

NUMERO 753

OTTOBRE 1993

domus

MONTHLY REVIEW OF ARCHITECTURE INTERIORS DESIGN ART

Editoriale:

La città della convivenza.

Una mostra di design inglese.

Lina Bo Bardi, l'ultima lezione.

Frank O. Gehry,
edificio per laboratori, Iowa City.

Kisho Kurokawa,
museo della fotografia, Nara City.

Simon Ungers,
casa-biblioteca a Saratoga, NY

Matthias Sauerbruch,
Louise Hutton, interno a Londra.

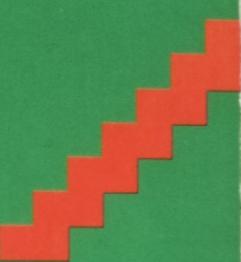
Il disegno dell'arredo nel 1993:
sette nuovi pezzi
di sette progettisti.

Arte: la Crate House
di Allan Wexler.

Michele De Lucchi, Hagai Shvadron,
computer portatile Philos.

Itinerario: Passages a Parigi.

PERIODICO ANNUALE 19 IN UNA PAGINA DA 8700 CT. OTTOBRE 1993 N. 753



Magic idrobox

Linea 1000

sistema antintrusione integrato

Un solo cavo a 8 fili

Kit video 2 fili

TEKNE

bitcino leader nel rispetto dell'ambiente

TERRANE

bitcino

scs

filtrazione naturale

filtrazione chimico-ologica

bitcino 1000

■ Architects – or at least true architects – never die. They live on for many years in the silent testimony of their fine works; they live in the living, concrete memory of their fellow citizens as long as human memory, which is far more ephemeral than architectural memory, lasts. And these fellow citizens have identified with such architects in their own struggles for a more just city, for a more comfortable home, for objects to have as silent friends. Both these forms of recollection undoubtedly apply to Lina Bo Bardi, one of the greatest designers of the late 20th century. An Italian forgotten in Italy, she was so famous in Brazil that everybody just knew her as Lina. In fact, she was as well-known as her São Paulo Art Museum (MASP), a wonderful feat of architectural engineering. This building exhibits curious assonances between work and architect: both are rigorous and pure, but ready to accept the life around them, that full, colourful life that is so typical of Brazil. The large suspended structure of the MASP provided ample space for dancing, and children could learn about art effortlessly while they ran around in its icy-cool rooms. And so Lina Bardi built bright glass houses cantilevered over the Brazilian forest. She built concrete towers between old brick buildings. She demonstrated that only the absolutely contemporary work, safely avoiding any kind of folkloristic parody, can dialogue with nature or with history. Hers is a strong, highly personal language which is totally devoid of references or signs of the influence of 'masters'. Lina Bardi was her own master, a master to be rediscovered and remembered in the integrity of her vision of design capable of covering a broad, successfully interrelated range of interests from urban design to architecture and the design of objects, from her work as a critic in Domus (with which she continued to be associated), in Stile, in Aria d'Italia and then in Habitat to her work of artistic and anthropological discovery aimed at the creation of independent forms of design awareness. As Gio Ponti said in 1953: «Lina Bo, a highly intelligent woman... we are pleased to provide some extremely fine examples of her work for the first time in Italy. She is earning herself a place in modern architecture. And the 'glass house' (like the MASP which Ponti would subsequently see and like the recent SESC-Pompeia building, at least) has to be ranked as a major theme of modern architecture. She is a credit both to Brazil which has motivated her and to Italy which educated her». MR

■ The debate recorded here was drafted on the basis of a text by Cecília Rodrigues dos Santos, mentioned to us by Maria Helena Estrada and translated by Beatriz Borges. Taking part in the round table held in April 1989 in the main hall of the Architecture and Planning Faculty of São Paulo, Brazil, were Miguel Pereira, Gilberto Gil, Fernando José Guimarães Rocha, Marcelo Ferraz and Valfrido del Carlo.

LINA BO BARDI, L'ULTIMA LEZIONE

■ Cominciamo dalla fine: quale atteggiamento consiglierebbe oggi ad uno studente di architettura?

Lina Bo Bardi Si è attualmente in una situazione di impasse, i giovani architetti si trovano a vivere un periodo assai complicato della «storia dell'architettura». Non è chiaro cosa si debba guardare, non è chiaro cosa si debba fare, tutto è apparentemente permesso. Muovendo dall'idea che il mestiere di architetto è anzitutto un mestiere al servizio della società (essendo l'architettura, lo si voglia o no, fondamentalmente un'arte collettiva con una forte base sociopolitica) i giovani architetti dovrebbero liberarsi dagli ormeggi. Ciò non significa buttare via il passato e la storia intera, sarebbe troppo semplice, quanto piuttosto considerare il passato come *presente storico*. In questa accezione il passato è ancora vivo, capace di aiutarci a sfuggire alle più diverse trappole della contemporaneità. Posti di fronte al presente storico, il nostro compito diviene quello di costruire un altro presente, questa volta *vero*. Per adempire ad una tale missione è utile non già la conoscenza puntuale dello specialista quanto piuttosto la capacità di comprendere storicamente il passato, di saper cogliere in esso quanto ci servirà nelle situazioni rinnovate che via via ci si presenteranno. In questo mondo moderno e meraviglioso bisogna innanzitutto *saper vedere* per poter scegliere. Saper vedere senza appassionarsi, mantenendo una posizione sostanzialmente fredda necessaria a prendere quelle decisioni che segneranno le nostre vite, è ciò cui devono mirare oggi gli studenti di architettura: solo la freddezza e la libertà di scelta potranno decidere del loro futuro architettonico. La coscienza del passato sommata alla lucidità del presente sono gli strumenti che possono aiutare il giovane architetto ad esempio a non copiare, o almeno a non copiare soltanto (tutti copiano, specialmente agli inizi), ma è necessario capire che possiamo anche creare perché dinanzi a noi c'è un orizzonte infinito e azzurro e bello. È come contemplare, dall'alto di una montagna, un cielo libero.

■ È sotto questa luce che dobbiamo vedere il suo progetto per il Museo di Arte di San Paolo del 1957, cioè «il più grande vano libero del mondo, con carico permanente e copertura piana»?

LBB Quando il musicista americano John Cage venne a San Paolo, di passaggio per la avenida Paulista fece fermare l'auto di fronte al MASP, scese e, camminando avanti e indietro le braccia in alto, gridò: «questa è l'architettura della libertà». Era riuscito ad esprimere quello che intendeva dire progettando il MASP: il museo era un 'niente', una ricerca di libertà, l'eliminazione di ogni ostacolo, la capacità di essere soli dinanzi alle cose. Ma comunque ogni volta che si progetta, anche da studenti, occorre pensare ad un'opera che serve, con forti connotazioni d'uso. Occorre che la costruzione non caschi dal cielo sugli abitanti, ma che esprima un concetto di verità, di necessità. Oltre ciò deve essere (e questo dipenderà dalle capacità di ognuno) il più bella possibile: cerchiamo sempre infatti un oggetto ideale, un oggetto per cui possa utilizzarsi senza timore l'antico termine 'bellezza'.

■ Una delle caratteristiche del suo lavoro è data da una costante presenza in cantiere durante la costruzione.

LBB Io non ho uno studio. Per elaborare un progetto lavoro di notte, quando tutti dormono, quando il telefono tace e intorno è silenzio. Quindi allestisco uno studio insieme agli ingegneri, ai tecnici, agli operai nel cantiere stesso. Così il vissuto di una costruzione è molto più grande, la collaborazione tra tutti i professionisti è totale, ponendo fine ad esempio a questa ridicola dicotomia tra ingegneri e architetti. Inoltre si possono verificare da vicino le spese, i

contratti e le eventuali trattative losche. La costruzione alla fine costa molto meno di quanto sarebbe stato necessario se fossi stata in uno studio con tre segretarie, centralinista e molti assistenti. È ovvio che è necessario avvalersi di disegnatori, ma io preferisco lavorare o con studenti o con vecchi professionisti quali i disegnatori tecnici. In genere faccio pochi disegni, solo quelli essenziali. I problemi vanno risolti in cantiere, a volte con disegni fatti a mano libera, ma comunque fittamente quotati. Le quote sono importantissime. Sono certa che nei disegni di università oggi quasi non ve ne sono. Ma non si tratta di qualcosa di «anti-artistico», al contrario, i progetti dei grandi architetti, moderni o del passato, erano zeppi di quote e annotazioni.

■ Potrebbe illustrare il suo concetto di preservazione degli edifici storici, spiegare i suoi restauri e la sua posizione riguardo al rapporto vecchio/nuovo?

LBB In parte l'ho già fatto parlando del presente storico. In pratica il passato non esiste, ciò che ancora oggi esiste e non si estinguerà mai è il presente storico. Ciò che si deve salvare, anzi salvare non è il termine giusto bensì preservare, sono quelle determinate caratteristiche tipiche di un tempo che appartiene ancora all'umanità. Ad esempio nel recupero della Salita della Misericordia a Bahia abbiamo preservato quanto era rimasto: quattro pareti con le loro bucature. Ma questo era soltanto il guscio vuoto del luogo. A mio giudizio non si poteva utilizzare all'interno una struttura a travi e pilastri invadendo degli spazi che originariamente erano sì scanditi, ma liberi. Così abbiamo adottato, in collaborazione con l'architetto João Filgueiras Lima, un sistema analogo a quello brevettato nel 1937 da Pier Luigi Nervi. Realizzando dei contrafforti e delle solette isostatiche abbiamo potuto ricostruire la spazialità antica con pareti continue di mattoni. A San Paolo, quando sono stata chiamata per recuperare la vecchia fabbrica Pompeia, gli incaricati del SESC mi hanno addirittura chiesto se valeva la pena di conservare l'esistente. Fatto un sopralluogo ho constatato che si trattava di un esempio di struttura in cemento armato con sistema Hennebique piuttosto raro, in ottimo stato e che non richiedeva nemmeno lavori significativi. E pensare che il SESC pur essendo degli inizi del secolo non faceva parte del patrimonio protetto! Abbiamo eliminato le tramezzature per liberare dei grandi spazi poetici da offrire alla comunità. La zona dedicata allo sport è stata invece progettata ex novo in cemento, con lunghe passerelle metalliche e finestre come buchi liberi. Nonostante ciò le parti antiche e la struttura moderna (il centro sportivo, la torre per l'acqua, gli spogliatoi) sono concepiti come fortemente unitari, creando un insieme piuttosto gradevole. Se viceversa credessimo che tutto ciò che è vecchio deve essere conservato, la città si trasformerebbe in un museo di chincaglierie. In un lavoro di recupero architettonico è necessario stabilire e attuare una selezione rigorosa dei reperti del passato. Il risultato sarà quello che chiamo presente storico.

■ Per la sua opera si è parlato di nazionalismo.

LBB Esiste una grande differenza tra le denominazioni 'nazionale' e 'nazionalista'. Nazionale o anche popolare è l'identità di un popolo, di un Paese. Un Paese nazionalista è invece quello che era ad esempio l'Italia fascista o la Spagna di Franco. Il nazionalismo è un errore gravissimo che mira a confondere le acque togliendo senso al nazionale. Puoi essere nero, bianco o giallo, del nord o del sud e sentirti *nazionale*, cioè entrare a far parte della comunità internazionale portando con te le sacrosante caratteristiche peculiari del tuo Paese. Questo è degno di orgoglio. Nazionale insomma contiene

ne implicitamente il concetto di popolo con tutte le sue manifestazioni: l'architettura popolare, ad esempio, a prescindere da ogni tipo di folklore, rappresenta un sicuro valore di libertà. Nazionalismo significa invece la strada sbagliata, politico-reazionaria della peggiore specie, piena di arroganza e priva di qualsiasi significato.

D Si considera un architetto brasiliano? Forse il primo architetto «tupiniquim»? (tupiniquim=individuo appartenente a tribù indigena del ceppo Tupi-Guarani, in senso spregiatio «proprio del Brasile», «nazionale»).

LBB Non esistono tupiniquins, esistono solo brasiliani. Il Brasile è il Paese che ho scelto e perciò è il mio Paese due volte. Non sono nata qui, ho cercato questo luogo per viverci. Quando nasciamo non scegliamo nulla, si nasce per caso. Io ho scelto il mio Paese. Credo che il Brasile sia una nazione con un grande futuro socio-economico; se ciò non avverrà la colpa sarà di tutti noi brasiliani, perché questo Paese ha tutte le possibilità di realizzare una significativa modernità. Il Brasile non possiede una forte vocazione artistica, per le arti plastiche ad esempio, ma ha una intensa e modernissima vocazione per la pratica scientifica. È il Paese più avanzato al mondo in questo senso. Non scherzo, è che qui anche la poesia è implicita nella scienza, la quale dal canto suo non è il contrario della poesia. Mentre molte recenti opere d'arte sono in Brasile una solenne porcheria, senza alcun contenuto, anche un piccolo risultato scientifico ha sempre un contenuto umano molto importante. In Brasile abbiamo la fortuna di non avere orizzonti ristretti. È un grande Paese con un popolo che possiede la capacità di dire no a tutto ciò che non merita di essere preso sul serio.

D Qual è il suo giudizio sull'architettura brasiliiana?

LBB La grande architettura brasiliana dell'immediato dopoguerra è stata come un faro di luce risplendente in un campo di morte. Oggi, tranne rare eccezioni, l'architettura brasiliana non esiste più.

D Cosa ne pensa del Memoriale dell'America Latina di Oscar Niemeyer?

LBB Il mio giudizio potrebbe essere sospetto perché io amo Oscar Niemeyer, e con lui Lucio Costa, dacché sono arrivata in Brasile. Il Memoriale è una cosa bella, poetica, una cosa che si doveva fare. Non si può pensare di progettare soltanto shopping centers.

D Ammette che questo suo giudizio critico su Niemeyer è piuttosto appassionato?

LBB La critica appassionata è l'unica vera critica. L'altra critica, quella che appassionata non è, è la critica degli impiegati pubblici.

D Esiste forse allora un design brasiliano?

LBB Nuovamente con rare eccezioni fino ad ora non è esistito un design brasiliano. Ma comunque, purtroppo o per fortuna, il design come oggi lo si intende sta per finire. Quello che era immaginato come la salvezza dell'umanità negli anni '30, ai tempi di Gropius e della Bauhaus, ai tempi dei grandi architetti, quello che era un Oceano Pacifico, si è trasformato in una piccola pozza angusta di acqua sporca in mezzo alla strada dopo un grande acquazzone. In questo si riassume il contemporaneo design internazionale. È finito

nel senso che non può più rappresentare la salvezza dell'uomo: nessun uomo si può salvare con il design. Un fisico forte ci può forse evitare la sete? Una tazza molto bella o una bella sedia ci salvano forse dalla fame, dalla miseria, dalla malattia, dalla diseducazione e dalla disoccupazione? Questo è il grande, insuperabile limite del design. È stato un sogno, molto bello, ma era soltanto un sogno.

D Ritene più importante per un architetto arrivare alla rivoluzione attraverso l'architettura oppure attraverso la politica?

LBB Sono due cose completamente diverse, tuttavia interdipendenti. Si può fare una rivoluzione architettonica e allo stesso tempo farne una politica, o viceversa. Ma la rivoluzione politica non è fatta mai da una persona sola, bensì da tutto un Paese, da tutto un popolo. Perciò non si pone questa scelta. Una rivoluzione isolata non ha alcun significato. Non potrai mai fare case popolari o case collettive qualora non esista un sistema sociopolitico ed economico che sostenga un simile progetto.

D Fino a che punto il potere pubblico può interferire sulla libertà di progettare?

LBB In un paese capitalista il potere pubblico non si interessa a nulla. Si può essere più socialisti in un Paese capitalista che in un Paese socialista. Ma non si risolve assolutamente nulla.

D In generale un architetto in Brasile è costretto a lavorare per la classe ricca. Perché non si creano le condizioni per cui ci si possa avvicinare alla popolazione ponendo le basi per costruire abitazioni più dignitose?

LBB Domanda bella, ma idealista ed ingenua. L'architetto, esattamente come gli altri professionisti, i medici, gli ingegneri, gli economisti, dipende dalla struttura socio-economica del Paese. Per cambiare bisogna tentare di fare una rivoluzione ma, se non ci si riesce, si è costretti a lavorare all'interno dello schema in cui già ci si trova. Comunque non bisogna smettere mai di lottare, lottare per cambiare è la sola cosa degna di un uomo, di una persona vera. Personalmente non ho mai lavorato per la classe ricca. Anzi, ad esempio la Salita della Misericordia a Bahia di cui abbiamo parlato, continuerà ad essere abitata dalle stesse persone che vi si trovavano prima del restauro e non si trasformerà in una serie di appartamenti da fine settimana, garçonnière o roba del genere. E come per l'insegnamento: credo che si dovrebbe avere soltanto un insegnamento: pubblico e gratuito. Sono contro l'insegnamento privato esattamente come nel mio lavoro sono contro la committenza privata. Ho progettato unicamente due o tre case per degli amici, persone a me molto vicine. Se qualcuno con i soldi mi chiedesse di fargli una casa, mi rifiuterei. Io lavoro per il potere pubblico, non credo all'iniziativa privata, nemmeno in un Paese capitalista. E in Brasile sono sempre riuscita a fare quello che volevo senza accettare condizionamenti o intrallazzi. Pur essendo non solo architetto, ma per giunta donna. E per ciò che dichiaro di essere stalinista ed antifeminista. Certo, se sei una donna e starnazzi e ti comporti come un'oca e non hai preparazione allora si rovina tutto, allora non c'è niente da fare.

Lina Bo si laurea a 21 anni, nel 1940, a Roma, città in cui è nata. Decide di lavorare con Gio Ponti, si trasferisce a Milano. È studio a tempo pieno dalle 8 del mattino a mezzanotte, sabati e domeniche comprese. Durante questo periodo il lavoro spazia in più ambiti, dai design alla moda, a progetti urbanistici. 1943: Lugo, crilla il Fascismo. Lina comincia la sua collaborazione con Domus di cui sarà vicedirettore per tutto il 1944-1945. Finisce la guerra, la speranza di poter costruire anziché distruggere anima tutta. È l'anno della fondazione della rivista «A - Cultura della Vita», che rappresenta il raro tentativo di realizzare un settimanale di architettura. In 1946, ritornano i vecchi fantasmi, la Democrazia Cristiana assume il potere. È l'anno del matrimonio di Lina con Pietro Maria Bardi, ammirato fin da ragazza, ai tempi del Liceo Artistico di Roma. I due partono alla volta dell'America del Sud. Arrivano in nave a Rio de Janeiro. L'edificio del Ministero dell'Educazione e della Salute naviga come fosse una grande barca bianca e azzurra verso il cielo. Incontrano Lucio Costa, Oscar Niemeyer e tanti altri. Restano affascinati da un Paese inimmaginabile, in cui non esiste una classe intermedia, bensì due grandi aristocrazie, quella della terra, del caffè della canna da zucchero e... quella del popolo. «Ho convinto Pietro ad accettare la proposta di Assis Chateaubriand di fondare e dirigere il più grande museo dell'America Latina, e sìamo quindi rimasti qui, in Brasile». 1947: Realizza l'installazione provvisoria del Museo d'Arte di San Paolo in via 7 Aprile. Fonda il «Estadio de Arte Palma» con Giancarlo Palanti. Tenta di concepire un «design» brasiliense, con l'utilizzo di pietre e di legni locali. Dirige la «Revista Habitat», fondata da P.M. Bardi. 1951: Lina si naturalizza brasiliense. Allestisce le mostre di Max Bill, Calder, Saul Steinberg. Realizza la «Casa di Vetro» nella Foresta Atlantica di Morumbi, tra cerbiatti, bradipi e ogni specie di uccelli. 1956: Insegna Teoria dell'Architettura e Design Industriale. 1958: Progetta la sede definitiva del MASP, nella «Avenida Paulista» (inaugurata nel 1968). Viaggia nella regione Nord-Est del Brasile. Bahia. 1959: Allestisce la «Exposição Bahia» nell'ambito della V Biennale di San Paolo. 1960: Bahia. Ristruttura il complesso architettonico dell'Urbálio e fonda il Museo di Arte Proprietà dell'Urbálio. 1969: Allestisce nel MASP diverse mostre tra le quali «A Mão do Povo Brasileiro». 1970: Realizza la scenografia per il film «Prata Palomares», per la quale riceverà nel 1979 il premio «Candango» del Festival di Brasilia. 1975: Progetta la chiesa dello Spirito Santo, per i frati francescani, nella città di Uberlândia. Stato Minas Gerais (realizzata alla fine degli anni '80). 1977: Progetta la cappella di Ibituna nello Stato di San Paolo. 1982-1986: Recupera la fabbrica della «Pompeia». 1983: Ristruttura il Museo d'Arte Moderna di San Paolo, nel parco dell'Ibirapuera. 1992: Progetto e direzione lavori per il nuovo Municipio della città di San Paolo. Progetto del «Centro di Convivenza Vera Cruz» a São Bernardo do Campo nello Stato di San Paolo. Lina è scomparsa il 20 marzo 1993.



Lina Bardi nel 1951 appoggiata alla vetrata della sua «casa de vidro» a São Paulo (Domus 278, 1953) e seduta nella «poltrona a conca» (Domus 290, 1954).

■■ Lina Bardi in 1951, leaning against a glass window of her «casa de vidro» in São Paulo (Domus 278, 1953) and sitting in her bowl armchair (Domus 290, 1954).

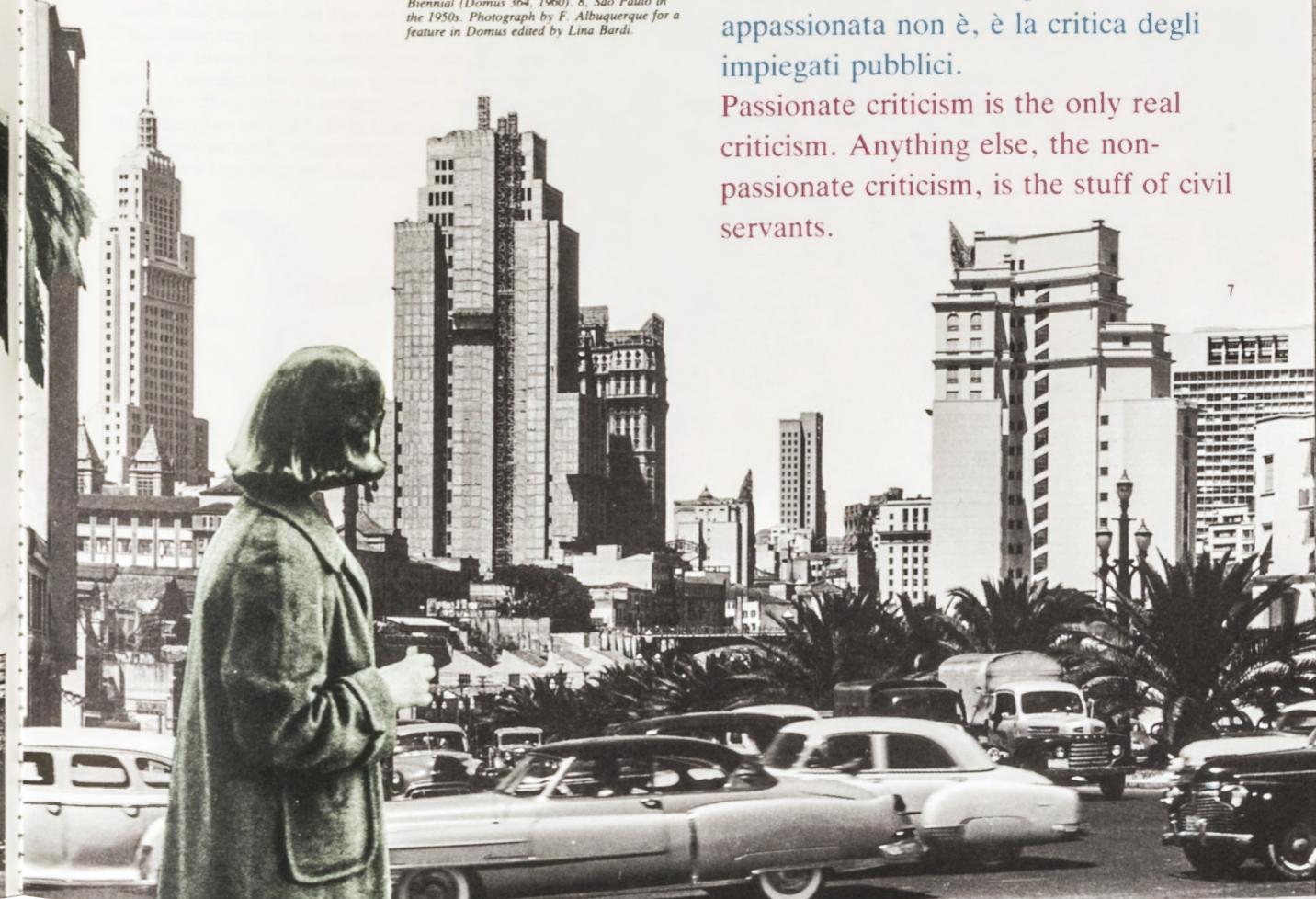


1. 1951, la poltrona «Bardi's Bowl». 2. Inizio anni 50, poltroncina in ferro verniciato, pelle naturale e ottone lucido, dal 1988 rieditata da Nucleon, San Paolo. 3. 1948, poltroncina in legno massello e pelle naturale, allora in produzione per lo Studio Palma, dal 1988 per Nucleon. 4. 1947, sedia pieghevole e impilabile disegnata per l'Auditorium del MASP, oggi Nucleon. 5. Fine anni 80, sedia Frate Egídio, in araucaria finita a cera, nata per la chiesa dello Spirito Santo a Uberlândia, produzione Marcenaria Barauna, San Paolo. 6. Fine anni 50, progetto per un «Museo sulla riva dell'Oceano», a São Vicente. 7. 1959, testa di leone e visitatrice della grande mostra sulla cultura afro-brasiliiana a Bahia allestita da Lina Bardi per la V Biennale di San Paolo (Domus 364, 1960). 8. São Paulo negli anni 50, fotografia di F. Albuquerque per un servizio curato da Lina Bardi su Domus.

1. The armchair known as «Bardi's Bowl» (1951). 2. Small armchair in varnished iron, leather and polished brass designed in the early 1950's. This chair was brought back into production by Nucleon (São Paulo) in 1988. 3. Small armchair made from heartwood and leather (1948). I was produced at the time for Studio Palma, and has been made for Nucleon since 1988. 4. Stackable folding chair (1947) designed for the auditorium of the MASP (now produced for Nucleon). 5. Frate Egídio chair, in wax-finished araucaria (late '80s). Originally designed for the church of the Holy Spirit in Uberlândia. Produced by the Marcenaria Barauna, São Paulo. 6. Design for a «Museum of the Ocean Shore» in São Vicente (late '50s). 7. «Lion's head» and visitor to the large exhibition on Afro-Brazilian culture in Bahia, organized by Lina Bardi, for the 5th São Paulo Biennial (Domus 364, 1960). 8. São Paulo in the 1950s. Photograph by F. Albuquerque for a feature in Domus edited by Lina Bardi.

La grande architettura brasiliana dell'immediato dopoguerra è stata come un faro di luce a risplendere in un campo di morte.

The Brazilian-postwar architecture was like a lighthouse flashing across a death camp.



La critica appassionata è l'unica vera critica. L'altra critica, quella che appassionata non è, è la critica degli impiegati pubblici.

Passionate criticism is the only real criticism. Anything else, the non-passionate criticism, is the stuff of civil servants.

LINA BO BARDI, THE LAST LESSON

Q To begin from the end: what attitude would you advise an architecture student to adopt today?

Lina Bo Bardi We've come to an impasse. Young architects are living in a very complicated period of the «history of architecture». It's not clear what they have to look at, or what has to be done; everything is apparently permitted. Starting from the idea that the architect's trade is primarily a trade at the service of society (architecture being, like it or not, fundamentally a collective art with a strong socio-political basis), young architects ought to «break their moorings». This doesn't mean throwing away the past and all history; that would be too simple. It means looking at the past as a «historic present». If you think of it that way, the past is still alive; it can help people to escape the numerous traps of contemporaneity. Faced with that historic present, our task is to construct another present, this time a *real* one. To enact a mission of this kind requires not the expert's timely knowledge, but the capacity to grasp the past historically, to extract from it what will be needed in renewed situations, as and when they arise. In this modern and marvellous world it is necessary first of all to *know how to see*, in order to be able to *choose*: the capacity to see without getting over-excited, maintaining the substantially cold position necessary to make the choices that will mark their lives. That is what architectural students ought to be aiming for today. Only coldness and freedom of choice can decide their architectural future. Awareness of the past, plus a present lucidity, are implements that can help the young architect, for example, not to copy, or at least not to copy only (everyone copies, especially in the early stages). But it must be understood that we can also create, because an infinite and bright blue beautiful horizon stretches before us. It is like gazing at a cloudless sky from the top of a mountain.

Q Is this how we ought to see your 1948 project for the Museum of Art in São Paulo: «the largest free space in the world, with permanent load and flat roof»?

LBB When the American composer John Cage came to São Paulo, on his way down Avenida Paulista he asked the driver to stop in front of the MASP. He got out and paced backwards and forwards with his arms in the air, shouting: «this is the architecture of freedom!» He had succeeded in expressing what I meant when I designed the MASP: that the museum was a 'nothing', a search for freedom, the elimination of all obstacles, the capacity to be alone with things. But in any case whenever you design, even as a student, you have to think of a work that 'serves' a purpose, with sharp connotations of utility. The construction must not appear to have dropped out of the sky onto people's heads. Instead, it must express a concept of truth, of necessity. Besides that, it must be (and this will depend on the capacities of each individual) as beautiful as possible. We're always looking for an ideal thing, about which the old word 'beauty' can be used without fear.

Q One of the characteristics of your work is your constant presence on site during construction.

LBB That's right, I have no office. When drafting a project I work at night, when everyone's asleep, when the telephone stops ringing and silence is all around. Later, I set up an office with the engineers, technicians and workers, on the site itself. So the experience of a construction is much bigger, and collaboration among all the professionals is total, putting an end for example, to this ridiculous dichotomy between engineers and architects. Furthermore in this way costs, contracts and any shady practices can be watched from close-up. The construction ultimately costs much less than would have been necessary if I had been in a studio with three secretaries, a telephone-operator and lots of assistants. Obviously you've got to use the services of draughtsmen, but I prefer to work either with students or with old professionals like mechanical draughtsmen. As a rule I do very few drawings, and only when essential. Problems need to be dealt with on site, at times with drawings done freehand, but in any case thick with notes. Notes are extremely important. I'm sure university drawings today have hardly any notes on them. But this is not something «anti-artistic»: on the contrary, the drawings of great architects, modern or classical, were crammed with annotations.

Q Could you illustrate your concept of conservation of historic buildings, and explain your restorations and your position towards the relation between old and new?

LBB In part, I have already done so in talking about the historic present. In practice, the past does not exist. What still exists today and will never be extinguished, is the historic present. What has to be saved, though saved is not the right word, I should say conserved, are those given characteristics typical of a time that still belongs to mankind. For example, in the restoration of the Salida de la Misericordia at Bahia, we conserved what had remained: four walls and the holes in them. But this was only the empty shell of the place. In my opinion, we couldn't have used a pillar and girder frame inside, which would have invaded spaces that were, it is true, originally marked out, but free. So, with the architect João Filgueiras Lima, we adopted a system similar to the one patented in 1937 by Pierluigi Nervi. By building buttresses and isostatic slabs, we were able to reconstruct the former spatiality with continuous brick walls. In São Paulo, when I was appointed to restore the old Pompeia building, the people in charge of the SESC actually asked me if it was worth keeping the existing structures. After an inspection I found it was an example of a reinforced concrete frame with a Hen-



La Chiesa dello Spirito Santo della Savannah nella città di Uberlândia (stato di Minas Gerais): vista laterale, schizzo di studio per l'altare e per le celle dei frati. Progettata nel 1975 è stata completata solo alla fine degli anni 80 (collaboratori André Vainer e Marcello Carvalho Ferraz). Nella pagina seguente, San Paolo oggi attraverso le irregolari bucature senza serramento della torre sportiva nel SESC-Pompeia, fabbrica dismessa ristrutturata da Lina Bardi (Domus 717, 1990; foto Matteo Piazza).

II The Church of the Holy Spirit of the Savannah in the city of Uberlândia (Minas Gerais State). Side view, preliminary sketch for the altar and the friar's cells. Designed in 1975, the church was completed in the late 1980s (with André Vainer and Marcello Carvalho Ferraz). On the next page, contemporary São Paulo through the irregular openings of the SESC-Pompeia sports tower, a disused factory converted by Lina Bardi (Domus 717, 1990; photo Matteo Piazza).

nebique system – quite rare – in excellent condition. And to think that the SESC, though dating from the beginning of the century, was not a listed building as it should have been. We abolished the partitions in order to liberate wide poetic spaces to offer to the community. The area allocated to sport was on the other hand designed from scratch, in concrete, with long metal walkways and windows as free holes. The old doors and the modern structure (the sports centre, the water tower, the changing-rooms) were conceived as strongly united, creating a fairly pleasant assembly. But if we were to believe that all that is old must be preserved, the city would be turned into a junk museum. In a work of architectural restoration it is necessary to establish and implement a rigorous selection of things from the past. The result will be what I call the historic present.

Q The word nationalism has been used in connection with your work.

LBB There is a big difference between the terms 'national' and 'nationalist'. National, or even popular, is the identity of a people, a country. Whereas a nationalist country is what for instance fascist Italy or Franco's Spain were. Nationalism is a very grave error cal-



culated to stir up trouble by destroying the sense of nationality. You can be black, white or yellow, from the north or south, and still feel *national*, I mean part of the international community and bearing the sacrosanct peculiarities of your home country. This is worthy of pride. What is national in short, implicitly contained in the concept of people with all its manifestations. Popular architecture, for example, leaving aside all folklore, represents a safe liberty. Nationalism on the other hand means the wrong, politico-reactionary concept of the worst kind, full of arrogance and utterly meaningless.

Q Do you consider yourself a Brazilian architect? Perhaps the first «tupiniquim» architect? (tupiniquim = an individual belonging to an indigenous tribe of Tupi-Guarani stock from the Porto Seguro coast of Bahia; in a derogatory figurative sense «proper to Brazil», «national»).

LBB There are no tupiniquins, only Brazilians. Brazil is the country I chose, and it is therefore twice my country. I was not born here, I looked for this place and decided to live there. I chose my country. I believe Brazil is a nation with a great socio-economic future; and if that does not come true the blame will rest with all of us Brazilians, because this country has every possibility of achieving a significant modernity. Brazil has no strong artistic vocation, for the plastic arts for example. But it does possess an intense and extremely modern vocation for scientific practice. It is the most advanced country in the world in this sense. And I'm not joking. It is here that poetry, too, is implicit in science, which in its turn is not the opposite of poetry. Whilst in Brazil many recent artworks are dimly third-rate, without the slightest substance, even a minor scientific achievement always has a very important human content. In Brazil we are fortunate not to have narrow horizons. It is a vast

country inhabited by people who know how to say no to everything that is not worth taking seriously.

Q What is your opinion of Brazilian architecture?

LBB The great Brazilian postwar architecture was like a lighthouse flashing across a death camp. Today, with rare exceptions, Brazilian architecture no longer exists.

Q What do you think of Niemeyer's Latin America Memorial?

LBB My judgement might be suspect, because I have loved Oscar Niemeyer, and with him Lucio Costa, ever since I came to Brazil. The Memorial is a thing of beauty, poetic, a thing that needed to be done. You can't just go on thinking of designing shopping centers.

Q Do you admit that your opinion of Niemeyer is rather a passionate one?

LBB Passionate criticism is the only real criticism. Anything else, the non-passionate criticism, is the stuff of civil servants.

Q Would you say a Brazilian design exists?

LBB Once again with few exceptions, no Brazilian design has existed to date. But in any case, unfortunately, or luckily, design as it is intended today is on the way out. What was pictured as the salvation of mankind in the 1930s, in the time of Gropius and the Bauhaus, in the days of the great architects, what was once a Pacific Ocean, has dwindled to a puddle of dirty water in the road after a heavy rainstorm. That's how I would sum up international contemporary design. It has finished in the sense that it can't represent man's salvation any more: no man can be saved by design. Can physical strength avoid thirst? Can a lovely plate or an attractive chair save us from hunger, poverty, sickness, ignorance and unemployment? This was its great, insuperable limit. It was a dream, beautiful, but only a dream.

Q Do you think it is more important for an architect to achieve revolution through architecture or through politics?

LBB They are two completely different things, though interdependent. You can start an architectural revolution and a political one at the same time, or vice versa. However a political revolution is never achieved by one person alone, but by a whole country, a whole population. So this choice does not arise. An isolated revolution has no meaning at all. You will never be able to build public or collective housing without the existence of a socio-political and economic system to back such a scheme.

Q To what extent can public power interfere with the freedom of design?

LBB In a capitalist country public power is not interested in anything. You can be more socialist in a capitalist country than in a socialist country. But absolutely nothing is solved.

Q In general, architects in Brazil are forced to work for the rich classes. Why aren't the conditions created to enable them to get closer to the people by laying the foundations on which to build more dignified homes?

LBB A nice question, but idealist and ingenuous. Architects, exactly like other professionals, doctors, engineers or economists, depend on the country's socio-economic structure. To change it you would have to attempt a revolution, but failing that, you are compelled to work within the system. However we must never give up the struggle; to struggle for change is the only thing worthy of man, of any real person. Indeed, for example the Salida de la Misericordia at Bahia, that we mentioned earlier, will continue to be inhabited by the same people who were there before its restoration. It won't be turned into weekend flats, bachelor establishments or things like that.

As with teaching, I believe there should be only public and free education. I am against private education exactly as in my work I am against private clients. I have designed only two or three houses for friends, for people very close to me. If someone with money were to ask me to design a house for him or her I would refuse. I work for public power, I don't believe in private enterprise, not even in a capitalist country. And in Brazil I have always succeeded in doing what I wanted without accepting conditions or shady compromises – despite being not just an architect, but a woman as well. And for that reason I declare myself a Stalinist and an anti-feminist. Of course, if you're a woman and talk like a hen and have no qualifications, then all is ruined, there's nothing you can do.

