

«I dag ser husene mange steder ut som om de er klare for å dra sin vei. Til tross for at de nettopp derfor utformes i enkelhet, uttrykker de en form for avreise. På innsiden er de lyse og nakne som sykehusrom, på utsiden ser de ut som bokser på bevegelige stenger, men også som skip.»

ERNST BLOCH, 1938/47.¹

Minimal beskyttelse

Lina Bo Bardis Casa de Vidro

"These days houses in many places look as if they are ready to leave. Although they are unadorned or for this very reason, they express departure. On the inside they are bright and bare like sick-rooms, on the outside they seem like boxes on movable rods, but also like ships."

ERNST BLOCH, 1938/47.¹

A Minimal Shelter

Lina Bo Bardi's Casa de Vidro

Markus Richter

Lina Bo Bardi, *Lina Bo & P.M. Bardi House (Casa de Vidro)*, Morumbi, São Paulo. Foto / Photo: Peter Scheier, 1952. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.





Lina Bo Bardi, *Lina Bo & P.M. Bardi House*, Morumbi, São Paulo. Foto / Photo: Peter Scheier, 1952. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.

I Trehuset

Lina Bo Bardi's *Casa de Vidro* ble tegnet og bygget mellom 1950 og 1952 og kan sies å være et av de mest gåtefulle bygningene i moderne arkitekturs historie. Huset kroner en bakketopp i det nyutviklede Morumbi-området i São Paulo, og var synlig på langt hold lenge før byggingen var ferdig. En glasskasse svever høyt over bakken på supertynne søyler, nesten som et romskip som er i ferd med å forlate Jorden. I dag er huset pakket inn i en regnskogaktig jungel som en gang dekket hele området. Søylerne står nå blant høye trær.

Den Berlin-baserte kunstneren Veronika Kellndorfers verk *Trehuset*, *Tree House*, viser fasadefronten til *Casa de Vidro* nedenfra som en langstrakt glasskasse plassert langt oppe i trekronene. Som alle Kellndorfers fotografier er bildet digitalt behandlet, rastret og trykket direkte på glass. Dermed får man en gjengivelse av huset som er spøkelsesaktig og malerisk på samme tid. I utstillingen «Cinematic Framing» i *Casa de Vidro* fra 2015 stilte kunstneren dette halvgjennomsiktige kunstverket opp mot den ekte glassveggen som bakgrunn. Dermed ble utsikten utover flyttet inn, og kunstverket og arkitekturen smeltet sammen. *Tree House* ble også montert i Lina Bo Bardi's berømte glasstaffeli, som hun tegnet til malerutstillingen på Museu de Arte de São Paulo. Dermed skapes det enda et refleksjonsnivå med referanser til Bo Bardi's radikale utstillingsdesign.

Kellndorfer-utstillingen i *Casa de Vidro* var en del av hennes kunstneriske utforskning av den tropiske modernismen.² Fra januar til mai 2017 viser Nasjonalmuseet – arkitektur en utstilling bestående av nye bestillingsverk av Kellndorfer. Målet er å vekke Bo Bardi's glasshus til live i Sverre Fehns glasspaviljong og dermed starte en dialog mellom de to bygningene og deres respektive arkitekter.

Bo Bardi ble født i 1914 og var ti år eldre enn Fehn. Så vidt vi vet, møttes aldri Fehn og Bo Bardi. De virket i hvert sitt hjørne av verden. De hadde ingen kontakt gjennom undervisningsoppdrag, uformelle nettverk eller felles venner. Arbeidet deres ble utviklet under nokså ulike klimatiske, politiske og økonomiske forutsetninger. Likevel er det forbløffende likheter og paralleller å finne i arbeidene deres dersom man går dem etter i sømmene.

Et åpenbart fellestrekk er hvordan begge bruker armert betong på skulpturelt vis. Det ser man tydelig i Fehns nordiske paviljong til

biennalen i Venezia (1958–68) og *Hedmarksmuseet* (1967–71), og i Bo Bardi's *MASP – Museu de Arte De São Paulo* (1957–68) og *SESC Pompeia* (1977–71). Fra et moderne ståsted er det verdt å merke seg at begge arkitektene gjennomførte omfattende rekonstruksjonsprosjekter tidlig i karrieren. Fra 1959 til 1963 forvandlet Bo Bardi det falleferdige lageranlegget Solar da Unhão i Salvador i Bahia til lokalene til *Museu de Arte Moderna* og *Museu de Arte Popular*. På sin side forvandlet Fehn noen år senere en enorm låve til hovedutstillingssalen i *Hedmarksmuseet*. En rekke andre gjenbruksprosjekter skulle komme senere, også Bo Bardi's og Fehns siste arbeider, henholdsvis rådhuset i São Paulo (1990–92) og Nasjonalmuseet – arkitektur i Oslo (1997–2008).

Et viktigere punkt i vår kontekst er bruken av glassvegger. Mens hun jobbet med *Casa de Vidro*, planla Bo Bardi en rekke andre prosjekter der hun brukte vinduer fra gulv til tak, slik som «casas econômicas» (rimelige boliger) og Museu de Beira de Oceano i São Vicente. Men etter at *Casa de Vidro* ble fullført, gikk hun helt vekk ifra gjennomsiktige fasader. Hun brukte bare glassvegger én gang igjen, til *MASP*. Glassveggene knytter *MASP* til den berømte og ambivalente tradisjonen for utstillingslokaler i glass, og dermed med Sverre Fehns tre glasspaviljonger til Verdensutstillingen i Brussel (1956–58), Venezia-biennalen og Nasjonalmuseet – arkitektur. Det var ikke bare museumsbygninger Bo Bardi og Fehn planla og bygget, de fordypet seg også i – til tider kontroversiell – utstillingsarkitektur der de ofte brukte speil og glass. Til utstillingen «Life Through Light» i utstillingspaviljongen i Brussel brukte Fehn utstillingsmontre og søyler i akrylglass i «et forsøk på å skape en struktur uten skygge».³ Bo Bardi på sin side ga form til de tidligere nevnte glasstaffeliene som en del av *MASP*'s permanente utstilling.⁴ Mest av alt delte de to arkitektene en interesse for folkelig kunst og religiøs kunst. Bo Bardi gjennomførte blant annet utstillingene «Nordeste» (1963) på Solar do Unhão i Salvador og «Mão de povo brasileiro» (Det brasilianske folks hånd) i 1969 på *MASP*, der man fikk se håndlagde kjøkkenredskaper, unnselige hverdagsgjenstander og religiøs folkekunst.⁵ I 1972 tegnet Fehn utstillingen «Norsk middelalderkunst» på Henie-Onstad Kunstsenter på Høvikodden. Senere redesignet han denne og gjorde den til en permanent del av middelaldersamlingen til Historisk museum i Oslo i 1979–80.⁶

Den mest slående likheten mellom Bo Bardi og Fehn er kanskje at de begge er opptatt av tradisjonelle byggemetoder og lokalt tilgjengelige materialer. Dermed glir formgivningen deres lett inn i omgivelsene. De tilhører en relativt liten gruppe arkitekter som nærer en dyp respekt for naturen. Bo Bardi sa allerede i 1940: «Arkitekturen må være nøkkelen til landskapet, den må forvandle landskapet og selv bli til landskapet».⁷ Fehns skissebøker er fulle av landskapsstudier. Han reflekterte stadig over det gjensidige avhengighetsforholdet mellom naturen, våre menneskeskapte omgivelser og menneskets tilværelse. Det virker dermed som en naturlig konsekvens at begge arkitektene brukte trær i bygningene sine: Fehn i den nordiske paviljongen i Venezia og Bo Bardi i *Casa de Vidro*.

II Glasshuset

Når man nærmer seg *Casa de Vidro*, er det et spektakulært syn av en glasskasse høyt oppe i trærne som fanger en. Glassveggene spenner mellom hvite horisontale gulv- og takflater og framstår som en gjennomsliktig hud som omgir bygningen. Konstruksjonen er bemerkelsesverdig lett. Proporsjonene i fasaden er godt uttenkt, og hele bygningens disposisjon er vågal, men subtil der den griper inn i den tropiske hagen rundt seg. En bratt oppkjørsel slynger seg opp under huset og gir rom for en parkeringsplass ved siden av et hengende trappeløp. Trappen er lagd av tynne stålprofiler som holder blokker av naturlig granitt oppe. Den slanke strukturen er nok et fjærlett element i huset. Trappen fører den besøkende først til et repos der man får utsikt over hagen, og så i motsatt retning opp og inn i huset. Hagen strekker seg ut under det løftede volumet, som åpner seg opp og skaper «en slags hengende platting».⁸ Et tre stikker opp gjennom huset og blir rammet inn av det. Idet man går inn, er den besøkende igjen vendt mot plattingen – en lysbrønn med glass på tre sider. Dermed ser man ut til hagen og samtidig tvers gjennom huset og inn i stuen.

Inngangspartiet er en del av et sammenhengende hovedareal som består av en stor, avlang stue som strekker seg mot den sørøstre fasaden, et spisestueområde bak et frittstående ildsted mot sørvest, biblioteket som ligger mot nord og delvis beskyttet av et innebygget trappeløp. Et mosaikk-gulv bestående av små, lyseblå, glaserte fliser

dekker hele området. Et svakt kurvet tak reiser seg mot plattingen før det krummer seg ned igjen. Dette skaper et tiltrengt brudd mot den ellers rett-vinklede bygningen. Glassveggene går fra gulv til tak og rammer inn gulvplanet på nesten alle sider. Lyset skinner inn gjennom fronten og plattingen, og blir filtrert av grønne blader, trærne og de halv-gjennomsiktige gardinene. Dette er på alle måter et rom som tar pusten fra en.

Før jungelen tok åssiden tilbake og gradvis pakket inn *Casa de Vidro*, var utsiden alltid tett på, og glassveggene ga vid utsikt over de omkringliggende åsene, skogbrynene og São Paulo. Bo Bardi avsto fra solskjerming og persiener, noe man ofte brukte i brasiliansk arkitektur på den tiden. Hun prøvde snarere å gjøre koblingen til utsiden, til naturen, sterkest mulig. I en programtekst om huset som ble trykket i *Habitat* i 1953, forklarer hun: «Jeg ville ikke ha noen dekorative eller komposisjonsmessige effekter i huset. Målet var å gjøre koblingen til naturen sterkere ved å bruke så enkle midler som mulig. Det ville gjøre fotavtrykket i landskapet minst mulig. Problemet var å skape et miljø som fysisk sett var skjermet, det vil si at det ga beskyttelse mot vind og regn, men som samtidig var åpent mot alt som er poetisk og etisk, selv i den villeste storm.»⁹

På det tidspunktet var Lina Bo Bardi fremdeles en nokså ukjent person i Brasils arkitektmiljø. Men *Casa de Vidro* var ikke hennes første bygning, slik det ofte blir hevdet. I 1947 tegnet og realiserte hun de første lokalene til Museu de Arte de São Paulo. Det lå oppå et toetasjes kontorlokale som entreprenør og pådriver for museet Assis Chateaubriand eide.¹⁰ Chateaubriand hadde bedt Bo Bardis ektemann, den italienske journalisten og kunsthandleren Pietro Maria Bardi, om å inngå et samarbeid og bli museets direktør. Lina Bo Bardi flyttet til Brasil sammen med sin ektemann i 1946. *Casa de Vidro* ble tegnet som en privatbolig for paret, men huset skulle også være et møtested for kunstnere, arkitekter og kulturinteresserte medlemmer av den formuende klasse.¹¹

Innflytelsen fra europeiske arkitekter som Le Corbusier og Mies van der Rohe spiller en avgjørende rolle i den mottagelsen Bo Bardis arbeid fikk. Og det er virkelig mange elementer som hen-spiller på *Villa Savoye* og Tugendhat-huset. Dessuten henviste Bo Bardi gjentatte ganger til disse bygningene i artiklene hun skrev for *Domus*.¹² Dog viet hun aldri noe essay utelukkende til noen av de to mestrene. Hennes interesse var tydelig fokusert

på bruksarkitektur. Artikkelen «Case sui trampoli» [hus på stylder] er en referanse det ofte siteres fra. Den ble publisert i *Domus* i mars 1944. Artikkelen er en kollasj av tekst og bilder brettet ut over en dobbeltside, og setter modernistiske og klassiske bygninger opp mot folkelig arkitektur. Den sammenligner det romanske rådhuset i Como, tre modernistiske hus av Albert Fry, Luigi Figini og Le Corbusier (*Villa Savoye*) med en anonym fiskerhytte ved Lago Maggiore. Alle er bygget på påler. Rådhuset og de modernistiske husene er samlet på venstre side, mens fiskerhytten dekker hele høyre side. At redaktørene ga den beskjedne hytta en så framtreddende rolle, viser deres interesse for enkel bruksarkitektur. I denne konteksten er det verdt å merke seg at Bo Bardi opprinnelig planla å reise huset av treverk på betong eller stein¹³, omtrent som fiskerhytta. Men siden huset var for stort til å stå på trepåler, ble det til slutt satt på stålsøyler fra Mannesmann.

Istedenfor å se tilbake til Europa for å finne mulige inspirasjonskilder for Casa der Vidro kan det være nyttig å undersøke samtidig brasiliansk arkitektur, særlig siden Bo Bardi begynte å skrive kritikker igjen i 1950. Hun var grunnlegger og redaktør av det nystartede magasinet *Habitat* og hadde dermed trolig innsikt i de store prosjektene som foregikk i landet. Allerede i den første utgaven av *Habitat* trykket hun en omfattende, rikt illustrert artikkel om boligprosjektet til João Batista Vilanova Artigas. Hun pekte spesielt på hans bruk av glassvegger: «Alle hjemmene til Artigas knuser speilene i det borgerlige tegnerrommet. I Artigas' hus er alt åpent, det er glass på alle sider [...]. Om noen fra borgerskapet lar seg rive med av nye trender og ber Artigas om et nytt hus, blir de sjokkert av mangelen på privatliv og blendet av alt lyset. De skynder seg å dekke vinduene med tunge gardiner, de planter hekker, de forsterker dørene, alt for å leve et bekymringsløst liv godt beskyttet blant Chippendale-møbler og håndmalte lampe-skjermer. «[...] Bygningene til Artigas er rom som er skjermet mot dårlig vær, mot vind og regn, men de er ikke menneskefiendtlige. [...] En overfladisk tilskuer vil kanskje si at Artigas' hjem er absurd, men det er en tålmodig og djerv erklæring til dem som ser de første glimtene av en ny tid – den menneskelige solidaritetens tid.»¹⁴ Men det var ikke bare Vilanova Artigas som bygget boliger som var rikelig utstyrt med glass. På den tiden da Bo Bardi arbeidet med *Casa de Vidro*, hadde en rekke andre viktige modernistiske hjem blitt planlagt



Lina Bo Bardi, *Lina Bo & P.M. Bardi House*, Morumbi, São Paulo. Foto / Photo: Peter Scheier, 1952. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.



og bygget i Brasil. Mange av dem lå i skråninger slik som *Casa de Vidro* og sto på søyler, og hadde brede glassvegger og indre atrier. Eksempler er Affonso Eduardo Reidys Carmen Portinho-villa i Rio de Janeiro fra 1952 og Oswaldo Arthur Bratkes eget hus i São Paulo fra 1951.¹⁶

III Casa Rurale

Fra hovedrommet i *Casa de Vidro* er det tre små dører som fører inn mot de private områdene og serviceområdene i huset. Én av dem knytter hovedsoverrommet, påkleddingsrommet og badet til biblioteket, en annen fører fra inngangspartiet til gjesterommene, og den siste går mellom spisestuen og kjøkkenet. Bare den siste gir direkte tilgang til

servicefløyen og bakdøren, som åpner seg mot en liten hageterrasse. Når man går ut på terrassen, møter man en ganske uventet setting: delvis tropisk eventyrhage, delvis landlig bakhage. Rett ved siden av huset står en teglsteins- og leireovn bygget av *caboclos* (mestis-bønder)¹⁷, et trekk som minner om et våningshus på landsbygda. Dette inntrykket blir forsterket dersom man snur seg mot huset igjen og undersøker fasaden bak. En hvitvasket murvegg med grønmalte vinduslemmer, strengt, enkelt og den rake motsetningen til den raffinerte fronten i glass, stål og betong. Går man rundt huset mot nordøst, treffer man på en avlang gårds plass som åpner seg mot hagen, men uten noen dør inn til huset. Her er det bare fire vinduer utstyrt med grønmalte lemmer som åpnes ut mot plassen. Det blir nå åpenbart at glasshuset har to fasader.

Forfra avslører bare glassfasaden halve sannheten. Baksiden forteller en helt annen historie. Det fins neppe noe annet hus blant 1900-tallets klassikere som har en så tydelig dobbelidentitet.

Selv om baksiden av huset kan overraske den besøkende, er det et resultat av Lina Bo Bardis langvarige interesse for folkelig arkitektur. I Italia på 1940-tallet trykket hun flere artikler i *Lo Stile* og *Domus* der hun tok til orde for å bruke den spartanske landlige arkitekturen som en retning for den moderne bevegelsen, og sidestilte eksempler fra begge verdener. I «Architettura e natura: La casa nel paesaggio» [Arkitektur og natur: Huset på landsbygda], som sto i *Domus* i 1943, erklærte hun ettertrykkelig: «Vår moderne verdens objektive undersøkelse, den som ødelegger all overfladiskhet, alle forutinntatte oppfatninger, alle dekorative



stiler, har ført arkitekturen tilbake til forholdet JORD, KLIMA, MILJØ, LIV. Dette er et forhold som vi ser blomstre i herlig primitivisme i den mest spontane av alle arkitekturformer: rural arkitektur.»¹⁸ Teksten var hennes første bidrag til *Domus* siden 1940. Den kom før hun fikk jobb som bladets medredaktør, og må dermed tolkes programmatisk.¹⁹ Den viderefører debatten rundt modernismen og det folkelige som startet ti år tidligere og ble introdusert av Giuseppe Paganos kritiske tekster i *Casabella*.²⁰ For rasjonalistene var det vesentlig å understreke koblingen mellom det spartanske vokabularet til modernismen og beskjedenheten til anonyme og folkelige bygninger (*architettura minore*). På samme måte som Pagano understreker Lina Bo den rollen nyttefunksjonen spiller i rural arkitektur, og hun tilpasser bygningsformer og -materialer til tomtens klimatiske og topografiske krav. Dermed skaper hun et harmonisk forhold mellom landskap og arkitektur. Koblingene mellom tradisjonen og det moderne, og dessuten naturen og arkitekturen, er grunnleggende for Bo Bardi, og disse formet i stor grad hennes senere arbeid.

Bo Bardis anstrengelser for å la det modernistiske huset smelte sammen med *casa rurale* viser

seg tydelig i *Casa de Vidro*. Men uansett hvor viktig den rasjonalistiske diskursen om det folkelige er for huset, forklarer den hverken dets særegenheter eller dets todelte ansikt. Bakkeplanet og den generelle planløsningen forteller nok heller noe om en interesse for lokale brasilianske tradisjoner.

Det kan virke som om Bo Bardi bruker viktige elementer fra kolonial boligarkitektur, spesielt i utformingen av den indre gården som skiller soverommene fra serviceområdet. Både den skjermede plattformen og den relativt strenge avgrensningen mellom serviceområdene og hovedhuset speiler den inndelingen man bruker i tradisjonelle brasilianske boliger, og er dypt forankret i landets koloniale bakgrunn. João Masao Kamita påpeker i sin analyse av utviklingen av det moderne brasilianske huset:

«I herrens hus kunne man derimot finne en viss grad av motvilje i selve planløsningen. For eksempel bod balkongene på en sjeneros utsikt over landskapet, mens de indre rommene var vendt mot en avskjermet bakgård. [...] Det patriarkalske familiehjemmet var til tross for sitt helhetlige konsept og praktiske innordning fremdeles

underlagt både den autoritære klansmannens logikk og en legitimering av slaveriet. Utfordringen var å overvinne disse arkaiske gestene uten å forkaste den kulturelle betydningen erfaringen fra et slikt tropisk rom innebar. Kort fortalt skulle den moderne brasilianske arkitekturen skape forsoning mellom det moderne demokratiets individuelle og kollektive framskritt med den følelsen av diskresjon og privatliv man fant i eldre boliger [...]. Dermed kunne man antyde at det var mulig å være moderne uten å miste sin kulturelle identitet.»²¹

På samme måte som de italienske rasjonalistene diskuterte landlig arkitektur på 1930-tallet, prøvde deres brasilianske samtidige å forene folkelige former og byggeteknikker med internasjonal modernisme. Lucio Costa, en av de mest innflytelsesrike personene i den brasilianske modernistbevegelsen og framtidig sjefsplanlegger for hovedstaden Brasilia, tok i 1937 del i det nye Serviço do Patrimônio Histórico de Artístico [Direktoratet for nasjonal kunstnerisk og historisk tradisjon]. Direktoratet hadde ansvar for restaurering og rekonstruksjon av landets



Lina Bo Bardi, *Lina Bo & P.M. Bardi House*, Morumbi, São Paulo. Foto / Photos: Peter Scheier, Francisco Albuquerque, ukjent / unknown, ca. 1952. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.



Lina Bo Bardi, *Lina Bo & P.M. Bardi House*, Morumbi, São Paulo. Foto / Photos: Francisco Albuquerque, ca. 1952. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.

historiske monumenter. I arkitektur- og byplanleggingsprosjektene han utviklet på denne tiden, følger han en «nativistisk» tilnærming, der han kombinerer tradisjonelle elementer og materialer med modernismens formelle vokabular.²² Mange av boligkonseptene fra Costa og de andre arkitektene som var svake for nativistiske ideer, inneholder skråtak, bakgårder, sprinkelverk og trelemmer som skal beskytte vinduer og dører mot solen. Alle disse er trekk man mente det var verdt å ta med seg fra de koloniale husene.

Det lett skrånende taket og de grønmalte lemmene på baksiden av *Casa de Vidro* tilhører denne tradisjonen. De viser hvordan Lina Bo Bardi refleksjoner over forholdet mellom moderne og landlig arkitektur har gjenklang i en «nativistisk» brasiliansk diskurs. Men den lett irriterende bakgården ser ut til å manifestere en enda mer konservativ tilnærming til boligarkitektur, siden en vegg uten vinduer fullstendig skjuler bakgården fra servicefløyen. Dessuten har man ikke tilgang til bakgården fra noe sted i huset. I så måte skaper *casa rurale* gjenklang fra den glassdekkede stuen på framsiden, som heller ikke tilbyr noen vei ut, da det ikke finnes andre dører enn hovedinngangen. Uansett hvor hardt Bo Bardi prøvde å skape et nært bånd mellom huset, dets beboere og naturen rundt, bidrar ikke arkitekturen hennes til direkte kontakt med uteområdet. Vi kan bare spekulere over hennes beveggrunner for å skape en slående utsikt over naturen uten å tilby noen mulighet til å virkelig erfare den. Det kan virke som om det uberørte glassprismet, bildet på «minimal beskyttelse», var viktigere enn friluftsfølelsen – som kunne ha forstyrret utformingen.

Hvis vi går tilbake til sammenligningen mellom Bo Bardi og Fehn, er dette åpenbart et punkt de to arkitektene var uenige om. Dessuten lot aldri Fehn lyset bare strømme inn i (de private) boligene han tegnet. Han lot ikke lyset fylle husene selv om han brukte heldekkende vinduer på Schreiner-villaen (1959–63) eller i boligen til Arne Sejersted Bødtker (1961–65). Isteden skaper han soner med lys og skygge, han former lysforholdene omhyggelig.²³ Men i sine senere boligprosjekter, som Valéria Cirell-huset i Morumbi (1957–58) og Nogueiras-huset i Salvador (1958–64), forkaster også Lina Bo Bardi de brede glassveggene. Isteden brukte hun lyset på et økonomisk vis og ga direkte tilgang til uteområdene. Også her er de to arkitektene forbundet – den ene fra nord, den andre fra sør – i en dypt forankret tro på at arkitekturen kan skape forandring.

Noter

¹ Ernst Bloch: *The Principle of Hope*, ovs. Neville Plaice, Stephen Plaice og Paul Knight (Oxford, 1986), s. 733, oversatt fra *Das Prinzip Hoffnung* (Frankfurt, 1959).

² Arkitekturmuseum der TU München presenterte hennes kunstneriske intervensjon «Tropical Modernism», som tok for seg Bo Bardi *SESC Pompeia*, i forbindelse med utstillingen «Lina Bo Bardi 100» (2014/15). Christopher Grimes Gallery i Los Angeles viste nylig utstillingen «Tropical Modernism: Lina Bo Bardi».

³ Per Olaf Fjeld: *Sverre Fehn. The Thought of Construction* (New York, 1983), s. 106.

⁴ Med sin bruk av glass ser de to arkitektene ut til å henvise til Carlo Scarpa utstillingsrom i Museo Canova i Possagno (1955–57) og Museo di Castelvecchio i Verona (1956–64). Se Francesco Dal Co «Fra Jorden og havet» i (red.) Christian Norberg-Schulz og Gennaro Posiglione: *Sverre Fehn. Samlede arbeider* (Oslo og Milano, 1997), s. 15–16 og Natalie Hope O'Donnell: *Space as Curatorial Practice: The Exhibition as a Spatial Construct*, ph.d.-avh. (Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo, 2016), s. 241.

⁵ Se Zeuler R. M. de A. Lima: «Between Cabinets of Curiosities and Teatro Povero: Lina Bo Bardi's Tactics of Display» i (red.) Andreas Lepik og Vera Simone Bader: *Lina Bo Bardi 100. Brazil's Alternative Path to Modernism*, utst.kat. Arkitekturmuseum der TU München (Ostfildern, 2015), s. 67–84.

⁶ Hope O'Donnell 2016 (se fotnote 4), s. 218–248.

⁷ Lina Bo Bardi og Carlo Pagani: «Casa sul mare di Sicilia», *Domus* 152 (August 1940), s. 30.

⁸ Lina Bo Bardi: «House in Morumbi» fra *Stones Against Diamonds*, ovs. Anthony Doyle og Pamela Johnston (London 2013), s. 43; oversatt fra «Residência no Morumbi», *Habitat* 10 (1953). Tidsskriftet ble grunnlagt av redaktorene Lina Bo Bardi og hennes mann Pietro Mari Bardi.

⁹ Ibid.

¹⁰ Henrique E. Mindlin: *Modern Architecture in Brazil* (Rio de Janeiro og Amsterdam, 1956), s. 182–83. Denne helhetlige oversikten over moderne brasiliansk arkitektur tar også for seg *Casa de Vidro*, se s. 42–43.

¹¹ Huset ble beskrevet både i nasjonale og internasjonale arkitekturtidsskrifter, men i tiårene etter ble det stort sett glemt. Interessen for hennes prosjekt har våknet først de siste årene, etter utstillingen «The Insides are on the Outside» kuratert av Hans Ulrich Obrist i 2012/13 i *Casa de Vidro* og *SESC Pompeia*. Se Guilherme Wisnik: «A History of Lina Bo Bardi's Critical Reception» i Lepik og Bader 2014 (se fotnote 5), s. 36.

¹² Se Lina Bo Bardi og Carlo Pagani: «Casa sui trampoli», *Domus* 195 (mars 1944), s. 26–27 og «Sistemazione degli interni: Sensibilità dei materiali», *Domus* 201 (sept. 1944), s. 314–19. Ingen av artiklene er signert, men de er sannsynligvis skrevet av Bo og Pagani, som sammen var ansvarlige for tidsskriftet fra og med mars 1944.

¹³ Håndskrevet notat på en studie, 1950/51, Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, São Paulo. Studien er trykket i Lepik og Bader 2014 (se fotnote 5), s. 198.

¹⁴ Zeuler R. M. de A. Lima: *Lina Bo Bardi*, (New Haven og London, 2013), s. 61–62.

¹⁵ Lina Bo Bardi: «Casas de Vilanova Artigas», *Habitat* 1 (oktober 1950), s. 2–16, sitert i Olívia de Oliveira: *Subtle Substance. The Architecture of Lina Bo Bardi* (São Paulo og Barcelona, 2006), s. 26–27. Ironisk nok måtte Bo Bardi også sette inn gardiner på framsiden av huset for å beskytte stuen og biblioteket mot morgensolen. Se Bo Bardi 2013 (se fotnote 8), s. 44.

¹⁶ Se João Masao Kamita: «The Modern Brazilian House» i Elisabetta Andreoli og Adrian Forty: *Brazil's Modern Architecture*, London 2004, s. 150–153 og Mindlin 1956 (se fotnote 10), s. 54–60.

¹⁷ Bo Bardi skriver i *Habitat* 10 i 1953: Ovnene er «et monument der populærarkitekturen skapte en overensstemmelse med moderne arkitektur».

¹⁸ Lina Bo: «Architettura e natura: La casa nel paesaggio», *Domus* 191 (nov. 1943), s. 464.

¹⁹ Hun presenterte allerede i 1940, noen måneder etter at hun uteksaminerte fra Facolta di Architettura i Roma, et prosjekt i en spesialutgave av *Domus* («Numero speciale sulla Casa al Mare») som på detaljert vis krysset Middelhavets folkelige med modernistiske former. Prosjektet var blitt designet sammen med Carlo Pagani og minner om en ideell *villa marittima* – noe midt mellom Plinius den eldre *villa urbana* og *villa rustica*. Lina Bo og Carlo Pagani 1940 (se fotnote 7), s. 30–35.

²⁰ Vera Simone Bader: «From Italy to Brazil: From Vernacular Building to Modern Architecture» i Lepik og Bader 2014 (se fotnote 5), s. 93.

²¹ Kamita 2004 (se fotnote 16), s. 146. Kamitas argument bygger på den innflytelsesrike studien Casa Grande & Senzala av sosiologen Gilberto Freyre fra 1933.

²² Særlig på Museu das Missões i Rio Grande do Sul fra 1937, Argemiro Hungria Machado-huset i Rio de Janeiro fra 1942 og i prosjektet til landsbyen Monlevade i Minas Gerais fra 1934. Sistnevnte viser «en nøyaktig kombinasjon av moderne elementer som ramper og søyler og folkelige materialer som takstein og teglsteinsvegger». Roberto Conduru: «Tropical Tectonics» fra Andreoli & Forty 2004 (se fotnote 16), s. 98.

²³ Se Per Olaf Fjeld: *Sverre Fehn. The Pattern of Thoughts* (New York 2009), p. 235.

Veronika Kellndorfer, fra utstillingen / exhibition *View Cinematic Framing*, Casa de Vidro, São Paulo, 2015. Foto / Photo: Veronika Kellndorfer.



I Tree house

Designed and built between 1950 and 52, Lina Bo Bardi's *Casa de Vidro* (glass house) is arguably one of the most enigmatic buildings in the history of modern architecture. After the construction was completed, the house, crowning a hillside in the newly developed Morumbi district of São Paulo, was visible already from far: an airborne glass box, hovering high above ground on super-slim stilts, much resembling the image of a space-ship ready to leave planet earth. Today, the house is enclosed by a jungle-like grove, reminiscent of the rainforest that once covered the whole region; the stilts now mingle with the lofty trees surrounding it.

Tree house, a work by Berlin-based artist Veronika Kellndorfer, shows the front façade of *Casa de Vidro* from below as a long stretched, glazed volume high up in the trees. Like all of Kellndorfer's photographic work, the image is digitally transformed, rasterized and silkscreened directly on glass; resulting in an at once spectral, almost disembodied and painterly representation of the house. In her 2015 exhibition "Cinematic framing" in *Casa de Vidro*, the artist positioned the semi-transparent work against the backdrop of the actual glass wall, transferring the outside view to the inside and merging artwork and architecture. Moreover, *Tree house* was installed on Lina Bo Bardi famous glass easels, originally created to display the painting collection of the Museu de Arte de São Paulo, thus adding another layer of reflection, by referencing Bo Bardi's radical exhibition design.

Kellndorfer's exhibition at *Casa de Vidro* was part of her ongoing artistic research on Tropical Modernism.² From January to May 2017, the National Museum – Architecture will present an exhibition with newly commissioned work by Kellndorfer, aiming to evoke Bo Bardi's glass house in Sverre Fehn's glass pavilion and instigate a dialogue between the two buildings and their respective architects.

Born 2014, Bo Bardi was ten years Fehn's senior. From all that we know, Fehn and Bo Bardi never met, working in distant corners of the world. Neither were they connected through teaching assignments, informal networks, or common friends. Their work emerged under rather different climatic, political and economic conditions. However, under closer scrutiny, there are astonishing similarities and parallels to discover in their respective oeuvres.

Rather obvious is already their peculiar, rather sculptural use of reinforced concrete, prominent already in Fehn's Nordic Pavilion for the Venice Biennale (1958–62) and his Hedmark Museum (1967–71) as well as in Bo Bardi's *MASP – Museu de Arte de São Paulo* (1957–68) and *SESC Pompeia* (1977–86). From a contemporary perspective it is noteworthy, that both architects realized extensive re-habitation projects already in the early stages of their careers. From 1959 to 63 Bo Bardi transformed the run-down warehouse complex Solar da Unhão in Salvador, Bahia into the premises for the *Museu de Arte Moderna* and *Museu de Arte Popular*, while Fehn converted a few years later a huge barn into the main exhibition space of the Hedmark Museum. Many other adaptive reuse projects would follow, including the respective last designs of Bo Bardi and Fehn, the São Paulo City Hall (1990–92) and the National Museum – Architecture in Oslo (1997–2008).

More important in our context is the integration of glass walls in their designs. While working on *Casa de Vidro*, Bo Bardi planned a number of other projects featuring floor-to-ceiling glazing, including the Casas econômicas (Economical houses) and namely the Museu à Beira de Oceano in São Vicente. However, after the completion of *Casa de Vidro*, she abandoned transparent skins altogether, and only in her designs for *MASP* re-introduced glass walls for once. These glass walls connect *MASP* with the illustrious and ambivalent history of glazed exhibition spaces and hence as well with Sverre Fehn's three glass pavilions for the Brussels World Exposition (1956–58), the Venice Biennale and the National Museum – Architecture. Bo Bardi and Fehn not only planned and realized museum buildings, they as well immersed themselves in – by times controversial – exhibition designs, frequently using mirrors and glass props. For the exhibition "Life through Light" in the Brussels Expo pavilion, Fehn implemented acrylic glass showcases and columns as "an attempt to create a fabric without shadow."³ Bo Bardi in turn designed the already mentioned glass easels as part of the *MASP*'s permanent display.⁴ Above all, both architects shared an interest in folk- and religious art. Bo Bardi realized, among others, the exhibitions "Nordeste" 1963 at the Solar do Unhão in Salvador and "Mão de povo brasileiro" (The hand of the Brazilian people) 1969 at *MASP*, featuring handmade utensils, humble, everyday objects and religious folk art.⁵ Fehn designed in

1972 the exhibition “Norsk Middelalderkunst” (Norwegian artifacts from the Middle Ages) at the Henie-Onstad Kunstsenter in Høvikodden, which he redesigned and permanently installed 1979–80 as the medieval collection of Historisk Museum in Oslo.⁶

The most striking similarity between Bo Bardi and Fehn is perhaps the attention for traditional building methods and locally available materials, going along with a careful integration of their designs into the surrounding landscape. They belong to the comparably small group of architects with a deeply rooted respect for nature. Already in 1940 Bo Bardi stated “Architecture must be the key to landscape, transforming landscape, becoming landscape itself.”⁷ Fehn’s sketchbooks are filled with landscape studies; he continuously reflected the interdependence between nature, the build environment and the human condition. It seems to be only consequent, that both architects integrated trees into their buildings: Fehn in the Nordic Pavilion in Venice and Bo Bardi in *Casa de Vidro*.

II Glass house

Approaching *Casa de Vidro*, the visitor is caught by the spectacular view of the glass box high up in the trees. Sandwiched between the white horizontal plains of floor and ceiling, the glass walls appearing like a transparent skins wrapped around the building. The construction is remarkably lightweight, the façade ratio well pondered and the disposition of the entire building bold but subtle in its interrelation with the surrounding tropical garden. A steep, winding driveway leads right underneath the house, providing a parking space next to a suspended staircase. Made of slim steel profiles supporting slabs of natural granite, the slender structure is just another lightweight feature of the house. It leads the visitor first to a landing, providing a view on the garden, and in opposite direction further up into the house. The garden continues under the elevated volume, which even opens up to form “a sort of suspended patio”,⁸ framing a tree that penetrates the house. Upon entering, the visitor is facing the patio again, a light well glazed on three sides, allowing a view back into the garden and across the house into the main living space.

The entry hall is already part of the continuous main space, which is composed of a large, oblong living area towards the main front on the southeast, a dining area following behind a free-standing fireplace on the southwest, and the library



Alle bilder / All images:
Veronika Kellndorfer, fra
utstillingen / exhibition
view *Cinematic Framing*,
Casa de Vidro, São Paulo,
2015. Foto / Photo:
Veronika Kellndorfer.



situated towards the northeast, partly protected by the walled staircase. A mosaic flooring made of small, light-blue vitreous tiles continues throughout the space, while the gently curved roof rises towards the patio and descends again, providing an element of well needed divergence in the otherwise orthogonal structure. Stretched between floor and ceiling, the glass walls enclose the space on almost all sides. The light washes in through the front and the patio, filtered by the green leaves of the surrounding trees and the semi-transparent curtains. This is, by all means, a breathtaking space.

Before the jungle reconquered the hillside, gradually wrapping *Casa de Vidro*, the outside was ever present and the glass walls allowed a sweeping view over the surrounding hills and groves and beyond to São Paulo. Bo Bardi forewent the use of brise-soleil or blinds, elements common in Brazilian architecture of the time, aiming for the closest possible connection to the outside, to nature. In a programmatic text on the house, published 1953 in *Habitat*, she explains: “No decorative or compositional effect was sought in this house, as the aim was to intensify its

connection with nature, using the simplest possible means, in order to have the minimum impact on the landscape. The problem was to create an environment that was ‘physically’ sheltered, i.e. that offered protection from the wind and the rain, but at the same time remained open to everything that is poetic and ethical, even the wildest of storms.”⁹

At that time, Lina Bo Bardi was still a fairly unknown figure in the Brazilian architecture scene. However, *Casa de Vidro* is not her first building, as frequently claimed. In 1947, she designed and realized already the provisional premises of the *Museu de Arte de São Paulo*, situated on two floors of an office building owned by the entrepreneur Assis Chateaubriand, the driving force behind the museum.¹⁰ Chateaubriand had invited Bo Bardi’s husband, the Italian journalist and art dealer Pietro Maria Bardi, to join forces and become the Museum’s managing director. Together with her husband, Lina Bo Bardi immigrated 1946 to Brazil. *Casa de Vidro* was designed as a private residency for the couple, and at once as a meeting place for artists, architects and culturally interested members of the affluent class.¹¹

In the critical reception of Bo Bardi’s work, the impact of European architects, namely Le Corbusier and Mies van der Rohe, plays a decisive role. And indeed, there are a number of elements in its design, hinting towards *Villa Savoye* and the Tugendhat house. Moreover, in her articles for *Domus*, Bo Bardi repeatedly touched both buildings.¹² However, she never devoted an essay to either of the two masters; the focal point of her interest was clearly on utilitarian architecture. A frequently quoted reference for *Casa de Vidro* is the article “Case sui trampoli” (houses on stilts), published in *Domus* in March 1944. The article, a text-image collage laid out on a double page, juxtaposes modernist and classic buildings with vernacular architecture. It comprises the Romanic town hall of Como, three modernist houses – by Albert Fry, Luigi Figini, and Le Corbusier’s *Villa Savoye* – with an anonymous fisherman cabin on Lago Maggiore; all build on stilts. The town hall and the modernist houses are gathered on the left, whereas the fisherman’s shack occupies the entire right page. Already the weight granted the humble shack by the editors proofs their concern for simple,

utilitarian architecture. In that context, it is worth to note, that Bo Bardi initially planned to raise her house on “wood based on concrete or stone”¹³, quite resembling the fisherman’s shack. But since the house was too big to be supported by wooden posts, it was finally founded on Mannesmann steel tubes.¹⁴ Instead of looking backwards to Europe in order to uncover possible sources of inspiration for *Casa de Vidro*, it might be helpful to examine contemporaneous Brazilian architecture. All the more, since Bo Bardi resumed her critical writing in 1950, being co-founder and editor of the newly established magazine *Habitat*, and thus likely had insight in the major architectural endeavours throughout the country. Already in the first issue of *Habitat*, she published a comprehensive, richly illustrated article about the residential designs of João Batista Vilanova Artigas, pointing in particular to his use of glass walls: “Every house by Artigas breaks all the mirrors in the bourgeois drawing room. Inside Artigas’ houses everything is open, glass on all sides (...). The bourgeois who submits to being carried along by the new asks Artigas for a house, shocked by ‘so little privacy’ and blinded by so much brightness, hurries in to close off the glazing with heavy curtains, grow hedges, reinforce the doors – to continue with an untroubled life, well defended, between Chippendale furniture and hand-painted lampshades. (...) The houses of Artigas are spaces sheltered from bad weather, wind and rain, but they are not opposed to man. (...) A superficial observer might say that the house by Artigas is absurd, but it is a patient and courageous message of one who sees the first glimmers of a new era – the era of human solidarity.”¹⁵ But not only Vilanova Artigas realized generously glazed residential designs. At the same time Bo Bardi was working on *Casa de Vidro*, a number of other remarkable modernist houses had been planned and build in Brazil, many situated on slopes like *Casa de Vidro*, featuring stilts, broad glass walls, and inner courtyards. Among other, Affonso Eduardo Reidy’s 1952 Carmen Portinho House in Rio de Janeiro, and Oswaldo Arthur Bratke’s own house build 1951 in São Paulo.¹⁶

III Casa Rurale

From the main living space of *Casa de Vidro*, three small doors are leading inwards to the private and service areas of the house: one connecting the suite

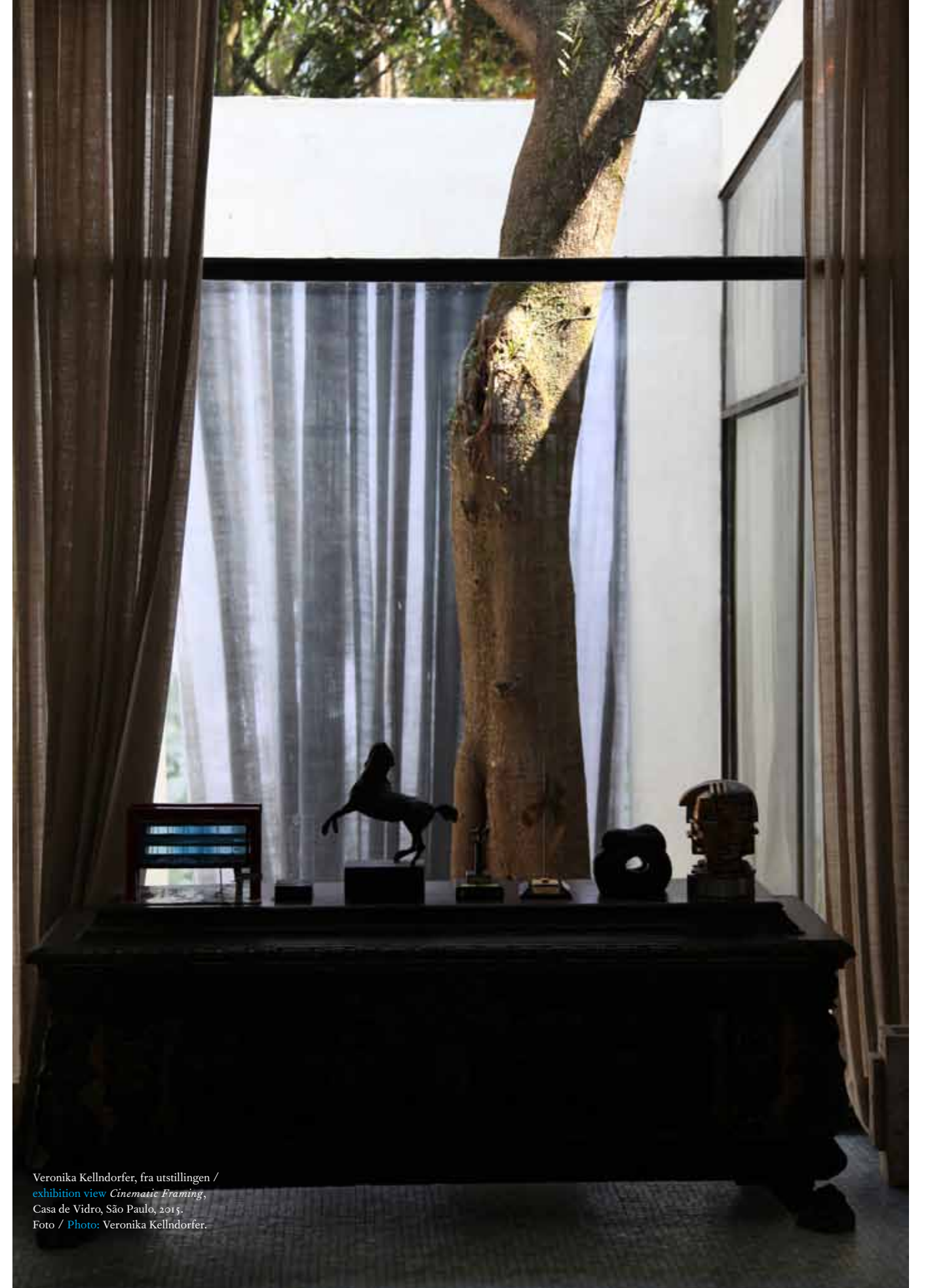
of master bedroom, dressing room, and bathroom with the library, another one leading from the entrance hall to the guest rooms and finely a door between the dining area and the kitchen. Only the latter provides direct access to the service wing and the back entrance opening towards a small garden terrace. Stepping out onto the terrace, the visitor is confronted with a rather unexpected setting, partly tropical fairy tale garden, partly rural backyard. Right next to the house, a brick and an adobe oven, build by Caboclos (mestizo peasants),¹⁷ evokes the impression of a countryside farmhouse. This impression is even amplified upon turning back to the house and examining the rear façade: a white washed masonry wall with green painted wooden window shutters; restrained, simple and quite the opposite of the refined glass, steel and concrete construction of the front. Walking around the house towards the northeast side, one come across an oblong courtyard, open to the garden but without any door leading back into the house; only four windows, equipped again with green painted shutters, looking out into the patio. At this point, it becomes obvious that the glass house has two faces. The front view, entirely glassed, reveals only half the truth, the rear is telling a whole different story. Arguably there is no other house among the 20th century classics that entails such a distinct double identity.

However much the rear part of the house may surprize the visitor, it’s design results from Lina Bo Bardi’s long standing occupation with vernacular architecture. Back in Italy, during the 1940s, she had published several articles in *Lo Stile* and *Domus*, reclaiming the sparse simplicity of rural architecture as an ally of the Modern Movement, juxtaposing best practice samples from both worlds. In “Architettura e natura: La casa nel paesaggio” (Architecture and Nature. The house in the countryside), published in 1943 in *Domus*, she emphatically proclaims: “The objective research of the modern world, destroyer of all superficiality, all preconceptions, every decorative style, has brought architecture back to the relation SOIL CLIMATE ENVIRONMENT LIFE, a relation which we see flourishing with wonderful primitivism in the most spontaneous of all architectural forms: rural architecture.”¹⁸ The text, her first contribution to *Domus* since 1940, is preceding her tenure as the magazines co-editor and hence must be read as programmatic.¹⁹ It continues the debate about Modernism and the

vernacular, that started 10 years before and was fostered by the critical writing of Giuseppe Pagano in *Casabella*.²⁰ For the Rationalists it was essential, to emphasise the connection between the restrained vocabulary of modernism with the simplicity of anonymous, vernacular building (*architettura minore*). Following Pagano, Lina Bo underlines the utilitarian character of rural architecture, adapting building forms and materials to the climatic and topographical necessities of the site and thus establishing a harmonic relationship between landscape and architecture. The links between tradition and Modernity as well as between nature and architecture are fundamental for Bo Bardi and informed her later architectural practise to a large extent.

Bo Bardi’s endeavour to bring the modernist house in accord with the *Casa rurale* is obvious in *Casa de Vidro*. But however important the Rationalist discourse on the vernacular for the conception of the house might be, it does neither explain its idiosyncrasy nor its janiform. I rather suppose, that the ground plan and general organization of the house hint towards a preoccupation with local Brazilian traditions.

It seems as if Bo Bardi employs central elements of colonial residential design, namely in her conception of the inner courtyard that divides the (master) sleeping rooms from the service area. Both, the secluded patio as well as the rather strict division between the service quarter from the main house seems to refer to the inner organization of the traditional Brazilian dwelling, deeply rooted in the colonial past. In his analyses of the development of the modern Brazilian house, João Masao Kamita points out: “Within the master’s house, however, a degree of antagonism was to be found in the very plan of the dwelling, where, for instance, the external balconies offered a generous opening on to the landscape while the inner rooms faced the internal secluded courtyard. (...) The house of the patriarchal family, despite its coherence and practicality, was obviously still bound by the logic of the authority of the clan chief, and the legitimization of slavery. The challenge was to overcome these archaic gestures without rejecting the cultural significance of the experience of such a ‘tropical space’. In short, the concern of Brazilian modern architecture would be to reconcile the individual and collective achievements of modern democratic society with the feeling of discretion and privacy that were present in those previous domestic examples (...), and thus suggest that it



Veronika Kelldorfer, fra utstillingen / exhibition view *Cinematic Framing*, Casa de Vidro, São Paulo, 2015. Foto / Photo: Veronika Kelldorfer.



Veronika Kelndorfer, *Tree House*, 2014. Silketrykk på glass / [Silkscreen on glass](#), 150 × 236 cm. Christopher Grimes Gallery, Los Angeles. Fra utstillingen / [exhibition view](#) *Cinematic Framing*, Casa de Vidro, São Paulo, 2015. Foto / [Photo](#): Veronika Kelndorfer.



Veronika Kellndorfer, fra utstillingen / exhibition view
Cinematic Framing, Casa de Vidro, São Paulo, 2015.
 Foto / Photo: Veronika Kellndorfer.

was possible to be modern without losing one's cultural identity."²¹

Quite comparable with the Italian Rationalist discourse on rural architecture in the 1930s, their Brazilian contemporaries sought to reconcile vernacular forms and building technics with international modernism. Lucio Costa, one of the most influential figures in the Brazilian modernist movement, soon to be chief planner for the capital Brasília, joins 1937 the newly created Serviço do Patrimônio Histórico de Artístico (Office for the National Artistic and Historic Heritage), an organisation devoted to restoration and reconstruction of the country's historical monuments. In his architectural and urban planning projects from the period, he follows a 'nativist' approach, combing traditional elements and materials with modernist formal vocabulary.²² Many residential designs, by Costa and other architects inclined to the nativist ideas, involve pitched roofs, courtyards, trellises and wooden shutters to protect windows and doors from the sun, all aspects considered worth recovering from the colonial houses.

The slightly sloping roof and the green painted shutters in the rear part of *Casa de Vidro* are well matching this tradition and thus reveal, to what extent Lina Bo Bardi's reflections on the correlation between modern and rural architecture resonates with a 'native' Brazilian discourse. However, the slightly irritating courtyard seems to manifest an even more conservative approach towards residential design, since a windowless wall conceals it entirely from the service wing. Moreover, the courtyard is not accessible from anywhere within the house. In that respect, the *casa rurale* echoes the glazed front lounge, which neither allows to step out-of-doors, since there is no door except from the main entrance. However much Bo Bardi was aiming for a close connection between the house, its inhabitants and the surrounding nature, her design is not supporting the direct contact with the outdoors. We can only speculate about her reasons to provide a stunning view on nature but no way out to really experience it. It seems likely, that the pristine glass prism, the very image of the 'minimal shelter' had been of greater importance than open-air features, that might have interfered with the design.

Resuming the comparison between Bo Bardi and Fehn, it is obvious, that here, for once, the two architects are at odds. Moreover, Fehn never allowed the light to just pour into his (private)

houses, filling the space up to the rim, even if he introduced floor-to-ceiling glazing, like in the Schreiner house (1959–63), or the house for Arne Sejersted Bødtker (1961–65). Instead, he provided zones of light and shadow, carefully carving the light.²³ Howsoever, in her later residential projects, the Valéria Cirell house in Morumbi (1957–58), and the Nogueiras house in Salvador (1958–64), Lina Bo Bardi dismissed the broad glass walls, using light in a more restrained way and instead providing direct access to the outdoors. Here they go again, conjoint, two architects, one from the North the other from the South, sharing – above all – the deep believe, that architecture can make a difference.

Notes

¹ Ernst Bloch, *The Principle of Hope*, trans. Neville Plaice, Stephen Plaice, and Paul Knight (Oxford, 1986), p. 733; translated from *Das Prinzip Hoffnung* (Frankfurt, 1959).

² Accompanying the exhibition *Lina Bo Bardi 100* (2014/15), the Architekturmuseum der TU Muenchen presented her artistic intervention *Tropical Modernism*, dealing with Bo Bardi's *SESC Pompeia*. Recently Christopher Grimes Gallery, Los Angeles, showcased her exhibition *Tropical Modernism: Lina Bo Bardi*.

³ Per Olaf Fjeld, *Sverre Fehn. The Thought of Construction* (New York, 1985), p. 106.

⁴ In their use of glass, both architects seem to reference Carlo Scarpa's exhibition displays, namely his Canova Sculpture Gallery in Possagno (1955–57) and the Museum of Castelvecchio, Verona (1956–64). See Francesco Dal Co, "Fra Jorden og havet", in Christian Norberg-Schulz and Gennaro Postiglione, eds., *Sverre Fehn. Samlede arbejder* (Oslo and Milano, 1997), p. 15–16 and Natalie Hope O'Donnell, *Space as curatorial practice: the exhibition as a spatial construct*, Ph.D. diss. (Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo, 2016), p. 241.

⁵ See Zeuler R.M. de A. Lima, "Between Cabinets of Curiosities and Teatro Povero: Lina Bo Bardi's Tactics of Display", in Andreas Lepik and Vera Simone Bader, eds., *Lina Bo Bardi 100. Brazil's Alternative Path to Modernism*, exh. cat. Architekturmuseum der TU Muenchen (Ostfildern, 2014), pp. 67–84.

⁶ Hope O'Donnell 2016 (see note 4), p. 218–248.

⁷ Lina Bo and Carlo Pagani, "Casa sul mare di Sicilia", *Domus* 152 (August 1940), p. 30.

⁸ Lina Bo Bardi, "House in Morumbi", in: *Stones Against Diamonds*, trans. Anthony Doyle and Pamela Johnston (London 2013), p. 43; translated from "Residência no Morumbi", *Habitat* 10 (1953). The magazine was founded and edited by Lina Bo Bardi and her husband, Pietro Mari Bardi.

⁹ Ibid.

¹⁰ Henrique E. Mindlin, *Modern Architecture in Brazil* (Rio de Janeiro and Amsterdam, 1956), pp. 182–83. The comprehensive overview on modern Brazilian architecture features as well *Casa de Vidro*, see pp. 42–43.

¹¹ The house was covered by architectural magazines both nationally and internationally, but in the decades to follow largely forgotten. Only in the last few years, and namely after the exhibition *The Insides are on the Outside*, curated 2012/13 by Hans Ulrich Obrist in *Casa de Vidro* and the *SESC Pompeia*, an increasing interest in her oeuvre is to be noticed. See Guilherme Wisnik, "A History of Lina Bo Bardi's Critical Reception", in Lepik and Bader 2014 (see note 5), p. 36.

¹² See Lina Bo and Carlo Pagani, "Casa sui trampoli", *Domus* 195 (March 1944), pp. 26–27 and "Sistemazione degli interni: Sensibilità dei materiali", *Domus* 201 (Sept. 1944), pp. 314–19. Neither of the articles is signed, but they are most likely written by Bo and Pagani, being jointly in charge of the magazine since March 1944.

¹³ Handwritten note on a study drawing, 1950/51, Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, São Paulo. The study is reproduced in Lepik and Bader 2014 (see note 5), p. 198.

¹⁴ Zeuler R.M. de A. Lima, *Lina Bo Bardi*, (New Haven and London, 2013), pp.61–62.

¹⁵ Lina Bo Bardi, "Casas de Vilanova Artigas", *Habitat* 1 (October 1950), pp. 2–16, quoted in Olivia de Oliveira, *Subtle Substance. The Architecture of Lina Bo Bardi* (São Paulo and Barcelona, 2006), pp. 26–27. Ironically enough, also Bo Bardi had to introduce curtains on the main front of the house, to protect the living space and namely the library from the morning sun. See Bo Bardi 2013 (see note 8), p. 44.

¹⁶ See João Masao Kamita, "The modern Brazilian house", in Elisabetta Andreoli and Adrian Forty, *Brazil's Modern Architecture*, London 2004, p. 150–153 and Mindlin 1956 (see note 10), p. 54–60.

¹⁷ Bo Bardi writes in her programmatic statement on the house, published 1953 in *Habitat* 10: The ovens are "a monument in which popular architecture establishe(d) an agreement with contemporary architecture".

¹⁸ Lina Bo, "Architettura e natura: La casa nel paesaggio", *Domus* 191 (Nov. 1943), p. 464.

¹⁹ Already in 1940, a few months after graduating from the Facoltà di Architettura, Rom, she presented a project in a special edition of *Domus* ("Numero speciale sulla Casa al Mare"), that carefully combined Mediterranean vernacular and modernist forms. The project, designed together with Carlo Pagani, resembles an ideal villa marittima, somewhat in the middle of Pliny the Elder's *villa urbana* and *villa rustica*. Lina Bo and Carlo Pagani 1940 (see note 7), pp. 30–35.

²⁰ Vera Simone Bader, "From Italy to Brazil: From Vernacular Building to Modern Architecture", in Lepik and Bader 2014 (see note 5), p. 93.

²¹ Kamita 2004 (see note 16), p. 146. Kamita's argument reassumes the influential 1933 study *Casa Grande & Senzala* by the sociologist Gilberto Freyre.

²² Most notably in the Museu das Missões, Rio Grande do Sul, 1937, the Argemiro Hungria Machado House, Rio de Janeiro, 1942, and in his project for the Monlevade village, Minas Gerais, 1934. The latter "shows a careful combination of modern elements, such as ramps and pilotis and vernacular materials, such as tiled roofs and brick walls." Roberto Conduru, "Tropical Tectonics", in Andreoli & Forty 2004 (see note 16), p. 98.

²³ See Per Olaf Fjeld, *Sverre Fehn. The Pattern of Thoughts* (New York 2009), p. 235.