0348

0349

0350

0351

0352

Das Phantom von Lina trifft den Geist von Mies

Ein Gespräch mit Beatriz Colomina und Mark Wigley in Veronika Kellndorfers Studio, Berlin, 1. Juli 2019, aufgenommen und begleitet von Cristina Moreno Garcia

Mark Wigley Wie entscheidest du, welches Motiv du wählst?

Veronika Kellndorfer Während ich ein Gebäude fotografiere, habe ich oft dieses Gefühl der totalen Aufregung. Da geht es gar nicht um gute oder schlechte Fotografie. Es ist, als würde das Haus darauf warten, als Siebdruck ins Glas einzugehen. In der Nacht, bevor Thomas Schulz und ich das Eames House mit unserer 4 × 5 Zoll Sinar fotografiert haben, konnte ich die ganze Nacht nicht schlafen, so aufgeregt war ich. Pier Paolo Pasolini beschreibt in *Der Atem Indiens* ein ähnliches Gefühl. Als er mit Elsa Morante und Alberto Moravia durch Indien reiste, besuchten sie alte, verlassene, aber noch intakte Dörfer, und er berichtet von seiner Begegnung mit Architektur als einem absolut erotischen Erlebnis.

Beatriz Colomina Natürlich ist Architektur erotisch.

VK Ich fotografiere instinktiv, fast wie im Jagdfieber. Ich rieche die Beute. Das Haus wird zu meiner Beute. Nach der Aufnahme beginnt ein aufwändiger Destillationsprozess. Motiv, Farbe, Größe und der Ort, an dem das Werk platziert wird, spielen wichtige Rollen.

MW Ja, auch Mies bewegt das Glas, um den richtigen Platz dafür zu finden, besonders bei der Nationalgalerie, die ursprünglich ein Projekt für Kuba war.

BC Ludwig Mies van der Rohe interessierte sich sehr für die Wirkung von Glas. Er baute kleine Glasmodelle seines Wolkenkratzers und fotografierte sie in einem kleinen Garten in Berlin aus verschiedenen Blickwinkeln. Er war überrascht, dass die wesentliche Qualität eines Glasgebäudes nicht auf seiner direkten Transparenz beruht, sondern in der Wirkung der Reflexionen und der Opazität. Auch Ray und Charles Eames fertigten, bevor sie 1949 das „Eames House" bauten, ein Modell der vorläufigen Version, „The Bridge House" – sehr beeinflusst von Mies' „Glass House on a Hillside" von 1934 – stellten es an den Ort, an dem das Haus stehen sollte, und fotografierten es aus jedem Winkel, um zu sehen, welche Effekte es hervorrief. Sie waren von den verwirrenden Spiegelungen auf dem Glas, die sich auf den Fotos zeigten, so fasziniert, dass sie in der endgültigen Version eines der Paneele im Haus durch eine Fotografie dieser Spiegelungen ersetzten. Sowohl Mies als auch die Eames waren von diesen Spiegelungen besessen und du scheinst dieselbe Obsession zu teilen. Als ob du die klassischen fotografischen Experimente mit der Rätselhaftigkeit von Glas verbinden und verstärken würdest. [Fig. 1]

MW Damals wie heute geht es darum, das Bild förmlich auf das Glas zurückzubringen, das es hervorgebracht hat, und natürlich ist das Glas bereits eine Art Kamera. Es empfängt Bilder von beiden Seiten, noch

The Phantom of Lina meets the Ghost of Mies

A conversation with Beatriz Colomina and Mark Wigley at the Studio of Veronika Kellndorfer, Berlin, July 1st 2019, recorded and accompanied by Cristina Moreno Garcia

Mark Wigley How do you decide which motif you'll choose?

Veronika Kellndorfer While photographing a building, I often get this feeling of total excitement. It's not about good or bad photography at all. It is as if the house would anticipate becoming a silkscreen-print on glass. The night before Thomas Schulz and I photographed the Eames House with our 4 × 5 inch Sinar, I could not sleep the whole night, I was so excited. Pier Paolo Pasolini describes in *The Breath of India* a similar sensation. Traveling with Elsa Morante and Alberto Moravia through India, they visited ancient, abandoned, but still intact villages and he reports his encounter with architecture as an absolute erotic experience.

Beatriz Colomina Of course, architecture is erotic.

VK Photographing instinctively, almost in the state of hunting fever. I am smelling the prey. The house becomes my prey. Afterwards it's a huge distillation process. Motif, color, size but also where to place the work becomes important.

MW And Mies was moving the glass around too, looking for the right place to put it, especially with the National Gallery, which was originally a project for Cuba.

BC Ludwig Mies van der Rohe was very curious about the effects of glass. He did little glass models of his skyscraper and photographed them, here in a little garden in Berlin, from many different angles. He was surprised that the significant quality in a glass building was not the direct transparency but the effect of the reflections and the opacities. Also Ray and Charles Eames, before they built the Eames house in 1949, made a model of a preliminary version, The Bridge House—very much influenced by Mies's Glass House on a Hillside of 1934—and placed this model on the site where the house would be and photographed it from every angle to see what effects were evoked. They were so fascinated by these confusions of the reflections on the glass that were revealed by the photographs, that in the final version they replaced one of the panels in the house with a photograph of these reflections. So both Mies and the Eames were obsessed with these reflections, and you seem to be inhabiting that same obsession, channeling it, as if preserving, or magnifying the canonic photographic experiments with the enigmas of glass. [fig. 1]

MW The key thing then and now is literally bringing back the image to the glass that produced it and of course the glass is already a kind of camera. It receives images from both sides, even before you take a picture. And then you, like the Eames, make a picture of that effect and put that picture back onto the glass in a kind of vertigo.

VK This makes it unpredictable, I can't completely control

Fig. 1: *Ocean Vista 1, Eames House*, 2007

Fig. 2: *National Gallery, Ventilation Shafts*, 2017

the reflection while photographing, neither what's reflected in the work itself.

MW Another magnification here is the floor of the National Gallery, the reflections of the ceiling on the floor. The granite stone is like a liquid, it becomes a liquid. (fig. 2) But again, the way you transfer it onto the glass, rasterize it, the image becomes like a veil on the glass.

VK Exactly, a veil that is burnt into the glass. The color consists of pigments, glass particles and emulsion and melts with the glass at a temperature of 800 degrees, burnt in forever. In contrast it seems, as if you could almost blow it away, very fragile.

MW Architecture is always fragile as an idea, it's very delicate. I am reminded of something else, at that time, architectural images were taken on glass. We had this beautiful exhibition at Columbia a few years ago with a mosaic of a hundred or so old lantern slides from the teaching collection forming a kind of thin glass wall. These extremely high resolution images, higher than anything today, sit on the glass, floating on the glass, and were still used up until mid-century, even after the dominant technology shifted from glass to plastic film.

BC It also shifted at mid-century from black and white photographs to color slides. This was very significant for the Eames, along with the new multiplicity of images. They gave Instamatic-cameras not only to their employees but also to the children of their employees, to see what came out, kind of a pre-Instagram. In many ways their house is the result of this new kaleidoscopic vision. It is much more fragmented, more mosaic-like, than let's say the Farnsworth House of Mies of 1949 or the Glass House of Philip Johnson the same year

MW Glass generates its own dynamic images. For example, old glass, floated glass, is uneven. If you move your head up and down the image shifts, as if animated, so you could say glass is already making images before glass negatives as the photographic medium and glass slides as a way of disseminating and projecting the images. And Mies probably he took these photographs of the glass model in his back garden on glass. Your work continues this sort of recursive operation.

BC Yes, your work comes from glass and again transfers it back onto glass, making this destabilizing confusion of the image and what's imaged.

MW What's the story behind these images? (Fig. 2, 5, 6)

VK When the director of the Neue National Galerie, Joachim Jäger, asked me if I wanted to work on this building, I really bevor man ein Foto macht. Und dann fotografierst du, wie die Eames, diesen Effekt und bringst ihn in einer Art Taumel zurück auf das Glas.

VK Das macht es unvorhersehbar, ich kann weder die Reflexionen beim Fotografieren vollständig kontrollieren, noch was sich im Werk selbst widerspiegelt.

MW Eine weitere Überhöhung ist hier der Boden der Nationalgalerie, die Spiegelungen der Decke auf dem Boden. Der Granit ist wie eine Flüssigkeit, er wird flüssig. (Fig. 2) Aber auch hier wird das Bild durch die Art und Weise, wie du es aufs Glas bringst und rasterst, zu einem Schleier auf dem Glas.

VK Genau, ein ins Glas gebrannter Schleier. Die Farbe besteht aus Pigmenten, Glaspartikeln und Emulsion. Sie verschmilzt bei einer Temperatur von 800 Grad mit dem Glas, eingebrannt für die Ewigkeit. Andererseits wirkt es, als könnte man sie beinahe wegpusten, sehr zerbrechlich.

MW Architektur ist immer zerbrechlich als Idee, sehr empfindlich. Das erinnert mich an etwas anderes: Früher wurden Architekturbilder auf Glas aufgenommen. Vor ein paar Jahren hatten wir an der Columbia University eine wunderschöne Ausstellung. Ein Mosaik aus etwa hundert alten Dias aus der Lehrsammlung, die eine Art dünne Glaswand bildeten. Diese extrem hochauflösenden Bilder, schärfer als alles, was es heute gibt, schweben förmlich auf dem Glas. Und sie wurden noch bis zur Mitte des Jahrhunderts verwendet, auch noch nachdem die vorherrschende Technologie von Glas auf Film umgestellt worden war.

BC In den fünfziger Jahren ging man auch von Schwarz-Weiß-Fotografien zu Farbdias über. Das war für die Eames sehr wichtig, ebenso wie diese neuartige Flut von Bildern. Sie verteilten Einweg-Kameras nicht nur an ihre Angestellten, sondern auch an deren Kinder, um zu sehen, was dabei herauskommt – eine Art Pre-Instagram. In vielerlei Hinsicht ist ihr Haus das Ergebnis dieses kaleidoskopartigen Blicks. Es ist viel fragmentierter, mosaikartiger als, sagen wir, das Farnsworth-Haus von Mies aus dem Jahr 1949 oder das Glashaus von Philip Johnson aus demselben Jahr.

MW Glas erzeugt seine eigenen dynamischen Bilder. Zum Beispiel ist altes Glas, Floatglas, uneben. Wenn man den Kopf auf und ab bewegt, verschiebt sich das Bild, als wäre es animiert. Man könnte also sagen, dass Glas schon vor dem Glasnegativ als fotografischem Medium und auch vor dem Glas-Dia als Mittel zur Verbreitung und Projektion von Fotos, Bilder erzeugt hat.

Fig. 3: Handrail, image taken for *Der bewegte Betrachter*, Station Bornholmer Straße, 1993

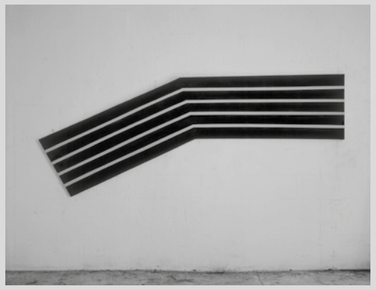

Fig. 4: *Geländer*, ink and acryl paint on canvas, 1992

Auch Mies hat wahrscheinlich die Fotos von seinem Glasmodell im Garten auf Glas gemacht. Deine Arbeit setzt diese Art rekursiver Operationen fort.

BC Deine Arbeit geht vom Glas aus und transferiert es wieder zurück ins Glas, das erzeugt diese verwirrende Unsicherheit, was ist das Bild und was ist das Motiv.

MW Was ist die Geschichte hinter diesen Bildern hier? (Fig. 2, 5, 6)

VK Als mich der Leiter der Neuen Nationalgalerie, Joachim Jäger, fragte, ob ich zu diesem Gebäude arbeiten wolle, wusste ich nicht, was ich noch beitragen könnte. Ich steckte damals tief in der künstlerischen Auseinandersetzung mit der brasilianischen Moderne – ausgelöst durch das Werk von Lina Bo Bardi. Für mich war die Arbeit zur Neuen Nationalgalerie ein Flashback in die eigene Vergangenheit, denn ich hatte im Jahr 2000 den Barcelona-Pavillon fotografiert. Die Nationalgalerie war bereits wegen Renovierungsarbeiten geschlossen und die Kunstwerke ausgelagert. In Berlin lebend, wäre ich nie auf die Idee gekommen, die Neue Nationalgalerie zu fotografieren. Ein Monument, das immer schon da war, kein Grund hinzugehen und es zu fotografieren. Plötzlich aber, durch die bevorstehende jahrelange Schließung, gab es diese Dringlichkeit. Über mehrere Tage hinweg ließ ich mich einschließen. Durch die Linse der Kamera nahm ich mit dem Ort Verbindung auf. Ich fotografierte dieses unwiederbringlich verlorene urbane Setting, die Spuren der Zeit, die kleinen Verletzungen in den Metallrahmen, die wechselnden Lichter und die alten Glasscheiben. All das wurde Teil meiner Arbeiten.

MW Manchmal bedarf es einer überraschenden Einladung, um an den Ort des Verbrechens zurückzukehren und zu sehen, was man gesehen hat.

BC Alle deine Arbeiten zur Neuen Nationalgalerie wurden anlässlich der Architekturbiennale in Chicago produziert?

VK Ja, das war die perfekte Gelegenheit. Sharon Johnston und Mark Lee kuratierten die 2017er Ausgabe *Make New History*. Sie waren begeistert, die inzwischen komplett eingerüstete Neue Nationalgalerie nach Chicago zu transferieren. Anfangs dachte ich, es ist ein bisschen wie Eulen nach Athen tragen – Mies van der Rohe von Berlin nach Chicago zu bringen, aber schon als wir die Ausstellung aufbauten, fühlte es sich richtig an. Und es gab noch weitere Stationen: Barry Bergdoll präsentierte die Werke in einer Mies-Ausstellung im McGormick House des Elmhurst Art Museum und das Art Institute Chicago erwarb *Shortly Before Renovation*. (Fig. 5) Es ist, als würde sich der Kreis in Berlin mit den Ausstellungen im Landhaus Lemke und der Neuen National Galerie schließen.

BC Arbeitest Du schon immer mit Glas?

didn't know what else I could possibly contribute. At that time, I was deep in the artistic exploration of Brazilian Modernism—through Lina Bo Bardi's oeuvre. For me, the work on the New National Gallery was a kind of flashback to my own past. In 2000 I had already photographed the Barcelona Pavilion. The New National Gallery was already closed for renovation and emptied of art. Living in Berlin, I never would have had the idea to photograph the National Gallery, a monument that has always been there, no need to go and take photographs. But all of a sudden, through the forthcoming renovation and closing it became urgent. Locked in for several days, I connected with the place by taking photographs. I was able to capture all the irretrievable traces of time, the little injuries in the metal frames, the changing lights. All that became part of my work.

MW Sometimes it needs a surprise invitation to return to the scene of the crime and see what you were seeing.

BC All these works on the New National Gallery works were made for the architectural Biennial in Chicago?

VK Yes, Sharon Johnston and Mark Lee curated the 2017 edition *Make New History*. They were thrilled to bring the New National Gallery to Chicago. Initially I thought that was like Carrying Owls to Athens—to transfer Mies van der Rohe from Berlin to Chicago, but already as we were installing the show, it felt right. And there were more stops, Barry Bergdoll presented an exhibition on Mies at the McGormick House of Elmhurst Art Museum and the Art Institute acquired *Shortly Before Renovation*. (fig. 5) Thus the circle closes with the Landhaus Lemke and the exhibition at the National Gallery in Berlin.

BC You've always been working with glass?

VK No, I come from painting. Here in my first book, you see examples, drawings from window-grid-structures, objects like chimneys, or here a special handrail that reminded me of Frank Stella's shaped canvases. (figs. 3, 4)

BC So, you've always have been interested in architecture! Your recent work is coming from this background.

VK When I was studying painting in the 80s, I was fascinated by abstract painters as Blinky Palermo, Frank Stella, Agnes Martin. Especially Ellsworth Kelly sparked something in me: I want to have in my pictures what I can see. As a painter I find it fascinating to literally work my way through the history of modern architecture. I'm interested in the social utopia of architecture, which is inherent in Lina's as well as in Mies's houses. Modern architecture is something for everyone. We know the questions that Richard Neutra and Rudolph M. Schindler also asked and answered: How do we want to live, what dimension do we need and how can people afford this? For me, architecture is very political and art is about being radical. You're allowed

Fig. 5: *National Gallery, Shortly Before Renovation*, 2017

Fig. 6: *National Gallery, Reflecting Ashlars*, 2017

to have memories, but it also has to be pushed further. Architecture is my horizon of friction.

BC I see your fascination with Californian architecture, as in the Eames House. It's not by chance that the houses you are most interested in are glass houses. So glass is also very important for you, its transparency, its lightness, its utopia, but also its complexities.

VK Simply substantial. Glass in both directions, as subject, as motif but also as material. Transforming the painting support into something invisible and reflective, that makes it interacting with both motif and space. I am not a photographer, but a painter who works with photography and then interpose a transformation process. The object coincides with the material. The glass takes up the reflections from the room again. Not only the room, but also the viewer.

BC You say you are not a photographer, but then, are the images of the works not photography for you?

VK The photographs are part of the operational chain, my point of departure.

BC Ok, so it is your archive and from them you get the process, but you don't consider them works.

VK Exactly, it's about the process, this huge archive is part of my studies on the complex relationship between buildings and photographs. Photographs are my sources. When I come back to a certain city I return to my favorite houses, tracing with the camera how they have changed. You do that, too, don't you? It is as if visiting an old friend, "oh, you're in bad shape" or "oh no, this renovation destroyed everything".

MW Yes, personal friends, with injuries. When you were talking about the dints in the National Gallery window-frames, it was like it was an injured person. And maybe the way your work preserves the strangeness of glass is a kind of care. It is the same for us with writing—even when the thing we are writing about has gone, or especially then.

VK Back in 1993, Joseph Wimmer, one of the architects from DLW, found a glass company—brand new at that time—which had just started printing directly on glass. Their sales agent came to my studio and showed me some samples. They intended to imitate stone structures, like granite stone, to fake whole facades. But actually, they looked like sliced sausages, totally ugly. However, the architects persuaded me to make a test in the factory. Printing a detail of my work, a staircase behind a glass wall. (fig. 3) The result blew me away, printing glass on glass makes total sense because the material, which is the image carrier, is falling into the image, that

VK Nein, ich komme von der Malerei. Hier in meinem ersten Buch seht ihr Zeichnungen von Fenster-Gitter-Strukturen, oder minimalistische Gips-Objekte, die Schornsteinen nachgebildet sind, oder hier ein spezielles Geländer, das aussieht wie ein Shaped Canvas von Frank Stella. (Fig. 3, 4)

BC Du hast dich also schon immer für Architektur interessiert. Deine jüngsten Arbeiten haben alle diesen Background.

VK Als ich in den 80er Jahren Malerei studierte, faszinierten mich vor allem Blinky Palermo, Frank Stella, Agnes Martin. Ellsworth Kelly war ganz wichtig für mich: seine Bilder sind gleichzeitig abstrakt und gegenständlich. Der Ausgangspunkt ist auch bei ihm immer etwas Gesehenes. Als Malerin finde ich es faszinierend, mich förmlich an der Geschichte der modernen Architektur abzuarbeiten. Mich interessiert die gesellschaftliche Utopie von Architektur, die sowohl in Linas als auch in Mies' Häusern steckt. Moderne Architektur ist etwas für alle. Wir kennen doch die Fragen, die auch Richard Neutra und Rudolph M. Schindler gestellt und beantwortet haben: Wie wollen wir leben, welche Dimension brauchen wir? Für mich ist Architektur politisch und Kunst hat etwas mit Radikalisierung zu tun. Man darf Erinnerungen haben, aber es muss auch weitergetrieben werden. Architektur ist mein Reibungshorizont.

BC Ich sehe deine Faszination für die kalifornische Architektur, zum Beispiel für das Eames House. Es ist kein Zufall, dass die Häuser, die dich am meisten interessieren, Glashäuser sind. Glas ist also auch sehr wichtig für dich, seine Transparenz, seine Leichtigkeit, seine Utopie, aber auch seine Komplexität.

VK Glas ist für meine Arbeit einfach substanziell, Glas als Thema, als Motiv, aber auch als Material. Die Verwandlung des Bildträgers in etwas Unsichtbares und Reflektierendes, wodurch sowohl mit dem Motiv als auch mit dem Raum eine Wechselwirkung entsteht. Ich bin keine Fotografin, sondern eine Malerin, die mit Fotografie arbeitet und dann einen Transformationsprozess dazwischenschaltet. Das dargestellte Objekt fällt mit dem Material zusammen. Das Glas nimmt die Reflexionen des Raumes auf. Nicht nur den Raum, sondern auch den Betrachter.

BC Du sagst, dass du keine Fotografin bist, aber sind die Bilder der Werke dann keine Fotografie für dich?

VK Die Fotografien sind ein Teil der operationalen Kette, mein Ausgangspunkt.

BC Also dein Archiv, und daran entzündet sich ein Prozess, aber du betrachtest sie nicht als Werke.

Fig. 7: SCHOCKEN, filmstills, Akademie Schloss Solitude und Hegel-Haus, Stuttgart, 2001

VK Genau, es geht um den Prozess, dieses riesige Archiv ist Teil meiner Studien über die komplexe Beziehung zwischen Architektur und Fotografie. Fotografien sind meine Quellen. Wenn ich in eine bestimmte Stadt zurückkehre, besuche ich mein Lieblingshäuser und verfolge mit der Kamera, wie sie sich verändert haben. Das macht ihr doch auch, oder? Es ist, als ob man einen alten Freund besucht, „Oh, du bist in schlechter Verfassung!" oder „Oh nein, diese Renovierung hat alles zerstört!"

MW Ja, persönliche Freunde, mit Verwundungen. Als du über die Zeit-Spuren in den Fensterrahmen der Nationalgalerie sprachst, schien es, als handele es sich um eine verletzte Person. Und vielleicht ist die Art und Weise, wie deine Arbeit die Fremdheit des Glases bewahrt, eine Art der Fürsorge. So geht es uns auch beim Schreiben – auch wenn das, worüber wir schreiben, nicht mehr da ist, oder gerade dann.

VK 1993 fand Joseph Wimmer, einer der Architekten von DLW, eine Glasfirma – ganz neu damals – die hatten damit begonnen, direkt auf Glas zu drucken. Deren Vertriebsleiter kam in mein Atelier und zeigte mir seine Muster. Mit dem Verfahren wollten sie Steinstrukturen imitieren, zum Beispiel rötlichen Granit, um ganze Stein-Fassaden zu faken. Aber eigentlich sahen die Glas-Muster aus wie aufgeschnittene Wurst, irrsinnig hässlich. Die Architekten überredeten mich trotzdem, in der Fabrik einen Probedruck zu versuchen, das Detail einer Treppe hinter 60er-Jahre-Glasbausteinen. (Fig. 3) Das Ergebnis hat mich umgehauen. Glas auf Glas zu drucken ergab absolut Sinn, das Material, das gleichzeitig Bildträger ist, wird eins mit dem Sujet. Ich war höchst erstaunt zu sehen, was zwischen Motiv und Glas passiert.

BC Ja, das ist es, was deine Arbeit so bemerkenswert macht, die Verflechtung von Medium und Botschaft, von Figur und Grund, eine Verwirrung, die auch schon moderne Architekten fasziniert hat.

VK Es sind einige Entscheidungen zu treffen, zu der Größe, die zu verwendenden Farben und ob das Werk transparent oder opak sein soll. Die Farbe ist immer künstlich. Wenn ich entscheide, dass das Werk opak sein soll, wird ein Pantone-Farbton oder eine Mischung aus verschiedenen RAL-Nummern hinter das Siebdruckmotiv gedruckt. Das Bild löst sich von der ursprünglichen Fotografie.

BC Ja, zum Beispiel dieses Grün hier ...

VK Ich habe die grünliche Farbe des Marmors aufgegriffen. Die Lüftungsschächte sind ja mit diesem grünen Marmor verkleidet. (Fig. 6) Gleichzeitig ist dieses Grün dann auch die Farbe der Fenster, des Bodens, der Pflastersteine, es gibt nur eine Farbe für alles, ein echter Balanceakt.

was my astonishment by then, to see what happens between the motive and the glass.

BC Yes, that is what makes it so highly remarkable, the confusion of medium and message, a confusion that already fascinated modern architects.

VK I have to take decisions about the size, which color to use and whether the work would be transparent or opaque. The color is always artificial. If I decide the work to be opaque, a Pantone color or a mix of different RAL numbers is printed behind the silkscreened motive. The image is somehow detached from the original photograph.

BC Yes, this green here, for example ...

VK I tried to match the greenish color of the marble stone. The ventilation shafts are covered by this green marble. (fig. 5, 6) At the same time this green is the color of the windows, the floor, the stones, there is only one color for everything, a real balancing act.

BC Yet in this black and white work you decided the green of the marble is not so important?

VK Yes, here black and white relates to the condensed water stain and the reflection of the church, which is almost as if the ghost of Mies would reappear. It gets more serious and mysterious by being transparent. The white emerges from the transparency, it is the color of the wall behind it.

BC And of course, the size you choose for your pieces has a huge effect since your works about the architecture of glass are experienced in an architecture that often has glass, or you are bringing the effect of glass into gallery spaces without glass, as if inserting windows into them.

MW And with Erich Mendelsohn you blew it up? (fig. 7) It's so crazy that they demolished the Schocken building designed by him in Stuttgart in 1960.

VK Isn't that crazy? It was still functioning as a department store in the 1950s. I was so shocked when I found out, it was a real shock to discover.

BC It's so stupid to destroy something so beautiful.

VK One of the rare buildings of the twenties that survived war and Nazi times in the center of Stuttgart. There were some small protests, and then Egon Eiermann planned the façade.

MW Eiermann had been a favorite student of Hans Poelzig in the twenties but was ultimately anti-expressionist.

BC So the student turning against the teacher. An old story, but maybe he had nothing to do with the destruction ...

VK Likely he wouldn't be in favor of the destruction, but then,

Fig. 8: *Casa de Vidro, Quadrado*, 2015

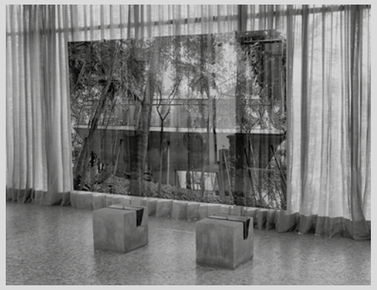

Fig. 9: *Tree House, Cinematic Framing*, Instituto Lina Bo Bardi, 2015

after the decision was made, he maybe thought: if I don't do it, it might become even worse.

MW You probably know this, but during the war, Mendelsohn and some others like Konrad Wachsmann made ideal prototypical German houses in America, so that the Americans could practice firebombing for Dresden. It was a kind of architectural demolition gang put together by Walter Gropius.

VK Someone told me ... was it near San Francisco?

MW Yes, in the desert. They made a group of super German houses, an interesting idea given the National Socialist obsession with being super German in all things but especially with houses, and then they attacked them.

BC It's something they did also after Hiroshima. They filled typical American model houses with mannequins, clothing, furniture and things from department stores. Even the pantries were stocked with food, in order to see how everything will react in the event of a nuclear attack. Two little towns were built in a Nevada testing site to be destroyed, to see what effects the bomb will have on people, pets, furniture and buildings in everyday domestic suburban life. Slow motion films captured the disintegration of domesticity. The towns were called Doom Town and Survival Town. This is a very scary history, an architectural history!

MW Every time I look at these sculptures, I see something else with different colors, so amazing.

VK I add colors by using dichroic glass. It's coated glass that has complementary colors on each side. If the sun shines, it creates strange mirror effects, almost a Laterna Magica, throwing this unexpected colors and shadows on the surrounding walls. In the middle is a print of Lina Bo Bardi's Atrium at Casa de Vidro. (fig. 8) Everything remains permeable and transparent. And then there are the light reflections in the room. Painting as a projection surface—from space to surface. That is absolutely crucial.

MW How did your work on Bo Bardi start?

VK Just the same as my work SCHOCKEN, I saw an image in a book ...

MW Which image?

VK In the 2G book from Olivia de Oliveira on Lina, the images of Casa de Vidro at night, almost an X-ray image.

BC A photograph again of glass?

VK (laughter) Yes, glass and concrete.

MW You are addicted!

BC Then you see other things, but first you see glass, it's through the looking glass.

BC Hier bei dieser schwarz-weißen Arbeit (Fig. 5) hast du beschlossen, dass das Grün des Marmors nicht so wichtig ist?

VK Ja, hier verbindet sich das Schwarz-Weiß mit dem kondensierten Wasserfleck und der Spiegelung der Stüler-Kirche, fast so, als würde der Geist von Mies wieder aufscheinen. Es wird ernster und mysteriöser, wenn es schwarz-weiß ist. Das Weiß entsteht durch die Transparenz, es ist die Farbe der Wand dahinter.

BC Und natürlich hat die Größe, die du für deine Werke festlegst, eine starke Wirkung, denn deine Arbeiten über die Architektur des Glases werden oft in einer Architektur gezeigt, die selbst mit Glas arbeitet. Beziehungsweise du erzeugst mit dem Glas einen Effekt, als würdest du Fenster in fensterlose Ausstellungsräume einfügen.

MW Und bei Erich Mendelsohn hast du das Modell gesprengt? (Fig. 7) Es ist so verrückt, dass sie das von ihm entworfene Schocken-Gebäude in Stuttgart 1960 abgerissen haben.

VK Ist das nicht verrückt? In den 50er Jahren war es noch als Kaufhaus in Betrieb. Ich war so schockiert, als ich das erfuhr, es war ein echter Schock, das zu entdecken.

BC Es ist so töricht, etwas so Schönes zu zerstören.

VK Eines der wenigen Gebäude der 20er Jahre, die den Krieg und die Nazizeit im Zentrum Stuttgarts überlebt haben. Es gab ein paar kleinere Proteste gegen den Abriss, und dann hat Egon Eiermann die neue Fassade geplant.

MW Eiermann war in den 20er Jahren ein Lieblingsschüler von Hans Poelzig, war aber letztlich ein Anti-Expressionist.

BC Der Schüler wendet sich gegen den Lehrer. Eine alte Geschichte, aber vielleicht hatte er mit der Zerstörung nichts zu tun ...

VK Wahrscheinlich war er nicht für die Zerstörung, aber dann, nachdem die Entscheidung gefallen war, dachte er vielleicht: Wenn ich es nicht mache, könnte es noch schlimmer werden.

MW Du weißt das wahrscheinlich, aber während des Krieges haben Mendelsohn und einige andere wie Konrad Wachsmann in Amerika ideale Prototypen deutscher Häuser gebaut, damit die Amerikaner den Bombenangriff auf Dresden üben konnten. Es war eine Art architektonisches Sprengkommando, das Walter Gropius zusammengestellt hat.

VK Ich habe davon gehört ... war das in der Gegend von San Francisco?

MW Ja, in der Wüste. Sie haben eine Gruppe von superdeutschen Häusern gebaut, eine interessante Idee angesichts der nationalsozialistischen Besessenheit, in allen Dingen superdeutsch zu sein, aber besonders bei Häusern, und dann haben sie sie angegriffen.

BC So was ähnliches haben sie auch nach Hiroshima gemacht. Sie füllten typische amerikanische Musterhäuser mit Schaufensterpuppen, Kleidung, Möbeln und Dingen aus Kaufhäusern. Sogar die Vorratskammern wurden mit Lebensmitteln bestückt, um zu sehen, wie alles im Falle eines Atomangriffs reagieren würde. In einem Testgelände in Nevada wurden zwei ganze Kleinstädte aufgebaut, um herauszufinden, welche Auswirkungen die Bombe auf Menschen, Haustiere, Möbel und Gebäude im normalen Vorstadtleben haben wird. In Zeitlupenfilmen wurde der Zerfall des häuslichen Lebens festgehalten. Die Städte wurden Doom Town und Survival Town genannt. Dies ist ein sehr beängstigender Teil der Geschichte, gleichzeitig eine Architekturgeschichte!

MW Jedesmal, wenn ich mir diese Skulpturen ansehe, sehe ich etwas anderes mit anderen Farben, ganz erstaunlich.

VK Es wird farbig dadurch, dass ich dichroitisches Glas verwende. Glas, das auf jeder Seite mit unterschiedlichen komplementären Farben beschichtet ist. Wenn die Sonne scheint, entstehen absonderliche Spiegeleffekte, fast wie eine Laterna Magica, die unerwartete Farbreflexe und Schatten auf die umliegenden Wände wirft. In der Mitte befindet sich ein Druck von Lina Bo Bardis Atrium in der Casa de Vidro. (Fig. 8) Alles bleibt durchlässig und transparent und dann gibt es diese Lichtreflexe. Auch hier Malerei als Projektion – als Rück-Projektion von Raum in die Fläche. Das ist sehr wichtig.

MW Wie hat deine Arbeit zu Bo Bardi begonnen?

VK Genauso wie meine Arbeit SCHOCKEN, ich habe ein Bild in einem Buch gesehen ...

MW Welches Bild?

VK In dem 2G-Buch von Olivia de Oliveira über Lina, die Bilder der Casa de Vidro bei Nacht, fast wie ein Röntgenbild.

BC Wieder eine Fotografie, die Glas zeigt?

VK (Lachen) Ja, Glas und Beton.

MW Du bist süchtig!

BC Danach sieht man auch andere Dinge, aber zuerst sieht man Glas, es ist wie ein Blick durch den Spiegel.

VK Ungefähr 2012, als ich anfing zur brasilianischen Architektur zu forschen fiel mir die 2G-Monografie über Lina Bo Bardi in die Hände. Ich hatte noch nie von ihr gehört und fragte mich sofort, wie es sein konnte, dass sie so unbekannt ist. Dann entdeckte ich mehr von ihren Arbeiten und plante dann meine Reise nach Brasilien. Zwei Jahre später, im Frühjahr 2014, gelang es mir schließlich, dorthin zu reisen.

MW Du warst wegen des Hauses dort?

VK Ja, vor allem wegen der Casa de Vidro, aber auch wegen ihrer anderen Werke ... (Fig. 9)

BC ... SESC Pompéia, die MASP ...

VK Genau, und das Teatro Oficina! Auch das liebe ich, es ist wunderbar.

BC Und all die anderen erstaunlichen Häuser, von denen die Leute nicht so viel wissen!

VK Obwohl ich Linas Arbeit durch Fotos kennengelernt habe, ist es besonders, dass ihre Arbeiten in der Realität viel beeindruckender sind. Man muss den dreidimensionalen Raum erfahren, es ist total wichtig, sich physisch darin zu bewegen!

VK It was around 2012, I started to do research on Brazilian architecture and discovered the 2G monograph about Lina Bo Bardi. I never heard of her before, and immediately wondered how could it be that she was so unknown. I continued discovering other works, and then I planned my journey to Brazil. Two years later, finally in spring 2014, I managed to go there.

MW You went there for the house?

VK Yes, Casa de Vidro, but also her other works ... (fig. 9)

BC ... SESC Pompéia, the MASP ...

VK Exactly, and Teatro Oficina! I love it, wonderful as well.

BC And all the other amazing houses that people don't know so much about!

VK Though I found out about Lina's work through photographs, I think especially her work is so much better in reality, didn't you have the same experience? You have to see the three-dimensional space, it's totally important to be physically there! The SESC Pompéia images looked interesting, but they could barely transport what a magical place that is. Often, for example with some Niemeyer buildings, you can see an image but in reality, you are somehow disappointed. In the case of Lina, you go there and what you see is so much richer ...

BC So much more!

VK With all these amazing details, for example in SESC Pompéia, the handwritten road signs, the theater space with the crossed, concrete staircases running through, and then these delicate wooden sliding doors. You realize she has been to Japan before and combined this influence with the brutalism of the concrete.

BC Did you also go to Salvador de Bahia where there is a lot of Lina's work?

VK I went in 2015, most of it I found in very bad shape. Ladeira da Misericórdia (fig. 10) was very hard to get to. Marcelo Rezende, director at Solar do Unhão, asked Almandrade, the Bahia based artist, to accompany me. Without him I would have never found the place, now located in a military harbor where we had to pass security guards to get in. If you think Lina had constructed it as a public bar! She wanted it to serve as a space for the people, but it became completely isolated. The concrete was very porous, I don't know how they will save that.—But how did you come to Lina Bo Bardi?

MW Somehow she was always there for us, as a crucial figure, a way to be more hopeful about architecture. But again it reappeared like an accident, an invitation to write in the catalogue for a major traveling exhibition called *Habitat*—echoing the name and philosophy of the magazine that Lina Bo Bardi edited from 1950 to 1953.

BC Yes, that's how we started writing about her, but that was not the beginning for me. I had actually been in Salvador de Bahia in the 90s for a DOCOMOMO conference and for the first time I encountered the work of Lina. I was invited to give a talk, and the person who invited me, Ana Beatriz Galvão, said: "You know, all this work of Lina Bo Bardi is here." So she took me around to see it. Lina Bo Bardi was still completely neglected in the history of architecture. Very few people had written anything about her work, so we didn't know much. I hadn't seen Casa de Vidro, MASP or SESC Pompéia but I knew a bit about them. It was a surprise to see that there were all these houses and social projects in Salvador. It was my first trip to Brazil, must have been 1995. Now Lina Bo is not neglected anymore. On the opposite, she is super celebrated.

MW But when writing together for this exhibition, we became very engaged, even angry with the way people write about her, especially the people doing exhibitions and monographs that say they like her.

BC They are so patronizing, they take any excuse to give credit for her work to her boyfriend back in Milan, Carlo Pagani. And if he was so good how come that we haven't heard anything from him after they separated? What did he do by himself?

MW She writes an incredible autobiographical narrative, which, as with other artists or anybody, is a little bit fiction, but Pagani is not in the story. So he gets very bitter and writes a long kind of text saying he did everything and then all the historians, male and female, but especially the males, just accept everything that the ex-boyfriend says without question. They never say the obvious, that he is just a jealous boyfriend.

BC Everything she wrote is questioned, even whether it's written only by her. Why will you have that question all of a sudden? Why are questions asked of Lina that are not asked of any male architects? It is not just the boyfriend that is jealous, it's the whole field. Actually, it's great that she provokes jealousy, she's a force. On the other hand, contemporary writers are afraid of that force and try to limit her.

MW The same with the drawings ... Pagani doesn't draw as well and it is easy to recognize Bo's brilliant eye and hand. These writers want her to be great only inasmuch as she is stereotyped as a woman in the sense of somebody mainly concerned with—in their minds—sensual artistic work. They want her to be a beautiful flower, an exotic creature to be collected and put on display. Not a theorist, not political. But she was a hardcore theorist with an explicitly political agenda for the work ... an incredible theorist and editor of multiple magazines.

BC I became fascinated by her war time ideas in Italy. If you think of the terrible conditions and see photographs of Milan bombed out. Even her studio in via Gesù was destroyed by a bomb along with all her models and drawings ... so again the haunting question of exploding houses. And if you think about the context of Italy then and even now. Can you imagine? They wouldn't let a woman do anything. And yet she managed to do so much. She was an incredible force. Amazing, if you look at the early work, these little houses, the gardens, the interiors, the furniture ...

MW All published in magazines, in design, architecture, culture, and woman's magazines, and often with an implied theoretical framing. Another thing, it makes us angry again to even think about it, the supposed biographers and analysts say we don't even know whether she was associated with the political resistance, then when the evidence emerged, for example when it turned out that she was one of the few people signing the texts of the secret meetings, they only adjust their argument to say she was there but still raise questions about whether she played such an active role ...

BC ... doubting if she was really committed, yet she was even housing them, the people of the resistance were living in her house, the meetings of the group were in her house and therefore

Die Aufnahmen vom SESC Pompéia sehen zwar interessant aus, können aber nicht im Geringsten vermitteln, was für ein magischer Ort das ist. Oft, zum Beispiel bei einigen Niemeyer-Bauten, sieht man ein Foto, ist dann aber von der Realität enttäuscht. Im Fall von Lina kommt man dorthin, und was man sieht, ist sehr viel reicher.

BC So viel mehr!

VK Mit all diesen erstaunlichen Details, zum Beispiel im SESC Pompéia, den handgeschriebenen Straßenschildern, dem Theaterraum mit den gekreuzten Betontreppen, und dann diese zarten Holzschiebetüren. Man merkt, dass sie vorher in Japan war und diesen Einfluss mit dem Brutalismus des Betons kombiniert hat.

BC Warst du auch in Salvador de Bahia, dort gibt es viele Arbeiten von Lina?

VK Ich war 2015 da, und das meiste davon fand ich in sehr schlechtem Zustand vor. Ladeira da Misericórdia (Fig. 10) war schwer zu erreichen. Marcelo Rezende, der Direktor von Solar do Unhão, bat den Künstler Almandrade, mich zu begleiten. Ohne ihn hätte ich den Ort niemals gefunden. Er befindet sich mittlerweile inmitten eines Militärhafens, wir mussten Sicherheitskontrollen passieren, um überhaupt auf das Gelände zu kommen. Wenn man bedenkt, dass Lina es als öffentliche Bar gebaut hatte! Sie wollte, dass es als ein Raum für die Menschen funktioniert, aber inzwischen ist es völlig isoliert. Der Beton war ganz porös, ich weiß nicht, wie sie das Bauwerk retten wollen. – Aber wie seid ihr zu Lina Bo Bardi gekommen?

MW Irgendwie war sie immer schon da, eine Schlüsselfigur, ein Kompass zu mehr Hoffnung in Bezug auf Architektur. Und dann tauchte sie, wie eine zufällige Fügung, wieder auf: wir wurden eingeladen, für den Katalog der großen Wanderausstellung namens *Habitat* zu schreiben – in Anlehnung an den Namen und die Philosophie der Zeitschrift, die Lina Bo Bardi von 1950 bis 1953 herausgab.

BC Ja, so haben wir angefangen, über sie zu schreiben, aber das war für mich nicht der Anfang. Ich war in den 90er Jahren zu einer DOCOMOMO-Konferenz in Salvador de Bahia, dort stieß ich zum ersten Mal auf die Arbeit von Lina. Ich war eingeladen, einen Vortrag zu halten, und die Person, die mich eingeladen hatte, Ana Beatriz Galvão, sagte: „Weißt du, die ganze Arbeit von Lina Bo Bardi ist hier." Also nahm sie mich mit, um das zu sehen. Lina Bo Bardi wurde von der Architekturgeschichte noch komplett vernachlässigt. Nur sehr wenige Leute hatten etwas über ihre Arbeit geschrieben, also wussten wir nicht viel. Ich hatte die Casa de Vidro, das MASP oder das SESC Pompéia nicht gesehen, aber ich wusste ein wenig darüber. Ich war überrascht, dass es all diese Häuser und sozialen Projekte in Salvador gab. Es war meine erste Reise nach Brasilien, das muss 1995 gewesen sein. Heute wird Lina Bo nicht mehr vernachlässigt. Im Gegenteil, sie wird extrem gefeiert.

MW Aber als wir gemeinsam für diese Ausstellung schrieben, haben wir uns sehr engagiert, wurden wütend über die Art und Weise, wie die Leute über sie schreiben, vor allem die Leute, die Ausstellungen und Monografien machen und sagen, sie mögen sie.

BC Sie sind so herablassend, sie nutzen jede Ausrede, um ihrem Freund in Mailand, Carlo Pagani, die Anerkennung für ihre Arbeit zu zollen. Aber wenn er so gut war, wie kommt es dann,

dass wir nach ihrer Trennung nichts mehr von ihm gehört haben? Was hat er dann alleine gemacht?

MW Sie schreibt eine unglaubliche autobiografische Erzählung, die, wie bei anderen Künstlern oder jedem anderen, ein wenig Fiktion ist, aber Pagani kommt in der Geschichte nicht vor. Er wird also sehr verbittert und schreibt einen langen Text, in dem er sagt, dass er alles gemacht hat, und dann akzeptieren alle Historiker, männliche und weibliche, aber vor allem die männlichen, einfach alles, was der Ex-Freund sagt, ohne es zu hinterfragen. Sie sagen nie das Offensichtliche, dass er nur ein eifersüchtiger Freund ist.

BC Alles, was Lina geschrieben hat, wird in Frage gestellt, selbst ob es überhaupt von ihr geschrieben wurde. Warum wird das auf einmal in Frage gestellt? Warum werden an Lina Fragen gestellt, die an keinen männlichen Architekten gestellt werden? Es ist nicht nur der Freund, der eifersüchtig ist, es ist die ganze Branche. Eigentlich ist es toll, dass sie Eifersucht provoziert, sie ist eine Kraft. Andererseits haben die zeitgenössischen Autoren Angst vor dieser Kraft und versuchen, sie klein zu halten.

MW Das Gleiche gilt für die Zeichnungen ... Pagani zeichnet nicht so gut und es ist leicht, Bos brillantes Auge und ihre Hand zu erkennen. Diese Autoren wollen, dass sie nur insofern großartig ist, als sie das Frauen-Stereotyp verkörpert, im Sinne von jemandem, der sich hauptsächlich mit – ihrer Meinung nach – sinnlicher künstlerischer Arbeit beschäftigt. Sie wollen, dass sie eine schöne Blume ist, ein exotisches Wesen, das man birgt und zur Schau stellt. Keine Theoretikerin, nicht politisch. Dabei war sie eine Hardcore-Theoretikerin mit einer explizit politischen Agenda für ihre Arbeit ... eine unglaubliche Theoretikerin und Herausgeberin mehrerer Zeitschriften.

BC Ich war fasziniert von ihren Ideen während des Krieges in Italien. Wenn man an die schrecklichen Bedingungen denkt und die Fotos vom zerbombten Mailand sieht. Sogar ihr Atelier in der Via Gesù wurde von einer Bombe zerstört, zusammen mit all ihren Modellen und Zeichnungen ... Wieder die quälende Frage der explodierenden Häuser, wenn man an den Kontext Italiens damals und auch heute denkt. Kann man sich das vorstellen? Sie ließen eine Frau nichts tun. Und doch hat sie so viel erreicht. Sie war eine unglaubliche Kraft. Erstaunlich, wenn man sich die frühen Arbeiten ansieht, diese kleinen Häuser, die Gärten, die Innenräume, die Möbel ...

MW Alles wurden in Zeitschriften veröffentlicht, in Design-, Architektur-, Kultur- und Frauenzeitschriften, und oft mit einem impliziten theoretischen Rahmen. Eine andere Sache, über die nachzudenken uns wieder wütend macht: Die angeblichen Biografen und Analysten sagen, dass man nicht einmal weiß, ob sie mit dem politischen Widerstand in Verbindung stand, und dann, wenn die Beweise auftauchen, zum Beispiel, wenn sich herausstellt, dass sie eine der wenigen Personen war, die die Texte der geheimen Treffen unterschrieben hat, passen sie ihre Argumentation nur dahingehend an, zu sagen, dass sie dabei war. Aber sie stellen immer noch in Frage, ob sie eine wirklich aktive Rolle spielte.

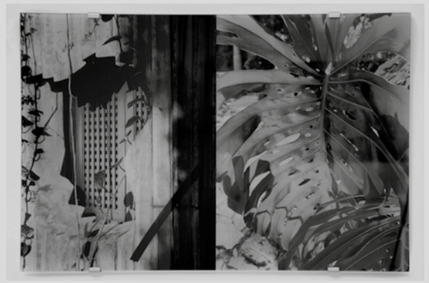

Fig. 10: ***Cut, Ladeira da Misericórdia, Monstera Deliciosa*****, 2016**

she was risking her life even. You have to be super committed to do that. She has a whole trajectory, a complicated path, in that story of wartime Italy and the tension during fascism between public design magazines and private actions. I am sure we will continue to work on that.

MW Definitely, it's a kind of Lina Bo obsession. There was this story first to follow Beatriz's longstanding interest in the deep impact of war on architects, and to identify the whole trauma of war, making so many projects and publications while the bombs were falling, and the effect of that on all her theoretical and design work. Writers typically say she got radicalized aesthetically and politically in Brazil, especially when she got to Salvador de Bahia, getting some distance from her close but surprising life partner Pietro Bardi, who had tried to be influential with the fascists back in Italy. Basically, the usual story is that tropical Brazil transformed her. We tried to take the story back to Milan, saying that the early work was already theoretical and political, and all the aspects people love about her work in Brazil were already there, including a very polemical engagement with plant life and other animals, and about what we are calling a trans-species architecture.

VK Yes, she reverses the hierarchy between architecture and nature. What's so surprising regarding Casa de Vidro—when you look at the early black and white images you see an empty garden, almost no plants—she put the house on small stilted columns, it floats above the ground and then the garden is transforming the house. (fig. 11, 12)

MW She actually made the forest that looks like it was always there.

BC Yes, she invited a forest and then let the forest shape the whole setting.

VK The house is rather uncanny especially at night. When I was installing my exhibition, we were waiting for the glassworks to arrive, the transport was delayed because of custom problems, so we all sat there at night waiting while thousands of moths were trying to get into the house. It was superhot inside, we couldn't open a window because the moths would enter immediately. The staff said they would eat everything, the curtains, Lina's art collection, everything. Quite an experience how the house changes at night, almost revealing its secrets. I can't stop wondering to which degree Lina has anticipated this radical change. Are you convinced that she anticipated the role of the plants?

MW Oh yes, we spent a lot of time looking at her

Fig. 11: Casa de Vidro, 1952

Fig. 12: Casa de Vidro, 1952

drawings and the early houses, starting with the first ones done in Milan, are all interlaced with plants and animals. (fig. 13) She made many articles showing how people can make their windows disappear by installing plants inside and outside, on little balconies, window sills, and indoor plant boxes, even on the fabrics of curtains and furniture, so that to be inside is to be inside a never fully domesticated garden—a space that is inside and outside at the same time, in which the human is fragile and just one of so many fellow creatures. All these drawings for small apartments, for people with no money during the war, showed how to construct gardens, or even the idea of the garden, where there was not the space or resources for gardens. For Bo, architecture paradoxically only begins when it is being dissolved by plants. That's part of the research we did by looking at all these drawings in women's magazines that have been neglected and to take them just as seriously as the projects she was publishing at the same time as editor of Domus in the war years, in order to better understand the now celebrated work in Brazil. It's an ongoing research, the drawings are so important.

BC When Lina designed Casa de Vidro she drew every plant, every insect, and every animal living in the site with the same precision she drew the building; for her, they are part of the building. They are the real clients. Just as the glass blurs what is inside and what is outside, Lina blurs which creature is inside or outside. It's no longer about a human-centered shelter but a human decentering space. It is not really a shelter. On the contrary, it's a kind of exposure to multiple others. The paradox is that Lina produced some of the most iconic works of modern architecture but she also threatens the very idea of modernity and architecture itself, making her a figure for the future.

BC ... und bezweifeln, dass sie sich wirklich engagierte. Aber sie beherbergte sie sogar, die Leute des Widerstands wohnten in ihrem Haus, die Treffen der Gruppe fanden in ihrem Haus statt, und sie riskierte damit ihr Leben! Man muss schon sehr engagiert sein, um das zu tun. Sie hat einen ganzen Werdegang, einen komplizierten Weg, in dieser Geschichte über das Italien der Kriegszeit und die Spannung während des Faschismus zwischen öffentlichen Designmagazinen und privaten Aktionen. Ich bin sicher, wir werden weiter daran arbeiten.

MW Auf jeden Fall ist es eine Art Lina-Bo-Besessenheit. Da war zunächst Beatriz' langjähriges Interesse an den tiefgreifenden Auswirkungen des Krieges auf Architektinnen und Architekten. Diese Geschichte, dass gerade Bo Bardi so viele Projekte und Veröffentlichungen machte, während die Bomben fielen, und die Auswirkungen dessen auf ihre gesamte theoretische und gestalterische Arbeit, die das ganze Trauma des Krieges aufzeigte. In der Regel heißt es, dass Lina sich in Brasilien ästhetisch und politisch radikalisierte, vor allem, als sie nach Salvador de Bahia kam und sich von ihrem engen, aber auch sehr unberechenbaren Lebenspartner Pietro Bardi entfernte, der in Italien versucht hatte, Einfluss auf die Faschisten zu nehmen. Im Grunde genommen ist die übliche Geschichte, dass das tropische Brasilien sie veränderte. Wir haben versucht, die Erzählung zurück nach Mailand zu bringen, indem wir sagen, dass das frühe Werk bereits theoretisch und politisch war, und dass alle Aspekte, die die Leute an ihrer Arbeit in Brasilien lieben, bereits vorhanden waren, einschließlich einer sehr streitbaren Auseinandersetzung mit der Pflanzen- und Tierwelt und mit dem, was wir eine artenübergreifende Architektur nennen.

VK Sie kehrt die Hierarchie zwischen Architektur und Natur um. Was an der heutigen Casa de Vidro so überraschend ist, gerade wenn man die frühen Schwarz-Weiß-Fotografien anschaut, sieht man einen leeren Garten, fast keine Pflanzen – sie hat das Haus auf dünne Stelzen gestellt, es schwebt über dem Boden, und jetzt verwandelt der Garten das Haus. (Fig. 11, 12)

MW Sie hat tatsächlich einen Wald geschaffen, der so aussieht, als wäre er schon immer da gewesen.

BC Ja, sie hat den Wald eingeladen und ihn dann die ganze Szenerie gestalten lassen.

VK Das Haus kann auch ziemlich unheimlich sein, besonders in der Nacht. Als ich meine Ausstellung installierte, mussten wir sehr lange auf die Ankunft der großen Glasarbeiten warten, der Transport verzögerte sich wegen Zollproblemen, und so

saßen wir alle nachts im Haus und warteten, während Tausende von Motten versuchten, ins Haus zu gelangen. Es war superheiß drinnen, aber wir konnten kein Fenster öffnen, weil die Motten sonst sofort reingekommen wären. Die Mitarbeiterinnen sagten, sie würden alles auffressen, die Vorhänge, Linas Kunstsammlung, einfach alles. Es ist ein eindrückliches Erlebnis, wie sich das Haus bei Nacht verändert und seine Geheimnisse preisgibt. Ich kann nicht aufhören, mich zu fragen, inwieweit Lina diese radikale Veränderung vorhergesehen hat. Seid ihr überzeugt, dass sie die Rolle der Pflanzen antizipiert hat?

MW Oh ja, wir haben viel Zeit damit verbracht, uns ihre Zeichnungen anzusehen, und die frühen Häuser. Angefangen bei den ersten in Mailand, sind alle mit Pflanzen und Tieren verwoben. (Fig. 13) Sie hat viele Artikel verfasst, in denen sie zeigt, wie die Menschen ihre Fenster verschwinden lassen können, indem sie Pflanzen innen und außen anbringen, auf kleinen Balkonen, Fensterbänken und Pflanzkästen für drinnen, sogar auf den Stoffen von Vorhängen und Möbeln, so dass man sich drinnen in einem nie vollständig domestizierten Garten befindet – einem Raum, der gleichzeitig innen und außen ist, in dem der Mensch zerbrechlich und nur eines von vielen anderen Lebewesen ist. All diese Zeichnungen für kleine Wohnungen für Menschen, die während des Krieges kein Geld hatten, zeigten, wie man Gärten oder auch nur die Idee eines Gartens dort anlegt, wo es weder den Platz noch die Mittel für Gärten gab. Für Bo beginnt die Architektur paradoxerweise erst dann, wenn sie durch Pflanzen aufgelöst wird. Das ist Teil unserer Recherche, dass wir uns all diese nicht beachteten Zeichnungen in Frauenzeitschriften angesehen und sie genauso ernst genommen haben wie die Projekte, die sie zur gleichen Zeit als Redakteurin von Domus in den Kriegsjahren veröffentlicht hat, um das jetzt gefeierte Werk in Brasilien besser zu verstehen. Diese Forschung geht weiter, die Zeichnungen sind so wichtig.

BC Als Lina Bo Bardi die Casa de Vidro entwarf, zeichnete sie jede Pflanze, jedes Insekt und jedes Tier, das auf dem Gelände lebte, mit der gleichen Präzision, mit der sie das Gebäude zeichnete; sie sind für sie Teil des Gebäudes, die eigentlichen Bauherren. So wie das Glas verwischt, was drinnen und was draußen ist, verwischt Lina Bo, wer drinnen oder draußen lebt. Es handelt sich nicht mehr um einen menschengerechten Schutzraum, sondern um einen Raum, der den Menschen dezentriert. Es ist nicht wirklich ein Schutzraum. Im Gegenteil, es ist eine Art Exponiertheit gegenüber verschiedenen anderen Lebewesen. Das Paradoxe daran ist, dass Lina Bo einige der ikonischsten Werke der modernen Architektur geschaffen hat, aber sie bedroht auch die Idee der Moderne und der Architektur selbst, was sie zu einer Figur der Zukunft macht.

Fig. 13: Lina Bo Bardi: *The Windows*, in Gio Ponti's *Lo Stile*, 1941

Beatriz Colomina is director of the Media and Modernity program at Princeton University. Her books include *Sexuality and Space* (1992), *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media* (1994), *Domesticity at War* (2007) and *X-Ray Architecture* (2019). She is co-author of *Are We Human? Notes on an Archaeology of Design* (2016), and co-editor of *Clip/Stamp/Fold* (2010) and *Radical Pedagogies* (2022). Her exhibitions include *Clip/Stamp/Fold* (2006), *Playboy Architecture* (2012), *Radical Pedagogies* (2014) and *Sick Architecture* (2022). In 2016 she was co-curator of the 3rd Istanbul Design Biennial. She is Doctor Honoris Causa by the KTH Royal Institute of Technology in Stockholm. In 2020 she was awarded the Ada Louise Huxtable Prize for her contributions to the field of architecture.

Mark Wigley is professor of Architecture at Columbia University. He is a historian, theorist, and critic who explores the intersections of architecture, art, philosophy, culture, and technology. His books include: *Konrad Wachsmann's Television: Post-Architectural Transmissions*; *Passing Through Architecture: The 10 Years of Gordon Matta-Clark*; *Cutting Matta-Clark: The Anarchitecture Investigation*; *Are We Human? Notes on an Archaeology of Design*; *Buckminster Fuller Inc.: Architecture in the Age of Radio*; *Casa da Música / Porto*; *Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire*; *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*; and *Derrida's Haunt: The Architecture of Deconstruction*. He has curated exhibitions at the Museum of Modern Art, The Drawing Center, Columbia University, Witte de With Center for Contemporary Art, Het Nieuwe Instituut, the Canadian Centre for Architecture, and the Power Station of Art. He was co-curator of the 3rd Istanbul Design Biennial in 2016, the curator of *The Human Insect: Antennas 1886–2017* at Het Nieuwe Instituut, Rotterdam, in 2018 and most recently of *Passing Through Architecture: The 10 Years of Gordon Matta-Clark* at the Power Station of Art, Shanghai (2019–20).