

Architecture moderne au Brésil – À propos de l'œuvre de Lina Bo Bardi

Autor(en): **Oliveira, Olivia de**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Ingénieurs et architectes suisses**

Band (Jahr): **127 (2001)**

Heft 06

PDF erstellt am: **25.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-80026>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Architecture moderne au Brésil

À propos de l'œuvre de **Lina Bo Bardi**

(ARCHITECTURE)

L'exposition «Das Brasilien der Architektin Lina Bo Bardi», récemment présentée au Museum für Gestaltung de Zurich, fut l'occasion de réhabiliter l'œuvre marginalisée de l'architecte italienne qui, après avoir émigré au Brésil dès la fin de la Seconde Guerre mondiale, vécut et travailla dans ce pays jusqu'à la fin de ses jours.

Une architecture vitale...

Absente des manuels d'histoire officielle de l'architecture, l'œuvre de Lina Bo Bardi est restée méconnue en dehors du Brésil, ce qui ne veut pas dire qu'elle constitue une expression régionale ou mineure de l'architecture contemporaine. Son travail est en parfaite syntonie avec le monde vital de l'après-guerre, notamment avec les idées défendues par des architectes tels que Alison et Peter Smithson, Aldo Van Eyck, Candilis et Bakema. Une affinité qui ne se limite d'ailleurs pas au terrain architectonique, mais recoupe les vues d'avant-gardes artistiques et philosophiques, telles que représentées par Joseph Beuys et Yves Klein, les idéaux anarcho-ludiques diffusés par l'Internationale situationniste, ainsi que la notion de temps présent - *Jetztzeit* - formulée par Walter Benjamin, soit un temps qui incorpore le passé et qui appartient seulement à la vie.

Non seulement le passé est vivant dans l'œuvre de Lina Bo Bardi mais aussi tout ce que notre société a relégué à l'arrière-plan, oublié ou constamment méprisé, c'est-à-dire, le petit, les objets perdus, cassés ou abandonnés, les ordures ou, en un mot: l'autre. Dans ces aspects marginaux, on trouvera la puissance de son œuvre, qui fait littéralement éclater toutes les sortes de bipolarités: grand et petit, figure et fond, passé et présent, naturel et artificiel, ordre et chaos, art érudit et populaire, architecture moderne et vernaculaire, rêve et raison.

Lina Bo Bardi appartient à une génération pour laquelle il était important de travailler avec ce qui se trouvait sous la main, avec les éléments préexistants et vitaux. Son œuvre trouve le soutien de l'alentour, du présent et de la mémoire du lieu. Lina dessinait peu l'architecture proprement dite, privilégiant la captation de l'ambiance et de la vie du lieu. C'est dans ce sens que l'on devrait comprendre ses aquarelles multicolores et ses croquis. Elle ne conçoit pas l'édifice comme une

chose finie, mais comme une œuvre toujours en train de se faire. Pour chacune de ses constructions, elle installe son atelier sur le chantier et y prend des décisions auxquelles elle associe ouvriers et techniciens. Cette architecture tire profit des imprévus, du hasard, de la précarité et du manque de moyens: il s'agit d'une attitude très proche du savoir-faire populaire, de l'art kitsch, qui besogne dans la carence de moyens pour obtenir un maximum d'expressivité. De son œuvre, émerge une puissante critique à la société détériorée par la consommation; c'est un travail tactique qui opère en se déplaçant dans le camp ennemi pour l'attaquer là où il s'y attend le moins.

... heurtant l'ordre

Au Brésil, Lina Bo Bardi travaille en marge de l'architecture moderne officielle, encensée par les revues internationales des années quarante et cinquante. Par le biais de la revue *Habitat*, qu'elle fonde en 1951 et dirige avec son mari - le critique, collectionneur et galeriste d'art Pietro Maria Bardi -, elle lance des critiques contre la production architecturale qui marque alors le Brésil, en même temps qu'elle rend hommage à l'architecture et au savoir-faire populaires. Prenant le contre-pied du mythe de l'originalité, elle cherche la contextualisation extrême de l'ouvrage, allant jusqu'au camouflage, comme l'illustrent de manière flagrante la maison du Chame-Chame ou celle de Valéria Cirell (fig. 4), par exemple.

Le travail de Lina Bo Bardi n'est pas seulement un manifeste contre l'architecture héroïque et universelle, mais s'oppose également à l'idée de développement associé au progrès qui envahit le Brésil des années cinquante, laissant libre cours à une industrialisation de masse, de même qu'elle s'inscrit en faux contre l'optimisme bâtisseur et la promesse d'un Eldorado, dont l'image emblématique sera la création de Brasília. Lina rompt avec l'idée hégémonique de progrès, avec le modèle occidental de temps historique, linéaire, homogène et irréversible, toujours dirigé vers le futur. Comme elle l'explique, «le temps linéaire est une invention de l'Occident, le temps n'est pas linéaire, il est un merveilleux enchevêtrement où, à chaque instant, peuvent étre choisis des points et étre inventés des solutions, sans début ni fin.»¹

¹ In FERRAZ, MARCELO CARVALHO (éd.): «Lina Bo Bardi», catalogue de l'exposition, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, São Paulo, 1993

Fig. 1: Lina Bo Bardi lors d'un essai pour l'élaboration du système de présentation des peintures dans des cadres en verre sur supports de béton, utilisés dans la pinacothèque

Fig. 2: Vue aérienne du Musée d'art de São Paulo (MASP), 1957/1968

Fig. 3: Vue intérieure de la pinacothèque, montrant le dispositif de présentation des oeuvres picturales (Documents Instituto Lina Bo Bardi, São Paulo)

1



2



3



Fig. 4: Casa Valéria P. Cirell, São Paulo, 1958

Fig. 5: Passerelles en béton reliant le centre sportif à une tour contenant les vestiaires et les circulations verticales, SESC, São Paulo

Fig. 6: Vue du centre sportif SESC, São Paulo, 1977

Fig. 7: Centre sportif SESC, São Paulo, plan de situation
(Documents Instituto Lina Bo Bardi, São Paulo)

Cette notion de temps est une clé pour comprendre toute son œuvre. La meilleure manière de le percevoir est peut-être d'observer le Masp - le Musée d'art de São Paulo. Rien de tel, en effet, qu'un musée pour mettre en lumière la notion du temps qui anime son auteur.

Le Musée d'art de São Paulo

Lina Bo Bardi conçoit un «musée hors limites»², tant du point de vue dimensionnel que structurel - la solution choisie libère de tout appui pratiquement toute la surface de l'important bâti, permettant d'exposer n'importe quel objet, machine, avion ou, même, un cirque - qu'en ce qui concerne la conception de la pinacothèque (fig. 1).

Le fait de soulever tout le bâtiment établit un vide de septante mètres de portée au-dessous, un vide qui prend autant, sinon davantage d'importance que les parties construites elles-mêmes. Il cadre la ville et la valorise en préservant la vue depuis le parc Triângulo (fig. 2). C'est un vide imprégné de possibilités, un véritable intervalle de la musique de John Cage - à qui Lina Bo Bardi se référait souvent - un lieu d'écoute de l'autre, ouvert au hasard et à l'inattendu, un lieu de jeu exactement comme elle les représente dans ses aquarelles.

À l'intérieur de l'édifice, la structure se dématérialise: réduite au minimum, non seulement l'architecture lève, mais il en va de même pour les objets. Temps et espace sont en suspension. Le Masp rompt avec l'idée moderne de musée - un parcours continu linéaire et unidirectionnel - telle que représentée par le Mundaneum de Le Corbusier ou le Guggenheim de Frank Lloyd Wright, qui traduisent une notion de temps progressif continuellement amplifié, au fil duquel le visiteur avance. Lina Bo Bardi comprime dans l'intérieur de l'architecture *tout le temps* pour l'offrir comme un seul instant de durée infinie. C'est l'impression que l'on a face à la pinacothèque du Masp, ou plutôt celle que l'on avait, car elle est aujourd'hui complètement transformée et morcelée.

Dans cette immense boîte de lumière, des tableaux de différentes époques et de styles divergents, présentés sur des panneaux de verre transparents fixés dans une base cubique de béton, flottaient sans aucune espèce de systématisation (fig. 3). Lina Bo Bardi croyait que les tableaux devaient «retourner en l'air», c'est-à-dire sur le chevalet où il se trouvaient au moment de leur réalisation. Elle pratiquait ainsi une double subversion de l'idée de progrès, d'une part en introduisant la notion de réversibilité du temps, d'autre part en rétablissant le moment créatif, où le tableau se trouvait encore en total dialogue avec le peintre. L'idée était ici de retenir

cet instant actif pour le proposer à nouveau au visiteur, qui par sa présence recommencerait à dialoguer et à donner vie au tableau.

Ayant quitté les parois pour se mêler au public, les tableaux s'unissaient à lui et, par transparence, on pouvait voir une fusion et une superposition d'événements. Œuvres et visiteurs se trouvaient libérés de toutes balises et lectures pré-définies et, comme dans un bal, ces derniers étaient libres de choisir avec quel tableau ils commenceraient à danser. Il y a là une impressionnante syntonie avec les objets «suprasensibles» de Helio Oiticica et Lygia Clark, deux artistes qui simultanément, au Brésil, proposeront de nouvelles façons de sensibiliser le spectateur en sollicitant sa participation dans l'œuvre et en créant des objets d'art qui incitent au toucher et au jeu.

L'architecture a besoin de vie

Cette manière d'exposer trouva des échos dans la Surrealist Gallery, de Frederick Kiesler, ainsi que dans son concept du temps: «un tout unifié, qui, comme un poing fermé est prêt à chaque instant, en s'ouvrant, à libérer l'énergie nécessaire», un temps retenu et comprimé mais non statique, seulement suspendu et prêt à se mettre en mouvement avec la vie apportée par les gens. C'est une attitude contraire à celle de Frank Gehry, qui a par exemple conçu le musée Guggenheim de Bilbao comme un système autosuffisant qui fonctionne par soi-même, hors de la présence de l'homme, et qui s'installe comme une colonisation, ne soutenant ni le lieu ni l'existant.

À l'inverse, l'attitude de Lina Bo Bardi évoque celle de Peter Zumthor pour le Kunsthhaus de Bregenz, celle d'Alvaro Siza pour le Centre galicien d'art contemporain à Santiago ou, encore, celles de Rafael Moneo pour le Davis Museum du Wellesley College du Massachusetts et la Fondation Miró à Majorque. Toutes ces architectures, pour exister, comptent en effet avec le lieu et l'homme. «L'architecture, dira Lina Bo Bardi, pour *fonctionner*, a besoin de vie». À l'instar des architectes cités, elle utilise la mémoire et la préexistence comme matériaux de sa propre architecture. Avant eux, elle a subverti et ébranlé cette notion dominante du temps, qui considérait le passé comme une chose morte.

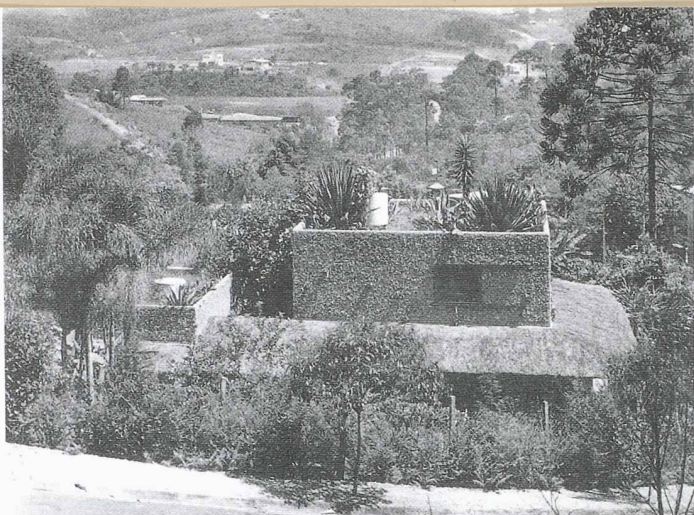
Remerciements:

La rédaction d'IAS et l'auteur remercient vivement M. Marcelo Carvalho Ferraz, directeur de l'Instituto Lina Bo Bardi, qui nous a aimablement autorisés à reproduire les illustrations du présent article.

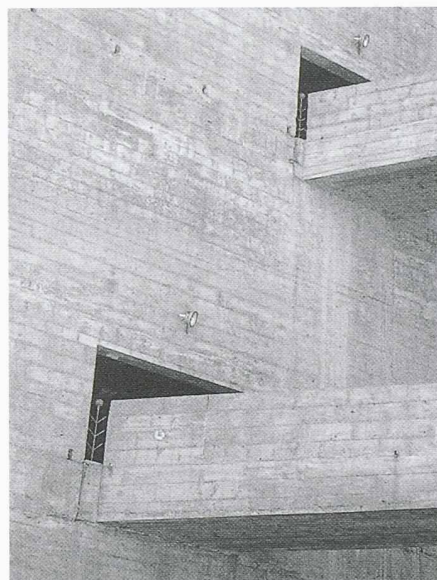
Adresse:

Instituto Lina Bo Bardi, Rua General Almério de Moura 200, 05690 080 Morumbi São Paulo SP, Brésil

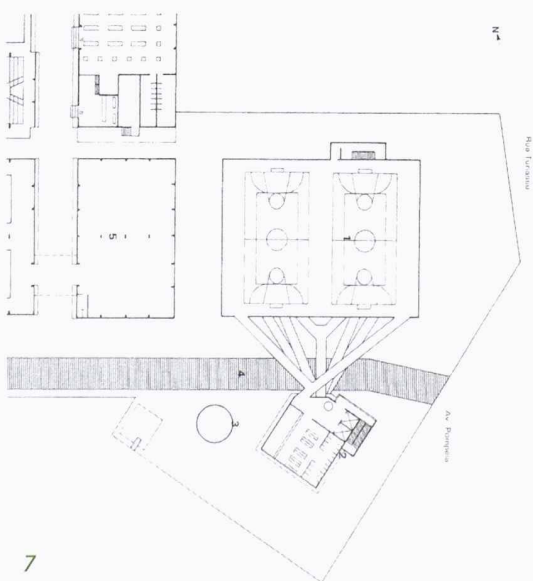
² L'expression est utilisée par BARDI, PIETRO MARIA, in «Musées hors des limites», *Habitat* N° 4, 1951, p. 50.



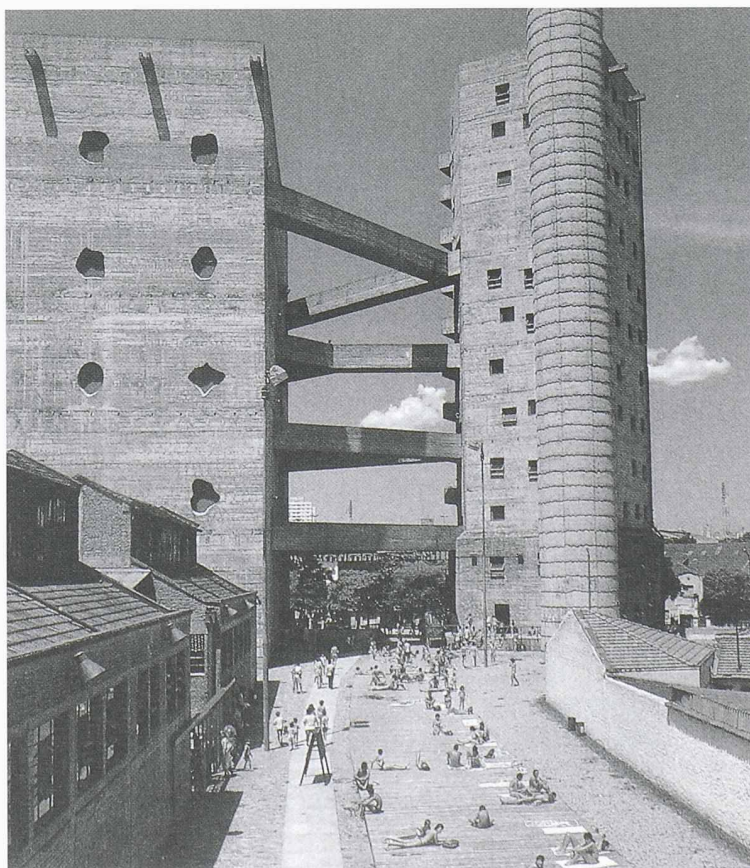
4



5



7



6