidad apremiante que ha inspirado los marcos originales de protección de monumentos, detrás de lo mencionado subyace hoy una filosofía reactiva que ha aprendido a desconfiar de la capacidad del proyecto nuevo de generar

un aporte real sobre la base de una preexistencia valiosa. El problema no tiene nada de original y está en las bases de muchos organismos seminales dedicados a la conservación del patrimonio, tal como ocurre en la Francia post Revolución que, luego de una serie de iniciativas, crea en 1837 la Comisión de Monumentos Históricos para resguardar en gran medida su acervo medieval amenazado.

Pese a lo señalado, hoy el propio sesgo funciona mejor como reflejo de criterios instalados que como construcción razonada de una realidad múltiple y compleja. Cualquier relato coherente en materia de patrimonio cultural no debería descuidar las condicionantes de nuestra realidad histórica, de nuestras dinámicas sociales, de la naturaleza constructivo-tipológica de nuestras edificaciones, de la condición sísmica del territorio nacional o del reconocimiento de las manifestaciones inmateriales ligadas a ese mismo patrimonio, por mencionar algunos factores.

El objetivo que dejan traslucir los casos, entonces, no es sólo reseñar sobre un tema en particular, sino abrir un campo de debate en torno a qué tan adecuados a la realidad del país son los parámetros con que hemos ido construyendo nuestra propia concepción histórica, reflejada en aquello que vale la pena o no conservar y enriquecer.

Los casos de arquitectura moderna aquí registrados tienen luces y sombras, por lo tanto, estamos lejos de pretender proponer en ellos un modelo de acción o un canon que deba ser imitado o que entregue algún nivel de garantía infalible. Sin embargo, pese a las variadas tesis por ellos propuestas que el tiempo se ha encargado de refutar o confirmar, cada uno constituye un ejemplo señero de un momento determinado en la evolución de nuestros contextos construidos y de los discursos y sensibilidades imperantes. Muchas de las fortalezas y de las debilidades que se han agudizado con el paso de los años quedan en evidencia en los registros y en las entrevistas presentadas en esta primera serie.

Alcanzar una alta calidad con las obras nuevas y una relación adecuada con las preexistencias es un desafío permanente que cada generación debe hacer propio. Se trata de un deber ético fundamental que en el caso del desarrollo constante de nuestras ciudades se justifica especialmente, ya que estos contextos son por definición los lugares en que se desenvuelve el bien común, y cualquier acción allí emprendida incide directamente sobre el cuerpo de la sociedad.

**Emilio De la Cerda Errázuriz**

Arquitecto

Secretario Ejecutivo del Consejo de Monumentos Nacionales de Chile

## I. BRASIL: ARRIBO

**CMNcasos En la autobiografía de Lina Bo Bardi<sup>1</sup>, incluida en el libro editado por usted y publicado por el Instituto Bardi, la arquitecta cuenta su arribo a Brasil por primera vez en 1946. Citamos:**

***Llegada a Río de Janeiro por barco, en octubre. Quedé deslumbrada. Para el que llegara por mar, el Ministerio de Educación y Salud avanzaba como una gran embarcación blanca contra el cielo azul. Primer mensaje de paz después del diluvio de la Segunda Guerra Mundial. Me sentí en un país inimaginable, donde todo es posible (...)***<sup>2</sup>

**Lina se nacionalizó brasileña en 1951, cinco años después de su arribo a ese país, lo que de alguna forma habla del deslumbramiento, principalmente respecto a la cultura popular de Brasil. ¿Podría darnos algunos ejemplos específicos de estos deslumbramientos?**

**Marcelo Ferraz** No es muy difícil imaginar que para una persona joven como Lina, que soñaba con un mundo mejor –ya con una ideología de izquierda muy fuerte producto de su participación en la resistencia italiana–, quedara deslumbrada y fascinada por Brasil, porque en este momento Brasil representaba una tierra donde se podía hacer todo. Podríamos decir que todavía es un poco así: Brasil sigue siendo un país que tiene muchas cosas por hacer. Lina llegó en un momento clave del país, justo cuando florecía la arquitectura moderna y el Ministerio de Educación<sup>3</sup> citado es solo una prueba entre muchas. Lina tuvo la posibilidad de relacionarse desde un primer momento con la vanguardia de la arquitectura moderna brasileña, al mismo tiempo que se dio cuenta de que esas posibilidades no las tenía en Italia. Ella entendió que había dejado atrás a su país de origen y que Brasil presentaba oportunidades para construir un país a partir de sus bases culturales, sin importar que las bases fuesen de alta cultura, de la cultura erudita italiana o de una cultura nueva con la cultura brasileña.

- 
1. Lina Bo Bardi (1914-1992), emblemática arquitecta italo-brasileña, desarrolló una obra donde convergen el modernismo racionalista con aspectos propios de la cultura brasileña. Además del MASP, tiene otros dos trabajos emblemáticos en Sao Paulo: SESC Pompeia y el Teatro Oficina.
  2. *Chegada no Rio de Janeiro em navio, em Outubro. Deslumbre. Para que chegara pelo mar, o Ministério de Educação e Saúde avançava como um grande navio branco contra o céu azul. Primeira mensagem de paz após o dilúvio a Segunda Guerra Mundial. Me senti num país inimaginável, onde tudo é possível (...)*. Ferraz, M.C. (Ed.). (1993) *Lina Bo Bardi*. Sao Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi.
  3. Se refiere al edificio del Ministerio de Educación y Salud en Río de Janeiro, Brasil (actualmente Ministerio de Cultura) proyectado por Lucio Costa, Oscar Niemeyer y Alfonso Reidy en colaboración con Le Corbusier y construido en 1945.

## II. BRASIL: VANGUARDIA

CMNcasos **En la misma autobiografía, Lina comentaba la recepción que les hicieron a ella y a su esposo –Pietro María Bardi<sup>4</sup>– la primera vanguardia brasileña en el Instituto de Arquitectura Brasileiro (IAB) de Río de Janeiro: Lucio Costa<sup>5</sup>, Oscar Niemeyer<sup>6</sup> y Burle Marx<sup>7</sup>, entre otros. Comentaba su deslumbramiento por la simplicidad inteligente y las capacidades personales de estos personajes.**

**Nos gustaría profundizar en la relación que tuvo con estos maestros modernos brasileños, además del reconocimiento de estas capacidades personales. ¿Existió un encuentro más sólido con estos personajes? ¿Existieron en algún momento instancias de colaboración o reflexión conjunta? Agregaría en el listado a Joao Vilanova Artigas<sup>8</sup> y a los principales actores de la Escuela Paulista<sup>9</sup>.**

**Marcelo Ferraz** Tal como lo enunciabas, Lina tuvo una relación con este ambiente intelectual desde su primer día en Brasil. Lo que ella sintió en este entorno –compuesto por arquitectos, poetas, filósofos y escritores– fue una cierta frescura que no estaba tan contaminada por el peso del pasado de la cultura europea, principalmente por la cultura italiana.

Otro dato a la causa es que Brasil no había pasado por la guerra que estaba sucediendo en Italia. Creo que esto fue determinante en la decisión de Lina para quedarse en Brasil, de partir una nueva etapa siendo brasileña. Ella se sumergió profundamente en la cultura brasileña, en la historia del país y en la comprensión de la formación de su pueblo. Creo que en el fondo eso era lo que más le interesaba. Siempre rodeada por esos intelectuales de los que hablamos que eran una vanguardia diferente a la que Lina conoció

- 
4. Pietro Maria Bardi (1900-1999), periodista, historiador, crítico, coleccionista, expositor y comerciante de obras de arte italo-brasileño. En 1946 se casa con la arquitecta Lina Bo Bardi, con quien emigró a Brasil, donde fundó y dirigió durante 45 años el Museo de Arte de Sao Paulo (MASP).
  5. Lucio Costa (1902-1998), arquitecto y urbanista brasileño, pionero del movimiento moderno en su país.
  6. Oscar Niemeyer (1907), arquitecto modernista brasileño y pionero en la exploración del uso del hormigón armado en sus construcciones curvas.
  7. Roberto Burle Marx (1909-1994), artista plástico y paisajista brasileño conocido principalmente por sus obras paisajísticas en Río de Janeiro.
  8. Joao Batista Vilanova Artigas (1915-1985), arquitecto moderno brasileño y miembro de la Escuela Paulista, desarrolló su obra principalmente en Sao Paulo.
  9. La Escuela Paulista fue un grupo de arquitectos modernos brasileños que surgió al alero de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Sao Paulo durante los años cincuenta. Entre sus miembros destacan Joao Batista Vilanova Artigas y Paulo Mendes da Rocha.

en Europa. Mientras la vanguardia europea estaba ligada a otras raíces, la vanguardia brasileña estaba ligada a un país joven, a un pueblo nuevo, que se había formado trescientos o cuatrocientos años atrás, no más que eso.

### III. MODERNIDAD

**CMNcasos Según entendemos, la postura de Lina era bastante directa respecto al Modernismo. En su biografía, nuevamente se refiere a estos arquitectos como *intransigentes*. Otra cita de la entrevista de Lina Bo Bardi a Quirino da Silva<sup>10</sup> publicada en el *Diario de Sao Paulo* en 1949 habla de que *violentar una época imponiendo embalsamientos de yeso y cartón, significa desconocer el proceso doloroso y fatigante de la humanidad*<sup>11</sup>.**

**Nos gustaría saber qué tan radical fue esta visión respecto a los preceptos modernos y cómo esto determinó las discusiones de arquitectura en el día a día de su oficina.**

**Marcelo Ferraz** Hasta el final de su vida, Lina dijo que era hija del Modernismo –del Movimiento Moderno– y siempre fue afiliada a este. Su crítica apuntó a un cierto foco del Movimiento Moderno, específicamente respecto al Estilo Internacional<sup>12</sup> –a la arquitectura internacional– y hacia donde se encaminó el movimiento en 1970. Al principio ella era una gran defensora del Movimiento Moderno, pero también fue crítica respecto a cómo este movimiento brasileño empezó a ocupar fórmulas repetidas, como columnas en *v* y otros clichés.

Cuando Max Bill<sup>13</sup> vino a Brasil, hizo una crítica muy grave acerca de la arquitectura brasileña y cómo ésta se estaba repitiendo y abusando de las mismas soluciones. Lina le contestó que debía mirar con más respeto y cuidado lo que tenía en frente: una arquitectura joven que prometía mucho y que por lo mismo, podía corregir su propio rumbo –o ruta– de acuerdo al período de desarrollo y progreso de esos días.

En otro momento ella dijo que este desarrollo fue interrumpido brusca y radicalmente en 1964 por el golpe militar de Brasil, el que no solo afectó a la cultura brasileña en

10. Quirino da Silva (1897-1981), pintor, escultor, diseñador y crítico de arte brasileño.

11. Ferraz, M.C. (Ed.). (1993) *Lina Bo Bardi*. Sao Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi.

12. Estilo Internacional, exposición de arquitectura moderna, principalmente europea, organizada por Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson en el Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York el año 1932. Posteriormente a la exposición se usó el nombre de Estilo Internacional para referirse a ciertas facciones de la arquitectura moderna caracterizadas por el uso de formas ortogonales y superficies lisas desprovistas de ornamento.

13. Max Bill (1908-1994), arquitecto, pintor, escultor, diseñador, publicista y educador suizo, estudió en la Bauhaus, donde se acercó especialmente a profesores como Wassily Kandinsky, Paul Klee y Oskar Schlemmer.

general, sino también al Movimiento Moderno de forma específica. Posterior al golpe militar, la arquitectura en Brasil estuvo mucho más ligada a la arquitectura comercial americana mucho más que a las raíces de la arquitectura brasileña y a la relación con el patrimonio histórico establecida por Lucio Costa. Este arquitecto tuvo una cosa fantástica: al mismo tiempo que fue el fundador de un organismo para el patrimonio histórico, también es, en cierto sentido, el fundador del Movimiento Moderno en Brasil con el Ministerio de Educación y Salud –el actual Palacio Capanema–. Al mismo tiempo que se funda este organismo de preservación de patrimonio histórico, el mismo grupo de personajes estaba haciendo la mejor arquitectura contemporánea de la época. Esta situación es muy interesante.

Lucio Costa estaba ligado a la arquitectura del pasado –a la arquitectura colonial traída por los portugueses o inmigrantes, que estaba ligada a temas populares–. Esto fue algo que tocó fuertemente a Lina y por esto le tenía un gran respeto a la figura de Lucio Costa.

#### IV. VANGUARDIA

**CMNcasos Dado su perfil de arquitecta y esposa de Pietro Maria Bardi, Lina tuvo relación con actores de la vanguardia artística y arquitectónica de distintas partes del mundo. Nos gustaría saber con quiénes mantuvo una relación fluida y profunda en el tiempo, con quiénes tuvo una sintonía de trabajo o referencias comunes.**

**Lo preguntamos, entre otras cosas, por la foto publicada en el libro de Lina donde aparece con Saul Steinberg<sup>14</sup> en Río de Janeiro en 1952. Por ejemplo, ¿fue Steinberg alguien con el cual tuvo una conexión fuerte o se trata de coincidencias precisas? ¿Qué otros personajes aparecen cercanos a Lina?**

**Marcelo Ferraz** Los Bardi fueron muy importantes en la cultura paulistana y, por consecuencia, en la cultura brasileña durante décadas, debido a que Pietro Maria Bardi era el director y fundador del Museo de Arte de Sao Paulo (MASP), producto de la colección y archivo de arte que trajo desde Italia. Artistas, escritores e intelectuales del mundo entero pasaban por el Museo y también por su casa. El hogar de la pareja en Sao Paulo –la famosa *Casa de Vidrio*<sup>15</sup> proyectada por Lina– era una especie de *open house* donde los intelectuales, tanto del extranjero como de distintas partes del país, encon-

14. Saul Steinberg (1913-1999), caricaturista e ilustrador estadounidense de origen rumano, conocido por sus trabajos para *The New Yorker*.

15. Casa de Vidrio, proyectada por Lina Bo Bardi el año 1951 y construida con acero, hormigón y vidrio en Morumbi, barrio residencial del sur de Sao Paulo.

traban un espacio para discutir y reunirse. Es por esto que la pareja siempre estuvo ligada a personajes importantes para la cultura en distintas latitudes: Saul Steinberg, Max Bill, Roberto Rossellini<sup>16</sup> –amigo de Lina– o Gio Ponti<sup>17</sup>, con quien Lina trabajó cuando joven. De la cultura local, personajes como Oscar Niemeyer o Darcy Ribeiro<sup>18</sup>.

Por otro lado, Lina también estuvo ligada a otro tipo de personajes –a los cuales también recibió en su casa– tales como Carlos Marighella<sup>19</sup> que fue el líder de la guerrillera brasileña, nuestro *Che* Guevara. Esto será revelado en un libro que se está preparando acerca de Lina donde se confirma un cierto vínculo con movimientos de izquierda y con movimientos revolucionarios de Brasil durante la dictadura. Por ejemplo, se constata que ella apoyó a la guerrilla urbana.

Los Bardi siempre estaban en el centro de los temas más importantes de la discusión cultural brasileña y de la política en el sentido más amplio de la palabra, es decir, en un sentido cultural y no *partidista*.

## V. LINA BO BARDI: LEGADO

**CMNcasos El trabajo de Lina Bo Bardi ha acaparado bastante atención en los últimos años. Estamos felices con esto, principalmente porque su obra –comparada a la de otros arquitectos– tuvo escasa visibilidad en el panorama internacional por décadas.**

**Signos de esta atención son, por ejemplo, su exposición retrospectiva en la Bienal de Arquitectura de Venecia del año 2010 o la reciente exhibición de su trabajo en la *Architectural Association*<sup>20</sup>.**

**Madelon Vriesendorp<sup>21</sup>, artista holandesa fundadora de OMA<sup>22</sup> y gran interesada en la obra de Bo Bardi, ha dicho al respecto: *Lo increíble es la forma en cómo ella se apropia del imaginario masculino, en sus propios***

16. Roberto Rossellini (1906-1977), cineasta italiano, fue uno de los directores más importantes del neorrealismo en su país.

17. Gio Ponti (1891-1979), arquitecto, diseñador, artista y publicista italiano, conocido especialmente por el rascacielos *Pirelli*, construido entre 1956 y 1961 en Milán.

18. Darcy Ribeiro (1922-1997), intelectual y político brasileño conocido por sus trabajos en educación, sociología y antropología.

19. Carlos Marighella (1911-1969), político y guerrillero brasileño, organizador de la lucha armada contra el régimen militar instalado desde 1964 en Brasil.

20. *Architectural Association*, prestigiosa escuela de arquitectura independiente fundada en 1847 en Londres, Inglaterra.

21. Madelon Vriesendorp (1945), artista holandesa y cofundadora de OMA (*Office for Metropolitan Architecture*) en 1975 junto a Rem Koolhaas, Elia Zenghelis y Zoe Zenghelis.

22. *Office for Metropolitan Architecture*, importante oficina de arquitectura fundada en 1975 por Rem Koolhaas, Madelon Vriesendorp, Elia Zenghelis y Zoe Zenghelis en Rotterdam; actualmente cuenta además con oficinas en Nueva York, Beijing y Hong Kong.

**términos, y luego lo invade con todas sus ideas acerca de la sociedad. Su falta de respeto, de cierta forma respecto al arte, es muy liberadora (...) No puedo decir que se trata de una ‘cosa de chicas’, pero esta falta de respeto que ella introduce al arte y a los edificios es una actitud femenina<sup>23</sup>.**

**¿Comparte el planteamiento de Vriesendorp?, a su parecer, ¿qué cosas son las más representativas del carácter o actitud de Lina?**

**Marcelo Ferraz** Comparto lo planteado por Madelon Vriesendorp. Creo que ella tiene razón cuando dice que Lina tomó algunas cosas del imaginario masculino y también creo que Lina tenía una gran admiración por el mundo masculino. Decía que en el mundo de los hombres ciertas cosas funcionaban mejor como, por ejemplo, la dirección y ejecución de las obras de forma clara y directa.

Por otro lado, es innegable que en la obra de Lina se pueden ver marcas que son absolutamente determinadas por la percepción femenina. La Casa de Vidrio es un ejemplo casi obvio: es una casa *miesiana* –puede parecer un proyecto de Mies van der Rohe– pero hay ahí algunas decisiones que la suavizan o la hacen más dócil, Lina odiaría lo que estoy diciendo: el techo curvo, cierta gracia que hay en la chimenea, la relación de los espacios, la cocina, etc. Creo que la casa tiene cosas mucho más ligadas a una visión femenina que son difíciles de explicar. Entonces, por un lado, aparece esta sensibilidad femenina y, por otro las apropiaciones del mundo masculino por el cual creo que tenía una cierta fascinación.

**CMNcasos ¿Cuáles fueron los principales aportes que recibió de ella para su propia práctica, *Brasil Arquitetura*<sup>24</sup>? ¿Podría ahondar, por ejemplo, en la conexión con la cultura local por sobre temas formales? ¿Qué podemos aprender de Lina hoy? preguntamos por la relación entre radicalidad y síntesis, donde proyectos como el MASP constituyen un ejemplo fundamental, junto a intervenciones mucho más comprometidas con pre-existencias, tales como el Museo de Arte Contemporáneo de Salvador de Bahía o el Teatro Oficina en Sao Paulo.**

**Marcelo Ferraz** Es lógico que después de quince años de convivencia, trabajando todos los días, hay un repertorio que se transmite. Tal vez, la cosa más interesante que Lina

23. De Ferrari, F. (2012). *Entrevista con Madelon Vriesendorp*. Video de la entrevista disponible en <http://www.onarchitecture.com/interviews/node/madelon-vriesendorp>

24. *Brasil Arquitetura*, oficina de arquitectura fundada el año 1979 por Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz, Marcelo Suzuki, José Sales Costa Filho y Tamara Roman. Con sede en Sao Paulo, han desarrollado una variedad de proyectos de vivienda, museos y centros culturales, entre otros programas.

le legó al grupo de personas que trabajaba con ella, fue la capacidad de mantenerse indignada frente a las injusticias y las cosas erradas del mundo. Lo segundo fue su pasión e intensidad desplegada en el desarrollo de todo tipo de proyectos: consideraba todo como una posibilidad de crear comodidad y placer para la gente; desde la arquitectura al diseño de objetos, todo podía mejorar la vida de la gente y de cierta manera el mundo.

La creencia de Lina no tenía que ver con el dogma transformador mesiánico del Movimiento Moderno, un combustible que siguió funcionando en la cabeza de algunos arquitectos. Para Lina no tenía sentido proyectar para ganar dinero o hacer algo que no tuviera una utilidad para el más amplio espectro de la sociedad. Y creo que esta fue una de las principales enseñanzas de Lina. La intención de mejorar la vida de la gente en todo lo que uno hace. Esto es lo que nos contagió y para mí constituye la lección más importante.

**CMNcasos Nos interesaría conocer, cuál es su impresión y qué relación tuvo con Pietro Maria Bardi, si es que la hubo. ¿Cuál es su opinión personal respecto al otrora principal motor del MASP y cuál cree que es el principal legado que dejó a las generaciones futuras, además de una gran cantidad de bienes donados?**

**Marcelo Ferraz** Tuve mucho contacto con Pietro Maria Bardi, principalmente en los últimos años de su vida, cuando dejó de dirigir el MASP en los años noventa. A esas alturas, nosotros ya habíamos trabajado un poco en el MASP, cuando Lina decidió pintar las vigas y columnas de color rojo.

En esta obra, Marcelo Suzuki<sup>25</sup> y yo –los dos asistentes de Lina– asumimos un papel de mediadores entre Lina y Pietro Maria Bardi, porque Lina no tenía una gran proximidad ni quería tener mucha relación con este mundo del Museo. Por esos días se había alejado del mundo de las artes plásticas y lo que le interesaba era la arquitectura y la política, otras cosas.

Se podía observar que era una pareja donde cada uno tenía su propio mundo, un profundo respeto y admiración mutua. Ambos desarrollaron trayectorias paralelas que cada cierto tiempo se tocaban fuertemente. Cuando Lina hacía un proyecto siempre iba a preguntar a Bardi su opinión. Si a él le gustaba el proyecto, ella quedaba deslumbrada como una niña, parecía una adolescente: *¡a Pietro le gusto mucho!*. Al mismo tiempo, Bardi también consultaba mucho a Lina sobre temas del Museo y de arquitectura, porque él también escribía sobre ese tema. Se trataba de una alimentación mutua.

---

25. Marcelo Suzuki, arquitecto brasileño, colaborador de Lina Bo Bardi entre 1979 y 1992.

Lo divertido es que eran personajes completamente diferentes: mientras Pietro Maria Bardi hacía muchas cosas al mismo tiempo –en general buenas, pero también algunas regulares– Lina hacía poco pero con mucho rigor.

## VI. MASP: ORIGEN

**CMNcasos Esta pregunta tiene como objetivo dar a conocer el origen del MASP. Entendemos que Pietro Maria Bardi y su esposa Lina Bo Bardi viajan desde Génova en octubre de 1946 hacia Río de Janeiro, donde además de conocer a intelectuales como Burle Marx, Lucio Costa y Oscar Niemeyer, también conocen al empresario, mecenas y político, Assis Chateaubriand<sup>26</sup>. Entendemos que Pietro Maria Bardi lo conoce en una exposición de pintura italiana antigua, la cual presentaba sus obras traídas de Italia<sup>27</sup>.**

**Nos gustaría conocer un poco más acerca del contexto cultural y económico de esos días. Entendemos que fueron tiempos de bonanza para Sao Paulo, una situación que primó por sobre los deseos de Lina de hacer el proyecto del MASP en Río de Janeiro. ¿Cuál fue la relación entre Lina, Bardi y Chateaubriand?, ¿cómo se funda el MASP? y ¿Cuál fue la base conceptual que impulsó al MASP desde su origen?**

**Marcelo Ferraz** Si bien los Bardi vinieron invitados por Chateaubriand para conocer Brasil, ellos tenían el objetivo de ir a Argentina –ellos estaban en camino hacia allá–. Imagino que sabían que no volverían a vivir a Italia y Pietro Maria Bardi trajo su gran colección de arte antiguo –principalmente italiano– para hacer una exposición en Río de Janeiro. Ahí fueron invitados para quedarse en Brasil y hacer el Museo, cosa que aceptaron inmediatamente.

La decisión de establecerse en Sao Paulo tenía que ver con que esta ciudad concentraba capital financiero. Es por esto que Chateaubriand trae a la pareja para fundar el Museo aquí. En un año lo crean –lo forman conceptualmente– y reforman un edificio en el centro de la ciudad, donde se instalan en un comienzo. Fue una cosa impresionante e inédita.

Las bases de este Museo estaban en la cabeza de Bardi. Hay que tener en cuenta que para ese entonces no había un museo internacional de estas características en Brasil.

26. Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo (1892-1968), periodista, empresario de las telecomunicaciones, mecenas y político brasileño; uno de los hombres más influyentes de Brasil durante las décadas de 1940 y 1960 y miembro de la Academia Brasileña de Letras.

27. Se refiere a una exposición de pintura italiana antigua organizada por Pietro Maria Bardi en noviembre de 1946 en el Ministerio de Educación y Salud, en Río de Janeiro.

Desde el punto de vista museográfico estábamos en la edad de piedra. Brasil era todavía un país provinciano, salvo por Río de Janeiro que era un poco más cosmopolita e internacional. El resto de las ciudades eran bastante provincianas respecto a la cultura. Bardi se enfrenta a esta situación, pensando que el Museo no sería ni de arte antiguo ni de arte moderno sino que un museo de arte a secas. Para él no existía esta diferenciación entre arte antiguo y moderno.

En este sentido, Bardi siempre fue un hombre muy inteligente e intuitivo. Estudió solamente hasta tercero básico y a los 17 años escribió un ensayo filosófico. Era un hombre con una capacidad de trabajo muy grande; ejerció de periodista, siempre fue polémico y estuvo ligado al movimiento moderno en Italia.

Creo que el MASP es fruto de la cabeza de algunas personas: un loco como Assis Chateaubriand que apuesta y dice *¡Vamos a hacer un museo!*, un aventurero como Pietro Maria Bardi, que se hace cargo de esta misión y Lina, que estaba en segundo plano, dando soporte con toda la inteligencia y la cultura que tenía el Movimiento Moderno, aportando el soporte expositivo y arquitectónico.



Fig. 1 Lina Bo Bardi en la construcción del Museo de Arte de Sao Paulo junto con el dispositivo de exposición compuesto por el panel-cabalete. © Instituto Lina Bo Bardi e P. M. Bardi, Sao Paulo, Brasil. Agência Estado / Lew Parella.

**CMNcasos La puesta en marcha del MASP, tal como lo conocemos hoy, fue todo un suceso para la ciudad de Sao Paulo. Son impactantes las imágenes al momento de su inauguración con cientos de personas reunidas, en parte por visitas ilustres como la de la Reina Elizabeth del Reino Unido, pero imaginamos que también por lo que representaba el museo respecto al progreso y la vocación pública. En la memoria de la obra, Lina habla de dignidad cívica y del gran mirador capaz de soportar todo tipo de actos, como el emblemático dibujo y foto del Circo Piolín debajo del museo en 1972. ¿Podría comentar algo al respecto? ¿Cómo fue visto el museo por la opinión pública? ¿Cómo fue la recepción del proyecto en los primeros años y qué tipo de eventos destacaron y confirmaron esta “dignidad cívica”?**

**Marcelo Ferraz** Creo que el edificio del MASP en la Avenida Paulista es una flor en el desierto. En los dos kilómetros que tiene la Avenida, con edificios horrorosos, aparece este *bicho extraño*. Más que destacar su belleza, prefiero enfocarme en lo extraño: es



Fig. 2 Inauguración del Museo de Arte de Sao Paulo el 07 de Noviembre del año 1968. En primer plano la Reina Elizabeth del Reino Unido saludando a la multitud reunida y expectante ante el evento. © Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

un ejemplo de cómo podría ser la Avenida Paulista si todos los edificios tuvieran el primer piso liberado, a un lado tendrías la vista para la *Serra da Cantareira* y al otro la vista hacia *Morumbí*. Esta avenida sería la alameda más bonita del mundo. No entiendo que unos edificios mediocres bloqueen la vista y entorpezcan el espacio público. El MASP es, tal vez, el único edificio de la Avenida que logra decir *mira cómo podríamos construir esta ciudad, transformando estas áreas en lugares de disfrute público y colectivo*. Ahí la gente podría desarrollarse colectivamente, protegerse de la lluvia, hacer manifestaciones o no hacer nada más que disfrutar una experiencia urbana”. En este sentido, el edificio habla por sí mismo de esta especie de dicotomía entre lo que está en el subsuelo y lo que está en los pisos superiores, liberando esta franja pública de convivencia y esparcimiento colectivo. Esto es lo más interesante del MASP –la convivencia, el alma de la arquitectura de Lina–.

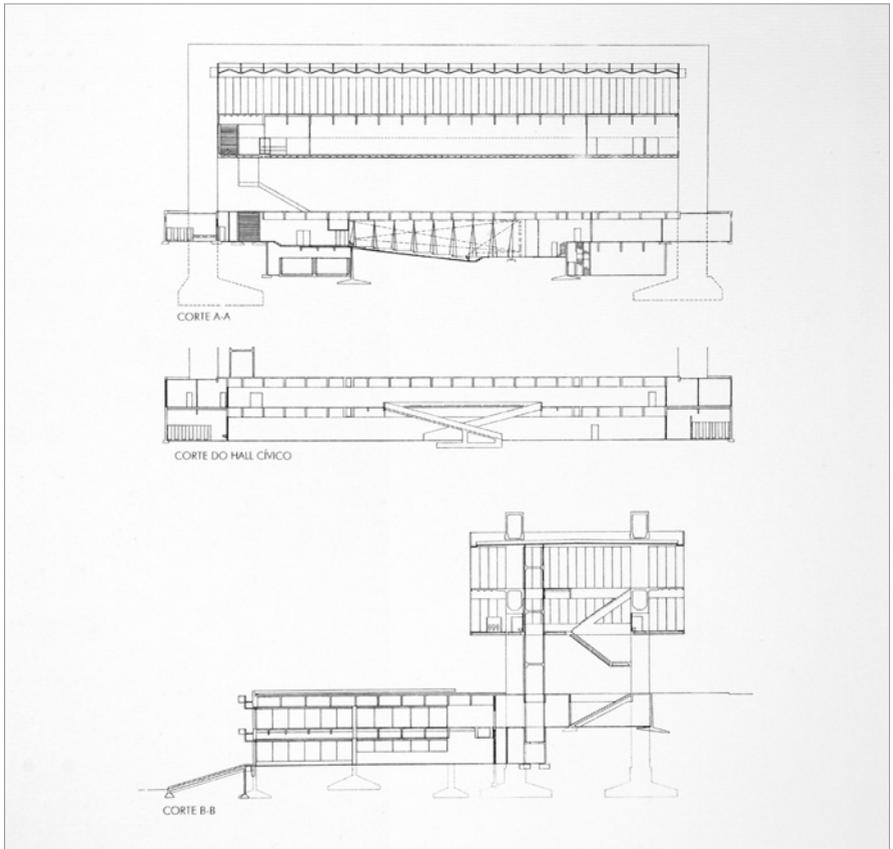


Fig. 3 Cortes originales de Lina Bo Bardi en tinta china (31,6 x 21,8 cm). © Instituto Lina Bo Bardi e P. M. Bardi, Sao Paulo, Brasil.

## VII. INTENTO PREVIO

CMNcasos Entendiendo que la simpleza formal del MASP es producto de una decantación anterior, nos gustaría conocer un poco más acerca de este proceso de aprendizaje y entrenamiento. Un caso que nos llama la atención por su similitud conceptual y formal con el MASP es el *Museu a Beira do Oceano*<sup>28</sup> en Sao Vicente, Sao Paulo del año 1951. ¿Qué tan importante fue este antecedente previo para el MASP? ¿Hubo una decisión consciente de plantear una adaptación de este proyecto?

**Marcelo Ferraz** Lina llega a Brasil como una europea. Viene con todos los principios de los arquitectos modernos europeos y muy marcada por su cultura italiana. Por supuesto que las estructuras racionales estuvieron siempre muy presentes. El *Museu a Beira do Oceano* en San Vicente es un proyecto que se ve como si hubiera sido hecho por Mies van der Rohe<sup>29</sup>. Su vivienda –el primer proyecto que hizo en Brasil–, la Casa de Vidrio, también es un modelo racionalista, un modelo *miesiano*. Creo que el MASP sigue un poco esta línea: es un proyecto del 1957, todavía ligado a una arquitectura ra-

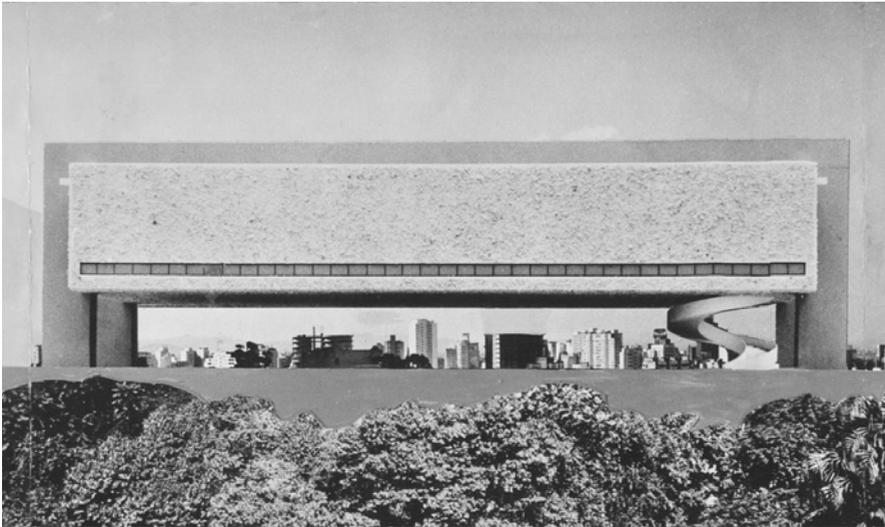


Fig. 4 Collage del primer proyecto para el MASP. © Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

28. *Museu a Beira do Oceano* (Museo a la Orilla del Mar) en Sao Vicente, Sao Paulo, proyectado por Lina Bo Bardi el año 1951. Si bien nunca llegó a concretarse, la propuesta para dicho museo sienta un claro precedente formal para el MASP.

29. Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), importante e influyente arquitecto moderno alemán, dirigió la Bauhaus entre 1930 y 1933. En 1937 emigró a Estados Unidos, donde ejerció hasta el fin de su vida.

cional y que ella va dejando de lado posteriormente, principalmente después de su paso por Salvador de Bahía: ahí empieza a interesarse por otro tipo de arquitectura.

En este sentido, creo que su obra maestra es, sin lugar a dudas, el SESC Pompeia<sup>30</sup>, porque deja completamente de lado la idea de composición formal clásica para trabajar casi con *disonancias arquitectónicas*, con arquitectura industrial, con todas esas cosas que alimentan una ciudad y así produce una obra tensa, expresionista, que puede tener varias interpretaciones. Si el MASP se relaciona a la visión de Lina como modernista europea, el SESC Pompeia es fruto del mundo nuevo que descubrió en Brasil. Ella siempre decía *aquí existe una dosis fuerte de surrealismo en la sociedad*. En Europa los movimientos surrealistas eran casi una bandera que la gente agitaba, mientras que en Brasil era producto de la fusión y confrontación entre indios, negros y europeos. Lina estaba fascinada por el teatro brasileño y por el Teatro Oficina, donde ocurrían estos intercambios surrealistas. Con el paso del tiempo se alejó cada vez más de Europa y se volvió cada vez más brasileña.

### VIII. PROPUESTA DIRECTA

**CMNcasos En la memoria de proyecto del MASP, ella indica lo directa que fue la propuesta en desmedro de las intelectualizaciones y aspiraciones esnob que acostumbran tener los arquitectos. Nos llama mucho la atención la etiqueta que usa la propia Lina al referirse al proyecto como una *Arquitectura Pobre* –fruto de la experiencia popular simplificadora de sus cinco años en el nordeste de Brasil.**

**¿Podría comentar los alcances del término *Arquitectura Pobre*? ¿Fue una concepción discutida en el despacho? ¿Tuvo alguna vez el interés de ser algo más que un término, algo así como –por ejemplo– un manifiesto?**

**Marcelo Ferraz** Mucha gente intenta establecer una relación con el *Arte Povera*<sup>31</sup> –con todo este movimiento de Italia– pero imagino que Lina no se refería a eso o al menos nunca reconoció esta relación. El término *Arquitectura Pobre* tiene que ver con la pobreza de medios: hacer cosas relevantes con pocos recursos. Si uno mira a las bases de la arquitectura, una de las más importantes es la economía –de medios, recursos, operaciones, etc.–, que cada elemento de la obra sea el preciso y no excesivo. Una arquitectura que tiene sobras o excesos es una arquitectura que está errada. No es buena arquitectura.

30. SESC Pompeia, centro comunitario proyectado por Lina Bo Bardi el año 1977 y construido en Sao Paulo, involucró la recuperación de una antigua fábrica de tambores y la construcción de nuevos volúmenes en hormigón armado.

31. *Arte Povera*, movimiento artístico surgido a fines de los años sesenta en Turín, Italia, que se vale del reciclaje de objetos triviales o de desecho como materia prima para el desarrollo de la obra.



Fig. 5 Vista aérea donde se puede apreciar la síntesis de la operación principal del MASP: los pisos superiores cuelgan de la estructura de pórticos, dejando la franja pública libre en el nivel de la calle. © Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

En este sentido, Lina era fiel a los principios propios de la arquitectura. Cuando decía pobre no hablaba de miseria, sino que insistía en la valorización de los recursos con los cuales cuenta la sociedad o comunidad en la que estamos insertos.

Dicho esto, es cierto que la experiencia de Lina en el *nordeste* del país radicalizó esta idea, porque allá existía miseria y faltaban recursos básicos, entonces hacer cosas increíbles con muy poco se convierte en ley. Lina siempre decía que los pobres saben hacer cosas increíbles por un tema de sobrevivencia, durante la guerra en Italia, fueron hechas cosas increíbles con muy pocos recursos. Daba el ejemplo de la producción de arte popular: de los surcos, de las lamparillas hechas con lámparas quemadas. Todos esos objetos ratificaban el argumento: *existe un mundo que crea cosas fantásticas con pocos recursos, para el bienestar, para el día a día de la gente. Tenemos que mirar este mundo con mucha atención.* Pero la idea no es copiar esas cosas. Hasta hoy en día, mucha gente cree que ella las copiaba, cuando en realidad se trataba de interpretaciones de lo existente. En el fondo se trata de la relación que un arquitecto siempre tiene que considerar para poder producir buena arquitectura.

*Brutalismo* es otro término muy usado para hablar de la obra de Lina, concepto que se malentende y banaliza para hablar de arquitectura hecha con concreto<sup>32</sup> un poco más áspero o bruto. Según los Smithson<sup>33</sup>, *brutalismo* tenía que ver con ser directos y objetivos, con los atributos que toda arquitectura debía tener y esta visión no excluye su condición poética. La arquitectura puede ser poética y trabajada como una poesía simple, siempre y cuando exista una objetividad y un rigor que la precedan.

## IX. OBRA Y CONSTRUCCIÓN

**CMNcasos Tenemos entendido que en el MASP –tal como en cualquier obra– existieron ciertos *imprevistos* que obligaron a tomar decisiones no contempladas en un comienzo. Una de ellas fue el postensado vertical<sup>34</sup> en la losa, producto de que se usaron enfierraduras de longitudes más cortas que las requeridas.**

**Nos gustaría abordar el proceso de construcción de la obra y sus principales desafíos y dificultades ¿podría referirse al respecto?**

**Marcelo Ferraz** La estructura es sin duda el punto de mayor dificultad del edificio. Pero Lina no proyectó este museo para hacer una gran estructura que es otro tipo de discurso desarrollado en Sao Paulo, como el de –por ejemplo– Paulo Mendes da Rocha<sup>35</sup> y la *Escuela Paulista*. Lina siempre decía que *este gran vacío en el MASP existió solo porque no se podía construir ahí*. Tenía que dejar libre este espacio, si no este primer piso volvería a la familia que tenía al lado –los edificios. Tenía que dejar todos los apoyos fuera del terreno original y esta fue la razón principal del vacío de 78 metros de luz. Es por esto que tuvo que desarrollarse un gran proyecto de estructura, con un sistema de losas pretensadas, calculado por el profesor Figueiredo Ferraz<sup>36</sup>, que hizo un trabajo fantástico, de un genio.

**CMNcasos Relacionado a lo anterior, es posible ver que la principal losa de hormigón del museo está visiblemente curvada. Imaginamos que tiene que**

32. Hormigón o *concreto* se llama al material de construcción compuesto de cemento (o algún otro conglomerante) con áridos y agua. Material frecuentemente utilizado por Lina Bo Bardi en obras como SESC Pompéia, o el Museo de Arte de Sao Paulo (MASP).

33. Alison Smithson (1928-1993) y Peter Smithson (1923-2003), arquitectos y urbanistas ingleses, ejercen un papel clave en la discusión teórica respecto del urbanismo desde los años 50.

34. El postensado es un sistema constructivo consistente en hormigón armado que es sometido a tensión por medio de cables embutidos en vainas una vez que la mezcla de hormigón ha endurecido.

35. Paulo Mendes da Rocha (1928), arquitecto y urbanista brasileño, miembro de la *Escuela Paulista*, recibió el premio Pritzker el año 2006.

36. José Carlos de Figueiredo Ferraz (1918-1994), político e ingeniero estructural brasileño, estudió en la Escuela Politécnica de la Universidad de Sao Paulo, donde ejerció también como profesor. Fue alcalde de Sao Paulo entre 1971 y 1973.



Fig. 6 Construcción del MASP vista desde Avenida Paulista. © Instituto Lina Bo Bardi e P. M. Bardi, Sao Paulo, Brasil. Hans Gunter Fleg.

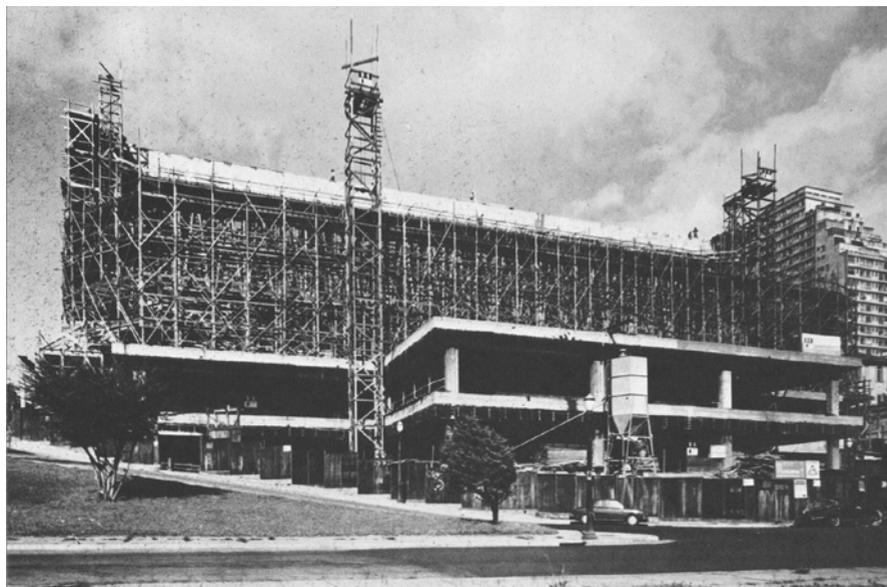


Fig. 7 Construcción del MASP vista desde la calle Carlos Comenale. © Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.



Fig. 8 Vista aérea del Museo de Arte de Sao Paulo durante su construcción. Al fondo Avenida Paulista, el Parque Trianon y vistas hacia Morumbi. © Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

**ver con el cálculo y la construcción misma, pero nos gustaría ratificarlo. ¿Cuál fue la razón de esa “imperfección”?**

**Marcelo Ferraz** Es producto de la construcción. Estaba prevista una gran curvatura –una flecha– que tal vez quedó más pronunciada que lo previsto. Es por esto que la curvatura se reconoce casi inmediatamente.

## X. PRESERVACIÓN: MASP HOY

CMNcasos En cada país existen instituciones cuyo objetivo principal es poder preservar de la mejor forma posible el patrimonio material e inmaterial de la nación. Decimos *de la mejor forma posible* porque esto no siempre implica que se conserve sin intervenciones: muchas veces el patrimonio debe ser intervenido para sacar lo mejor de él. Al mismo tiempo, una vez siendo reconocidos como patrimonio, estas entidades se someten a una serie de compromisos que pueden ser favorables o desfavorables según el punto de vista desde el cual se las analice.



Fig. 9 Vista aérea del Museo de Arte de Sao Paulo una vez finalizado. Al fondo Avenida Paulista y el Parque Trianon.  
© Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

**Siguiendo con este argumento, la pregunta tiene que ver con saber cómo fue la situación del MASP antes de ser reconocido como patrimonio tanto por el Consejo de Defensa del Patrimonio Histórico, Arqueológico, Artístico y Turístico de Brasil (CONDEPHAAT) –en 1982, a veinte años de su construcción– como por el Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional de Brasil (IPHAN) en 2003. ¿Cuáles han sido los pros y contras una vez que se contó con el reconocimiento de ambas instituciones?**

**Marcelo Ferraz** Creo que el MASP llegó a ser patrimonio histórico antes por la voluntad de la comunidad de Sao Paulo. A todos los ciudadanos paulistas les gustaba ver el MASP, siempre les gustó tener este edificio en la Avenida Paulista. Antes de ser decretado patrimonio histórico ya era una postal de la ciudad y una postal siempre tiene muchas posibilidades de terminar transformada en patrimonio. Primero el MASP fue amado por los ciudadanos de Sao Paulo. Después de eso recibió el sello de Patrimonio Estatal y de Patrimonio Nacional.

**CMNcasos Si bien a primera vista el MASP pareciera encontrarse en su estado original, sabemos que ha tenido variadas intervenciones en el tiempo como, por ejemplo, el tema de los espejos de agua en el exterior o el montaje interior. Una de las principales críticas al estado actual del inmueble es no contemplar el montaje original de *panel-caballote* diseñado por Lina, una innovación por la cual la arquitecta siempre tuvo especial consideración durante toda su carrera, llegando a declarar que el dispositivo era una contribución a la museografía internacional. Nos gustaría saber las razones que hay detrás de los cambios al proyecto original y tu propio diagnóstico al respecto.**

**Marcelo Ferraz** Lina arribó a Brasil con las ideas del Movimiento Moderno Italiano de Gio Ponti y Carlo Scarpa<sup>37</sup>, que tenían esta voluntad de liberar a la obra de arte de su soporte convencional, las esculturas que se liberan de los pedestales o los cuadros que se liberan de las paredes. Esta base conceptual la llevó a plantear un proyecto museográfico sin paredes ni particiones para el MASP. Estos dispositivos estuvieron vigentes un par de años. La propuesta era fantástica, generando una forma de interactuar con el arte que difícilmente podría llevarse a cabo en otro lugar del mundo: los *paneles-caballetes* permitían mezclar y relacionar todas las pinturas. No importaba si fueran de De Chirico, Picasso, El Greco o Rafael: todas convivían como si fueran amigos en una

---

37. Carlo Scarpa (1906-1978), arquitecto moderno italiano, destacado por sus museos y galerías y por su trabajo sobre edificios patrimoniales.



Fig. 10 Montaje original proyectado por Lina Bo Bardi. En la imagen se puede ver los dispositivos de caballetes de vidrio, sus bases de concreto y la relación que establecen entre ellos. © Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

misma sala. Ella decía *en el arte no existe esta separación forzada por los hombres de la academia, generando lecturas lineales* y agregaba: *solamente en América se puede hacer una cosa así, para explicar la destrucción del orden establecido por las escuelas y por la historia del arte*, al mismo tiempo que ella creaba una nueva manera de interactuar con el arte. El montaje original –con caballetes de vidrio, bases de concreto y todo transparente– se mantiene hasta 1995. Parecía un mar de pinturas; uno entraba y las veía todas flotando, como una familia de pintores y otra de escultores. En 1996, el director decide destruir este modo de exposición, poner paredes de modo de volver al modelo clásico de los palacios, con muros blancos, como cualquier museo del mundo.

### CMNcasos **¿Qué razones se dieron para transgredir el proyecto original?**

**Marcelo Ferraz** Algunos críticos y artistas decían que la lectura de las obras se confundía por la interferencia que generaba esta transparencia. Y Lina les respondía que el taller de un pintor es un espacio totalmente contaminado, pero eso no impide que se pueda observar con detención una obra de arte, aun cuando se tenga un pincel al lado, una lata de pintura o una taza de café. Este concepto fue transgredido y se volvió a una idea más reaccionaria y tradicionalista, asumida por la dirección del museo y así se hicieron las transformaciones vigentes hasta hoy. El laberinto de salas ya lleva dieciséis



Fig. 11 Imagen del espacio público cubierto del Museo de Arte de Sao Paulo durante un concierto. © Instituto Lina Bo Bardi e P. M. Bardi, Sao Paulo, Brasil. Hans Gunter Fleg.

años, en desmedro de una museografía absolutamente sorprendente y fantástica que hoy solamente se puede ver solo en fotografía de la época.

### CMNcasos **¿Qué otros cambios importantes han afectado la idea original?**

**Marcelo Ferraz** Los pavimentos de los pisos inferiores eran originalmente de piedra de Goiania<sup>38</sup>, una piedra blanca muy bonita que tiene un brillo de mica, de Malacacheta<sup>39</sup>, una piedra que Lina uso en varios proyectos, como por ejemplo en el SESC *Pompeia*. La dirección consideró que no era un piso apropiado para un museo, entonces sacaron las piedras e hicieron un granito pulido, completamente estándar, como el piso de cualquier sucursal bancaria u oficina. Si bien consiguieron sacar el brillo, el piso parece de un edificio de una multinacional. Han realizado otras modificaciones que me parecen graves, pero que son reversibles.

En cualquier momento la dirección del museo puede tomar la decisión de volver a usar los caballetes de vidrio –la manera de exponer propuesta por Lina– que era algo único. Entiendo que el cambio es una gran falta de respeto, porque aunque no les guste la

38. Goiania, ciudad brasileña, capital del estado de Goias.

39. Malacacheta, ciudad brasileña, ubicada en el estado de Minas Gerais.

propuesta original en la manera de exponer, esta se debería respetar como experiencia, como una concepción y un momento en la evolución de la historia de las formas de exponer y de la museografía. La alternativa actual es absolutamente corriente y mediocre, como si se tratase de un museo ordinario.

**CMNcasos Entendiendo que la noción de *autenticidad* fue fundamental en la concepción de obras como el MASP, ¿cuáles son, a su juicio, los desafíos de conservación que plantea un edificio moderno?**

**Marcelo Ferraz** Creo que son los desafíos de la conservación de los materiales que evitan su desgaste. Esta arquitectura fue hecha con materiales, tecnología y técnicas que eran muy novedosas en su época. Al mismo tiempo, la tecnología avanza rápidamente y entonces cada vez hay más materiales, métodos y maneras de estabilizar, conservar y restaurar este tipo de edificios, siguiendo el desarrollo industrial y técnico.

En cualquier caso, es fundamental realizar las adaptaciones que sean necesarias. La sociedad cambia, las costumbres cambian, la gente cambia y las necesidades, por consecuencia, también cambian. Por esta razón hay que evaluar todo el tiempo si estos edificios soportan nuevos usos o nuevas formas de vivir. Si lo soportan, perfecto y entonces –según mi punto de vista– el edificio merece vivir. Creo que el patrimonio histórico puede ser visto como documento, pero los edificios que pueden ser vistos como verdaderos documentos de la humanidad son muy excepcionales. La gran mayoría de lo que se preserva por instituciones como el IPHAN son edificios que merecen ser usados. Si no sirven más y no pueden ser más usados, merecen desaparecer. Como todo en la vida. Todos nacemos y morimos en algún momento.

**CMNcasos** es una publicación trimestral del Consejo de Monumentos Nacionales, organismo técnico del Estado de Chile que vela por la protección y tuición de los bienes patrimoniales declarados por la Ley 17.288 de Monumentos Nacionales. Las declaraciones publicadas por CMNcasos son de exclusiva responsabilidad de quienes las emiten y no necesariamente representan la posición del Consejo de Monumentos Nacionales de Chile.

**Producción general** Consejo de Monumentos Nacionales de Chile

**Editor general** Emilio De la Cerda Errázuriz, Secretario Ejecutivo del Consejo de Monumentos Nacionales de Chile

**Producción editorial** 0300TV

### **Comité Editorial**

**Consejera representante de la Sociedad de Escritores de Chile** Virginia Vidal

**Consejero representante Director del Museo Nacional de Bellas Artes** Roberto Farriol

**Secretario Ejecutivo del Consejo de Monumentos Nacionales de Chile** Emilio De la Cerda

**Integrantes de la Secretaría Ejecutiva** Susana Simonetti, María Eugenia Espiñeira, Soledad Silva, Claudia Prado, Lisette López, Carmina Arcos, Magdalena Novoa, Elena Bahamondes, Gloria Núñez, Vera Fikarova, Pamela Silva y Karina Sánchez.

**Diseño Gráfico** Studio Ficciones

**Entrevista** Felipe De Ferrari y Diego Grass

**Transcripción** Kim Courrèges

**Edición** Felipe De Ferrari y Marcelo Cox

**Corrección de estilo** Paula Lozano

**ISSN** 0719-2649

**Papel** Bond 104 gramos

**Tiraje** 2.000 ejemplares

Los derechos de las imágenes 1, 3, 6 y 11 pertenecen a © Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Sao Paulo, Brasil. Las imágenes 2, 4, 5, 7, 8, 9 y 10 pertenecen a © Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de Sao Paulo Assis Chateaubriand.

### **Agradecimientos**

Marcelo Ferraz, Romeo Loreto, Fabiana Oda, Renata Toledo, Ivani Di Grezia Costa, Instituto Bo Bardi e P. M. Bardi y MASP.

© 2012, Consejo de Monumentos Nacionales de Chile

Publicado por Consejo de Monumentos Nacionales de Chile

Dirección: Av. Vicuña Mackenna N°84, Providencia / Santiago, Chile

Tel.: (56-2) 726 14 00 / Fax: (56-2) 726 14 57

Para más información de CMNcasos visite nuestra página web en [www.monumentos.cl](http://www.monumentos.cl)

Impreso en Chile, agosto 2012

Todos los derechos son reservados, prohibida su reproducción y venta.

© Consejo de Monumentos Nacionales de Chile, 2012.

Agosto 2012  
Consejo de Monumentos Nacionales de Chile