Zeitschrift: Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am Departement Architektur der ETH Zürich

Herausgeber: Departement Architektur der ETH Zürich

Band: - (1998)

Heft: 2

Artikel: Die Konstruktion des offenen Raumes als Referenz des Horizonts

Autor: Fischer, Sabine von

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-919328

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

„But it must be understood that we can also create, because an infinite and bright blue beautiful horizon stretches before us."

Lina Bo Bardi: „L' ultima lezione", Domus, Oktober 93

Sabine von Fischer

Die Konstruktion des offenen Raumes als Referenz des Horizonts

Die zwei Museumsprojekte der Architektin Lina Bo Bardi (1915-1992), die im Zentrum dieser Untersuchung stehen, sind das Projekt für ein „Museu à beira de oceano" in São Vicente und das „MASP" („Museu de Arte de São Paulo"). Das „Museu à beira de oceano" wurde 1951 projektiert und nicht realisiert. Wie ein abstraktes geometrisches Objekt schwebt der Museumskörper über dem Strand zwischen den Bergen und dem Ozean. Dass das Museum so unerwartet in der Landschaft auftaucht, soll die Aufmerksamkeit der Museumsbesucher erhöhen. Fünf rot gestrichene Rahmen, die 25 Meter überspannen, halten es über dem Boden. Die reduzierte Tragstruktur erlaubt die freie Anordnung des Raumprogrammes und der Plattendurchbrüche in einer Ebene. Der U-förmige Grundriss öffnet sich vollständig zum Wasser. Im mittleren Bereich des Museumskörpers liegt das Auditorium, dessen vordere Wand weggeschoben werden kann, um die Sicht auf den Ozean freizugeben. Während auf der Ostseite des langen Volumens die Büro- und Nebenräume wie das Auditorium um einen Hof angeordnet sind, bleibt die westliche Hälfte offen, um die Blicke der Museumsbesucher über die ausgestellten Objekte zum Ozean schweifen zu lassen.

Das „MASP" wurde 1957 projektiert, 1962-64 begannen die Bauarbeiten und 1966-68 wurde das Museum in veränderter Form fertiggestellt. Es folgt dem gleichen konstruktiven Prinzip wie das Museum in São Vicente, nur sind die Tragrahmen hier über die Länge des Gebäudes gespannt, um die Sicht von der Avenida Paulista über die Stadt freizuhalten.

Der projektierte und der ausgeführte Bau unterscheiden sich grundsätzlich: Im ersten Projekt war die Fassade als geschlossene steinerne Oberfläche gedacht. Der grosse Ausstellungsraum im 2. Obergeschoss sollte nur durch zenitales Licht erhellt werden.

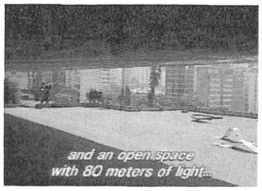
Die Fassade im ausgeführten Projekt ist zu allen Seiten verglast. Im Gegenlicht oder von innen beleuchtet wird der Bau vollständig transparent. Das Erdgeschoss bleibt offen. Die Erschliessung, bestehend aus einer zweiläufgen Treppe und einem Lift, ist auf der kurzen Seite unter dem aufgehängten Körper angeordnet und verbindet den Museumskörper nicht nur mit dem öffentlichen Platz, sondern auch mit dem unteren Teil des MASP, der hangseitig als zweigeschossiger Sockel ausgebildet einem Theatersaal, einem weiteren Ausstellungsraum und Auditorium sowie den benötigen Nebenräumen Platz bietet.

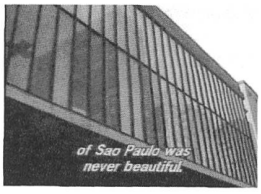
Nach den Bestimmungen, dass der berühmte Aussichtspunkt an der Avenida Paulista erhalten und die Sicht über die Stadt frei bleiben solle, musste das Gebäude über 70 Meter stützenfrei überspannen.[1] Eine Konstruktion mit vorgespanntem Stahlbeton machte die damals grösste Spannweite einer flachen Decke an einem ständig belasteten Bau möglich. „Das Museum war ein 'Nichts', eine Suche nach Freiheit, die Beseitigung von Hindernissen, die Fähigkeit, in der Gegenwart von Dingen frei zu sein"[2], erklärte Lina Bo Bardi die statischen Anforderungen, die mit der gestalterschen Absicht des frei schwebenden Körpers einhergingen.

Kontext

So ist ein kurzer Vergleich von Lina Bo Bardis Museum in São Paulo mit Oscar Niemeyers Verwaltungsgebäude in Segrate interessant: Das eine Gebäude wurde von einer Italienerin in Brasilien gebaut, das andere von einem Brasilianer in Italien. Hier wird die Verschiedenheit in zwei Umsetzungen des gleichen konstruktiven Prinzips offensichtlich. Lina Bo Bardi formuliert ein von zwei Rahmen getragenes neutrales Volumen. Die repetitive Oberfläche erlaubt eine vielfache Lesbarkeit, die Form der Volumen tritt zurück, um zu einem Monument des Kollektivs zu werden. Oscar Niemeyer hingegen hängt einen schwarzen Körper in eine rhythmisch formulierte Bogenkonstruktion und erstellt so ein „sprechendes Gebäude", das sich gestalterisch virtuos selbst inszeniert.

Die „poetische Imagination der Form" ist wiederholt Thema in der Architektur und Kultur Brasiliens. Ihre allgegenwärtige wörtliche Übertragung in formale





Elemente der Architektur jedoch war die Grundlage einer Kritik, die Max Bill in seiner Vorlesung an der Biennale für Architektur in São Paulo im Jahr 1954 formulierte. Durch den masslosen Gebrauch dieser Elemente, in der die Pilotis zu „Ornamenten" und „zur ohne Gedanke und Grund angewendeten Formel" werden, so Max Bill, laufe die brasilianische Architektur Gefahr, in einen „geschwätzigen Zustand von antisozialen Akademismus" zu verfallen.[3]

Die Gefahr einer solchen formalistischen Architektursprache wird in den Projekten von Lina Bo Bardi umgangen. Im Sinne einer Tradition des Minimalen werden Elemente der modernen Formensprache zu ihrem Extrem getrieben. Die sichtbare Konstruktion wurde im Projekt für São Vicente auf fünf Querrahmen und im Projekt für São Paulo auf zwei Längsrahmen reduziert. Der Innenraum wird durch keine Stütze, auch durch keinen Unterzug gestört: Das Raumpotential des freien Grundrisses wird bis zum Verlust des Bezugs zur Dimension getestet. Lina Bo Bardi folgt der modernistischen Tradition so radikal, dass sie dabei ihre eigene, autonome Sprache kreiert.

Horizontalität – Die Öffnung des Raumes

Das Feld der menschlichen Sehwahrnehmung wird mit der Proportion 1:2,6 mathematisch beschrieben. Dass sich auch die Öffnungen der Fassade nach diesem (liegenden) Format ausrichten sollen, ist eine der Forderungen der Moderne. Le Corbusier argumentierte neben der besseren Belichtung auch mit der von der Natur vorgegebenen horizontalen Lage des Sehfeldes für das Langfenster. Durch die Loslösung der Fassade von der Tragkonstruktion wird das Bandfenster, wie Le Corbusier es im „petite maison" und Lina Bo Bardi es in den Museumsprojekten eingesetzt haben, zur befreiten Öffnung.

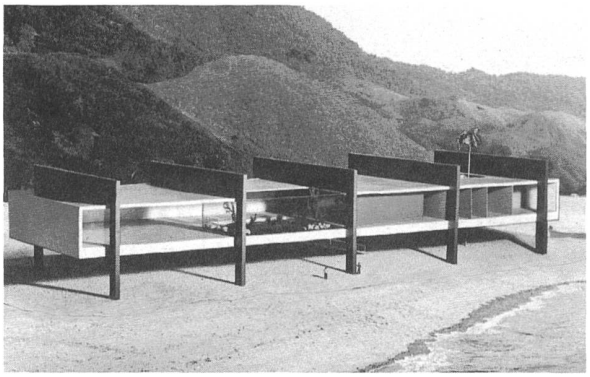
Der Streit, der 1923 in Paris zwischen Perret und Le Corbusier entbrannte, ging ebenfalls über technische Aspekte hinaus. Perret verteidigte das Vertikalfenster gegen die Avantgarde und soll sich zur Äusserung, dass ein Langfenster „gar kein Fenster" sei, hinreissen lassen haben, denn „das einzige Fenster sei der Mensch" [4]. Das stehende Rechteck wiederholt die Anatomie des menschlichen Körpers und zeigt Boden, nahegelegene Objekte und ein Stück des Himmels. Das „fenêtre en longeur" hingegen fasst das Panorama als schwebendes Bild ohne dimensionale Referenzen.

Die Öffnung des Museumsbehälters von São Vicente verunklärt mit ihrer Länge nicht nur die Dimensionen, sie dezentriert in ihrer einseitigen Anordnung auch die Wahrnehmung des Raumes zum Meer. In der Konsequenz der räumlichen Verbindung des Innen- und Aussenraums im Museum werden Elemente der Szenerie des Aussenraums mittels visueller Überlagerung in den streng gefassten Museumsbehälter importiert.

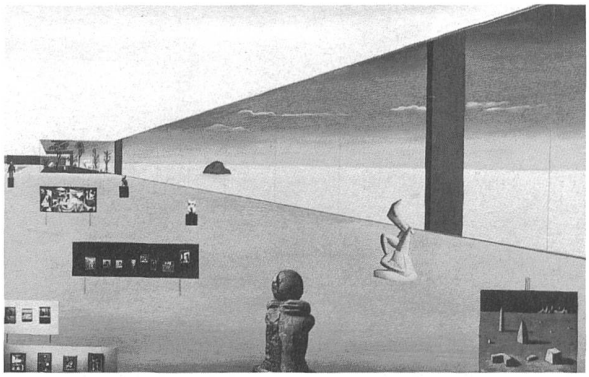
Lina Bo Bardis Absicht, Natur und ausgestellte Kunst ineinander überzuführen, wird im einseitig geöffneten Raum durch die horizontale Führung der Augenbewegung erreicht. Diese Sehbewegung wird in einer Innenraumcollage simuliert, indem der Bildausschnitt einer Zentralperspektive asymmetrisch verschoben wird. Die Zeichnung überspielt den Übergang von der Oberfläche der Betonplatte zur Oberfläche des Meeres. Der Innenraum fliesst in den Aussenraum und umgekehrt. Als visuelle Referenz agiert nicht mehr die Kanten des Raumes, sondern die Horizontlinie, die Grenze zwischen Meer und Himmel.

Um die Idee eines Imaginationsfeldes auf einer leeren Fläche zu veranschaulichen, wird die vordere Wand des Auditoriums in São Vicente als Projektionsfläche benutzt. Wird sie weggeschoben, öffnet sich der Raum und der Blick wandert geradeaus zum offenen Meer. Die Illusion des projizierten Bildes und die Realität der Landschaft wechseln sich ab, ohne dass der Betrachter den Standort wechselt.

Der dezentrierte Bildausschnitt der Collage des offenen Museumsraumes motiviert zusammen mit der freien Positionierung der Ausstellungsobjekte eine ständige Augenbewegung von Objekt zu Objekt und zum



1



2

Horizont. Die Beziehungen, die sich in der Bewegung zwischen den Objekten und dem Raum ständig verändern, verschieben auch die zugeordneten Bedeutungen. Der Kunstgegenstand verweist zur Landschaft und zum Horizont. Der Innenraum, in dem die Aussichten die Raumbegrenzung ersetzen, wird zur Kunst-Landschaft, der die Landschaft spiegelt und vor dem die Objekte jede Massstäblichkeit verlieren.

Unter dem Museumskörper des MASP tritt ein sieben Meter hoher Raum, der über 74 Meter nicht unterbrochen ist, an die Stelle des nach oben unbegrenzten Strassenraums. Unter dem künstlichen Himmel der Betonplatte schweift der Blick des Besuchers in die Ferne. Die neu geschaffene Landschaft will die schon vorhandene reflektieren: hier, wo die zwei zueinander im Gegensatz stehen, intensivieren sie einander. Das freie Erdgeschoss wird zum gesicherten Freiraum in der der Bodenspekulation ausgesetzten Stadt.

Im Hauptausstellungsgeschoss wiederholt sich der über 70 Meter frei fliessende Raum im Inneren des Baus. Je nach Lichtsituation zeigt sich ein Panorama von der Stadt, oder der Innen- und der Aussenraum überlagern sich derart, dass der Museumsraum sich auf einen nicht direkt sichtbaren Raum bezieht, auf einen imaginierten Raum, dessen reinste Form der Horizont ist. Die „Erweiterung des Horizonts" ist eine Metapher der abendländischen Kultur, die auf die Besetzung und Erfahrung von Raum angewandt, ein Überschreiten der direkt wahrgenommenen Grenzen mittels der Vorstellung oder der Erinnerung beinhaltet. Wenn das Fensterglas also die inneren Raumkanten und die Objekte der Ausstellung spiegelt, stösst die Sehnsucht nach einer ungestörten Sicht in die Weite – dieses Verlangen nach einem kontinuierlichen Raum – auf Widerstand; ebendiesen Widerstand des Materials, das dem Bau von aussen körperliche Präsenz verleiht.

Vertikalität – Die Relativität der Position

Paare von eingespannten Betonpfeilern verbinden sich mit einem Träger zum Rahmen, der, mit roter Farbe herausgestellt, als volumetrisches Element in Erscheinung tritt. Der tragende Rahmen und der vom Boden losgelöste Museumskörper sind voneinander abhängig und doch schematisch getrennt: Der Rahmen allein wäre nicht fähig, ein Raumprogramm in sich zu beherbergen, der Behälter in seiner idealisierten Form könnte sich nicht positionieren.

Die Tragrahmen stehen einerseits in der Traditon der aus Europa nach Brasilien übergreifenden Moderne. Andererseits nehmen sie das Thema der südamerikanischen Holzbauten, der „palafitas", auf, die auf einer Holzkonstruktion im Sumpf stehen. Die Verwendung von langen Holzpfählen, die punktartig im schlammigen Grund verankert sind, beruht auf der alten Erkenntnis, dass so Verschiebungen des instabilen Bodens aufgefangen werden können. Die Bodenplatte wird zum Fixpunkt der Konstruktion und gibt ihr Stabilität. Diese erste Geschossplatte wird so zum Referenzniveau für die Bewohner des Hauses und nimmt keinen Bezug zur Höhe des Grundes, der sich in ständiger Bewegung befindet. Die Museumsprojekte von Lina Bo Bardi nehmen diese Tradition der horizontalen Platten auf.

Durch Verschiebung und Vervielfachung setzen sich die Platten in vertikaler Richtung fort. Die überlagerten Ebenen des Raumes werden durch die stichartigen Verbindungen zu identischen Schichten mit unterschiedlichem Programm. Mit der Bewegung in die oberen Geschosse schieben sich die Bilder der Ausstellung über die Bilder der Stadt.

Ungehindert beziehen sich Boden und Decke des MASP auf den weiten Raum hinter der unruhigen Silhouette der Grossstadt São Paulo, wie auch der Raum vom Park über die Avenida Paulista unter der Bodenplatte des MASP hindurch auf die Plattform über dem Sockelbau des Museumstheater fliesst. Während die horizontale Bewegung durch die vollständige Öffnung des Raumes ins Endlose fortgesetzt werden will, beschränkt sich die Bewegung in der Vertikalen auf die Momente des sprunghaften Wechselns von einer Ebene zur anderen und unterstreicht so die angestrebte Gleichartigkeit des Aussen- und des Innenraums.

Die Museumsprojekte von Lina Bo Bardi sind aus dem Grund herausgehoben, um der Idee einer Freiheit, die sich im architektonischen Körper manifestieren kann, einen Schritt näher zu kommen.

Das Museum für São Vicente ist buchstäblich auf bewegtem Grund geplant. Die Flut strömt unter das

3

4

Gebäude, bis der Sand zur Zeit der Ebbe wieder sichtbar wird. Tief in den Boden verankert steht das MASP über der Avenida Paulista und der Avenida 9 de Julho. Doch zur Vorstellung genügt es, den Platz des neu konstruierten Belvedere mit Menschen zu füllen, um auch hier den Grund in Bewegung zu bringen. Der aufgestemmte Raum wird dann zur fahrenden Bühne eines brasilianischen Karnevals. Der schweigende Körper des Ausstellungsraums kann von einer Bewegung des Auges ins Rollen gebracht werden.

Massstabslosigkeit und Monumentalität

Umberto Eco beschreibt die Mehrfachlesbarkeit des Objekts (in unterschiedlichen Zusammenhängen und von indivuellen Standpunkten aus) mit der Eigenschaft eines „offenen Kunstwerks."[5] Das MASP will demnach nicht als ikonografisches, sondern als „informelles" Ereignis verstanden werden. Diese Welt wird als „Möglichkeit" aufgefasst, die sich auf keine im voraus bestimmten Bedeutungen aus der klassischen Tradition festlegen lässt. Diese Informalität erlaubt demnach eine unendliche Anzahl von Betrachtungsweisen, die den Bedürfnissen des Kollektivs gerecht zu werden vermag.

Ein solcher offener Raum kann in seiner äusseren Erscheinung weiterhin als massiver, sogar monumentaler Körper auftreten. José Luis Sert, Fernand Léger und Sigfried Giedion formulierten 1943 in New York neun Punkte zur einer „neuen Monumentalität"[6]. Das Monument soll nicht länger eine leere Repräsentation vergangener ikonographischer Bilder sein, sondern im Dienste der Gemeinschaft eine Wiederbesinnung auf Intuition und Gefühl anstreben. Dort ist die Rede von Bauten, die ihr Aussehen ständig verändern. Zur Erzeugung dieser Veränderung werden bewegliche Elemente, nächtliche Farb- und Formprojektionen sowie die „Vervollständigung des Bildes" mit Elementen der Natur vorgestellt.

Lina Bo Bardi setzt diese Ideen 1957 weniger als Symbole ein, wie Sert, Léger und Giedion es beschrieben hatten, sondern vielmehr als unmittelbar erdachte gestalterische Elemente, anhand derer die Betrachterihre eigene Vorstellungswelt entwickeln sollten.

Das erste Projekt für das MASP, in dem der Körper seitlich geschlossen bleibt und sich nur nach oben zum Licht öffnet, verweigert sich einer Massstäblichkeit in der städtischen Situation ebenso wie sein Vorgänger, der weisse Körper am Strand von São Vicente. Auch dort geben die in zwei Collagen dargestellten fugenlos verlegten Marmorplatten an der Fassade keinen Hinweis auf die Dimension des Projekts. Für die erste Fassung des MASP zeichnete Lina Bo Bardi die Fassade als doppelwandiges Element, aus dessen Zwischenraum mehrere Meter grosse Pflanzen über die Fassade wachsen. Diese Elemente aus der Natur machen das Museum den übrigen Bauten der Stadt noch fremder und verweisen auf die Welt jenseits der Grossstadt São Paulo, in der nicht die Skelette der neuen Bauten, sondern die Pflanzen wuchern. Dieser Verweis auf eine Realität ausserhalb der direkten Funktion des Gebäudes machen das MASP zum Monument, das jenseits der klassizistischen Architektursprache dessen Eigenschaften repräsentiert. Als auf sich selbst bezogene Einheit eines „Superblocks" steht der geschlossene Körper zwischen den Häusern der Stadt.

Der Leerraum, der aus der Verschiebung des Körpers nach oben resultiert, unterstützt die Präsenz des MASP als autonomes Objekt. Ohne den Boden zu berühren, verfügt der Bau über eine enorme physische Präsenz. Der Sockel der klassischen Architektursprache ist im MASP durch eine Leere ersetzt worden, der die Stadt hinter sich ausstellt. In einer Fotomontage des MASP aus dem Jahr 1957 fassen die Pfeiler des Museumskörpers die Gebäude der Stadt ein, als ob sie Gegenstände einer Ausstellung seien, die auf dem kolonialen Strassenraster aufgereiht sind. Die Stadt wird reduziert zur Umrisslinie, die unter der Bodenplatte des Körpers lesbar bleibt. Während die Gebäude der Stadt in der perspektivischen Reduktion zu Hieroglyphen verkommen, breitet sich der aufgestemmte Körper des Museums in einer Dimension, die nicht in einem Augenblick erfasst werden kann, vor dem Blick des Betrachters aus. Das ausgeführte Projekt für das MASP richtet sich weniger stark als das erste Projekt an die Vorstellungskraft des Betrachters, sondern liefert sich ohne ästhetische Vorbehalte der Stadt aus. Durch die vollständige Transparenz werden weder Massstab noch Inhalt zum Geheimnis gemacht. Was bleibt, ist ein Volumen, das durch seine Grösse eine Art Autonomie im Stadtraum erhält.

5

Das Museu de Arte de São Paulo stellt, als es 1968 beendet ist, eine Absage an definierte Strukturen dar. Es überwindet die Einschränkungen der Form als „Gestalt", denen José Luis Sert, Fernand Léger und Sigfried Giedion 1943 in den „neun Punkte zur einer neuen Monumentalität"[6] noch verpflichtet waren. Viel eher im Sinne von Umberto Ecos „offenem Kunstwerk"werden die Museen von Lina Bo Bardi nicht durch ihre Grösse, sondern erst durch ihre Massstabslosigkeit „monumental" und manifestieren so den Glauben an eine radikale Freiheit. Die formale Zurückhaltung macht sie zu Projektionsflächen einer „kollektiven Erinnerung". Das Monument verweist also nicht auf sich selbst, sondern auf seine Umgebung.

Als John Cage in São Paulo zu Besuch war, parkierte er sein Auto vor dem MASP. Während er vom einen Ende des Belvedere zum anderen ging, warf er die Arme in die Höhe und rief: „Das ist die Architektur der Freiheit!" „Das Museum war ein 'Nichts'", unterstreicht Lina Bo Bardi seine Wahrnehmung in einer Vorlesung[7], „eine Suche nach Freiheit, das Ausschalten von Hindernissen, die Fähigkeit, gegenüber von Gegenständen frei zu sein."

Der Vergleich der Entwürfe für das MASP von 1957 und des ausgeführten Baus von 1968 führt weiter zur Frage nach der programmatischen Absicht des Museums. Die Projekte unterscheiden sich hauptsächlich in der Formulierung der Fassade. Im ersten Projekt für das MASP von 1957 übernimmt die steinerne Hülle des Museums die Funktion einer Projektionsfläche. Da sie selber keinen massstäblichen Aufschluss gibt, tritt sie mit ihrer Umgebung in den Dialog; Innen wird die Wand zur Oberfläche, auf die Ausstellungsobjekte, individuelle Vorstellungen als auch kollektive Erinnerungen wie der Horizont projiziert werden können.

Nach 1966 wurde das Projekt mit einer Stahl-Glas-Fassadenkonstruktion ausgeführt, um den öffentlichen Charakter das Gebäudes zu erklären. Die Gemälde werden nun von der Seite belichtet, was im allgemeinen nicht empfohlen wird. Das legt die Vermutung nahe, dass das Gebäude die angestrebte „Transparenz" des Monuments für das Kollektiv sprichwörtlich darstellen sollte. Je nach Lichtsituation erlaubt nun das Gebäude eine vollständige Durchsicht, wie es im freien Erdgeschoss auch geschieht, oder aber die Glasflächen reflektieren die umliegenden Stadtteile von São Paulo in ihrer ganzen Pracht und ihrem unkontrollierten Wachstum.

Das Museum wird nicht länger als Hüterin einer Kunstwelt verstanden, die den Bezug zur Aussenwelt verwehrt. Der Realität ausgesetzt, wird die Vorstellung des Einzelnen in der „informellen"[8], frei lesbaren Fassadenfläche des MASP herausgefordert. Das Museum wird zum „befreiten" Raum, das seine Funktion im Dienst an der Öffentlichkeit sieht. Lina Bo Bardi fordert eine Diskussion, die sich über die Ästhetik hinaus bewegt: „Es könnte sogar als hässlich bezeichnet werden. Das Museum war niemals schön. (...) Ich suchte nicht nach Schönheit, ich suchte nach Freiheit."[9]

Diese Arbeit begann mit dem Projekt „the 'informal' container as reference – construction of open space" (Zusammenarbeit mit Srdjan Jovanovic-Weiss im Proseminar mit Sheila Kennedy, Harvard GSD, November 95 - Januar 96) und wurde als Diplomwahlfacharbeit „Die Konstruktion des offenen Raumes als Referenz des Horizonts" (März 96 September 97) bei V. M. Lampugnani und À. Moravánszky unter der Betreuung von Martin Tschanz weitergeführt.

***1** Lina Bo Bardi an der Universität von São Paulo, 1989, in „MASP: 'the Color of Passion for Art'"*
***2** Lina Bo Bardi an der Universität von São Paulo, 1989, in „MASP: 'the Color of Passion for Art'" (Übersetzung der Verfasserin)*
***3** Architectural Review, „Report on Brazil", Oktober 1964*
***4** Daidalos, September 84, Bruno Reichlin: „Für und wider das Langfenster", S. 70*
***5** Umberto Eco, „the open work", Harvard University Press, 1989, Kapitel 4*
***6** Giedion, S.: Architektur und Gemeinschaft, 1956 (deutsche Übersetzung)*
***7** Lina Bo Bardi an der Universität von São Paulo, April 1989*
***8** Umberto Eco, „the open work", Harvard University Press, 1989, Kapitel 4*
***9** Lina Bo Bardi, Instituto Lina Bo Bardi, São Paulo, 1993 (video)*

Abbildungen:

***1** Lina Bo Bardi, Museum on the Seashore, São Vicente, São Paolo, 1951, photographic composition*
***2** Lina Bo Bardi, Museum on the Seashore, São Vicente, São Paolo, 1951, photographic collage*
***3** bis **5** Lina Bo Bardi, São Paolo Art Museum, 1957/68*

aus: „Lina Bo Bardi", 1994, Milano, São Paolo