



**Universität
Zürich^{UZH}**

Kunsthistorisches Institut

Die Moderne in Brasilien

Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Inhotim, Brasília

Exkursion

Herbstsemester 2013

15.-22.12.2013

Dozenten: Prof. Dr. Martino Stierli,

Prof. Dr. Tristan Weddigen, Felix Vogel, M.A.

Inhaltsverzeichnis

Rio de Janeiro (15.12.-17.12.)

1. Centro (Anika Reineke)
2. Centro (Franziska Staerke)
3. Sant Teresa / Flamengo (Fredy Fischli)
4. Sao Conrado (Charlotte Matter)

Belo Horizonte (18.12.-19.12.)

1. Centro u. Pampulha (Teresa Fankhaenel)
2. Datenblatt Pampulha Gebäude

Inhotim (18.12.)

1. Auszüge aus *Architectural Guide Brazil* (Berlin, DOM 2013)

Brasília (20.12.-22.12.)

1. Eixo Monumental Leste + Oeste (Anne Roehl)
2. Eixo Monumental Leste + Oeste (Filine Wagner)
3. Area Central (Nadine Helm)
4. Universidade de Brasilia, Palacio do Alvorada u.a. (Sandra Oehy)
5. Superquadras (Emma Jones)

Weiteres Material

1. Historische Stadtpläne Rio de Janeiro
2. *Report on Brazil* (Architectural Review 1954)
3. Sigfried Giedion, *Roberto Burle Marx und das Problem der Gartengestaltung* (Das Werk 1953)

Rio de Janeiro Centro

Anika Reineke

Anika Reineke

Centro, Rio de Janeiro

Arco do Teles

Paço Imperial

Aqueduto da Carioca (Arcos da Lapa)

Museu Nacional de Belas Artes (MNBA)

Biblioteca Nacional do Brasil

Edifício Seguradoras

Anika Reineke (Matrikelnummer 12-766-499)

Universität Zürich, Kunsthistorisches Institut
Exkursion HS13: Moderne in Brasilien

1.1 Grundlegendes zur Entwicklung Rio de Janeiros und Brasiliens

Die Geschichte der kolonialen Besiedlung Brasiliens beginnt am 22. April 1500 mit der Ankunft des portugiesischen Seefahrers Pedro Álvares Cabral in der Bucht von Cabrália, nahe des heutigen Porto Seguro im Bundesstaat Bahia. Er war vom portugiesischen König Manuel I. u. a. zur Erkundung ausgeschickt worden, ob Portugal westlich der Entdeckungen Kolumbus' territoriale Ansprüche stellen könnte. Schon 1494 hatten sich die Konkurrenten Spanien und Portugal im Vertrag von Tordesillas geeinigt: Alle Gebiete westlich einer bestimmten Linie sollten an Spanien fallen, alle Gebiete östlich davon an Portugal – auf diese Weise proklamierte Portugal seine kolonialen Rechte auf Brasilien bevor es überhaupt sicher von seiner Existenz wusste.¹

Die Geschichte der Besiedlung beginnt jedoch schon viel früher; die Anfänge sind jedoch unklar und Gegenstand anhaltender wissenschaftlicher Diskussionen. Derzeit geht man sowohl von einer bis zu 60.000 Jahre alten Besiedlung aus Polynesien wie auch einer ca. 10.000 Jahre alten Besiedlung über die Beringstrasse aus (Zum Vergleich: Homo sapiens in Europa vor ca. 40.000 Jahren). Die Menschen, vor allem an der Küste, lebten seit ca. 6000 v. Chr. von der Landwirtschaft, dem Fischfang und der Jagd, meist semi-nomadisch, z. T. in bis zu 60 ha großen Städten (Matu Grosso) – letzteres zufolge neuester Hypothesen.² Von ihnen sind weder schriftliche Dokumente noch architektonische Überreste gefunden worden (Ausnahme: Grabhügel (*sambaquis*)). Im Gegensatz zum Andenraum hatte sich bis 1500 im brasilianischen Raum keine bevölkerungsstarke Hochkultur gebildet, sondern das Gebiet wurde von mehreren hundert verschiedenen Stämmen bewohnt. Die Gründe dafür sind Gegenstand anhaltender Diskussionen, etwa mit der These, die großräumige Bewaldung habe eine solche Entwicklung nicht ermöglicht. Dem widerspricht der älteste Keramikfund in der westlichen Hemisphäre (ca. 8.000 Jahre alt) in der Nähe von Santarem im Amazonasbecken.

1501 stach eine zweite portugiesische Expedition unter der Leitung von André Gonçalves in See, die im Januar 1502 die Guanabara-Bucht entdeckte, also den Ort, an dem heute Rio de Janeiro liegt. Diese Bucht sowie der gesamte brasilianische Küstenstreifen wurde bewohnt von verschiedenen Gruppen von Tupi-Indianern, auf

¹ Vgl. Knipp 2013, S. 17f.

² Vgl. <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2002/03/1491/302445/> am 14.11.2013.

die schon Cabral gestossen war. Die Kontaktaufnahme und schließlich auch die Unterdrückung wurde in den darauffolgenden Jahrhunderten durch die weite Verbreitung der Tupi-Guarani-Sprache erheblich erleichtert; das Handelsinteresse galt vor allem dem Pau-Brasil-Holz, das zur Textilfärbung genutzt wurde. Doch schon um 1550 wird aus den friedlichen Handelsbeziehungen ein militärischer Machtkampf, zu dessen Zweck die Portugiesen bereits kleinere Festungen errichtet hatten.³ Die fehlende Arbeitskraft der Indianer wurde zunehmend durch afrikanische Sklaven ersetzt.⁴ Zwischen 1555 und 1567 versuchte eine Gruppe französischer Hugenotten und Soldaten unter der Leitung des Admirals Nicolas Durand de Villegagnon an der Guanabarabucht eine französische Kolonie aufzubauen, die „France Antarctique“. Dies veranlasste die portugiesischen Kolonialverwalter wiederum, die Siedlung „São Sebastião de Rio de Janeiro“ auf dem Morro do Castello (heute Stadtteil Centro) ernstlicher voranzutreiben (1565 gilt als das Jahr der Gründung) und die französische Siedlung in den folgenden zwei Jahren entschieden zu bekämpfen und zu zerstören.⁵ Ende des 17. Jahrhunderts erlebte Rio einen Wachstumsschub, als in der nahegelegenen Provinz Minas Gerais Gold entdeckt wird; Rio wurde zum Umschlagplatz des neuen Reichtums und profitierte selbst davon. Der auf die Zuckerherstellung gegründete Reichtum Salvador de Bahias war ohnehin im Schwinden. 1763 löste Rio de Janeiro Salvador als Hauptstadt ab. Rio hatte zu dieser Zeit bereits rund 50.000 Einwohner. Zugleich befeuerten die Steuern, die die portugiesische Verwaltung in Minas Gerais eintrieb, die Gedanken der Hauptstadtbewohner über ein unabhängiges, eigenständiges Brasilien.⁶

³ Vgl. Knipp 2013, S. 25.

⁴ Vgl. Knipp 2013, S. 30.

⁵ Vgl. Evenson 1973, S. 5.

⁶ Vgl. Knipp 2013, S. 108ff.



Abb. 1: Anonym: Stadtplan von São Sebastião do Rio de Janeiro (Detail), ca. 1758-1760, Bleistift auf Papier, 48 x 63,5 cm, Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional (http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_cartografia/cart309972.jpg am 1.12.2013). // Der Kartenausschnitt zeigt den Bereich des heutigen Centro, unten mittig der Largo Imperial, rechts Sao Bento, links Morro di Castello. Oben links als gestrichelte Linie der Verlauf der Arcos da Lapa (Carioca-Aquädukt).

In den 1770er Jahren entstanden in Brasilien die ersten Kaffeeplantagen, vor allem an den Ufern des Paraíba-Flusses; das Land blieb damit ein wichtiger Handelspartner für die Alte Welt und gewann neues Selbstvertrauen.

Zugleich gelangten Gedanken der französischen Revolution nach Brasilien: Unter der Führung des einfachen Soldaten Joaquim José da Silva, genannt Tiradentes, war für Mai 1789 ein Putsch gegen den Gouverneur in Rio geplant, doch der spätere Nationalheld wurde verraten, verhaftet und schliesslich am 21. März 1792 in Rio gehängt (*Inconfidência Mineira*). Die Vierteilung und Ausstellung seines Leichnams tat dann ihr Übriges in der Heroisierung dieses ersten brasilianischen ‚Märtyrers der Unabhängigkeit‘, als der er bis heute verehrt wird.⁷

Wie Europa erlebte auch Rio de Janeiro seine ganz eigene Restauration: 1808 floh der portugiesische Thronfolger João VI. mit seinem gesamten Hofstaat vor Napoleon nach Rio de Janeiro und machte sie zur neuen Hauptstadt des portugiesischen

⁷ Vgl. Knipp 2013, S. 110, 120f.

Königreiches. Die Population der Stadt stieg in zwei Jahren auf 70.000 Bewohner. Seine Ankunft brachte für Brasilien einige Grundlagen einer staatlichen Infrastruktur: Die Häfen wurden für den internationalen Handel geöffnet, Buch- und Zeitungsdruck wurden erstmals in Brasilien erlaubt, die brasilianische Nationalbank wurde gegründet und das Manufakturverbot wurde aufgehoben.⁸ In Joãos Zeit in Rio fallen ebenfalls die Eröffnung zahlreicher Gebäude, wie die des botanischen Gartens, der Königlichen Bibliothek, des Sao João Theaters sowie der Königlichen Akademie der Wissenschaften, Künste und des Handwerks. 1815 bewog diese neue Stärkung der brasilianischen Kolonie den König dazu, ein „Vereinigtes Königreich“ bestehend aus Portugal, Brasilien und der Algarve auszurufen.⁹ Brasilien ließ damit formal seine Zeit als Kolonie hinter sich, bis zu seiner Unabhängigkeit dauerte es aber noch sieben Jahre. Vor seiner Rückkehr nach Portugal 1821 ernannte João seinen Sohn Pedro zum Prinzregenten von Brasilien. Bestrebungen im Mutterland, Brasilien wieder zu einer Kolonie zu degradieren, bewogen Pedro, sich an die Spitze der schon länger gärenden Unabhängigkeitsbewegung zu stellen: Er liess sich zum „Defensor Perpétuo“ ausrufen, dem Ewigen Verteidiger Brasiliens. Die Losung „Es ist Zeit. Unabhängigkeit oder Tod! Wir sind getrennt von Portugal.“ ging als Ruf von Iparanga (7. September 1822) als Gründungsmoment in die Nationalgeschichte ein: In seiner Folge wurde Brasilien zum Kaiserreich erklärt und damit unabhängig vom kolonialen Mutterland.¹⁰ Noch bis 1888 sollte es dauern, bis Kaiser Pedro II. das Gesetz unterschrieb, das die Sklaverei abschaffte. Die Freiheit bedeutete für viele ehemalige Sklaven, die keinerlei Ausbildung vorzuweisen hatten, weiterhin ein Leben in Armut. Nur ein Jahr später, 1889 setzten Grossgrundbesitzer und Militärs Kaiser Pedro II. ab und riefen die Republik aus. Damit war Brasilien nach fast 400 Jahren auf der Schwelle zur Moderne angekommen.

⁸ Vgl. Knipp 2013, S. 124.

⁹ Vgl. Knipp 2013, S. 124.

¹⁰ Vgl. Knipp 2013, S. 124f.



1.2 Rio de Janeiros Architektur zwischen Barock und Modernismus

Abb. 2: Leandro Joaquim (ca. 1738-1798): Militärparade auf dem Largo do Paço (heute Praça Quinze de Novembro) 1789, ca. 1790, 111 x 139 cm, Öl auf Leinwand, Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional, aus: Solange de Sampaio Godoy (Hrsg.): Museu Histórico Nacional, São Paulo: Banco Safra, 1989.

Links: Paço Imperial. Rechts: Arco do Teles. Vordergrund: Brunnen Chafariz da Pirâmide. Hintergrund, von rechts: Igreja da Ordem Terceira do Carmo, Igreja de Nossa Senhora do Carmo, zerstörtes Gebäude, Convento dos carmelitas.

Obwohl die portugiesische Kolonialmacht für ihre Stadtgründungen nicht wie die Spanier Rasterpläne zur Planung heranzogen, zeigt schon das früher Rio ein auffallend geradliniges Strassennetz, mit der Rua Direita (heute Rua Primeiro de Março) als Hauptachse (Abb. 1).¹¹ Dies mag der organisierten Besiedlung geschuldet sein, die von der militärischen Festung auf dem Morro do Castelo aus vorangetrieben wurde. Die räumlichen Einschränkungen durch die zahlreichen Hügel führten dazu, dass Rio de Janeiro bis in die 1920er Jahre hinein praktisch nur auf dem Gebiet des heutigen Centro und landeinwärts lag. Die räumlichen Grenzen führten zu einer kontinuierlichen Prozess urbaner Modernisierungspläne für Rio: Die Praça Quinze de Novembro und das Carioca-Aquädukt können als Startpunkte verstanden werden. Im 19. Jahrhundert war es der französische Architekt Auguste V. Grandjean de Montigny, der die Erneuerung von Plätzen, Strassen und Sanitäreinrichtungen vorantrieb. Im 20. Jahrhundert nahm die Urbanisierung erneut

¹¹ Vgl. Evenson, S. 32.

Fahrt auf: 1903 wurde Francisco Pereira Passos zum Stadtpräfekt ernannt und initiierte ein gross angelegtes Programm urbaner Renovation, mit der neuen Avenida Central (heute Avenida Rio Branco) als Hauptachse, für die 1903/1903 etwa 700 Gebäude abgerissen wurden. Passos Urbanismus wurde 1941 von Le Corbusier bewundert: „Of a colonial city, charming and hidden in the trees, this other Haussmann has made the most dazzling township in the world. [...] And all from a simple mirage created by the road.“¹² Die Einrichtung der Avenida Central, die das nördliche mit südlichen Ufer verbinden sollte, wurde möglich gemacht durch einen stadtplanerischen Coup: 1920 wurde der Morro do Castello komplett abgetragen. Das neu entstandene Land diente zur Errichtung neuer Regierungsgebäude und bot Platz für einige der wichtigsten Gebäude des aufkommenden Modernismus und der Carioca-Architektur-Schule.¹³ Letztere verband sich zumindest rhetorisch mit der barocken Vergangenheit, indem ihr geistiger Begründer Lúcio Costa 1941 die jesuitischen Gebäude, deren Prinzipien auch auf profane Gebäude übertragen worden seien, in Brasilien als „ihre Antike“ bezeichnete. Der brasilianische Barock zeichnete sich, so Costa, vor allem durch Schlichtheit, Regelmässigkeit und Kühnheit aus, nicht durch den europäischen, barocken Überfluss. Ein brasilianischer, volkstümlicher Einfluss habe den klassischen, europäischen Kanon von Beginn an in Frage gestellt, so dass genuine Neuerfindungen entstanden seien.¹⁴ Fernando Luiz Lara stellt zu Recht fest, dass Costa damit dem brasilianischen Modernismus einen Ursprungsmythos verlieh, der der neuen Architektur Autorität in der Vergangenheit wie auch in der Zukunft verschaffte.¹⁵ Sein Schüler Oscar Niemeyer nahm diesen Gedanken dankbar auf und entwickelte ihn weiter: „Architecture in Brazil, overcoming the stage of orthodox functionalism, is now in search of plastic expressions. It is the extreme malleability of present construction methods together with our instinctive love for the curve – a real affinity with the Baroque of our colonial times – which suggests unfettered forms of a new and amazing plastic vocabulary.“¹⁶ Und schliesslich liess sich auch die Forschung mitreissen, etwa wenn der chilenische Kunsthistoriker Leopoldo Castedo eben dieses Zitat an den Beginn seines Buches stellt, in dem er die These vertritt, das Barocke („intimacy, sensuality, audacity“) sei in der brasilianischen Kunst allgegenwärtig.¹⁷

¹² Le Corbusier: *The Four Routes*, London: Dobson 1947 [Paris 1941], S. 36.

¹³ Vgl. Evenson 1973, S. 36-40.

¹⁴ Vgl. Costa 2010, v. a. S. 128f.

¹⁵ Vgl. Luiz Lara 2013, S. 13.

¹⁶ Castedo 1964, S. 7.

¹⁷ Vgl. Castedo 1964, S. 9.

2. José Fernandes Pinto Alpoim und der Paço Imperial (auch: Casa dos Governadores, Paço Real, Palácio dos Vice-Reis)

Der Paço Imperial wurde zwischen 1730 und 1743 im Auftrag des letzten Gouverneurs der *Capitania* Rio de Janeiro (bevor Rio de Janeiro Sitz der Vizekönige Brasiliens wurde), dem Portugiesen António Gomes Freire de Andrade (1685-1763, Gouverneursamt 1733-1763)¹⁸, von dem Militäringenieur Brigadeiro José Fernandes Pinto Alpoim (1700-1765) erbaut (Abb. 2-6).

José Fernandes Pinto Alpoim war der wichtigste portugiesische Militäringenieur in Brasilien. Er wurde an den Militärakademien in Viana do Minho und Lissabon ausgebildet und hatte mit dem angesehenen Chef-Ingenieur Portugals, Manuel de Azevedo Fortes (1660-1749), zusammengearbeitet, bevor er (spätestens) 1735 in Rio de Janeiro ankam, wo ihm offenbar sofort die Weiterführung des Baus des Gouverneurpalastes anvertraut wurde. Freire und Alpoim zeichneten gemeinsam noch für den Bau weiterer Gebäude in Rio de Janeiro verantwortlich, so etwa für den Aqueduto da Carioca (Siehe 4.), den Convento de Santa Teresa (1750) (Abb. 12) sowie heute zerstörte Befestigungsanlagen. Ebenso war Alpoim verantwortlich für den Bau weiterer religiöser und profaner Gebäude wie den Convento da Ajuda (1911 abgerissen), die Igreja de Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte (1735), den Kreuzgang des Klosters von Sao Bento (1743) und das Haus der Teles-Familie (siehe 3.). In Ouro Preto plante Alpoim 1741 den Gouverneurpalast,¹⁹ 1746 war er für den Grundriss der neuen Stadt Mariana verantwortlich.²⁰ In den 1740er Jahren widmete sich Alpoim zudem dem Verfassen zweier militärischer Traktate, die 1744 und 1748 erschienen und die er beide Gomes Freire widmete.²¹ Ab 1738 verhalf Alpoim als Direktor der *aula de fortificação e artilharia* in Rio de Janeiro zu höchstem Ansehen.²² 1752-59 reiste er zusammen mit Gomes Freire südwärts, um entsprechend des Vertrages von Madrid die Grenzen zu den spanisches Gebiet zu vermessen und zu kartografieren.

Alpoims Arbeit muss verortet werden in einer langen Tradition portugiesischer Militäringenieure, die bereits schon den ersten Generalgouverneur Mitte des 16. Jahrhunderts nach Brasilien begleitet hatten und auch massgeblich am Wiederaufbau

¹⁸ Seine Mutter D. Joana Vicência de Menezes stammt anscheinend von Diogo Lobo ab, wie auch Francisco Telles de Menezes, was eine verwandtschaftliche Beziehung zwischen dem Generalgouverneur und dem Richter herstellen würde.

¹⁹ Vgl. Saur 1992, S. 641.

²⁰ Vgl. Gretenkord 1993, S. 10.

²¹ Exame de Artilheiro, Lissabon 1744; Exame de Bombeiro, Madrid 1748. Vgl. Boxer 1964, S. 315.

²² Vgl. Saur 1992, S. 641.

Lissabons nach dem grossen Erdbeben von 1755 beteiligt waren.²³ Azevedo Fortes führte im 18. Jahrhundert durch neue Erkenntnisse eine Blüte herbei, die es Ingenieuren wie Alpoim ermöglichten, die koloniale Architektur zu erneuern (z. B. gekrümmte Tür- und Fensterstürze).²⁴

Wenn auch die ersten Pläne zum Gouverneurspalastes schon vor Alpoims Ankunft in Rio de Janeiro begonnen zu haben scheinen, prägte der junge Militäringenieur die Gestalt seines ersten Baus in Brasilien bereits massgeblich. Alpoim fand bei Beginn der Planung am damaligen Largo do Carmo (heute Praça Quinze de Novembro) noch die 1699 erbaute Casa da Moeda (Münzgiesserei) und das Armazéns Del-Rei (Königliches Lagerhaus) aus dem frühen 18. Jahrhundert vor, die er in seine Planungen mit einbezog (Abb. 5). Er schuf auf dem Grundriss eines langgezogenen Rechtecks ein zweigeschossiges, im Mitteltrakt dreigeschossiges Gebäude mit zwei quadratischen Innenhöfen. An der Langseite wie auch an der Schmalseite ist die Fassade in drei Trakte geteilt, deren Gliederung durch den erhöhten Mitteltrakt erfolgt; es entsteht so der Eindruck eines Mittelrisalits. Die Abbildungen des Largo do Paço aus dem 18. Jahrhundert weisen darauf hin, dass die östliche, zum Meer

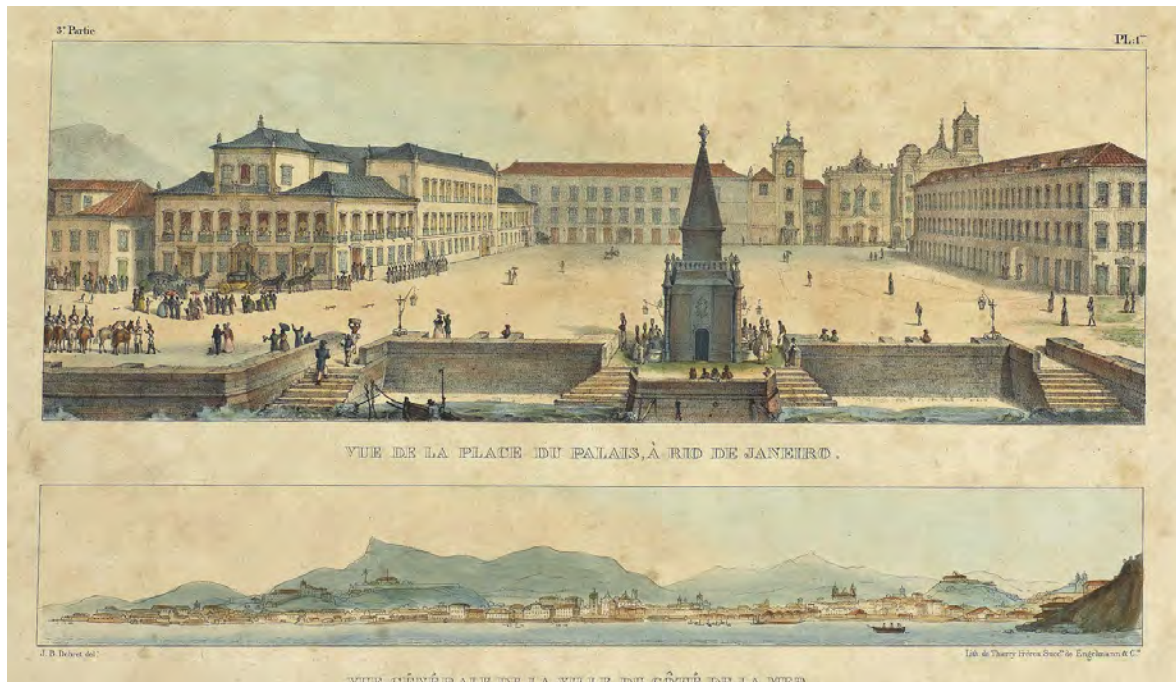


Abb. 3: Lithografie von Thierry Frères, 1835, nach Jean Baptiste Debret: Largo do Paço in Rio de Janeiro, ca. 1816-1830, aus: ders.: Voyage pittoresque et historique au Brésil, ou Séjour d'un artiste français au Brésil, depuis 1816 jusqu'en 1831 inclusivement, Paris: Firmin-Didot 1834-1839, Bd. 3, S. 1 (http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=18153 am 1.12.2013).

²³ Vgl. Delson 1995, S. 557.

²⁴ Vgl. Saur 1992, S. 641. Lehmann 2004, S. 64 hingegen konstatiert, die brasilianische Kolonialarchitektur habe keine eigene Architektursprache gefunden.

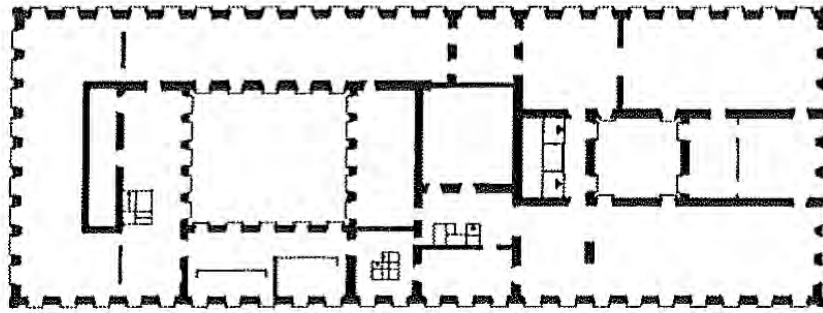
gewandte Schmalseite erst zwischen 1790 und 1831 zur Schauffassade umgestaltet wurde (Abb. 2 und 3). Unter Pinto Alpoim scheint sie lediglich drei betonte Portale und zwei Stockwerke aufgewiesen zu haben. Dennoch fügt sich die Ostfassade mit dem turmartigen Aufsatz organisch in die Architektur Alpoims: Der Eindruck des dritten Geschosses als Mittelrisalit wird hier durch steinfarbene Lisenen, die in Kolossalordnung die weiss verputzten Trakte von einander trennen, hervorgerufen. An der Langseite sind die Geschosse mit einer Fensterabfolge 6 – 12 – 6 durchbrochen, wobei im Erdgeschoss vier Fensteröffnungen durch Türen ersetzt sind. An der Schmalseite ist jeder Trakt im 1. Stock mit drei Fenstern versehen, im Erdgeschoss befindet sich in der mittleren Fensteröffnung eines jeden Traktes eine Tür, von der wiederum die mittlere Türöffnung als Portal gestaltet ist: zwei dorische Säulen tragen einen gesprengten Segmentbogengiebel. In seiner Mitte prangt eine



Abb. 4: Paço Imperial, heutiger Zustand
(http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pca_xv_Paço_imperial.JPG am 17.11.2013).

spätbarocke Kartusche, sie stellt fast den einzigen ornamentalen Schmuck der Aussenfassade dar. Während die Fensteröffnungen des Erdgeschosses überaus einfach gehalten sind, zieren die bodentiefen Fenster des Piano Nobile schlichte Segmentgiebel als Fensterverdachungen. Auch hier erfährt die Mittelachse der Schauffassade eine kaum

merkliche ornamentale Betonung durch eine gewellte Fensterverdachung und seitliche Voluten. Das dritte Geschoss schliesslich ist im Vergleich zur Langseite höher angesetzt und mit einer erhöhten Deckentiefe als ein besonderer Raum gekennzeichnet, der Mittetrakt bekommt dadurch den Anschein eines kleinen Turmes. In diesem Geschoss sind die ebenfalls bodentiefen Fenster von raffinierten Segment- und Dreiecksgiebeln überfangen, deren Tympana zusätzlich noch von einem zwiebelartigen Stuckornament verziert werden. Wie das gesamte Gebäude findet auch die Schauffassade mit flachen Walmdächern ihren Abschluss.



1. OG



Abb. 5: Grundriss des Paço Imperial, aus: Werner 2003, S. 35.

Wir sehen also eine überaus strenge, schlichte Fassade. Ihre Planung ist jedoch nicht ohne Raffinesse: Mit einfachsten Mitteln – Türen, Geschossanzahl – gliedert Pinto Alpoim die extreme Horizontalität der Langseite. Zugleich genügen ihm kleinste Ornamentierungen und architektonische Kniffe, um der schmalen Seite eine repräsentative Vertikalität zu verleihen. Es sei an dieser Stelle auf den „Estilo Chão“ (*Plain Style*) hingewiesen. Laut Georg Kubler sei dieser zwischen 1530 und 1560 in Portugal und seinen Kolonien entstandene Stil in Reaktion auf die ökonomischen und finanziellen Bedingungen eines Kolonialreiches entstanden. Die von Kubler als wesentlich identifizierten Elemente wie vereinfachte kubische Formen, zellenartige Strukturen sowie schlichte, weisse Fassaden werden von Underwood als Ergebnis des Kolonialismus gelesen, die sich in Rio de Janeiro im Gegensatz zum Mutterland bis in das 18. Jahrhundert hinein erhalten haben.²⁵ So kann man auch den Paço Imperial in dieser Tradition lesen: eine Tradition, in der *alvenaria* (Natursteinmauer), *tijolo cozido* (Backstein) und geweisste Fassaden aus *cal* (Kalk) – alles Elemente die Pinto Alpoim für den Paço Imperial verwandte – ein Ausweis für die portugiesischen kolonialen Ansprüche darstellten, eine permanente Stadt zu errichten.²⁶ Nicht ohne Grund machten die ersten geweissten Gebäude, von portugiesische Gouverneuren errichtet, auf die Tamoios-Indianer der Gegend einer solchen Eindruck, dass sie eigens einen Begriff, *carioca*, dafür prägten.²⁷ Die Schlichtheit der geweissten Fassaden liegt demnach im Auge des Betrachters.

²⁵ Vgl. Underwood 1992, S. 48f.

²⁶ Vgl. Underwood 1992, S. 49.

²⁷ „kari’ oca“: kari = weiss, oca = Haus; es sind demnach zwei Bedeutungen möglich: „Des weissen Mannes Haus“ und „Das weisse Haus“. Die Quellen widersprechen sich, vgl. z. B. Tiggemann 2013, S. 28 und Evenson 1973, S. 4.

Mag man auch Parallelen etwa zur schlichten Fassade des 1755 zerstörten Paço da Ribeira in Lissabon (Abb. 6) oder auch zu den Sobrado genannten brasilianischen



Abb. 6: Dirk Stoop: Terreiro do Paço im 17. Jahrhundert, 1662, Öl auf Leinwand, 1,20 x 1,72 m, Lissabon, Museu da Cidade (http://www.dgaep.gov.pt/upload/newsletter/News_10/historia/S0101.htm am 1.12.2013).



Abb. 7: Sobrado in Joao Pessoa, um 1790 (<http://www.hpip.org/Default/pt/Homepage/Obra?a=1039> am 4.12.2013).

Herrenhäusern (Abb. 7) ziehen, einem klaren Vorbild folgte Alpoim bei der Errichtung des Gouverneurspalastes nicht. Schlichtheit und Wehrhaftigkeit bestimmten dessen äussere Erscheinung in den ersten Jahrzehnten vor dem Umbau. Alpoim zeigt hier vor allem den Einfluss seiner Ingenieursausbildung, die auf Symmetrie und Funktionalität wert legte.²⁸ Die mit Balkonen versehenen Fensterreihen verweisen schon eher auf den repräsentativen Charakter des Gebäudes, das ansonsten vor allem durch sein Volumen und seinen Standort auffällt. Doch allein durch die gebogenen Fensterstürze schafft Alpoim es, in dem Gebäude politische Repräsentation und profane Urbanisierung zu vereinen – ein Gedanke, der ihn scheinbar auch noch bei dem Teles-Gebäude beschäftigen sollte (siehe 3.)

²⁸ Zu den Inhalten der Ingenieursausbildung vgl. Delson 1995.



Abb. 8: Paço Imperial, 1930er Jahre, aus: O. A.: Travel in Brasil, o. O. 1939 (http://www.ploung.com/brazil_12.htm am 17.11.2013).

Mit der Errichtung eines Brunnens 1747 (Erneuerung nach 1808 durch Mestre Valentim (ca. 1745-1813)) wurde der Freiraum vor dem Gouverneurssitz zum repräsentativen Platz, der sich zur Bucht hin öffnete:²⁹ begrenzt von der Casa dos Governadores, ihr gegenüber die Casa do Teles mit dem Sitz des Senats, deren Fassaden mit der des Gouverneurssitzes korrespondierten und im Hintergrund das Karmeliter-Konvent. Der Platz, über den die Reisenden Rio de Janeiro betraten, versammelte somit idealtypisch die drei politischen Mächte, die die Geschicke der Kolonie bestimmten: Das Mutterland Portugal, die brasilianische Selbstverwaltung und die katholische Kirche.

Die Nutzungsgeschichte des Paço Imperial ist wechselvoll und spiegelt die brasilianische Kolonialgeschichte: Das Gebäude diente seit seiner Einweihung 1743 bis 1763 als Gouverneurssitz, seit der Ernennung Rio de Janeiros zur Hauptstadt 1763 wurde es Paço dos Vice-Reis, Sitz des Vizekönigs und damit zentrales Verwaltungsgebäude der Kolonie Brasilien. Mit Ankunft Joãos VI. in Rio 1808 kam es zu weiteren Umbauten, was den Paço zum Königspalast erhob. Es wurde entsprechend ein Thronsaal eingebaut und das Gebäude durch eine Brücke mit dem

²⁹ Vgl.

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=instituicoes_teto_ing&cd_verbete=8793&cd_idioma=28556&cd_item=12 am 17.11.2013.

benachbarten, als Annex verwendeten, Convento do Carmo (Konvent der Karmeliter) und dem Cadeia Velha (Altes Gefängnis) verbunden. Der Platz wurde zum Meer hin mit Stufen befestigt und einem neuen Trinkwasserbrunnen ausgestattet. 1817 wurde das dritte Stockwerk auf die gesamte Fläche erweitert.³⁰ Unter Pedro I. wurde der Paço zum Kaiserpalast und erhielt seinen heutigen Titel, Paço Imperial. Sein Sohn Pedro II. verlegte zwar den Grossteil seiner Staatsgeschäfte in den neu erbauten Palast an der Quinta da Boa Vista im Stadtteil Sao Cristovão, dennoch diente der Paço Imperial weiterhin für wichtige repräsentative Anlässe, Empfänge und Zeremonien. In der 1889 ausgerufenen Republik war für einen Kaiserpalast keine Verwendung mehr und das Gebäude wurde zum Correios (Zentralpost- und Telegrafenamnt).

Schon 1938 wurde das Gebäude vom brasilianischen Denkmalschutzamt (IPHAN) unter Schutz gestellt. In den 1980er Jahren war der Paço Gegenstand umfassender Renovierungsarbeiten unter der Leitung des Architekten Glauco Campello (Einweihung 1984); er war damit Teil der Revitalisierungskampagne des Stadtzentrums von Rio de Janeiro, die in den 1980er und 1990er Jahren verfolgt wurde. Heute beherbergt der Paço Imperial Räume für Wechselausstellungen zur zeitgenössischen Kunst, ein Kino, eine Bibliothek, die auf den Beständen des Kunsthistorikers Paulo Santos beruht, ein Café und ein Künstleratelier (Sérgio Camargo).³¹

3. Arco do Teles

Der Arco do Teles ist der Überrest des Wohnhauses der Familie Teles zur Zeit des Francisco Tel(l)es Barreto de Menezes (1733-1806³²) (Abb. 2 und 9-10). Dieser entstammte einer alten portugiesischen Adelsfamilie, seine Familie war im 16. Jahrhundert auf Geheiss des Königs nach Rio de Janeiro gekommen, um gegen die französischen Siedler zu kämpfen. Die Familie liess sich zunächst in der vorherigen Hauptstadt Salvador de Bahia nieder, wo ihre Mitglieder als Erbschaftsrichter der *Capitania* und Grundbesitzer schnell eine wichtige Rolle spielten. Auch in der an Bedeutung wachsenden Stadt Rio de Janeiro hatte Francisco Telles dieses erbliche Amt inne. Welche Machtansprüche die Familie auch in der reichen Hafenstadt Rio

³⁰ Vgl. Longoni 2011, S. 26f.

³¹ Vgl.

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=instituicoes_teto_ing&cd_verbete=8793&cd_idioma=28556&cd_item=12 am 17.11.2013.

³² Vgl. http://www.geneall.net/P/per_page.php?id=1213915 am 14.11.2013.

stellte machte sie durch den Bau mehrerer prestigeträchtiger Gebäude deutlich, unter ihnen die Gebäudereihe, von der heute nur noch der Arco do Telles erhalten ist.³³ Francisco Telles beauftragte wahrscheinlich nur kurz nach Fertigstellung des Paço Imperial 1743 denselben, angesehenen

Architekten, José Fernandes Pinto Alpoim, mit dem Bau der drei

Häuser gegenüber der nördlichen Langseite des Gouverneurssitzes von Gomes Freire, die gemeinsam somit den Largo do Paço (heute Praça Quinze de Novembro) begrenzten. Schenkt man der zeitgenössischen Abbildung Glauben (Abb. 2), so spiegelte das Gebäude in gewisser Weise den Gouverneurspalast: Das dreistöckige Gebäude mit flachem Walmdach mit Gaubenfenstern wird ebenso wie dieser durch die langen Fensterreihen – 14 jeweils im 1. und 2. Stock – rhythmisiert. Einzige Auffälligkeit in der überaus zurückhaltenden Fassade ist der geschwungene Flachbogen des Tordurchgangs, der die Breite zweier Fenster einnimmt. Während ihn im Erdgeschoss breite Türöffnungen flankieren, sind die Fenster in den Obergeschossen etwas schmaler und von filigranen Balkonen begrenzt. Nur im 2. Geschoss wird die strenge Geometrie aufgehoben und die Fensterstürze nehmen die geschwungene Form des Torbogens auf, in ihrer Wirkung noch verstärkt durch die Segmentbögen der Fensterverdachung. In dieser zurückhaltenden Anpassung an den Gouverneurspalast konnte Pinto Alpoim somit sowohl die Machtansprüche seines Auftraggebers, wie auch eine gewisse Form von Zurückhaltung vor dem Gouverneur zum Ausdruck bringen.



Abb. 9: Arco do Teles, heutiger Zustand
(<http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Rio-ArcoTeles.JPG>
am 17.11.2013).

³³ Vgl. <http://famiyamendesdevasconcelos.blogspot.ch/2010/10/familia-telles-barreto-de-menezes.html> am 14.11.2013.

Die Nutzung der Gebäude an diesem zentralen Ort der aufstrebenden Stadt war vielfältig: Offenbar besass die Familie Telles hier nicht nur Wohnräume, sondern vermietete das Erdgeschoss auch an Händler und Kaufleute.³⁴ Schliesslich befand sich in den oberen Geschossen der „Senado da Câmara“ (etwa: Stadtrat) sowie sein Archiv. Am 20. Juli



Abb. 10: Augusto Stahl: Das Zentrum von Rio de Janeiro, 1862, Fotografie auf Albumin, 20,5 x 25 cm, Sammlung Gilberto Ferrez, DAT The Yorck Project, Bild 4002 (Prometheus Bildarchiv).
Blick auf den Largo do Paço, mit der wiedererrichteten Fassade des Arco do Teles in der Bildmitte.

1790 wurde der Grossteil des Hauses durch ein Feuer zerstört, so dass heute nur noch ein Teil der mittleren Häuserfassade und der Durchgangsbogen zur Travessa do Comércio erhalten sind. Der Brand war nicht nur ein herber Rückschlag für die Entwicklung Rio de Janeiros, er zerstörte auch alle mit den Anfängen der Stadt in Verbindung stehenden Akten und Dokumente.³⁵ Danach verlor die Gegend an Ansehen und galt als Ort der Prostitution und der Kriminalität. Den Niedergang des Viertels bezeugt auch die Legende, um 1800 habe hier die erste Hexe Brasiliens, Barbara dos Prazeres, gelebt.

4. Aqueduto da Carioca (Arcos da Lapa) Praça Cardeal Câmara Lapa



Abb. 11: Arcos da Lapa mit Blick Richtung Santa Teresa, 2011, Fotografie T. Weddigen.

³⁴ Vgl. <http://www.serqueira.com.br/mapas/feit1.htm> am 14.11.2013.

³⁵ Vgl. <http://www.riodejaneiroaquui.com/portugues/arco-do-teles.html> am 14.11.2013.

Das von José Fernandes Pinto Alpoim erbaute Aquädukt ist heute die markanteste Landmarke des Vergnügungsviertels Lapa (Abb. 11). Anstatt wie früher das Wasser des Carioca-Flusses in die städtischen Wasserspeicher zu führen, dient es heute als Weg für die *Bondinho*, die Strassenbahn hinauf in das Viertel Santa Teresa. Zwei Bogenreihen im römischen Stil verbanden über eine Länge von 270 m und einer Höhe von 17,60 m Santa Teresa mit dem Morro de Santo Antonio (in den 1950er Jahren z. T. abgetragen).³⁶



Abb. 12: Leandro Joaquim: Blick auf den boqueirão-Teich und das Carioca-Aquädukt, um 1790, Öl auf Leinwand, Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional (<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:LeandroJoaquim-1790-Arcos.jpg?uselang=pt> am 17.11.2013).

Auf einem Gemälde des brasilianischen Malers Leandro Joaquim von etwa 1790 sind die geografischen Bedingungen des Aquädukts noch gut zu erkennen (Abb. 12): links der Morro de Santo Antonio mit dem Konvent und der Kirche, im Vordergrund das sumpfige Gelände des *boqueirão*-Teiches. Pläne, das frische Wasser aus der Quelle des Carioca-Flusses auf dem Santa-Teresa-Hügel über Kanäle in die Stadt zu leiten, bestanden bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts, waren aber wenig erfolgreich. Bis zum Ende des 17. Jahrhunderts waren lediglich einige wenige hundert Kanalmeter fertiggestellt. Sie endeten am Campo da Ajuda (heute Praça Cinelândia). Der Gouverneur Aires de Saldanha (1719-1725) entschied, dass das Wasser zum zentraler gelegenen Campo Santo Antônio (heute Largo da Carioca) umgeleitet werden sollte um dort einen Brunnen zu speisen. Es entstand bis 1723 ein

* Vgl. <http://www.rio.com/practical-rio/lapa> am 17.11.2013.

erstes Aquädukt, das den Höhenunterschied zwischen dem Morro Santa Teresa und dem Morro Santo Antonio überwand. Schon 1744 war dieses Aquädukt in schlechtem Zustand und der Gouverneur Gomes Freire de Andrade wies Pinto Alpoim an, ein neues Aquädukt zu erbauen, das 1750 eingeweiht wurde. Der neue Bau ermöglichte es, auch noch weitere Brunnen der Stadt mit frischem Wasser zu versorgen, etwa den auf dem Largo do Paço, vor dem Gouverneurspalast. Pinto Alpoim entwarf ein doppelstöckiges Aquädukt aus insgesamt 42 Rundbögen. Ob er von dem nur wenige Jahre zuvor begonnen Bau des Aqueduto das Águas Livres in Lissabon (1731-ca. 1748), das jedoch nur aus einer Bogenreihe besteht, beeinflusst wurde bzw. davon wusste, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen (Abb. 13). Im 20. Jahrhundert wurden schon früh Massnahmen ergriffen, um das Aquädukt – jetzt Arcos da Lapa genannt – und seine Umgebung urban aufzuwerten: Zunächst wurden in den 1960er Jahren einige Häuser abgerissen, um den Blick zu verbessern. Etwa in den 1980er Jahren wurde die Bewegung „Eu sou da Lapa (Ich bin aus Lapa)“ nach dem Vorbild von „I love NY“ (1970er Jahre) vor allem von Geschäftsbesitzer_innen gegründet und mit staatlicher Unterstützung vorangetrieben, doch zeigte sie nur wenig Verbesserungen etwa bei der Sicherheit.

Abb. 13: Aqueduto das Aguas Livres im Alcântara-Tal, Lissabon, Zustand 2008 (http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Aqueduto_das_%C3%81guas_Livres2.JPG am 01.12.2013).



5. Museu Nacional de Belas Artes (MNBA)

Das MNBA wurde 1937 durch eine Initiative des Bildungsministers Gustavo Capanema gegründet. 1938 wurde das Museum durch den damaligen Präsidenten Getúlio Vargas eingeweiht. Grundlage der Sammlung bildeten Teile der Kunstsammlung des portugiesischen Königs João VI., die dieser bei seiner Flucht 1808 aus Lissabon mit nach Rio de Janeiro brachte. Bei seiner Rückkehr nach Portugal überliess der König seine Sammlung der neu gegründeten Escola Nacional de Belas Artes. Heute umfasst die Sammlung ca. 16.000 Objekte, darunter Gemälde, Skulpturen, Zeichnungen und Drucke vom Mittelalter bis zur Moderne.



Abb.14: Marc Ferrez (1843-1923): Escola Nacional de Belas Artes (heute Museu Nacional de Belas Artes), vor 1923, aus: *Album da Avenida Central*, São Paulo: Editora Ex-Libris, [1906] 1983.

Das Gebäude wurde 1906 bis 1908 von dem spanischen Architekten Adolfo Morales de los Rios (1858-1928) für die Escola Nacional de Belas Artes als Ersatz für den 1826 von Grandjean de Montigny geplanten Vorgängerbau umgesetzt.³⁷ Die Einrichtung dieser zunächst königlichen Institution 1816 orientierte sich an der *École des Beaux-Arts* in Paris. Der Architekt liess sich bei seinen Plänen von der Westfassade des Louvre inspirieren (Abb. 14). Modifikationen erfuhren die Pläne noch durch den Bildhauer und damaligen Direktor der Escola, Rodolfo Bernardelli. Dieser war stolz auf die Verwendung modernster Materialien wie Eisen, Kacheln, Kupfer und Zink, die es ermöglichten, das Gebäude in wenig mehr als zwei Jahren fertigzustellen. Wie die Fassade, so ist auch die Innenausstattung eklektizistisch gestaltet.

Die Architekturabteilung der Escola spielte zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine wichtige Rolle in der brasilianischen Architekturszene.³⁸ So waren etwa zwei der drei Roberto-Brüder Absolventen dieser Schule.

Seit 2004 befindet sich das MNBA in einer Phase der Renovierung, die 2015 abgeschlossen sein soll. Für 2014 ist die Renovation der Eingangshalle geplant. Grösstes Projekt ist aber die Nutzbarmachung der drei Kuppeln: Zur Zeit der Escola de Belas Artes brachten sie das Oberlicht in die Ateliers im 4. Stock, doch seit die Escola in den 1960er Jahren auf den Universitätscampus zog wurden die Fenster verschlossen. Nun sollen dort neue Räume entstehen.³⁹

³⁷ Vgl. Claudia Thurler Ricci: *A Escola Nacional de Belas Artes. Arte e técnica na construção de um espaço simbólico*, in: 19&20, Rio de Janeiro, Bd. VI, Nr. 4, Okt./Dez. 2011 (http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ctricci_enba.htm am 17.11.2013).

³⁸ Vgl. Werner 2003, S. 33.

³⁹ Vgl. <http://www.brasilcultura.com.br/cultura/reforma-do-museu-nacional-de-belas-artes-deve-ser-concluida-ate-2015/> am 17.11.2013.

6. Biblioteca Nacional do Brasil

Die Nationalbibliothek wurde in den Jahren 1905 bis 1910 von dem Architekten Hector Pépin erbaut, um die vom portugiesischen Prinzregenten João mitgebrachte Sammlung von etwa 60.000 Büchern zu beherbergen (Abb. 15). Wie das Theatro Municipal und die damalige Escola Nacional de Belas Artes folgt sie einem brasilianischen Eklektizismus, den nicht nur eine Mischung verschiedenster Stile, sondern auch überbordende Dekorationen als integraler Bestandteil der Architektur



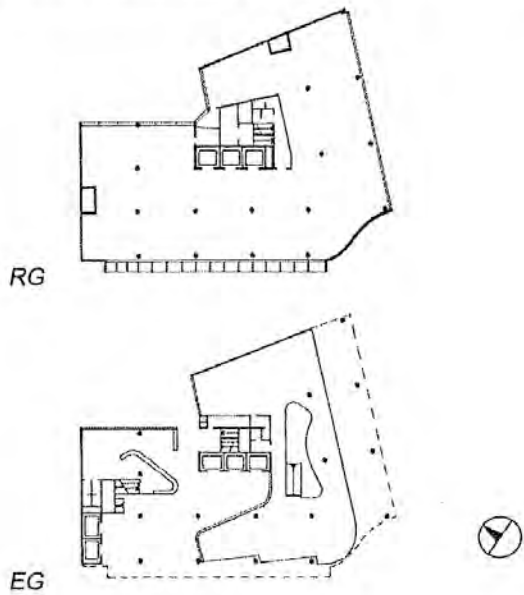
Abb.15: Anonym: Biblioteca Nacional, erschienen 1920 in Encyclopedia Americana, Bd. 17, 1920, zw. S. 366-367. (http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Americana_1920_Libraries_-_Bibliotheca_Nacional_Rio_de_Janeiro.jpg am 17.11.2013).

auszeichnen. Die Nationalbibliothek zeigt einen klassizistisch gestalteten Bau, dessen Portikus an einen griechischen Tempel erinnert. Die massiv erscheinende Mauerwerkskonstruktion entpuppt sich im Innern als mit Eisen verstärkt. Die klassischen Säulen des Lesesaals sind ebenfalls, für den Betrachter unsichtbar, Stahlkonstruktionen.⁴⁰

7. Edifício Seguradoras

Dieses Gebäude wurde 1949 von dem Architektenbüro MMM Roberto erbaut (Abb. 16). Das Baugrundstück des Bürogebäudes liegt an der Ecke Rua Senador Dantas/ Rua Evaristo da Veiga. Weil es einen spitzen Winkel bildete, erschuf das Architektenbüro zwei Strassenfassaden, die durch eine markante, geschwungene Wandfläche aus glasierten Kacheln, entworfen von dem Künstler Paulo Werneck entworfen, verbunden wurden. Die Mosaikfläche ermöglichte es, die beiden Fassaden völlig unterschiedlich zu gestalten: Während die Südostfassade grossflächig verglast ist, bilden an der Nordwestfassade horizontal verlaufende Betonplatten einen konstruktiven Sonnenschutz. Wie auch in vielen anderen Projekten, etwa dem Edifício ABI, liessen die Architekten an dieser Wand zusätzlich

⁴⁰ Vgl. Werner 2003, S. 32f.



bewegliche Holzlamellen, also Brise-Soleils, anbringen, die jedoch nicht mehr erhalten sind. Diese konnten sowohl vertikal herabgelassen werden, wie auch horizontal gekippt (Abb. 17).

Das Architekturbüro nahm seinen Anfang mit Marcelo Roberto (1908-1964). 1930 schloss er seine Ausbildung an der Escola Nacional de Belas Artes in Rio de Janeiro ab und eröffnete daraufhin sein eigenes Architekturbüro.

Bis 1941 schlossen sich ihm seine beiden Brüder Milton Roberto (1914-1953) und Maurice Roberto (1921-1996) an, so dass MMM Roberto entstand. Heute wird das Büro von Maurices Sohn Marcio (*1945) geführt.

1935 erhielten Marcelo und sein Bruder Milton (28- und 22-jährig) den Auftrag, das Edifício ABI zu entwerfen. Der Entwurf und Bau, 1938 abgeschlossen, fand somit parallel zu dem des wegweisenden Bildungsministeriums statt. Im Vergleich zum Bildungsministerium

Abb. 17: Anonym: Edifício Seguradoras, ca. 1952, aus: Architecture 1952.

wurden am ABI-

Gebäude häufig die schweren und dichten Massen der Fassaden kritisiert.

1937 gewann das Architektenbüro den Wettbewerb für den Flughafen Santos Dumont, der auf der durch die Abtragung des Castelo-Hügels geschaffenen Fläche vor der Innenstadt von Rio geplant war. Der Entwurf wurde jedoch nicht ausgeführt.⁴¹



⁴¹ Vgl. <http://www.mroberto.com.br/> am 17.11.2013.

Als Besonderheit in den weiteren Entwürfen von MMM Roberto gilt die Benutzung und Entwicklung von Kunststoff-Elementen in der Architektur.⁴²

8. Schluss

Rio de Janeiro ist wie ein verdichtetes Architekturmodell, das die Entwicklung der brasilianischen Architektur seit der Ankunft der Portugiesen 1502 zeigt. Es ist die Visualisierung der Transformation eines aus Europa mitgebrachten portugiesischen Barocks, das bereits selbst eine Mischung verschiedenster Einflüsse ist, über einen kolonialen Stil, der durch Militäringenieure, d. h. Nicht-Architekten wie Pinto Alpoim geprägt wurde, hin zu etwas, das heute zumindest in der inneren und äusseren Rezeption als genuin brasilianische moderne Architektur gilt. Rio de Janeiro nimmt in Brasilien einen besonderen Standpunkt ein, weil es im Gegensatz zu Salvador de Bahia und Brasília lange genug Hauptstadt war, um diese Entwicklung heute noch exemplarisch konsistent vorzuführen. Seine Architektur stand immer im Dienste konstruierter Traditionen, die den jeweiligen Legitimation visualisierten, sei es auf politischer Ebene eine koloniale, eine monarchische oder eine republikanisch-nationale oder auf stilistischer eine portugiesisch-barocke, eine französisch-klassische oder eine brasilianisch-moderne. Was die Architektur des 18. und des 20. Jahrhunderts in Brasilien demnach noch mehr verbindet als ihre Schlichtheit, wie es uns Costa glauben machen möchte, ist wohl ihre Fähigkeit, von aussen kommende Einflüsse aufzunehmen und zu absorbieren.⁴³ Dafür spricht, dass sich für die repräsentativen Gebäude aus der Hand Pinto Alpoims nur schwer genaue, gar portugiesische Vorbilder finden lassen, die Reduktion und der Pragmatismus scheinen ganz auf brasilianische und koloniale Notwendigkeiten fokussiert. Mag Costa auch die Schlichtheit der jesuitischen Architektur zu seiner Inspirationsquelle erklärt haben, den Paço Imperial und den Arco do Teles erwähnt er nicht. Der Forschung fällt es daher auch schwer, eine überzeugende Verbindung zwischen der barocken Profanarchitektur und der Moderne zu knüpfen: Steffen Lehmann etwa konstatiert, der Modernismo wurzele in indianischen Kulturen und portugiesischem Kolonialstil, kann aber abgesehen von der Schlichtheit auch keine genaueren Bezüge benennen.⁴⁴ Eine Schwierigkeit liegt sicher darin, dass die barocke

⁴² Vgl. <http://www.arcoweb.com.br/projetodesign/arquitetura/m-roberto-arquitetos-premio-asbea-08-12-2004> am 17.11.2013.

⁴³ Vgl. Bulletin 1989, S. 3.

⁴⁴ Vgl. Lehmann 2004, S. 63f.

brasilianische Profanarchitektur bis heute in der Forschung hinter der religiösen Architektur zurücktritt.

Ich schlage daher vor, den von den Modernisten kreierten eigenen Ursprungsmythos im Barock kritisch zu hinterfragen und die Exkursion als Gelegenheit zu nutzen, nicht nur die Parallelen, sondern auch die Brüche in der Entwicklung der brasilianischen Profanarchitektur – vom Paço Real bis zum Palácio da Alvorada – wahrzunehmen. Es gilt dabei zu fragen, welchen enormen Bedeutungswandel ein Ort wie die Praça Quinze de Novembro erlebt haben muss, wenn sich Costa und Niemeyer lieber auf jesuitische Kirchen und barocke Voluten beziehen, als auf dieses historische Zentrum brasilianischer Macht.

9. Literaturverzeichnis

- http://www.geneall.net/P/per_page.php?id=1213915 am 14.11.2013.
- <http://familiamendesdevasconcelos.blogspot.ch/2010/10/familia-telles-barreto-de-menezes.html> am 14.11.2013.
- <http://www.serqueira.com.br/mapas/feit1.htm> am 14.11.2013.
- <http://www.riodejaneiroaqui.com/portugues/arco-do-teles.html> am 14.11.2013.
- <http://www.arcoweb.com.br/projetodesign/arquitetura/m-roberto-arquitetos-premio-asbea-08-12-2004> am 17.11.2013.
- <http://www.mroberto.com.br/> am 17.11.2013.
- <http://www.brasilcultura.com.br/cultura/reforma-do-museu-nacional-de-belas-artes-deve-ser-concluida-ate-2015/> am 17.11.2013.
- <http://www.serqueira.com.br/mapas/feit1.htm> am 17.11.2013.
- <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2002/03/1491/302445/> am 14.11.2013.

- **Architecture 1952:** *Architecture d’Aujourd’hui*, 1952, Nr. 42/43 (http://trapeze-revue.net/diaporama/images/AdrianaFreire_Bresil/T02AF02.htm am 17.11.2013).
- **Bulletin 1989:** *Bulletin d’Informations Architecturales. Rio de Janeiro*, hg. v. Jean Millier, Paris: Institut Français d’Architecture 1989.
- **Castedo 1964:** Leopoldo Castedo: *The Baroque Prevalence in Brazilian Art*, New York: Frank 1964.
- **Costa 2010:** Lúcio Costa: „A arquitetura dos jesuítas no Brasil“, in: *ARS (São Paulo)*, 2010 [1941], Jg. 8, Nr. 16, S. 127-195 (<http://www.scielo.br/pdf/ars/v8n16/09.pdf> am 01.12.2013).
- **Delson 1995:** Roberta M. Delson: „The Beginnings of Professionalization in the Brazilian Military. The Eighteenth Century Corps of Engineers“, in: *The Americas*, Bd. 51, Nr. 4 (April 1995), S. 555-574.
- **Enders 2000:** Armelle Enders: *Histoire de Rio de Janeiro*, Paris: Fayard 2000.
- **Evenson 1973:** Norma Evenson: *Two Brazilian Capitals. Architecture and Urbanism in Rio de Janeiro and Brasília*, New Haven und London: Yale UP 1973.
- **Gretenkord 1993:** Barbara Gretenkord: *Künstler der Kolonialzeit in Lateinamerika. Ein Lexikon*, Berlin: Akademie Verlag 1993.
- **Knipp 2013:** Kersten Knipp: *Das ewige Versprechen. Eine Kulturgeschichte Brasiliens*, Berlin: Suhrkamp 2013.
- **Lehmann 2004:** Steffen Lehmann: *Der Weg Brasiliens in die Moderne. Eine Bewertung und Einordnung der modernen Architektur Brasiliens, 1930-1955*, Münster: LIT 2004.
- **Longoni 2011:** Angela Longoni: „Rio de Janeiro. Die historischen Gebäude an der Praca XV de Novembro“, in: *Glocal Baroque: Brazil*, Exkursionsreader HS11.
- **Luiz Lara 2013:** Fernando Luiz Lara: „Brazilian contemporary architecture between centripetal and centrifugal forces“, in: Laurence Kimmel, Bruno Santa

- Cecília, Anke Tiggemann: *Architectural Guide Brazil*, Berlin: DOM 2013, S. 13-19.
- **Ricci 2011:** Claudia Thurler Ricci: „A Escola Nacional de Belas Artes. Arte e técnica na construção de um espaço simbólico“, in: *19&20*, Rio de Janeiro, Bd. VI, Nr. 4, Okt./Dez. 2011
(http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ctricci_enba.htm am 17.11.2013).
 - **Saur 1992:** „José Fernando Pinto Alpoim“, in: *Saur Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 2, München und Leipzig: Saur 1992, S. 641.
 - **Tiggemann 2013:** Anke Tiggemann: „Rio de Janeiro“, in: Laurence Kimmel, Bruno Santa Cecília, Anke Tiggemann: *Architectural Guide Brazil*, Berlin: DOM 2013, S. 28-63.
 - **Underwood 1992:** David Underwood: „‘Civilizing’ Rio de Janeiro. Four Centuries of Conquest through Architecture, in: *Art Journal*, Bd. 51, Nr. 4, Winter 1992, S. 48-56.
 - **Werner 2003:** Heike Werner: *Rio de Janeiro für Architekten*, München: Heike Werner Verlag 2003.

Rio de Janeiro Centro

Franziska Staerke

Centro, Rio de Janeiro

Palacio Gustavo Capanema/ Ministry of Education and Health (MES)

Edificio sede da associacao brasileira de imprensa (ABI)

Teatro Municipal do Rio de Janeiro

Catedral Metropolitana/ Catedral de São Sebastião

Banco Boavista

Centros Integrados de Educacao Publica (CIEP)

Museo de Arte de Rio (MAR)

1. Die Moderne in Brasilien

In den zwanziger Jahren erreicht die Moderne Brasilien¹: durch den Kontakt mit Europa – wie europäische Architekten und Einwanderer – und der aufkommenden, jungen Architektengeneration mit einem neuen Stil. Rio de Janeiro wurde besonders wegen der vorteilhaften Lage hinsichtlich der neuen Minen und Beziehung zu Buenos Aires und Peru zu einem zentralen Drehpunkt für Brasilien und war von 1763 bis 1960 die Hauptstadt des Landes.² Das Bild der zweckorientierten, an das tropische Klima angepassten Bauten der dreissiger Jahre wurde 1936 durch den Bau des Erziehungs- und Gesundheitsministeriums vom Kanon der europäischen Moderne losgelöst.³ Die kulturellen Lücken des Landes sollten ausgefüllt werden und der Fortschritt sollte sich auch in der Architektur des Landes widerspiegeln. Dabei nimmt insbesondere die Errichtung öffentlicher Repräsentationsbauten eine tragende Rolle ein sowie die Verbindung mit Le Corbusier, der sich massgeblich für die moderne Architektur in Brasilien einsetzte.⁴

Heute gibt es rund 11 Millionen Einwohner in Rio de Janeiro, das sich über weniger als 500 Jahre zu einer Megastadt entwickelt hat⁵: „Dabei ist das Centro seit dem Beginn der Stadtentwicklung der Mittelpunkt Rios.“⁶

Das heutige Stadtbild Rios wird einerseits durch die zeitgenössische brasilianische Architektur geformt und dessen Wurzeln gehen gleichzeitig bis in die Barockzeit zurück. Neben den zahlreichen Kirchenbauten des 17. und 18. Jahrhunderts wird Rio de Janeiros zusätzlich durch scharfkantige Glas- und Betonwürfel in Form von Hochhausriesen geprägt.⁷ Es entsteht ein visuelles Kontrastprogramm: doch sind es nur Kontraste in der Architektur oder gibt es auch Gemeinsamkeiten bei den barocken und modernen Bauten?

Die barocken Kirchenbauten folgen grösstenteils einem basilikalischen Schema, zudem zeigen sich bei einigen Sakralbauten Giebelbekrönungen, die aus segmentbogenartigen oder wellenförmigen Teilstücken zusammengesetzt sind. Sogenannte "Kurvationen" seien für die Entstehung der architektonischen Vorstellungen Niemeyers von grosser Bedeutung.⁸ Die zeitgenössischen Bauten bestechen durch ihre Bauweise in Bezug auf den Einbezug

¹ vgl. Werner 2003, S. 12.

² vgl. Kubler/ Soria 1959, 116.

³ vgl. Cavalcati 2003, S. 27 f.

⁴ vgl. Cavalcati 2003, S. 28 f.

⁵ vgl. Werner 2003, S. 10.

⁶ Werner 2003, S. 24.

⁷ Die portugiesische Kolonialarchitektur, s. 22 (aus: Reader Brasilien Exkursion HS11, S. 9.)

⁸ Ebd.

klimatischer Besonderheiten des Landes – beispielsweise die intensive Sonneneinstrahlung - wobei insbesondere die sogenannten *azuleijos* - weiss-blaue Kacheln - einen wichtigen Bestandteil der nationalen, brasilianischen Architektur aufweisen. Auch der in Rio de Janeiro geborene Architekt Oscar Niemeyer (15. Dezember 1907)⁹ bedient sich in zahlreichen seiner Bauten den Formen der modernen Architektur:

„Ich will eine leichtere und freiere Architektur machen. Transparenter, luftiger, wie das in unserem Klima eben möglich ist. Le Corbusier sprach immer vom rechten Winkel, ich spreche immer von den Kurven. Aber ich war immer sehr begeistert von seinen Winkeln.“¹⁰

Dabei besteht zwischen ihm und Le Corbusier seit ihrer ersten Begegnung eine fruchtbare Beziehung, die sich auch in Niemeyers Funktion des Beraters beim Entwurf des Hochhauses für das Ministerium für Erziehung und Gesundheit 1936 nach Rio widerspiegelt.¹¹ Das sechsköpfige Team unter der Leitung von Lúcio Costa, dem auch der junge Niemeyer angehörte. Costa ist zu jener Zeit Direktor der Nationalen Akademie der Schönen Künste in Rio de Janeiro und setzt erste Anstöße für eine revolutionäre Änderung der etablierten, traditionellen Architektur Brasiliens.¹² Für die neue Hauptstadt Brasilia – einer anfangs fast menschenleeren Hochebene – entwarf Niemeyer zwischen 1956 und 1961 die wichtigsten Bauten (nach den städtebaulichen Plänen von Costa). Bei den übrigen Regierungsbauten kehrte Niemeyer zurück zu kompakten, geometrisch simplen, aber symbolischen Formen.¹³

2. *Palacio Gustavo Capanema/ Ministry of Education and Health*

Das ehemalige Bildungs- und Gesundheitsministerium (MES) der *Palácio Gustavo Capanema* steht an der Rua da Imprensa, 16 im Zentrum von Rio de Janeiro.¹⁴ Das Ministerium wurde von einer brasilianischen Arbeitsgemeinschaft (aus mehreren Intellektuellen der Moderne zusammengesetzt¹⁵) unter der Leitung von Le Corbusier konzipiert und ist ein Beispiel dafür, wie sich die Moderne das erste Mal an einem

⁹ vgl. Andreas / Flagge 2003, S. 133.

¹⁰ Maak 2003, S. 24.

¹¹ vgl. Maak 2003, S. 24.

¹² vgl. Werner 2003, S. 13.

¹³ Homepage NZZ.

¹⁴ vgl. Werner 2003, S. 26.

¹⁵ vgl. Philippou 2008, S. 53.

Regierungsbau versucht.¹⁶ Der Bau ist insbesondere wegen der Bemühungen um eine ganz neue kulturelle und gesellschaftspolitische Tradition für die brasilianische Architektur von zentraler Bedeutung.¹⁷

Das Ministerium wurde von Lúcio Costa (Lehrer Niemeyers) sowie von Affonso Eduardo Reidy, Ernani Vasconcellos, Carlos Leão und Jorge Machado Moreira in den Jahren 1935-36 entworfen, nachdem der zuständige Minister Gustavo Capanema die eigentlichen Gewinner dieses Wettbewerbs schlicht ignorierte.¹⁸ Oscar Niemeyer war ebenfalls im Entwurfsprozess miteingebunden, insbesondere ist die endgültige Fassung vom brasilianischen Architekten bestimmt worden, der für dieses Projekt als Interner in Costas Büro arbeitete.¹⁹ Im Jahr 1936 beginnt die Regierung unter Getúlio Vargas mit der Konstruktion des Gebäudes und 1943 wird der Bau des neuen brasilianischen Ministeriums der Bildung und Gesundheit von Brasilien abgeschlossen. Heute ist es das Ministerium für Bildung, Gesundheit und Kultur.²⁰

Das Projekt war extrem gewagt für diese Zeit: zum Einen handelt es sich um das erste moderne öffentliche Gebäude in Amerika, das bisher gebaut wurde. Zusätzlich war es um einiges grösser als alles, was Le Corbusier bis zu jenem Zeitpunkt gebaut hatte.²¹

Niemeyer ist verantwortlich für den abschliessenden Entwurf, eine Ausarbeitung von Costas Erstentwurf (Abb. 1): Er veränderte die Position des Hauptgebäudes auf dem Grundstück, um es von seinen Nachbargebäuden zu distanzieren und setzte es in die Mitte der zu Verfügung stehenden Fläche. Das Auditorium und die Ausstellungshalle positionieren sich so, dass sie sich zum Hauptplatz öffnen.²² Dadurch wird diese Fläche auf Stützen erweitert und bildet einen überdachten öffentlichen Raum, der das Hauptgebäude im Zentrum hat (Abb. 2).²³ Der Bau wird von Pfeilern getragen und richtet sich in eine nord-südliche Richtung. Die Stützen wurden in ihrer Höhe von Niemeyer verdoppelt und betragen 8 Meter in ihrer Höhe.²⁴ Dabei wird der Palacio Gustavo Capanema mit seiner Nordfassade von der Sonne durch vertikale Sonnenschutz-Raster aus Betonplatten geschützt, die von einstellbaren horizontalen Lamellen umgeben sind und den Einfluss von

¹⁶ vgl. Cavalcanti 2003, S. 27. / vgl. Philippou 2008, S. 57.

¹⁷ vgl. Underwood 1994, S. 27.

¹⁸ vgl. Cavalcanti 2003, S. 29. / vgl. Werner 2003, S. 13.

¹⁹ vgl. Papadaki 1957, S. 50 f.

²⁰ vgl. Andreas/ Flagge 2003, S. 96.

²¹ vgl. Papadaki 1957, S. 49.

²² vgl. Andreas/ Flagge 2003, S. 96.

²³ vgl. Cavalcanti 2003, S. 30.

²⁴ Ebd. / vgl. Underwood 1994, S. 21-25.

Le Corbusier widerspiegeln (Abb. 3).²⁵ Dieser Bezug spiegelt sich in der Verwendung von lokalen Materialien, Anlehnungen an die brasilianische Landschaft und barocke Gebäude sowie sinnlichen Kurven und der Farbgebung von portugiesischen Vorbildern wider.²⁶

Die Moderne als eine ästhetische Bewegung hatte eine grosse Auswirkung in Brasilien und das Gebäude beinhaltet verschiedene Bewegungselemente, welche der Bau mit der kultivierten, brasilianischen Kultur innehatte. Es wurden regionale Materialien und Techniken verwendet wie beispielsweise blaue und weisse Keramikacheln aus der portugiesischen Tradition. Obwohl es sich um ein grosses Bürogebäude handelt, gibt ihm die Struktur dem Gebäude eine ausgeprägte Leichtigkeit: es wird durch die runden Pfeiler erhöht um ungehindert Zugang zu den umliegenden Bürgersteigen und Fussgängerzonen zu haben. Das Gebäude umfasst kräftige Farben und Kontraste in Form von rechten Winkeln und fließenden Kurven, sodass die glasigen blauen geschwungenen Strukturen auf dem Dach die Wassertanks und den Aufzug verstecken. Ein innerer Betonrahmen erlaubt es, dass die beiden Breitseiten des Gebäudes vollständig aus Glas bestehen können.²⁷ Die Sonneneinstrahlung auf die Glaswände wird durch von Le Corbusier entworfene Sonnenschirme gesteuert. Tropische Gärten wurden vom Landschaftsarchitekten Roberto Burle Marx angelegt; diese enthalten majestätisch kaiserliche Palmen (*Roystonea oleraceae*), bekannt als *the Brazilian Order*. Das Gebäude enthält ebenfalls eigens in Auftrag gegebene Arbeiten anderer brasilianischer Künstler. Am bemerkenswertesten sind die Wandgemälde: außen zeigen sich Fliesen und große Wandmalereien, im Inneren sind Malarbeiten vom Brasilianer Cândido Portinari zu finden. Die glatte und kühle Oberfläche der Kacheln wird gerade in einem tropisch heissen Land als angenehm empfunden. Ausserdem sind Kachelwände leicht sauber zu halten. Aus kolonialbarocken Vorstufen wurden ferner jene Vergitterungen aus Hohlblockziegeln und anderen Materialien entwickelt, die zwar luftdurchlässig sind, aber die in Brasilien mittags fast senkrecht stehende Sonne wirkungsvoll vom Baukörper fernhalten. Dieses Element findet sich in Werken Niemeyers immer wieder (Bsp. Klinik do Sul in Rio von 1953). Doch der eigentliche Meister dieser durchbrochenen schirmartigen Wandflächen ist Lucio Costa.²⁸ Auch der formale Bezug auf Le Corbusier in Form von den pilotis, setzt Niemeyer um und erreicht dadurch einen „free-flowing style“²⁹, der das Gebäude leicht wirken lässt.

²⁵ vgl. Andreas/ Flagge 2003, S. 96 / vgl. Werner 2003, S. 13.

²⁶ vgl. Philippou 2008, S. 61 f.

²⁷ vgl. Philippou 2008, S. 63.

²⁸ vgl. Die brasilianische Kolonialarchitektur, s. 23 f. (aus: Reader Brasilien Exkursion HS11, S. 10.)

²⁹ Philippou 2008, S. 66.

Das Ministerium für Gesundheit und Bildung ist insbesondere wichtig für die architektonische Geschichte Brasiliens, denn er vereint sowohl politische, künstlerische als auch intellektuelle Zusammenarbeit einer kleinen Gruppe, die somit Einfluss auf die Geschichte des Landes nimmt.³⁰ Der Bau lässt die Moderne in ein neues Licht rücken: das alte, unentwickelte, konservative und arme Brasilien soll durch den Palacio Gustavo Capanema als neu, entwickelt, innovativ und wohlhabend wahrgenommen werden.

3. *Edifício Sede da Associação Brasileira de Imprensa (ABI)*

Das *Edifício Sede da Associação Brasileira de Imprensa (ABI)*, das an der Rua Araújo Porto Alegre, 71 steht, wurde im Jahre 1936 als erstes modernes Bürogebäude in Rio de Janeiro von Marcelo und Milton Roberto errichtet.³¹ Es handelt sich hierbei um den Hauptsitz des brasilianischen Presseverbandes ABI, der zeitgleich zum Ministerium der Gesundheit und Bildung erbaut wurde.³² Dabei orientiert es sich in seinem architektonischen Grundaufbau am MES beziehungsweise an den Grundsätzen dazu von den Entwürfen Le Corbusiers.³³

Insbesondere die Ausführungen an der Fassade mit den vertikalen Betonplatten und den horizontal geöffneten Brise-Soleils der Fenster, orientieren sich an Le Corbusiers architektonischem Vorbild (Abb. 4). Dabei haben die Architekten – MMM Roberto – den Brise-Soleil immer wieder in Projekten weiterverwendet und dessen Ausarbeitung optimiert.³⁴ Denn bei diesem Gebäude handelt es sich um Lamellen, die noch nicht flexibel einstellbar sind (diese Art von Lamellen wurde bei dem ABI-Gebäude zum ersten Mal in Brasilien verwendet).

Das Bürogebäude stellt eine Betonskelettkonstruktion dar, das von der Besonderheit von freien, flexibel nutzbaren Grundrissen jeder einzelnen Etage gekennzeichnet ist und somit an die Art seiner Verwendung angepasst werden kann. Aufgrund des Klimas gibt es zwischen der ersten Fassade und der dahinter liegenden Glasfassade eine Art Klimazone, die sich in Form eines Aussenflurs kennzeichnet.³⁵

³⁰ vgl. Underwood 1994, S. 27.

³¹ vgl. Kimmel / Tiggemann / Cecilia 2013, S. 30.

³² vgl. Werner 2003, S. 31.

³³ Homepage ABI.

³⁴ vgl. Werner 2003, S. 31.

³⁵ Homepage ABI.

Die Geschichte von der Gründung des ABI ist eng mit der Beharrlichkeit von Gustavo Lacerda Konzeption verflochten, der im Jahre 1908 die Idee zu verfolgen begann, ein mächtiges Zentrum für journalistische Rechte zu entwickeln. Das ABI sollte ein Bau sein, der die Basis für die Arbeiter aller Medien darstellen könnte. Der Grundgedanke, eine Bibliothek für die Öffentlichkeit zugänglich zu machen, sollte nicht nur den Bedürfnissen von kulturellen Informationen für Journalisten gerecht werden, sondern auch allen anderen Bewohnern Rio de Janeiros. Unter der Leitung von Herbert Moses baute ABI erst in den 30er Jahren seinen Sitz in der damaligen Hauptstadt Brasiliens, der einen Meilenstein in der modernen brasilianischen Architektur darstellt. Das ABI steht für den Grundgedanken, dass die Journalisten und die Presse einen Anteil an der Verteidigung des kulturellen Erbes des Landes mitverantworten und dadurch auch die geistige Entwicklung Brasiliens repräsentieren.³⁶

4. *Teatro Municipal do Rio de Janeiro*

Das *Teatro Municipal do Rio de Janeiro* ist ein städtisches Theater- und Opernhaus in Rio und liegt an der Praça Floriano. Es gilt als eins der schönsten und wichtigsten Opernhäuser in Brasilien, wobei der Bau in der Zeit des brasilianischen Eklektizismus entstanden ist. Diese Richtung zeichnet sich durch eine Kombination verschiedener historischer Stilrichtungen aus sowie die Verwendung üppiger Dekoration, die die Architektur schliesslich zu einem vollkommenen Ganzen werden lässt (Abb. 5).³⁷

Der Bau des *Teatro Municipal* begann 1904 unter der Leitung des französisch geschulten Ingenieurs Francisco de Oliveira Passos, welcher sich von dem Prachtbau der Pariser Opéra Garnier sowie von den Pariser Boulevards inspirieren ließ.³⁸ Am 14. Juli 1909 wurde das Theater mit zunächst 1.739 Sitzen fertiggestellt und von Präsident Nilo Peçanha eingeweiht. Das Theater wurde mehrmals umgebaut und saniert und verfügt heute über 2.361 Zuschauerplätze. Auf dem Spielplan stehen regelmäßig Ballett-Vorführungen und Inszenierungen der bekannten Opern.³⁹

Bei der Betrachtung des Gebäudes fällt auf, dass die Frontfassade von sechs grossen korinthischen Säulen dominiert wird, „die nichts anderes sind als dekorierte Stahlstützen

³⁶ vgl. Kimmel / Tiggemann / Cecilia 2013, S. 30.

³⁷ vgl. Werner 2003, S. 32. / vgl. Philippou 2008, S. 21.

³⁸ vgl. Underwood 1992, S. 17.

³⁹ vgl. Underwood 1992, S. 17 f.

aus Doppel-T-Profilen“⁴⁰. Diese Säulen lassen das Opernhaus, im Besonderen dessen Eingangsbereich monumental wirken. Auch die Ausstattung des Foyers im Theater zeichnet sich durch seine Prunkhaftigkeit aus und ist mit ein paar Marmorstatuen sowie einer aufwendigen Deckenbemalung geschmückt.⁴¹

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erlebte das Theaterumfeld in Rio de Janeiro einen Aufschwung, jedoch entsprachen die grössten Theatergebäude nicht den Ansprüchen der Hauptstadt Brasiliens. Im Jahre 1894 initiierte der Journalist und Schriftsteller Artur Azevedo eine Kampagne für einen Theaterbau. Schliesslich wurde ein Gesetz erlassen, dass in Form von Steuergeldern den Bau des Theaters ermöglichte. Im Jahr 1903 nahm der Bürgermeister Pereira Passos die Idee auf und gab am 15. Oktober 1903 die Einreichung des Projekts für den Bau des Stadttheaters bekannt. Der Wettbewerb (der im März 1904 beendet wurde) löste eine lange Kontroverse aus, bis schliesslich der Entwurf von Oliveira Passos genommen wurde, da er als Sohn des Bürgermeisters angeblich bevorzugt wurde. Am 2. Januar 1905 begann das Gebäude errichtet zu werden, indem die ersten von 1.180 Holzpfehlen errichtet wurden, die den Bau stützen. Um das Gebäude zu schmücken wurden die wichtigsten Maler und Bildhauer der Zeit beauftragt: Eliseu Visconti, Rodolfo Bernardelli Amoedo und Brüder. Europäische Handwerker wurden rekrutiert, um auch Glasmalereien und Mosaiken anzufertigen. Schliesslich wurde das Theater Municipal in Rekordzeit für diese Arbeit – 280 Arbeiter arbeiteten je in zwei Schichten pro Tag – am 14. Juli 1909 von Präsident Nilo eingeweiht mit einer Kapazität für 1.739 Zuschauer. Unter dem damaligen Bürgermeister der Stadt, Serzedelo Correa, wurde die Kapazität der Plätze im Jahr 1934 auf 2.205 erhöht. Im Jahr 1975 wurde das Theater für eine Restaurierung und Modernisierung der Anlagen geschlossen und am 15. März, 1978 wieder geöffnet.⁴²

Im Jahr 1996 begann die Arbeit des Baus der Nebengebäude. Ziel war es, dem Theater eine weitere Räumlichkeit für die Proben zu geben, da in den letzten Jahren immer mehr Vorstellungen im Theater stattfinden. Anlässlich der Hundertjahrfeier des Theaters 2008 wurde der Bau restauriert und modernisiert. Vor dem hundertjährigen Jubiläum wurde das Theater besonders aufwändig mit Gesamtkosten von rund R\$ 64 Millionen (rund 25,8 Millionen Euro) restauriert: die Vergoldung der Fassade und die Wiederherstellung der Kuppel standen im Vordergrund. Im Inneren des Theaters wurden die Leuchten

⁴⁰ Werner 2003, S. 32.

⁴¹ vgl. Werner 2003, S. 32.

⁴² Homepage Teatro Municipal.

restauriert. Die feierliche Wiedereröffnung fand am 27. Mai 2010 im Beisein des Präsidenten statt (nachdem es 18 Monate lang ungeöffnet war).⁴³

5. *Catedral Metropolitana/ Catedral de São Sebastião*

Die *Catedral Metropolitana*, die auch als *Catedral de Sao Sebastiao* bekannt ist, befindet sich an der Avenida Republica do Chile. Der Entwurf aus dem Jahre 1964 stammt vom Monsignore Ivo Antonio Calliari, wobei der Architekt Edgar de Oliveira da Fonseca diesen schliesslich 1976 vollendete. Diese besitzt eine Gesamtfläche von 8.000 m² mit einer Kapazität für 20.000 stehende Menschen oder 5000 sitzende Besucher. Die Kathedrale weist die folgenden Maße auf: sie ist aussen 75 Meter hoch und innen 64 Meter, dabei beträgt der Außendurchmesser 106 Meter und der Innendurchmesser 96 Meter. Im Jahre 1979 wird die katholische Kathedrale eingeweiht, die als „die neue Kathedrale“ bezeichnet wird im Vergleich zu der *Igreja de Nossa Senhora do Carmo*, welche „die alte Kathedrale“ darstellt.⁴⁴

Wie alle katholischen Kirchen besitzt auch die Kathedrale von Rio de Janeiro das Symbol des Kreuzes (Abb. 7). Dieses Kreuz „schwebt“ förmlich ein paar Meter über dem Hochaltar, zusätzlich wird die Decke im Innenraum von sechs Stahlseilen gestützt. Das Kreuz, verweist auf den Ursprung des Projektes, da es im Zentrum des Gebäudes beginnt – wenn man in der Kirche steht und den Blick nach oben richtet sieht der Betrachter ein griechisches Kreuz, von riesigen Proportionen und aus transparentem Material. Dieses befindet sich in der Mitte eines Kreises mit zehn Metern im Durchmesser, das dadurch als ausdrucksstarkes Symbol der Gegenwart Christi unter den Menschen seine Bedeutung repräsentiert. Diese Glasmalerei zeigt sich in den folgenden Grössen: 64.50 x 17.80 x 9.60 Meter. Die Malerei in Form von Glasfenstern verläuft in vier „Streifen“ vom oberen Kreuz ausgehend hinunter zum Boden der Kathedrale.⁴⁵

Die Herausforderung war es, den Bau so zu konzipieren, dass er sich deutlich von allen bisher bestehenden, traditionellen Kathedralen absetzt. Ausschlaggebend für den Architekten de Oliveira da Fonseca dafür war die Inspiration der Maya-Pyramide auf der Halbinsel Yucatan in Mexico. Die Basis dieser Pyramide ist quadratisch und schliesst am obersten Punkt in Form eines Plateaus, welches jedoch eine viel kleinere Fläche als der

⁴³ vgl. Underwood 1992, S. 19.

⁴⁴ Homepage *Catedral Metropolitana/ Catedral de São Sebastião*.

⁴⁵ Ebd.

Grundriss aufweist. Im Gegensatz dazu ist die Kathedrale im Zentrum Rio de Janeiros kreisförmig in ihrem Grundriss. Die Form, die sich in Richtung Himmel immer mehr nach oben zieht, soll die Nähe der Menschen in Beziehung zu Gott widerspiegeln. Durch das einfallende Licht im Inneren der Kathedrale wird dieser Effekt noch unterstrichen, dieses strömt durch die vier Arme des Kreuzes (auf dem Plateau der Kirche) und findet seine Verlängerung in den vier Glasfenstern. Diese Fenster sind durch Betondrähte umrahmt und sind in Anlehnung an die vier Himmelsrichtungen positioniert worden. Des Weiteren symbolisieren die vier Arme des Kreuzes die charakteristischen Kennzeichen der Kirche: Einheit und Heiligkeit einer katholische und apostolische Kirche.⁴⁶

6. Banco Boavista

Die *Banco Boavista* befindet sich in Rio de Janeiro, an der Praça Pio X, 118, Centro und wurde im Jahre 1946 von Oscar Niemeyer konzipiert. Die strukturellen Merkmale dieses Gebäudes sind eine Stahlbetonkonstruktion ohne Holzbalken, um die Raumaufteilungen zu erleichtern und die abgetrennten Außenwände. Dabei besteht der Grundriss der Bank aus einem Viereck, das südöstlich von einem 90 Grad Winkel ausgeht, die zwei anderen Seiten öffnen sich leicht nach aussen.⁴⁷ Dadurch entsteht eine gekurvte Aussenwand aus Glasbausteinen, „die sich im Erdgeschoss der Westfassade an einer Reihe von Aussenstützen entlang windet.“⁴⁸ Diese schlanke, gekurvte Wand gibt der Glausbau-Konstruktion des Bürogebäudes Stabilität und erhellt zudem den Innenraum.⁴⁹

Die Westfassade ist mit Sonnenblenden in Form von vertikalen Jalousien ausgestattet und die Nordfassade mit horizontalen Jalousien; dabei sind die Jalousien aus Holt hergestellt worden und verstellbar.⁵⁰ Da die Westfassade auf die sehr enge „Quintada Strasse“ zeigt, gewährleisten die Jalousien auf den tieferen Stöcken die Privatsphäre der Büroangestellten. Die vertikalen Abdeckungen sind grösstenteils in weiss gehalten, zumindest verhält es sich so in den unteren Stockwerken, sodass das Licht in die Büroräume reflektiert wird. Auf den höheren Stöcken sind die Jalousien in dunklem Blau gehalten, damit sie das Licht absorbieren. Die Lichtveränderungen bewirken jedoch, dass die Jalousien von der Strasse aus betrachtet, alle gleichfarbig aussehen. Die Planung dieses

⁴⁶ Homepage Catedral Metropolitana/ Catedral de São Sebastião.

⁴⁷ vgl. Papadaki 1957, S. 146.

⁴⁸ Werner 2003, S. 37.

⁴⁹ vgl. Werner 2003, S. 37.

⁵⁰ vgl. Papadaki 1957, S. 142.

Gebäudes erforderte eine maximale Nutzererkennung des Standorts und einen strikt einzuhaltenden Verkehr: für die Kunden der Bank, für das Bankpersonal und für den Verkehr der mietbaren Bürostockwerke.⁵¹ Im obersten Stockwerk der Boavista Bank befindet sich ein Ort der Entspannung und medizinischer Versorgung für das Personal. Hier gibt es sogar einen kleinen Garten für die Angestellten.⁵²

Niemeyer wurde vorgeworfen, dass er sich in den letzten Jahren insbesondere mit dem Äusseren seiner Gebäude beschäftigt haben soll, im Gegensatz dazu ist die Banco Boavista ein Beispiel dafür, dass es sich hier um ein „Meisterstück“ des inneren Raumes handeln soll. Auf einem kleinen engen Grundstück im städtischen Netz der Großstadt, das stark restriktiven Bauvorschriften unterliegt, löst der Architekt die Anforderungen des Programms mit großer Eleganz.⁵³ Eine einfache wellenförmige Wand aus durchsichtigen Glasblöcken dient als Element der Verbindung zwischen dem Pflaster und der Zwischenebene, wodurch ein überraschendes Spiel von Licht entsteht. Licht und Schatten brechen erfolgreich das Monotone dieser grossen, sich ausdehnenden transparenten Wände.⁵⁴ Dieses Spiel verleiht den Räumen ästhetische Werte, die ziemlich außergewöhnlich für ihre Zeit sind und die heute einen Teil unseres architektonischen Kanons repräsentieren.⁵⁵

7. *Centros Integrados de Educacao Publica (CIEP)*

Die *Centros Integrados de Educacao Publica (CIEP)* sind bedeutsam bezüglich des rasanten Bevölkerungswachstums in Brasilien, denn diese waren eine sozial orientierte Reaktion auf eine pädagogische Krise, die sich in Form einer Völkerwanderung vom Land in der städtischen Bevölkerung manifestierte.⁵⁶ Daher entstand die dringende Notwendigkeit eine große Anzahl von Schulen in so kurzer Zeit wie möglich zu schaffen, die einerseits industrielle Konstruktionsprozesse behielten und gleichzeitig die Gesamtkosten um 30 % reduzierten.⁵⁷ Der Gouverneur Leonel Bizola der Bundesstaaten wandte sich an Niemeyer, der ein System aus einfachen Betonteilen basierend entwickelte

⁵¹ vgl. Papadaki 1957, S. 143., vgl. Werner 2003, S. 37.

⁵² vgl. Papadaki 1957, S. 146.

⁵³ vgl. Papadaki 1957, S. 147.

⁵⁴ vgl. Papadaki 1957, S. 149.

⁵⁵ vgl. Andreas/ Flagge 2003, S. 54.

⁵⁶ vgl. Rio de Janeiro CIEP Niemeyer, S. 189.

⁵⁷ vgl. Rio de Janeiro CIEP Niemeyer, S. 189.

(Abb. 9).⁵⁸ Bei den CIEPs handelt es sich um ein System für öffentliche Schulen. Dank des Gouverneurs Bizola wird den Kindern ermöglicht eine Schule Vollzeit zu besuchen, die auch für Nahrung, medizinische und medizinische Versorgung, Erholung sowie kulturelle Aktivitäten sorgt.⁵⁹

Das Programm der CIEP wurde in den 80er Jahren in Form von über 500 Gebäuden umgesetzt und zeugt von einem standardisierten System für Bildungseinrichtungen der Bevölkerung in Rio de Janeiro. Das Schulgebäude der José Pedro Varela-Schule findet man an vielen Stellen in der Stadt und auch im Umland, vor allem wurde dieses Projekt in Vierteln mit sozial schwächerer Bevölkerung umgesetzt.⁶⁰

Oscar Niemeyer entwickelte für dieses Programm ein Bausystem aus Betonfertigteilen, das kostengünstiges Bauen innerhalb kürzester Bauzeit ermöglichte. Es entstand ein langgestreckter Baukörper als Grundtyp, der auf Stützen aufgeständert ist. Oft bestehen die Schulgebäude aus mehreren solcher Gebäuderiegel, die um einen Innenhof angeordnet sind und sich durch flexible Lehrräume auszeichnen. Im freien Erdgeschoss finden die Schüler in den Pausen einen schattigen Platz zum Spielen. Man erkennt sie unschwer an den markanten, an Zugfenster erinnernde Fassadenöffnungen, die immer wieder in anderen Farbtönen gestaltet sind.⁶¹ Der Entwurf Niemeyers von 1984 basiert auf der Idee, die Schulen aus einem Cluster von separaten Gebäuden zusammensetzen, sodass es in seiner Konzentration der einer Stadt entspricht (nach Washington Fajardo, dem Präsidenten des Rio de Janeiro Weltkulturerbe Instituts). Die Grundbausteine aus Beton bilden die Basis jeder dieser Schulen, wobei zusätzlich eine überdachten Sporthalle, eine achteckige Bibliothek und ein Haus auf dem Dach für die Schüler, die dort wohnen, vorhanden sind. Dabei können die Gebäude immer wieder aufs Neue auf unterschiedliche Weise je nach Ort konfiguriert werden; es handelt sich um ein flexibles System, das sich der Natur (Bsp. Hänge und Berge) oder noch leer stehende Flecken neben den Hauptstrassen anpasst. Des Weiteren kommt den CIEPs eine weitere wichtige Rolle zu, denn sie stellen mit ihren überdachten Spielplätzen einen lebenswichtigen öffentlichen Raum dar, der für die Familien in den ärmeren Gebieten, wie beispielsweise den Favelas, von essenzieller, sozialökonomischer Bedeutung ist. Das ganze Programm symbolisiert

⁵⁸ Homepage The Guardian.

⁵⁹ Homepage CIEP.

⁶⁰ vgl. Philippou 2008, S. 366.

⁶¹ Werner 2003, S. 41.

durch seine architektonisch, hochwertigen und funktionalen Konzeption die Verwendung von Architektur im Sinne einer neuen pädagogischen Philosophie."⁶²

8. Museo de Arte do Rio (MAR)

Das *Museo de Arte de Rio* wurde im März dieses Jahres (2013) eröffnet und von dem Architekturbüro Bernardes und Jacobsen Arquitetura (Architekten: Paulo Jacobsen, Bernardo Jacobsen e Thiago Bernardes) entworfen. Dabei umfasst der Bau eine Gesamtfläche von 11240.0 m². Auf der Website des Museo de Arte de Rio wird darauf hingewiesen, dass es eine Herausforderung war drei bestehende Gebäude mit verschiedenen architektonischen Charakteristika zu einer Ganzen zu vereinen. Dazu gehört neben dem Bau des „alten“ Museums auch die Schule "*a escola do olhar*" mit seinen Kultur- und Freizeiträumen. Die drei bestehenden Gebäude sind der Palast Dom João, das Polizeigebäude und die alte zentrale Busstation vom Rio, damit verbunden soll ein Teil des großen Stadtumbaus in der historischen Innenstadt von Rio de Janeiro sein.⁶³

Für jede Konstruktion wurden unterschiedliche Ebenen der Erhaltung analysiert. Der erste Schritt bestand darin, ein übergreifendes System für das Museum und die Schule zu ermöglichen, sodass diese in einer integrierten und effizienten Art und Weise zusammenarbeiten können. Aus diesem Grund gab es den Vorschlag der Schaffung eines abgeschlossenen Quadrats auf dem Dach des Polizeigebäudes, welches alle Zugänge verbinden sollte: Ein Bereich für kulturelle Veranstaltungen und Freizeit.⁶⁴

Es wurde festgelegt, dass der Palast wegen seiner großen Raumhöhe und Struktur die Ausstellungsräume des Museums zu beinhalten habe. Das Polizeigebäude soll für die Schule, Hörsäle, Multimedia Ausstellungsflächen, Verwaltungsräume und Mitarbeiter Bereichen des Komplexes verwendet werden. Die Pfeiler, die derzeit als Zugang zu der Straße verwendet werden, werden zu einem großen Foyer des gesamten Komplexes und halten die Skulpturenausstellungsbereiche zusammen. Der Zugang zwischen den beiden Gebäuden soll reguliert werden, indem der leere Raum als interner, offener und überdachter Raum durch die Pfeiler charakterisiert wird.

Das Vordach des Weges, das als Erbe Element der Stadt aufgeführt ist, wird für Toiletten, Shop und Region Beladen, Entladen und Einlagen verwendet werden. Besonders

⁶² vgl. Underwood 1994, S. 192 f.

⁶³ Homepage Museo de Arte do Rio (PDF-Datei).

⁶⁴ vgl. Kimmel / Tiggemann / Cecilia 2013, S. 42.

hervorzuheben ist die Bewegungsmöglichkeit der Besucher, die sich zwischen den beiden Gebäuden hin- und her bewegen können. Als besonders bedeutsam bezüglich dieses entstehenden Flusses, der über Luftaufnahmen zu beobachten ist, zeigt sich die entstehende Bewegung, die an diejenige von Wellen auf der Wasseroberfläche erinnert. Dieser poetisch architektonische Charakter entsteht durch eine Wechselwirkung zwischen der Statik des Gebäudes und der Bewegung der Menschenmassen, die von der Praça Mauá aus zu sehen ist und von oben blickend auf die Morro da Conceição zu beobachten ist.⁶⁵

8. Schluss

Anhand der beschriebenen Gebäude, die sich im Zentrum Rio de Janeiros befinden, lassen sich einige Elemente finden, die insbesondere der brasilianischen Architektur eigen (geworden) sind.

Als Erstes kann die Freiheit der Form genannt werden, die sich beispielsweise in den Bauten von Le Corbusier beziehungsweise auch von Niemeyer wiederfindet und in der Architektur in Gestalt von gekurvten Wänden oder Dachgärten (Bsp. Banco Boavista, MES) auftaucht. Dadurch entsteht eine organische Form, die auch im Zusammenhang mit der Einführung der freien Form in der Stadtplanung gesehen werden kann. Hier stellt sich die Frage, ob eine organische Form auch funktionale Ansprüche der Architektur erfüllen kann.

Ein zweites Charakteristikum, das immer wieder auftaucht, repräsentiert die Glasfassade. Diese steht in engem Zusammenhang mit den Brise-Soleils, die die Glaswände gegen die brennende Sonne und das stechende Licht schützen sollen. Dieses Element, das auch Le Corbusier eingeführt hat, taucht immer wieder in den besprochenen Gebäuden auf. Diesbezüglich kritisiert Max Bill in einem Text über die brasilianische Architektur, dass bisher noch kein Versuch unternommen wurde, eine Alternative dafür zu finden.⁶⁶

Ein viertes Element stellen die Stützen oder Pfeiler dar, mit denen Häuser gehoben werden und dadurch auf abgeschlossene Innenhöfe verzichtet wird. Das Ministerium für Erziehung und Gesundheit galt immer als ein anerkannt erfolgreiches Beispiel dafür. Es musste bei diesem Gebäude die Frage nach der Konzentration des Fussgängerverkehrs mit der Ruhe der alten Innenhöfe abgewogen werden und durch den Einsatz von Stützen sollte dies in Einklang gebracht werden. Bezüglich der Stützen kritisiert Bill, dass diese

⁶⁵ vgl. Kimmel / Tiggemann / Cecilia 2013, S. 43.

⁶⁶ vgl. Bill 2003, S. 117 f.

ursprünglich einfach gerade waren, aber jetzt bekämen sie ganz barocke Formen.⁶⁷ Diese Kritik kann auch umgedeutet werden, als einen Versuch der Architekten die barocken Formen in die moderne Architektur miteinzubeziehen. Durch das „Zitieren“ des Barocken kann auch eine Verbindung zwischen traditioneller und moderner Architektur geschaffen werden und das Stadtbild wird zu einem homogen wirkenden Zusammenspiel.

Bill übt des Weiteren Kritik an den sogenannten *pilotis* (Stützen), die im ersten Moment wie eine ingenieurmässige Meisterleistung wirken, jedoch in Wirklichkeit nur einem dekorativen Sinn nachkämen. Er geht sogar so weit, dass er das Betreten eines Gebäudes wie des MES als ein furchteinflössendes Durcheinander der Konstruktionssysteme beschreibt, da es den Stützen an jeglichem strukturellen Sinn und Grund fehle. Er fordert, die Architektur bewohnbar und harmonisch zu gestalten, indem der Architekt Funktionen wie Unterkunft, Arbeit und Erholung in eine übereinstimmende Funktion zu bringen habe – denn kein Element sei überflüssig, jedes spiele eine wichtige Rolle: „Architektur ist eine soziale Kunst: sie muss dem Menschen dienen.“⁶⁸

⁶⁷ vgl. Bill 2003, S. 116.

⁶⁸ Bill 2003, S. 118.

Literaturverzeichnis

Andreas / Flagge 2003: Paul Andreas / Ingeborg Flagge (Hrsg.): *Oscar Niemeyer. Eine Legende der Moderne / A Legend of Modernism*. Deutsches Architektur Museum, Frankfurt am Main, 2003.

Bill 2003: Max, Bill: *Architekt, Architektur und Gesellschaft*, in: Andreas, Paul / Flagge, Ingeborg (Hrsg.): *Oscar Niemeyer. Eine Legende der Moderne / A Legend of Modernism*. Deutsches Architektur Museum, Frankfurt am Main, 2003, S. 115-122.

Cavalcanti 2003: Lauro Cavalcanti: *Oscar Niemeyer und die brasilianische Tradition der Moderne*, in: Andreas, Paul / Flagge, Ingeborg (Hrsg.): *Oscar Niemeyer. Eine Legende der Moderne / A Legend of Modernism*. Deutsches Architektur Museum, Frankfurt am Main, 2003, S. 27-36.

Fils 1982: Alexander Fils (Hrsg.): *Oscar Niemeyer: Selbstdarstellung – Kritiken – Oeuvre*, Berlin: Frölich & Kaufmann, S. 1982.

Homepage ABI: <http://www.abi.org.br/institucional/historia/> (Stand: 16.11.13).

Homepage Catedral Metropolitana/ Catedral de São Sebastião: <http://www.catedral.com.br/construcao.php> (Stand: 16.11.13).

Homepage CIEP: <http://www.pdt.org.br/nossas-bandeiras/educacao/mais-sobre-os-cieps/os-centros-integrados-de-educacao-publica> (Stand: 16.11.13).

Homepage Museo de Arte do Rio (PDF-Datei): http://www.museudeartedorio.org.br/sites/default/files/planejamento_estrategico_mar.pdf (Stand: 16.11.13).

Homepage NZZ: http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/kunst_architektur/tropische-heiterkeit-1.17873534 (Stand: 28.10.13).

Homepage Teatro Municipal: <http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/historia.html> (Stand: 16.11.13).

- Homepage The Guardian: <http://www.theguardian.com/artanddesign/architecture-design-blog/2013/mar/15/flatpack-flexible-oscar-niemeyer-schools> (Stand: 16.11.13).
- Kimmel / Tiggemann / Cecilia 2013: Laurence Kimmel, Anke Tiggemann, Bruno Santa Cecilia: *Architectural Guide Brazil*, Dom Publishers (1. Auflage), 2013.
- Kubler / Soria 1959: George Kubler / Martin Soria: *Art and Architecture in Spain and Portugal. And their American Dominions 1500 to 1800*, England 1959.
- Maak 2003: Niklas Maak: *Die Kurven des Lebens – ein Interview mit Oscar Niemeyer*, in: Andreas, Paul / Flagge, Ingeborg (Hrsg.): *Oscar Niemeyer. Eine Legende der Moderne / A Legend of Modernism*. Deutsches Architektur Museum, Frankfurt am Main, 2003, S. 21-26.
- Papadaki 1957: Stamo Papadaki: *The Work of Oscar Niemeyer*. With a foreword of Lucio Costa. Reinhold Publishing Corporation, Second Printing, Revised Edition, 1957.
- Philippou 2008: Styliane Philippou: *Oscar Niemeyer. Curves of Irreverence*, Yale University Press, New Haven and London, 2008.
- Underwood 1992: David Underwood: *Oscar Niemeyer and Brazilian Free-form Modernism*. George Braziller, Inc., New York, 1992.
- Underwood 1994: David Underwood: *Niemeyer and the Architecture of Brazil*, Rizzoli International Publications, Inc., New York, 1994.
- Werner 2003: Heike Werner: *Rio de Janeiro für Architekten*. Heike Werner Verlag, München, 2003.

Abbildungen

Abb. 1 Entwürfe des Palacio Gustavo Capanema von Costa (oben) und Niemeyer (unten), in: Andreas, Paul / Flagg, Ingeborg (Hrsg.): *Oscar Niemeyer. Eine Legende der Moderne / A Legend of Modernism*. Deutsches Architektur Museum, Frankfurt am Main, 2003, S. 30.

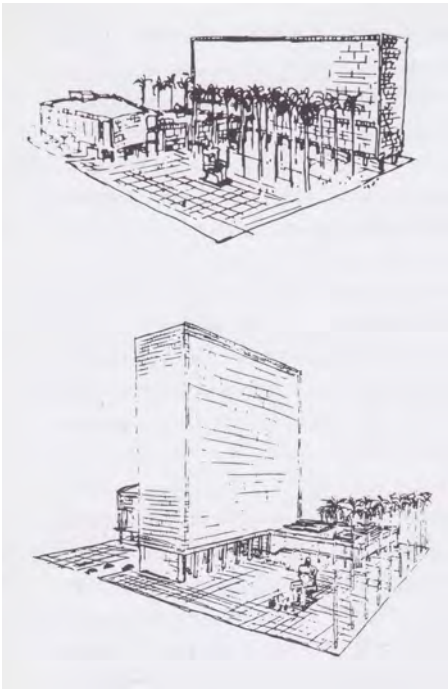


Abb. 2 Grundrisse des ersten und zweiten Stocks des Palacio Gustavo Capanema, in: Padaki, Stamo: *The Work of Oscar Niemeyer*. With a foreword of Lucio Costa. Reinhold Publishing Corporation, Second Printing, Revised Edition, 1957, S. 52.

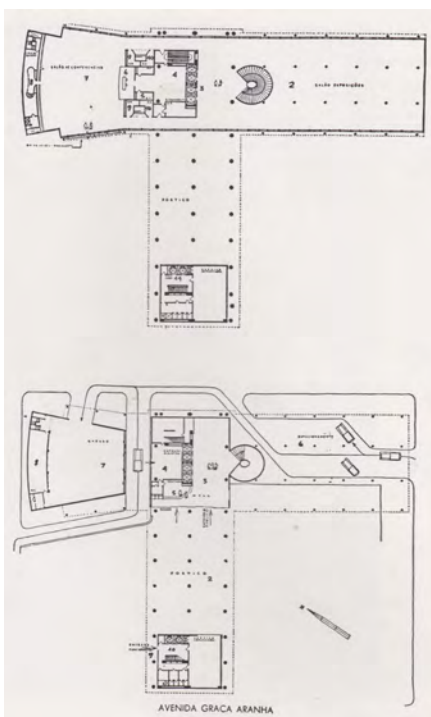


Abb. 3 Äussere Hauptfassade mit den Sonnenschutz-Panelen des Palacio Gustavo Capanema, in: Padaki, Stamo: *The Work of Oscar Niemeyer*. With a foreword of Lucio Costa. Reinhold Publishing Corporation, Second Printing, Revised Edition, 1957, S. 57.



Abb. 4 Grundriss des ABI, aus: <http://www.archdaily.com.br/br/01-37838/classicos-da-arquitetura-sede-da-associacao-brasileira-de-imprensa-abi-irmaos-roberto> (Stand: 11.11.13).

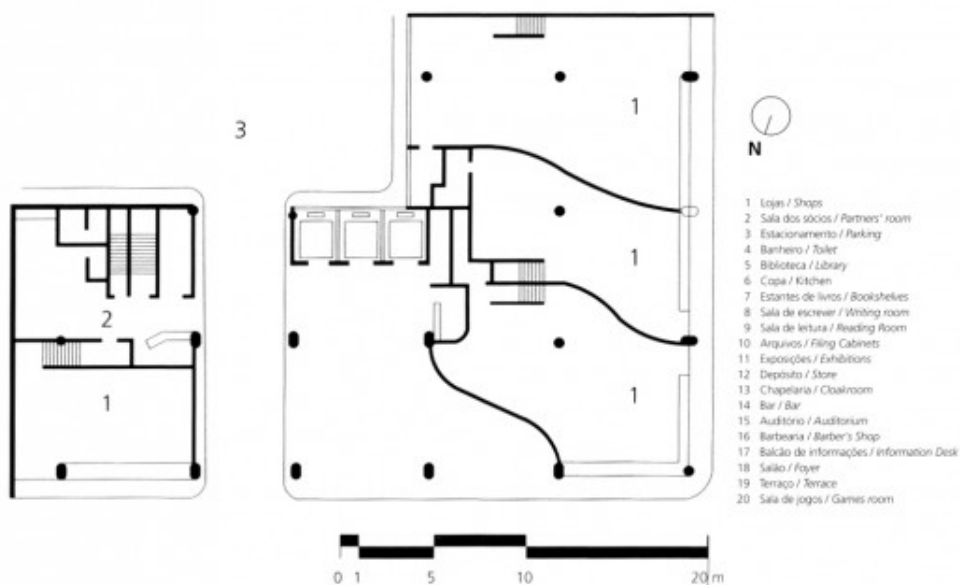


Abb. 5 Fotografie der Frontansicht des Teatro Municipal de Rio de Janeiro aus dem Jahre 1925, aus: http://www.caravelas.com.pt/Rio_de_Janeiro_Teatro_Municipal_2.jpg (Stand: 11.11.13).



Abb. 6 Fotografie der Catedral Metropolitana/ Catedral de São Sebastião von unten, aus: http://www.catedral.com.br/fotos.php#fotos/vitros_2.jpg (Stand: 13.11.13).

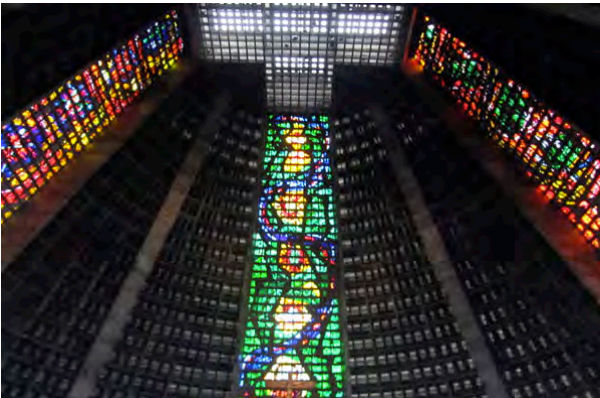


Abb. 7 Grundrisse des *Ground Floor* und *Basement* der Banco Boavista, in: Padaki, Stamo: *The Work of Oscar Niemeyer*. With a foreword of Lucio Costa. Reinhold Publishing Corporation, Second Printing, Revised Edition, 1957, S. 146.

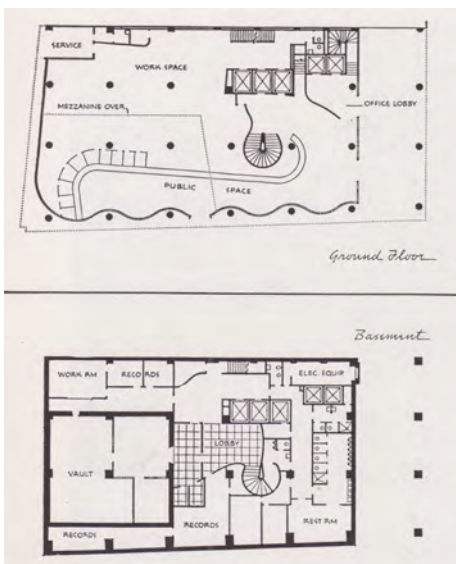


Abb. 8 Ausschnitt der Innenfassade der Banco Boavista, in: Padaki, Stamo: *The Work of Oscar Niemeyer*. With a foreword of Lucio Costa. Reinhold Publishing Corporation, Second Printing, Revised Edition, 1957, S. 151.

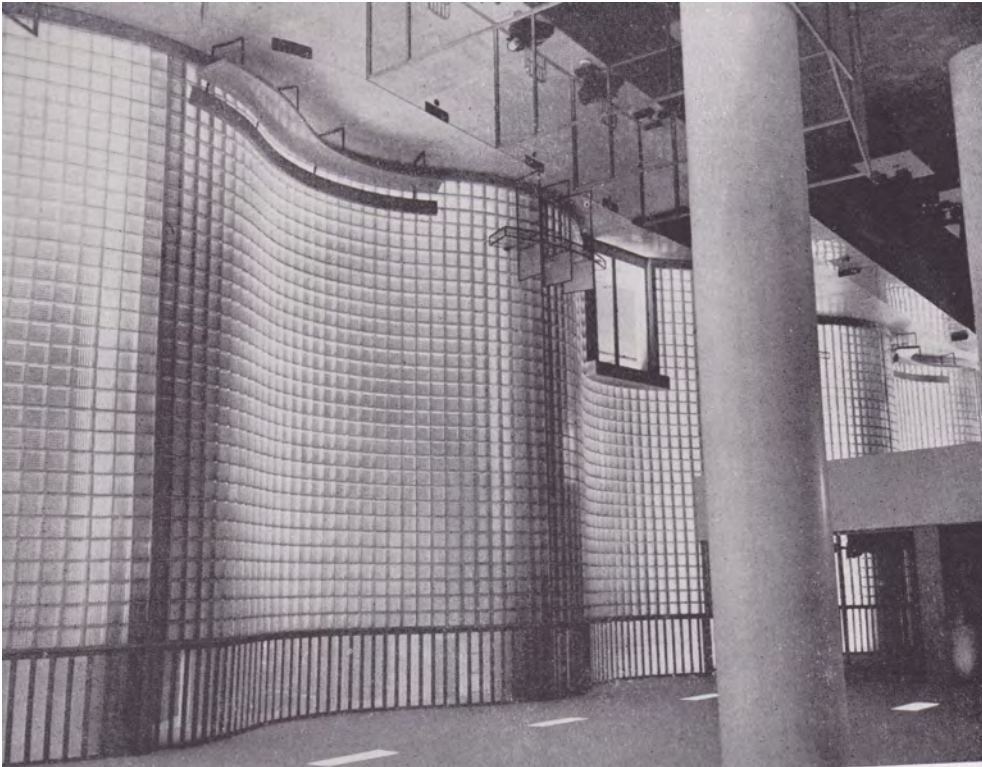


Abb. 9 Zeichnung von Oscar Niemeyer eines CIEP-Grundrisses, aus: <http://www.elfikurten.com.br/2012/02/darcy-ribeiro-um-homem-de-fazimentos.html> (Stand: 11.11.13).

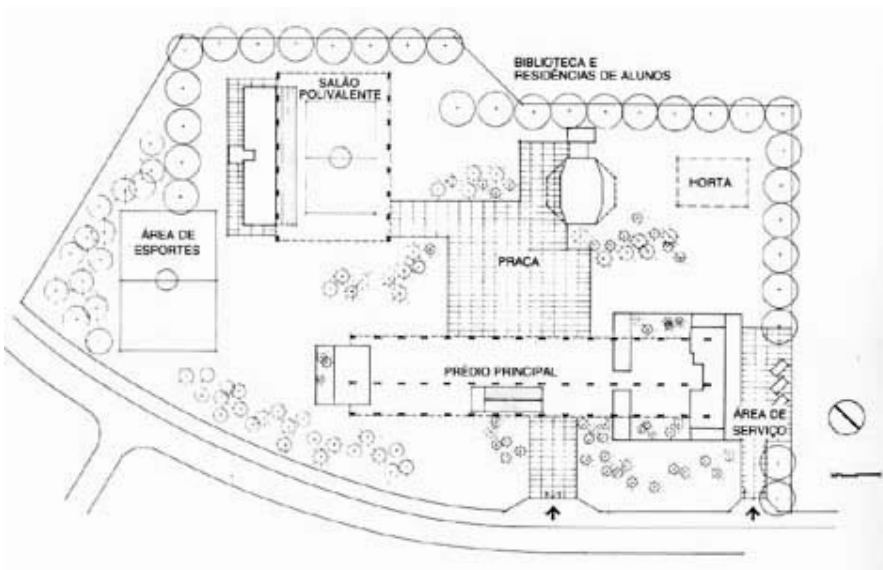


Abb. 10 Museo de Arte do Rio, aus:

http://www.museudeartedorio.org.br/sites/default/files/planejamento_estrategico_mar.pdf (Stand: 13.11.13).



Rio de Janeiro
Santa Teresa / Flamengo

Fredi Fischli



**Universität
Zürich** UZH

Kunsthistorisches Institut

Rio de Janeiro, Mo 16.12. Vormittag

Parque Eduardo Guinle, Conjunto Nova Cintra; Lucio Costa 1948 – 52

Parque do Flamengo, Burle Marx, Reidy 1962

Museu de Arte Moderna, Reidy 1968

Fredi Fischli

s07731789

Neptunstrasse 2

8032 Zürich

078 720 31 03

fredi.fischli@uzh.ch

Exkursion: Die Moderne in Brasilien

Herbstsemester 2013

Prof Dr. Martino Stierli / Prof. Dr. Tristan Weddigen

1 Parque Eduardo Guinle & Conjunto Nova Cintra

Zentral im Parque Eduardo Guinle gelegen, besteht das Conjunto Nova Cintra von Lucio Costa aus drei von ursprünglich sechs geplanten Wohnhäusern.¹ Die drei Gebäude Nova Cintra, Bristol und Caledônia wurden 1948, 1950 und 1952 fertig gestellt.



Abb. 1: Lucio Costa, *Conjunto Nova Cintra*, 1948 – 1952, die drei Gebäude links wurden nicht gebaut, In: Igor Fracalossi. "Clássicos da Arquitetura: Parque Eduardo Guinle / Lucio Costa" 15 May 2013. URL: ArchDaily. 4 Nov 2013. <http://www.archdaily.com.br/br/01-14549/classicos-da-arquitetura-parque-eduardo-guinle-lucio-costa>

Da die Bauten dem Verlauf des Parks folgen, blicken die Wohnungen von zwei Gebäuden unüblicherweise nach Westen, wobei das dritte, um ein Stockwerk höhere, mit Stadtanschluss und Geschäften in einer Nord-Süd Ausrichtung liegt. Besonders auffällig sind zum einen die Fassaden, die die Sonneneinstrahlung und damit das Klima des Wohnungsbaus kontrollieren. Als grosse Baueinheiten in einer modernen Formsprache gebaut, lassen sie aus westlicher Perspektive den Verdacht auf einen sozialen Wohnungsbau aufkommen, welchen sie als Bau für die Oberschicht jedoch nicht einlösen. Die Wohnungen sind zwischen 286 und 604 qm gross, zentral in der Stadt im Park einer der bedeutungsvollsten Paläste von Rio gelegen. Für die Elite sollen sie eine urbane "Insel" darstellen, die sich vom grossstädtischen Chaos, den sie umgibt, unterscheidet. Der Bau folgte keinem sozialen Auftrag, doch war Costa ein Anhänger der modernen Formensprache, wie er sie von Le Corbusier kannte. Dieser Verweis lässt sich beispielsweise über die Stützen, Corbusiers „Piloti“ nachverfolgen, die neben der Fassade ein weiteres wichtiges Charakteristikum der Gebäudegruppe bilden. Sie betonen die horizontale Ausrichtung der Bauten und setzen sie mit dem unebenen Gelände des Parks in Kontrast. Costa nach war das Guinle Park Projekt "the first experience of a residential complex of flats for the high bourgeoisie, and the first one where after so many frustrated attempts to leave the ground floor space empty, Le Corbusier's pilotis - which were to become commonly used in the city - were applied".² Doch gleichzeitig zu dieser Anlehnung an Le Corbusier versuchte Costa eine Verbindung zwischen der neuen und modernen Architektur mit der kolonialen Vergangenheit Brasiliens herzustellen. Die Fassaden werden von einem beinahe quadrati

¹ Zum folgenden Kapitel vgl. Luiz Recaman, „High-Speed Urbanisation“, in: *Brazil's Modern Architecture*, hrsg. v. Elisabeth Andreoli und Adrian Forty, London 2004, S. 106 – 139.

² Zit. Lucio Costa, Zit. In: Ebd. S. 122.

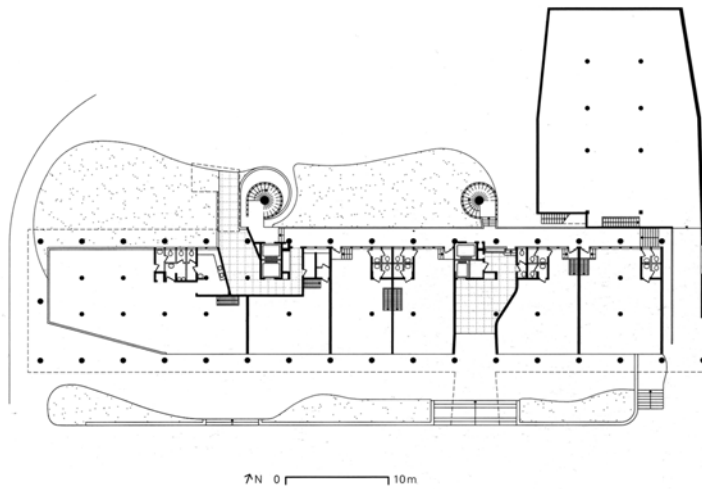


Abb. 2: Lucio Costa, *Conjunto Nova Cintra*, 1948 – 1952, In: Igor Fracalossi. "Clássicos da Arquitetura: Parque Eduardo Guinle / Lucio Costa" 15 May 2013. URL: ArchDaily. 4 Nov 2013. <http://www.archdaily.com.br/br/01-14549/classicos-da-arquitetura-parque-eduardo-guinle-lucio-costa>

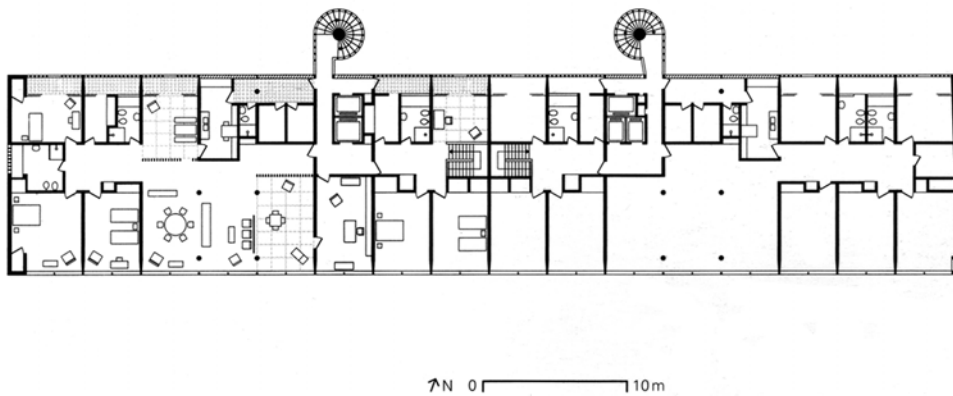


Abb. 3: Lucio Costa, *Conjunto Nova Cintra*, 1948 – 1952, In: Igor Fracalossi. "Clássicos da Arquitetura: Parque Eduardo Guinle / Lucio Costa" 15 May 2013. URL: ArchDaily. 4 Nov 2013. <http://www.archdaily.com.br/br/01-14549/classicos-da-arquitetura-parque-eduardo-guinle-lucio-costa>

schen, modernistischen „Grid“ strukturiert. In diesem befinden sich die in Keramik gearbeiteten Fassadenblenden, die in ihrer schematisierten Musterung eine moderne Neuinterpretation traditionalistischer brasilianischer Ornamente darzustellen scheinen. Die klare strenge Linie der Struktur wird dem Park mit seinen organischen Formen bewusst entgegengesetzt, jedoch durch die Fassade, die beide Eigenschaft in sich vereint, miteinander verbunden. Die Motive von Natur und Technik sowie Traditionalismus und Modernismus scheinen in Costas Bau bewusst eingesetzt und einander in wechselseitiger Beziehungen gegenübergestellt.

Der Parque Eduardo Guinle wurde ursprünglich als Garten zum klassizistischen Herrenhauses der Residenz von Edward Guinles in den 1920er Jahren konzipiert. 1940 übernahm die Bundesregierung den Park dem sich ab 1943 Lucio Costa als damaliger

Direktor des Stelle für Nationales Historisches und Künstlerischen Erbes mit einer städtebaulichen Planung annahm und die Reihe von sechs Wohngebäuden konzipierte.³ Vor 1936 fand die moderne brasilianische Bautätigkeit vor allem anhand von Privathäusern der Elite statt, die sich neugierig nach der Europäischen Moderne orientierte. Mit der neuen politischen Ordnung begann jedoch Mitte der 1930er Jahre vermehrt der Bau von öffentlichen und administrativen Gebäude in der damaligen Hauptstadt Rio de Janeiro. Doch das übernommene und weiterentwickelte modernistische Formenvokabular schien oft mit den ideologischen Ansprüchen des modernen Baus auseinander zu gehen. Das Ziel nach einer klaren formalen Sprache wurde zunehmend problematisch, da ihm die Kosten der Standardisierung des sozialen Wohnungsbaus, das finanziellen Defizits des Landes und das geringe Einkommen der Bevölkerung gegenüber stand. Währenddessen die öffentlichen Gebäude als historischer Ausgangspunkt der modernen Architektur in Brasilien angesehen werden können, so blieb der soziale Wohnungsbau unter diesen Umständen für die Massen für ein weiteres Jahrzehnt ohne Verwendung. Doch dieser Verzicht könne, weder einem fehlenden Verlangen des Marktes oder einem politischen Druck zugerechnet werden, so Luiz Recaman, da es sich um eine Zeit des intensiven städtischen Wachstums handelte in denen die Peripherie von Sao Paulo, wie auch Rio de Janeiro stark expandierte. Spätestens ab dem Bau der Wohnanlagen von Costa im Guinle Park zwischen 1948 und 1952 hätte die Frage nach einem Massenwohnungsbau akut werden sollen.

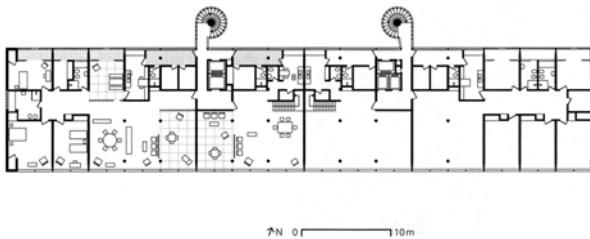


Abb. 4: Lucio Costa, *Conjunto Nova Cintra*, 1948 – 1952, In: Igor Fracalossi. "Clássicos da Arquitetura: Parque Eduardo Guinle / Lucio Costa" 15 May 2013. URL: ArchDaily. 4 Nov 2013. <http://www.archdaily.com.br/br/01-14549/classicos-da-arquitetura-parque-eduardo-guinle-lucio-costa>

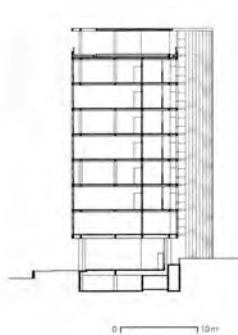


Abb. 5: Lucio Costa, *Conjunto Nova Cintra*, 1948 – 1952, In: Igor Fracalossi. "Clássicos da Arquitetura: Parque Eduardo Guinle / Lucio Costa" 15 May 2013. URL: ArchDaily. 4 Nov 2013. <http://www.archdaily.com.br/br/01-14549/classicos-da-arquitetura-parque-eduardo-guinle-lucio-costa>

³ Vgl. Igor Fracalossi. "Clássicos da Arquitetura: Parque Eduardo Guinle / Lucio Costa" 15 May 2013. URL: ArchDaily. Accessed 4 Nov 2013. <<http://www.archdaily.com.br/br/01-14549/classicos-da-arquitetura-parque-eduardo-guinle-lucio-costa>>

2 Parque do Flamengo

Durch den Bau des Parque do Flamengo wurde mit einer künstlichen Aufschüttung von Land (1962; die Erde stammt von der Abtragung des Santo Antonio-Hügels⁴) ein grosser Teil der Küste von Rio de Janeiro zu einem modernen Park. Ein moderner Park der das formale Spiel zwischen geometrischer Strenge, vegetabler Formen und „pseudo“-historisch bzw. -indigenen Vokabular aufnimmt und vereint. Als Naherholungsgebiet der Bewohner der Metropole beinhaltet er ebenfalls die Route einer Schnellstrasse und kontrastiert die Gegensätze von Technik und Natur in einer Einheit.

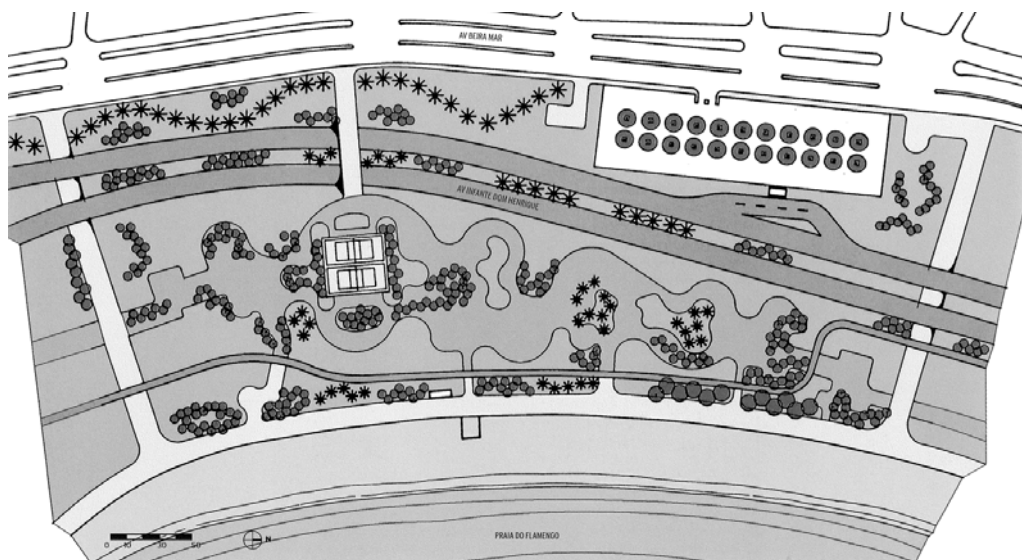


Abb. x: Roberto Burle Marx, *Parque do Flamengo* (heute Parque Brigadeiro Eduardo Gomes), 1961 – 1965, Landschaftsarchitektur, 1'200'000 m2, Rio de Janeiro. Montero, 2001, S.67, Abb. 1).

Der Parque do Flamengo ist Teil eines grösseren Stadtplans, der 1927-30 aufgestellt wurde, den Verkehr zwischen den südlichen, zentralen und nördlichen Stadtteilen besser verbinden sollte und in dem der Architekt Affonso Eduardo Reidy eine Schlüsselrolle spielte.⁵ Erst als 1929 Studentische Hilfskraft von Alfred Crouch als Direktor der Stadtplanung und ab 1947 in der Wiederaufnahme des Plans und ausführender Architekt des Museu de Arte Moderna, welches sich im Park selbst befindet.

Ab 1931 war Reidy Professor an der Universidade Federal do Rio de Janeiro und ab 1932 Baudirektor der Stadt.⁶ So arbeitete er nicht nur am Gebäudeentwurf, sondern auch an der Stadtplanung massgeblich mit. Im Vergleich zu Niemeyer charakterisiert

⁴ Vgl. Lehmann2004, S.163.

⁵ Zum folgenden Kapitel vgl. *The Gardens of Roberto Burle Marx*, hrsg. v. Sima Eliovson, mit einem Vorwort v. Roberto Burle Marx, Portland 1991, S. 97 – 103.

⁶ Zum folgenden Abschnitt vgl. Lehmann 2004, S.163 –174.



Abb. x: Roberto Burle Marx, *Parque do Flamengo* (heute Parque Brigadeiro Eduardo Gomes), 1961 – 1965, Landschaftsarchitektur, 1'200'000 m², Rio de Janeiro. Montero, 2001, S.69, Abb. 1) und Abb x: Roberto Burle Marx und Affonso Eduardo Reidy, *Museum of Modern Art* mit Landschaftsarchitektur, Entwurf 1961, Rio de Janeiro, Hameyman 1995, S. 172, Abb. 19).

Lehmann seine Bauten folgendermassen: „Reidys Arbeiten der vierziger und fünfziger Jahre hatten in ihrem formalen Mut und ihrer Plastizität starke Ähnlichkeiten mit den Arbeiten von Oscar Niemeyer; beide Architekten waren etwa gleich alt (Niemeyer ist nur zwei Jahre älter) und beide befanden sich miteinander im ambitionierten Wettstreit darum, wer Rios einflussreichster moderner Architekt werden würde. So beobachteten sie gegenseitig ihre Aktivitäten genauestens und waren ähnlich erpicht, aus den neuen Möglichkeiten der Stahlbetonarchitektur die fortschrittlichsten, elegantesten Bauten zu entwickeln. Es ist also nicht verwunderlich, dass sie häufig zu formal ähnlichen Ergebnissen kamen.“⁷ Henry-Russel Hitchcock erwähnte hierzu 1955: „Reidy is almost more Corbusian than Niemeyer if with less personal lyricism.“⁸ Bei Reidy sei jedoch, in seiner Rolle als Baudirektor der Stadt, so Lehmann, ein ausgeprägtes Engagement sozialer Verantwortung hinzugekommen. Er konzentrierte sich zunehmend auf den Städtebau, eine Ausrichtung, die bis anhin unter den Brasilianischen Architekten äusserst selten war. Doch sein Leben ging wegen Krebs mit 55 Jahren 1964 früh zu Ende, an einem Zeitpunkt indem er eben zu den bedeutendsten Brasilianischen Architekten avancierte. Seit 1930 war Reidy mit der Bauingenieurin Carmen Portinho verheiratet. Sie war die erste weibliche Ingenieurin Brasiliens und verantwortliche Statikerin der meisten Bauten Reidys. Sie wurde Direktorin des städtischen Amtes für Wohnungsbau und war dadurch auch Hauptverantwortliche auf städtischer Seite für die Ausführung des Pedregulho Projektes. Nach dem Tod ihres Mannes betreute sie die Fertigstellung des MAM-Museumsgebäudes und war Herausgeberin der Zeitschrift *Revista da Directoria de Engenharia da PDF* (Prefeitura do Distrito Federal), die sie 1932 mit gegründet hatte und sich zum Sprachrohr der Modernen Architekten Brasiliens entwickelte.

Der Flamengo Park ist 120 Hektar (=1,2 km²) gross, wurde auf künstlich aufgeschüttetem Land erbaut und beinhaltet das Museu de Arte Moderna von Rio de Janeiro. Geplant wurde der Park von einer Architektengruppe bestehend aus Maria Carlota de

⁷ Zit. Lehmann 2004, S.163.

⁸ Zit. Hitchcock 1955, Zit. in: Lehmann 2004, S.163.

Macedo Soares und dem Landschaftsarchitekten Roberto Burle Marx. 1952 initiiert, begannen die Bauarbeiten 1954, welche 1962 abgeschlossen wurden. Mit seinen Gärten, dem Strand, Spiel- und Sportplätzen sowie 58 Hektaren Land und um die 58'000 wurde er als Freizeitort geplant.

Laut Lehmann findet sich der „wohl überzeugenste Ausdruck des neuen brasilianischen Esprits“⁹ in den Gartenanlagen des vielseitigen Malers Roberto Burle Marx, der auch keramische Wandgestaltungen aus Azulejos, Dachgärten, brunnenanlagen und Soffe entworfen hat. Seine Gärten und die verwendeten Motive gingen dabei von regionalen einheimischen Traditionen aus (wie Motive der Kolonialzeit und der Indianer), doch waren sie gleichzeitig typisch für die auf Organik und ein neues Naturgefühl zielenden Tendenzen der dreissiger Jahre. Burle Marx verhalf durch seine Arbeit der Brasilianischen Gartengestaltung einen ebenbürtigen Rang, wie sie bis dahin nur die Architektur innehatte.¹⁰

Burle Marx starb am 4. Juni 1994 in Rio de Janeiro, fast fünfzig Jahre nachdem er sein Landgut, eine 800'000 qm grosse ehemalige Kaffeepflanzung, 1949 mit seinem Bruder Siegfried erworben und schrittweise in einen brasilianischen „Garten Eden“ verwandelt hatte. Er wurde als Sohn einer Brasilianerin (Cecilia Burle) und eines Deutschen (Wilhelm Marx; nicht direkt aber verwandt mit Karl Marx) 1909 in Sao Paulo geboren. 1913 zog die Familie in die damalige Hauptstadt Rio de Janeiro, das Roberto Burle Marx 1928 verliess um in Berlin Gesang zu studieren. In Berlin angekommen entschloss er sich jedoch für ein Studium der Malerei an der Kunsthochschule und zeichnete u.a. die exotische Pflanzenwelt Südamerikas im Botanischen Garten in Berlin-Dahlem. Zurück in Rio de Janeiro setzte er 1929 das Studium der Malerei bei dem deutschen Maler Leo Putz fort (erst malte Burle Marx expressionistisch, dann kubistisch) und begann ein Architekturstudium, an der Kunstakademie ENBA, die eben von Lucio Costa reformiert wurde. Es entstanden freundschaftliche Kontakte zu dem gleichaltrigen Reidy, aber auch zu seinen ambitionierten Lehrern Warchavchik und Costa. Bald stellte es sich für ihn heraus, dass die Pflanzenwelt und die Möglichkeit, deren Formen und Farbenpracht wie abstrakte Gemälde zu gestalten, für Burle Marx eindurchgängiges Thema in Verbindung mit dem neuen Geist der Moderne wurde. So wurde aus dem Maler ein Landschaftsarchitekt.¹¹

1937 gründete er in Rio de Janeiro sein Atelier für Landschaftsarchitektur und erhielt unmittelbar, vermittelt durch die Architekten, erste Aufträge: Die Dachgärten für das MES und den Brasilianischen Presseverband. Für das Ministerium für Erziehung und Gesundheit, das erste moderne Hochhaus in Südamerikas, schuf Burle Marx neben den beiden Dachgärten, die heute nicht mehr in ihrer Originalform erhalten sind, auch die Gestaltung der Plaza. Es folgten öffentliche und private Aufträge in ganz Brasilien. Unweit von Belo Horizonte entwarf Burle Marx zusammen mit dem Botaniker Mello Barreto die Gartenanlage für Osca Niemeyers Pampulha und verwendete zur Ausführung neunzehn ortstypische Pflanzenarten in organisch-geschwungenen Flächen. Es war ein Glücksfall für die Einbindung von Niemeyers objekthaften Bauten in ihrer

⁹ Zit. Lehmann 2004, S.175.

¹⁰ Vgl. Lehmann 2004, S. 175 und Lehmann 1994, S. 12.

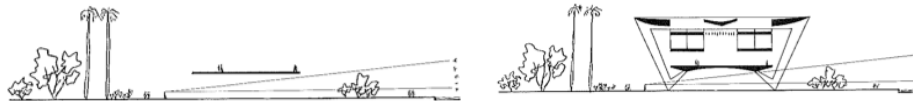
Umgebung, und der Beginn der Laufbahn von Burle Marx als renommiertester Landschaftsarchitekt Südamerikas. William Howard Adams berichtet, wie Burle Marx einmal, nach seiner Arbeitsmethodik befragt, erläuterte: „I am an artist and I approach a garden design in that role. – Not just as a painter“, fügte er hinzu „because the garden involves those dimensions of time and space that must be dealt with literally and not as an illusion on canvas“¹²

Die Gedenkstätte für die im Zweiten Weltkrieg gefallenen Brasilianischen Soldaten sowie das Museu de Arte Moderna wurden beide von Affonso Reidy entworfen und befinden sich im Park in der Nähe des Gloria Beach. Roberto Burle Marx entwarf die Gärten des Museu de Arte Moderna, die ab 1954 gebaut wurden. Eine Besonderheit sie die von ihm aus Stein (?) errichteten hohen Säulen, die dem Park zur Beleuchtung dienen und beinah die Form von gegen oben zu laufenden, modernen Skulpturen annehmen. Ungleich zu westlichen Parkanlagen, bezog sich Burle Marx hier auf ein aus Japanischen Zen Gärten bestehendes Zahlensystem in denen die Kombinationen von 3, 5 und 7 wiederholen. In der Nähe zum Museum finden sich 3 Gruppen von Granitsäulen von verschiedener Grösse und Anzahl umgeben von grösseren Fluss Steinen, die einen Kontrast zur sonstigen Geometrie des Parks bilden. Daneben, bzw. dahinter gepflanzte Bäume bilden einen weiteren Kontrast zu den Steinen, in einem Park der neben Grünflächen keine weiteren Pflanzen ausweist. Wenn sie verpflanzt wurden, dann in den geometrisch variierten Rechtecken, die das Gelände um das Museum umgibt. In der Nähe zum Denkmal der gefallenen Soldaten verpflanzte Burle Marx in einem weiteren, grösseren Rechteck, *Stenotaphrum* Grasflächen in zwei unterschiedlichen Farben, mit denen er organische Formen in die Fläche zeichnete und dadurch die Formsprache der modernen Kunstwerke im Innern des Museums aufnehmen. Im Teich im Hof des Museums wurden zudem *Montichardia* im Wasser gepflanzt, die hier als Gewächs die Form der nach oben zulaufenden Stein Säulen aufnehmen.

¹² Ausst. Kat 1991, S.10.

3 Museu de Arte Moderna

Das Museum für moderne Kunst wurde zu Reidys letztem und bekanntestem Gebäude. Es entstand exakt an der Stelle an der Praia de Santa Luzia, die Le Corbusier achtzehn Jahre zuvor als Alternativstandort für den Neubau des MES vorgeschlagen hatte.¹³



A large portion of the site is left free, permitting uninterrupted extension of the park area to the sea. The ground floor below the gallery is a lounge, open on all sides.

Da ein großer Teil der Bodenfläche freigelassen ist, können sich die Gartenanlagen unter dem Gebäude hindurch bis ans Meer erstrecken. Im Erdgeschoß unter der Ausstellungsgalerie eine nach allen Seiten offene Wandelhalle.

Unique constructional features: Frame consisting of concrete ribs with a ground span of 85 ft., placed at intervals of 32 ft. 12 in.; the interior is free from pillars, providing unbroken floor space measuring 427 x 85 ft. for displays; upper floors are suspended from the pillars of the frame construction; jutting roof and sheds give protection from the sun and make air circulation possible; color and texture of rough concrete are used for artistic expression; materials and form are components in the total architectural conception.

Abb. x: Affonso Eduardo Reidy, Museum of Modern Art, Baubeginn 1954, Rio de Janeiro, Abb. Mit Bildunterschrift die das Lichtkonzept erläutert aus *The Works of Affonso Eduardo Reidy*, hrsg. v. Klaus Franck, mit einem Text v. Franck und einem Vorwort v. Sigfried Giedion, New York 1960, S. 68 – 85.

Es entstand ursprünglich in einer privaten Initiative an deren Spitze Niomar Moniz Sodré stand.¹⁴ Ab 1951 war sie Direktorin der Institution mit vormals beschränkter Aktivität. Zunächst war das Museum über fünf Jahre im Erdgeschoss des Ministeriums für Erziehung und Gesundheit untergebracht. 1954 wurde mit dem Bau des neuen Museums begonnen, für das die Stadt ein 40'000 qm grosses Grundstück des Parks überliess. 1958 wurden die ersten Abschnitte des Museums eingeweiht. Der Aufgabenbereich des Museums sollte sich nicht nur auf Kunstaussstellungen beschränken. Es bestand die Absicht, ein Kunstzentrum zu entwickeln, das aus dem eigentlichen Museum, einer Schule mit Vortrags- und Arbeitsräumen und einem Theater für tausend Personen besteht, das für Schauspiel, Konzerte, Ballett, Filmvorführungen und Tagungen dienen sollte (das Theater wurde nicht umgesetzt). Die folgenden Ausführungen entstammen einem Aufsatz von Affonso Eduardo Reidy, welcher in der Monografie von 1960, zu der Siegfried Giedion das Vorwort beisteuerte, zitiert werden: „Der kulturelle Einfluss eines Museums für moderne Kunst entsteht nicht nur durch die Sammlung von Kunstwerken und die Kurse und Vorträge, die gehalten werden, sondern vor allem durch die Schaffung eines eigenen geistigen Klimas, in dem der Künstler Bereicherung für sein Werk und Denken findet, und in dem das Publikum die künstlerische Kultur in sich aufnehmen kann, die der moderne Geist erfordert.“¹⁵ Im Entwurf von Reidy sollte darüber hinaus die Architektur mit seiner Umgebung in einen Dialog treten. Er betonte die Horizontalen im Bau im Kontrast zu den jeweiligen Linien der Berge im Hintergrund. Modernistisch bemerkenswert an der Konstruktion des Hauptgebäudes ist die Aufhängung, beziehungsweise Unterstützung der Ge-

¹³ Vgl. Lehmann 2004, S.168.

¹⁴ Zum folgenden Kapitel vgl. *The Works of Affonso Eduardo Reidy*, hrsg. v. Klaus Franck, mit einem Text v. Franck und einem Vorwort v. Sigfried Giedion, New York 1960, S. 68 – 85.

¹⁵ Zit. Affonso Eduardo Reidy, Zit. In: Ebd, S.68.

schossebenen durch eine Reihe von Aussen liegenden Rahmen, die durch Längsträger miteinander verbunden sind. Statiker des schrägen Stahlbetonrahmes war Emilio Baumgart. An der expressiven Spannbeton-Konstruktion wurde das zweite Obergeschoss an Stahlseilen abgehängt und ist statisch mit dem etwa zeitgleich entstandenen Museu de Arte von Lina Bo Bardi in Sao Paulo (1957-68) vergleichbar¹⁶. Das Erdgeschoss (130 x 26m freie Fläche), wurde, abgesehen von der Eingangshalle frei geplant, so dass der Blick auf das Meer nicht unterbrochen werden sollte. Im Innern wurden die Ausstellungsräume so geplant, dass sie sich neuartig und modern gegen die Auffassung stellten, für Ausstellungen seien geschlossene Galerien erforderlich. Es gibt keine grossen Wände oder Trennungen und das gesamte Innere der Ausstellungsräume ist von Aussen her sichtbar. Abwechslungsreich sollte der Innenraum gegliedert und der Blick nach Aussen freigegeben werden. Dadurch wurde auch die Beleuchtung diversifiziert mit natürlichem Seiten- und Oberlicht sowie eine Kombination von warmen und kalten Lampen sollten den Museumsbesuch dynamischer machen. Die grosse Galerie ist 130 mal 26m gross und frei von Stützen, so dass der Grundriss der jeweiligen Ausstellung angepasst werden kann. Die Pfeiler, auf denen das Rahmenwerk des Gebäudes errichtet wurde, mussten wegen der Beschaffenheit des Baugrundes bis zu 20m tief in die Erde gebaut werden. Die das Rahmenwerk bildenden Stahlbetonrippen haben Abstände von 10m und eine Bodenspannweite von 26m. In Terrainhöhe spaltet sich jede Rippe. Die nach Innen geneigten Streben nehmen des Druck des ersten Obergeschosses auf, und die nach Aussen geneigten stützen die Querbalken, an denen mit Zugstäben das zweite Obergeschoss auf, und die nach aussen geneigten Stützen die Oberbalken, an denen mit Zugstäben das zweite Obergeschoss und die Dachplattformen aufgehängt sind. Im Westen schliesst sich an das Galeriegebäude ein U-förmig um einen Gartenhof gelegter Trakt mit Studios, Restaurant, Verwaltungs- und Lagerräumen und weiteren Hilfseinrichtungen für das Museum an. Der Zugang zu den Ausstellungsräumen, den Verwaltungsbüros und den Studios führen alle durch den Mittelabschnitt des Galeriegebäudes. Über die Halle im Erdgeschoss erreicht man zur Besichtigung der Ausstellungen über eine breite, runde Treppe zur Galerie, die das ganze erste Obergeschoss und einen Teil des zweiten einnimmt. Am westlichen Ende des Galeriengeschoss befinden sich Lifte, Toiletten, die Eingänge zum Restaurant und im zweiten Obergeschoss die Büros. Am östlichen Ende verbindet eine Terrasse das Hauptgebäude mit dem Theater. Dieses verfügt über tausend Sitzplätze, einem elektrischen Bühnensystem das rasche Kulissenwechsel ermöglicht und einer Vorrichtung, bei der sich, sobald sich der Vorhang hebt, automatisch die Türen des Saals geschlossen werden. Zuspätkommende können die Aufführungen über Lautsprecher durch Scheiben im Vorraum verfolgen. Der Versuch wurde unternommen, die Moderne Architektur über technische Raffinessen, jenseits einer funktionsfolgenden Formgebung als Möglichkeit einer Harmonie mit der Formensprache von sowohl Stadt wie auch Natur zur Anwendung zu bringen. Lehmann beurteilt das Gebäude folgendermassen: „Die Verwendung von 28 v-förmigen, expressiven Stahlbetonrippen, von denen die verglasten Ausstellungsebenen abgehängt waren, deutet auf einen wichtigen Wandel in der brasilianischen Architektur dieser Zeit hin: Das MAM in Rio wurde für die spätere Entwicklung des „Brutalismo Paulista-

¹⁶ Lehmann 2004, S.168.

no“ in Sao Paulo (ein Begriff der für die Bauten von Artigas, Bo Bardi und Mendes de Rocha ab 1957 verwendet wird) zum wegweisenden Schlüsselgebäude und offenbart Reidys Entwicklung in Richtung der Ästhetik des Brutalismus.“¹⁷ Diese Suche Reidys nach neuen Ausdrucksmitteln markiere die erste Abkehr vom bis dahin gängigen Stil der unter dem Begriff „Modernismo Carioca“ zusammengefasst wird.

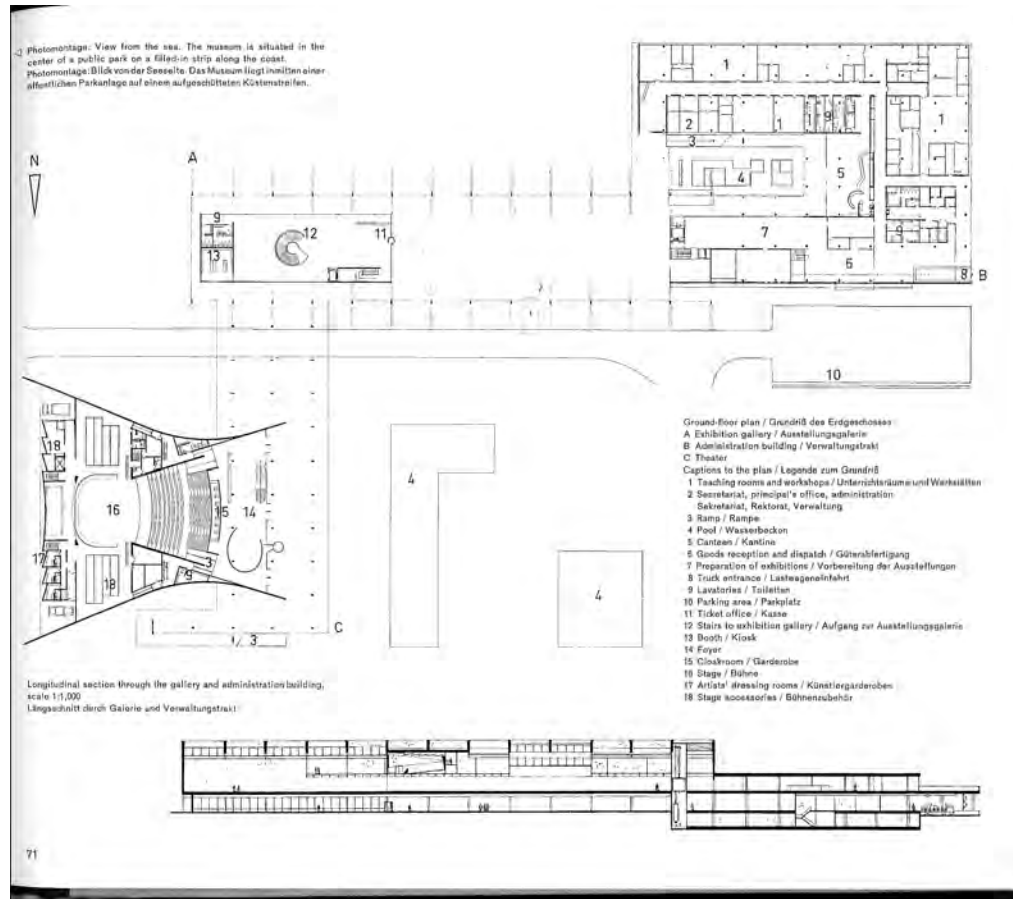


Abb. x: Affonso Eduardo Reidy, Grundrisse Museum of Modern Art, Baubeginn 1954, Rio de Janeiro, Ganzseitige Abb. aus *The Works of Affonso Eduardo Reidy*, hrsg. v. Klaus Franck, mit einem Text v. Franck und einem Vorwort v. Sigfried Giedion, New York 1960, S. 71.

¹⁷ Zit. Lehmann 2004, S.171.

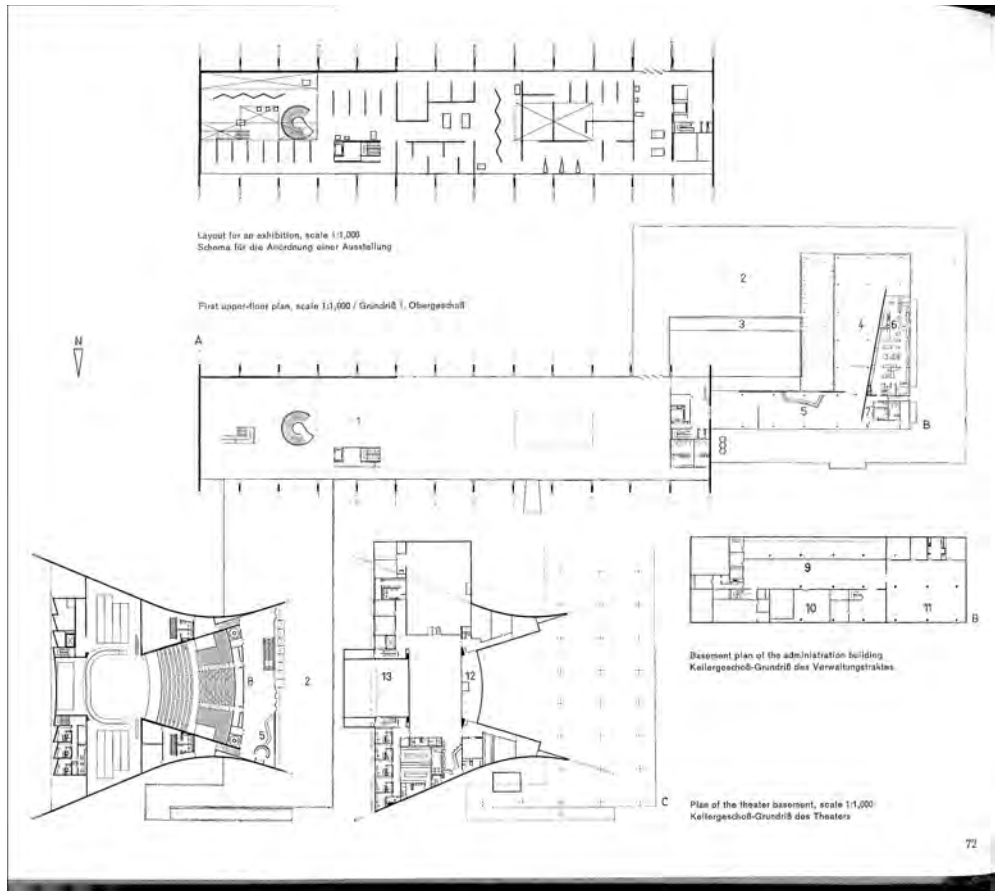
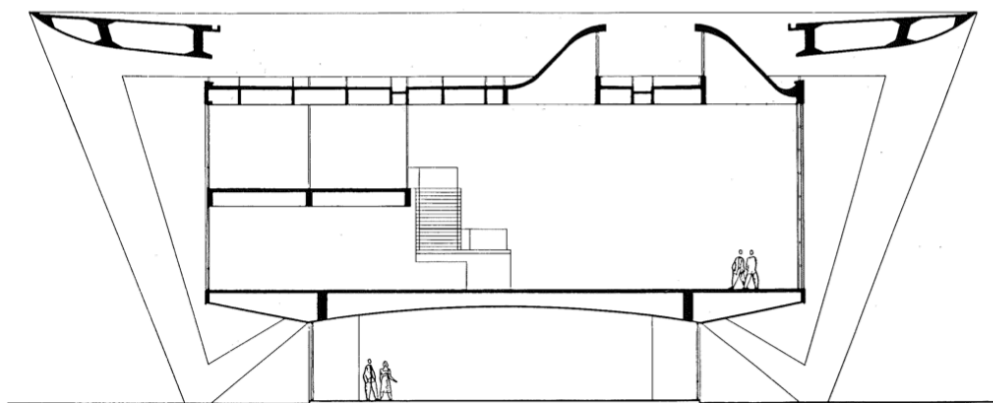


Abb. x: Affonso Eduardo Reidy, Grundrisse Museum of Modern Art, Baubeginn 1954, Rio de Janeiro, Ganzseitige Abb. aus *The Works of Affonso Eduardo Reidy*, hrsg. v. Klaus Franck, mit einem Text v. Franck und einem Vorwort v. Sigfried Giedion, New York 1960, S. 71.



Cross-section through the east part of the gallery building,
 scale 1:200
 Querschnitt durch den Ostteil des Galeriegebüudes

Abb. x: Affonso Eduardo Reidy, Querschnitt Museum of Modern Art, Baubeginn 1954, Rio de Janeiro, Abb. Mit Bildunterschrift aus *The Works of Affonso Eduardo Reidy*, hrsg. v. Klaus Franck, mit einem Text v. Franck und einem Vorwort v. Sigfried Giedion, New York 1960, S. 74.

4 Literaturverzeichnis

Brooks 1991: Adam Brooks, "Biomodernism", in: *Art in America* 11/1991, Heft 11, Jg. 79, New York 1991, S. 144-145.

Bueno 1991: Juan Antonio Bueno, "Tradition innovation", in: *Utblick landskap* 3/1991, Heft Nr. 3, Jg. 8, Stockholm 1991, S. 24-29.

Costa 1953a: Lucio Costa, „A arquitetura brasileira colonial“, in: *Atas do colóquio internacional de estudos luso brasileiros*, hrsg. v. Vanderbilt University, Nashville 1953.

Costa 1953b: Lucio Costa, „Imprévu et importance de la contribution des architectes brésiliens au développement actuel de l'architecture contemporaine“, in: *Werk* 8/1953, Heft 8 *Brasilien*, Jg. 40, Winterthur 1953, S. 257-260.

Eliovson 1991: Sima Eliovson, *The Gardens of Roberto Burle Marx*, mit einem Vorwort von Roberto Burle Marx, Portland 1991, S. 97 – 103.

Fracalossi 2013: Igor Fracalossi, URL: <http://www.archdaily.com.br/br/01-14549/classicos-da-arquitetura-parque-eduardo-guinle-lucio-costa>, Architekturblog Arch Daily (4. November 2012).

Franck 1960: Klaus Franck, *The Works of Affonso Eduardo Reidy*, mit einem Vorwort von Sigfried Giedion, New York 1960, S. 68 – 85.

Fraser 2000: Valerie Fraser, "Cannibalizing Le Corbusier. The MES gardens of Roberto Burle Marx“, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 6/2000, Heft 2, Jg. 59, New York 2000, S.180-193, 277.

Hamerman 1995: „Roberto Burle Marx. The last interview“ in: *Journal of decorative and propaganda arts* 1995, Heft Nr. 21, S. 156-179.

Kat. New York 1991: *Roberto Burle Marx, the unnatural art of the garden*, Museum of Modern Art New York, 23. 5. – 13. 8. 1991, hrsg. v. William Howard Adams, New York 1991.

Lehmann 2004: Steffen Lehmann, *Der Weg Brasiliens in die Moderne. Eine Bewertung und Einordnung der modernen Architektur Brasiliens. 1930 – 1955*, Münster 2004.

Newhall 2006: Edith Newhall, "Palms, pools, and pergolas", in: *ARTnews* 11/2006, Heft Nr. 10, Jg. 105, New York 2006, S. 148-150.

Recaman 2004: Luiz Recaman, „High-Speed Urbanisation“, in: *Brazil's Modern Architecture*, hrsg. v. Elisabeth Andreoli und Adrian Forty, London 2004, S. 106 – 139.

Richardson 1985: Tim Richardson, "Copacabana pavements", in: *Architectural Review* 2/1985, Heft Nr. 2, Jg. 86, Boston 1985, S. 80-81.

Wright 2001: Ann Wright und Martha Schwartz, *Burle Marx. The Lyrical Landscape*, London 2001.

Rio de Janeiro

Sao Conrado

Charlotte Matter



**Universität
Zürich** ^{UZH}

Kunsthistorisches Institut

Soziale Aspekte moderner Architektur in Rio de Janeiro

São Conrado, Gávea, Leblon, Ipanema und Lagoa

Charlotte Matter

Matrikelnummer 02-059-152

Oetlingerstrasse 80

CH-4057 Basel

+41 79 253 99 68

charlottematter@gmx.ch

Exkursion

Die Moderne in Brasilien

Herbstsemester 2013

Dozenten: Prof. Dr. Tristan Weddigen, Prof. Dr. Martino Stierli, Felix Vogel M.A.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	1
2 Moderne Architektur bewohnen: Von der einsamen Oase bis zur Verdichtung der Favela	1
2.1 Das Haus des Architekten: Casa das Canõas (Oscar Niemeyer, 1953)	2
2.2 Sozialer Wohnungsbau: Marquês de São Vicente (Affonso Eduardo Reidy, 1952)	7
2.3 Die Favela erschliessen: Complexo Rubem Braga (JMBC Arquitetura & Urbanismo, 2010)	14
3 Moderne Architektur im Pflegebereich	20
3.1 Obra do Berço (Oscar Niemeyer, 1937)	20
3.2 Hospital da Lagoa (Oscar Niemeyer mit Hélio Uchôa, 1952–1959)	23
4 Schluss	25
5 Literaturverzeichnis	26

1 Einleitung

Die Architektur der brasilianischen Moderne ist geprägt von einem wechselseitigen Austausch zwischen ihren Protagonisten und den Vertretern der europäischen und US-amerikanischen Moderne.¹ Diese transkulturellen Prozesse spielen zweifelsohne eine tragende Rolle für das Verständnis der modernen Architektur Brasiliens. Darüber hinaus sollte aber nicht vergessen werden, dass Brasilien keine homogene Gesellschaft bildet: Gerade wenn von der Suche nach einer eigenen Identität gesprochen wird, die immer wieder in Form der kannibalistischen Metapher zitiert wird, stellt sich die Frage, *wessen* Identität die brasilianische Moderne aushandelt.² Wie Adrian Forty und Elisabetta Andreoli in ihrer Einleitung zum Buch *Brazil's Modern Architecture* bemerken, ist die brasilianische Architektur zwar berühmt, doch deren internationale Bekanntheit beschränkt sich auf wenige Namen, darunter Oscar Niemeyer, Lúcio Costa und Affonso Eduardo Reidy.³ Inwiefern spielten soziale Fragestellungen eine Rolle bei den Entwürfen dieser Vertreter der gesellschaftlichen Oberschicht? Wie eignete sich die ärmere Bevölkerung die modernen Gebäude an? Wie drückte sich die Moderne in der vernakulären Architektur aus? Soweit möglich werde ich in meinem Referat diese Aspekte in Betracht ziehen. Mit Blick auf die Wohnhäuser – vom Haus des Architekten Oscar Niemeyer über den sozialen Wohnkomplex Marquês de São Vicente bis zu den Favelas – und die Gebäude für den Pflegebereich – die Krippe Obra do Berço und das Hospital da Lagoa – bedeutet dies eine Berücksichtigung des Dienstes von den Architekten für das Gemeinwohl sowie eine Untersuchung des Zusammenlebens von Menschen und der Zugehörigkeit zu den verschiedenen Schichten der brasilianischen Gesellschaft.

2 Moderne Architektur bewohnen: Von der einsamen Oase bis zur Verdichtung der Favela

Nachfolgend werden verschiedene Wohnformen in Zusammenhang mit der brasilianischen Moderne in den südlichen Stadtteilen von Rio de Janeiro untersucht. Das Casa das Canôas (1953), das Niemeyer für den Eigengebrauch entwarf, liegt in der Natur eingebettet am Hügel eines reichen Villenviertels oberhalb von São Conrado, in dessen Nachbarschaft sich mehrere Favelas befinden, in der ein Grossteil des Hauspersonals leben. Der soziale Wohnbau Marquês de São Vicente (1952) liegt weiter östlich zwischen Gávea und Leblon, während der Rubem Braga Komplex (2010) erneut östlicher in Ipanema liegt und dieses vornehme Gebiet mit zwei Favelas verbindet.

¹ Cavalcanti 2003a, S. 9–25.

² 1928 postulierte Oswald de Andrade in seinem *Manifesto Antropofago* mit der Metapher vom Kannibalismus die kreative Assimilation ausländischer Einflüsse, die über eine bloße Imitation hinausgehen sollte, um eine eigenständige brasilianische Kunst zu entwickeln – ähnlich wie die Tupinamba-Indianer ihre Feinde assen und verdauten, um deren Kraft zu übernehmen. Bastos 2006, S. 102.

³ Andreoli/Forty 2004, S. 8.

2.1 Das Haus des Architekten: Casa das Canoas (Oscar Niemeyer, 1953)



Abb. 1: Oscar Niemeyer, Casa das Canoas, 1953, Ansicht von Norden vom Zugangsweg (Kat. Frankfurt 2003, S. 13).

Eingebettet in einen bewaldeten Hügel befindet sich auf einem mit Steinplatten belegten Plateau das Casa das Canoas, das ehemalige Wohnhaus von Oscar Niemeyer (1907–2012), das er 1953 realisierte. Die organischen Grundrissformen vom Haus und vom Schwimmbecken sind als Antwort auf die umgebende Natur konzipiert und bestehen nur aus Kurven. Im Zentrum der Anlage befindet sich ein massiver Granitblock, der die Hausfassade im Erdgeschoss und den Swimmingpool durchdringt. Entlang des Felsens gelangt man im Inneren des Hauses über eine Treppe in den Untergeschoss.



Abb. 2: Oscar Niemeyer, Casa das Canoas, 1953, Innenansicht mit dem Felsen (Kat. Frankfurt 2003, S. 15).



Abb. 3: Oscar Niemeyer, Casa das Canoas, 1953, Fenster im Untergeschoss (Weintraub / Hess 2006, S. 96).

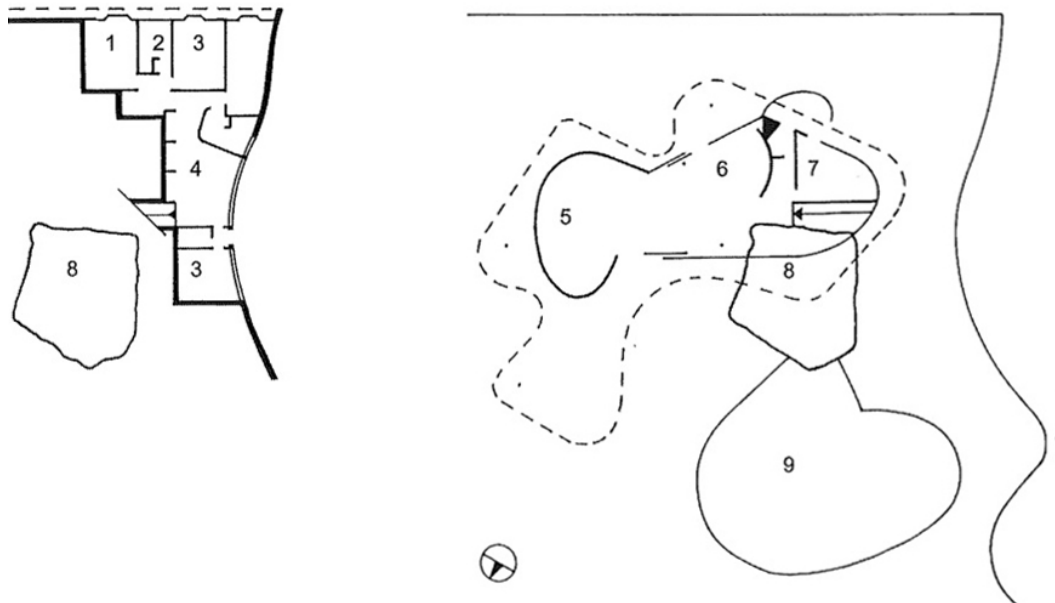


Abb. 4: Oscar Niemeyer, Grundrisspläne des Casa das Canoás, 1953, links Untergeschoss; rechts Erdgeschoss. Legende: (1) Arbeitszimmer, (2) Bad, (3) Schlafzimmer, (4) Bibliothek, (5) Wohnbereich, (6) Essbereich, (7) Küche, (8) Felsen, (9) Schwimmbaden (Werner 2003, S. 83).

Die zwei Stockwerke des Hauses sind unterschiedlich konzipiert. Das Untergeschoss ist in kleinere Räume mit einem bis auf die Bibliothek vorwiegend rechteckigen Grundriss unterteilt. Hier befindet sich die private Zone des Hauses mit den Schlaf- und Arbeitszimmern sowie dem Bad. Die Zimmer im Untergeschoss sind mit quadratischen Fenstern versehen, deren facettenartige Volumen wie abgeschnittene Pyramiden aus der Fassade herausragen und den Blick auf die Natur eröffnen.⁴

Beim Erdgeschoss überwiegen die Kurven. Der Grundriss basiert auf einem grossen, amöbenförmigen Raum, der durch wenige Trennelemente unterteilt ist. Zwei konkave, mit dünnen Holzstreifenpaneelen verkleidete Wände schliessen die Struktur seitlich ein und definieren im Westen den Wohnbereich und im Osten den Essbereich, hinter dem sich die Küche befindet. Ansonsten eröffnen Glasfassaden den Blick auf die Natur. Damit verbindet Niemeyer gemäss João Masao Kamita die Intimität des traditionellen Privathauses mit der Durchlässigkeit moderner Architektur.⁵

Das weit überhängende, schlanke Flachdach überdeckt sowohl den Innen- als auch teilweise den Aussenraum und verbindet diese miteinander.⁶ Überhaupt scheint das Ineinanderfliessen von Innen- und Aussenraum den Grundton der gesamten Anlage anzugeben. Die verglasten Fassaden mit den Schiebetüren bieten Durchblicke auf die üppige Vegetation, sodass sich Natur und Kultur aus unterschiedlichen Perspektiven immer wieder zu neuen «Collagen» überlagern. Gemäss João Masao Kamita entsteht so eine unmittelbare und totale Verbindung zwischen Architektur und Natur: «The feeling of openness is complete, as if the emptiness of the terrain traverses the house

⁴ Weintraub/Hess 2006, S. 96.

⁵ Kamita 2004, S. 154.

⁶ Diese und folgende Ausführungen beruhen auf Werner 2003, S. 82.

and continues through the forest and down to the distant sea.» Heike Werner erkennt in der Durchlässigkeit des Wohnhauses einen «pavillonartigen Charakter»,⁷ der mit Blick auf die bescheidene Grösse des Baukörpers und die Einbindung in die Natur durchaus treffend erscheint.

Der Granitblock, der ebenfalls den Innen- und Aussenraum vereint, markiert gemäss Felipe Hernández die «chthonischen Kräfte einer quasi-mythologischen Geologie» und bildet einen Kontrapunkt zum Dach, der von schlanken Stützen getragen wird und zu schweben scheint.⁸ Trotz dieser scheinbaren Leichtigkeit ist das Haus tatsächlich fest in den Boden verankert. Im Gegensatz zum ersten Wohnhaus, das Niemeyer für sich in Lagoa 1942 baute, steht es nicht auf *pilotis*, sondern ist ganz in den Boden eingelassen. Die Differenz zwischen dem luftigen Erdgeschoss, das nur aus Kurven und bis auf wenige Trennelemente aus einem grossen Raum besteht, und dem kleingliedrigen Untergeschoss mit eckigen Elementen ist augenfällig. Das Untergeschoss mag zunächst wie das Gegenmodell der proklamierten modernen Lebensform im Erdgeschoss wirken, kann aber auch als dessen logische Ergänzung betrachtet werden: eine geborgene Höhle im Felsen als Rückzugsmöglichkeit, die sich aus den Bedingungen des Grundstücks an einer Hanglage ergibt. Wie Lauro Cavalcanti bemerkt, löst Niemeyer mit den Besonderheiten von seinem Bau zwei Hauptprobleme moderner Glasgebäude: die Sonneneinstrahlung und die mangelnde Privatsphäre, insbesondere bei Nacht, wenn das Gebäude von Innen beleuchtet ist.⁹ Das weit auskragende Flachdach spendet dem verglasten Erdgeschoss sowohl Schatten als auch Schutz vor unerwünschten Blicken von der oben am Haus verlaufenden Strasse. Dieser Sichtschutz setzt sich durch die Trennung von «öffentlichen» und «privaten» Räumen und die Verlagerung Letzterer in den Untergeschoss fort.

Gemäss David Underwood basiert die Architektur von Oscar Niemeyer ähnlich wie der Surrealismus auf Traumwelten und innerliche, sexuelle und spirituelle Sehnsüchte.¹⁰ In seinem Buch *Meu sócia e eu* (1992) nehme Niemeyer das surrealistische Motiv des Doppelgängers auf und verwende es als Dialogpartner im kreativen Prozess. Wie Niemeyer beschreibt, teilten seine beiden «Ichs» eine Vorliebe für Schönheit, Frauen und die Natur – «memories of our country, its mountains, the sensual curves of a beautiful woman» – doch sein Alter Ego sei ungezwungener: «Purer than I – he does not know society's prejudices – he suggests impossible things. Yet, it is not difficult to lead him towards social problems. His fraternal pattern helps. Like this we go, hand in hand, dreaming of a better world.»¹¹ Für Underwood zentral ist Niemeyers Verweis auf die Geschichte seines Lands, mit der sein utopischer Traum nach einer besseren Welt eng verbunden sei:

An important element of the Luso-Brazilian lust for life is the *saudade*, the longing and deep nostalgia for home and lost worlds, for the primitive and the past – all of which Niemeyer explores with an eye to the possibility of a future Eden.

⁷ Kamita 2004, S. 154.

⁸ Ebd.

⁹ Diese und folgende Ausführungen beruhen auf Hernández 2003, S. 115.

¹⁰ Diese und folgende Ausführungen beruhen auf Cavalcanti 2003a, S. 233.

¹¹ Underwood 1994, S. 60.

¹² Oscar Niemeyer, *Meu sócia e eu* (1992), S. 11, zit. nach Underwood 1994, S. 61.

His lost world is that of the mythical paradise of Brazil, before European exploitation and industrial development. His Proustian search for lost times focuses on Rio before it was spoiled by hideous overbuilding, [...] his true paradise is a retreat to the pristine forests and hills of the Brazilian interior.¹³

Viele Architekturkritiker weisen darauf hin, dass Niemeyer mit seinem Wohnhaus der Beweis gelungen sei, die Einbindung von Architektur in der Natur müsse nicht zwingend durch die mimetische Verwendung natürlicher Materialien erfolgen: Das Casa das Canõas zeige gerade auf, wie ein Gebäude aus Beton, Glas und Stahl in einen Dialog mit den umgebenden Felsen, Wäldern, Bergen und dem Meer treten könne.¹⁴ Dieses Verhältnis kann als Metapher für das Konzept der Hybridisierung gelesen werden, die sich gemäss Felipe Hernández besonders anschaulich an den Wohnhäusern untersuchen lasse, die die lateinamerikanischen Architekten der Moderne für sich selbst entwarfen.¹⁵ In ihren Entwürfen kombinierten sie verschiedene Merkmale der europäischen und nordamerikanischen Moderne mit architektonischen Merkmalen ihrer eigenen Kultur; ausserdem richteten sie ihre Häuser mit einer Mischung aus modernen, kolonialen und vernakulären Möbeln und Kunstobjekten ein.¹⁶ Hernández zufolge richtete Niemeyer sein Casa das Canõas mit Möbeln und Objekten aus unterschiedlichsten Materialien und Epochen ein, darunter modernistische Objekte, Bugholzstühle, ein Sofa im Empire-Stil und eine koloniale Marienskulptur aus Holz sowie die abstrahierten aber klassischen Skulpturen von Alfredo Ceschiatti und August Zamoiski im Garten. Bis auf die Skulpturen im Aussenraum lässt sich anhand der verfügbaren Archivfotografien allerdings nicht nachvollziehen, ob diese von Hernández aufgeführten Gegenstände zur ursprünglichen Einrichtung gehörten oder nachträglich eingefügt wurden, beziehungsweise welche Stücke entfernt wurden.¹⁷



Abb. 5: Oscar Niemeyer, Casa das Canõas, 1953, Innenansicht mit dem Wohn- und Essbereich (Mindlin 1956, S. 66).

¹³ Underwood 1994, S. 61.

¹⁴ Cavalcanti 2003a, S. 233 und Hernández 2003, S. 115.

¹⁵ Nebst dem Canoas Haus von Oscar Niemeyer untersucht Hernández die Häuser von Luís Barragán, Juan O'Gorman, Carlos Raul Villanueva und Lina Bo Bardi, die zwischen 1947 und 1954 entworfen und gebaut wurden. Hernández 2003, S. 111–116.

¹⁶ Hernández 2003, S. 111.

¹⁷ Das nicht mehr bewohnte Casa das Canõas wurde 1995 unter der Aufsicht des Architekten renoviert und wird seither durch die Stiftung Oscar Niemeyer als Museum und halböffentliche Bibliothek genutzt. Cavalcanti 2003a, S. 235.

Auffallend ist jedenfalls, dass sich die Einrichtung trotz aller Vielfalt in Bezug auf Epochen und Materialien auf den Bereich der Hochkultur beschränkte und Niemeyer im Unterschied etwa zu Lina Bo Bardi keine Objekte aus der Populärkultur besass. Ebenso wenig scheint sich Niemeyer für die mit der Populärkultur eng verbundene Frage nach der Reproduzierbarkeit interessiert zu haben. Als ihn Walter Gropius bei einem Besuch auf die Schwierigkeit einer Vervielfältigung des Casa das Canôas ansprach, entgegnete Niemeyer, dass ein so präzise an die Unregelmässigkeiten des Grundstücks angepasstes Haus nicht multiplizierbar sei, die geistige Freiheit der thematischen Neuinterpretation allerdings schon.¹⁸ Zur gleichen Zeit, als sich Niemeyer eine einsame Oase erschaffte, herrschte eine zunehmende Wohnungsnot in den brasilianischen Grossstädten. In diesem Kontext entstand der soziale Wohnkomplex Marquês de São Vicente, auf den ich nachfolgend eingehen werde.

2.2 Sozialer Wohnungsbau: Marquês de São Vicente (Affonso Eduardo Reidy, 1952)

Laut dem Architekturhistoriker Luiz Recamán bestand die Architektur der brasilianischen Moderne bis Mitte der 1930er Jahre vorwiegend aus Projekten und Privathäusern für die Elite.¹⁹ Trotz massivem Zuwachs der Stadtbevölkerung dauerte es bis Mitte der 1940er Jahre, bis sich die moderne Architektur in Brasilien dem Wohnungsproblem der breiten Bevölkerung annahm, obwohl ein Grossteil ihrer wichtigsten Vertreter der kommunistischen Partei angehörte. Im Gegensatz zu Deutschland, Österreich und der Niederlande, wo soziale Wohnprogramme in den 1920er Jahren einen konstitutiven Bestandteil der Experimente in der neuen Architektur bildeten, fehlte in Brasilien diese Verbindung; soziale Wohnbauprojekte beschränkten sich auf eine sekundäre Tätigkeit der Architekten.

In diesem Zusammenhang hebt sich ein Protagonist der brasilianischen Moderne von den anderen Architekten seiner Generation ab: Affonso Eduardo Reidy (1909–1964) setzte sich mit urbanistischen und sozialen Aspekten der Architektur auseinander.²⁰ Nebst seiner Beteiligung am Bau des Bildungs- und Gesundheitsministeriums in Rio de Janeiro (1936–1943) blieben bis Mitte der 1940er Jahre viele seiner Projekte auf Papier.²¹ Ab 1946 erhielt er jedoch als Chefarchitekt des Departements für sozialen Wohnungsbau in Rio de Janeiro die Möglichkeit, sich unter der Leitung der Ingenieurin Carmen Portinho (1903–2001) mit dem Wohnungsbau für einkommensschwache Familien zu befassen und konzipierte unter anderem die bemerkenswerten Wohnkomplexe Pedregulho (1947–1952) und Marquês de São Vicente (1952).²² Beide existieren noch – wenn auch nicht im ursprünglichen Zustand – und sind nach wie vor bewohnt.

¹⁸ Kat. Frankfurt 2003, S. 35 und Weintraub/Hess 2006, S. 32.

¹⁹ Folgende Ausführungen beruhen auf Recamán 2004, S. 122–126.

²⁰ Bonduki 2000, S. 11.

²¹ Bonduki 2000, S. 18.

²² Die Rolle von Carmen Portinho, die auch Lebenspartnerin von Reidy war, wird in der Literatur oft unterschlagen. Mit Blick auf das Bestreben der neusten Forschung, den Fokus nicht mehr einzig auf den Architekten als Individuum zu richten, sondern Architektur als Kollaborationsprozess zu verstehen (siehe dazu Colomina 1999), erscheint eine Neubewertung des Beitrags von Carmen Portinho hinfällig, nicht zuletzt weil es sich um eine höchst interessante Persönlichkeit handelt, die 1925 als dritte Frau in Brasilien ihren Abschluss als Ingenieurin erlangte und sich zeitlebens für die Frauenrechte in ihrem Land einsetzte (Marcolin 2007).



Abb. 6: Affonso Eduardo Reidy, Wohnkomplex Pedregulho, Ansicht von Osten mit dem bogenförmigen Wohnblock A im Hintergrund (Mindlin 1956, S. 121).

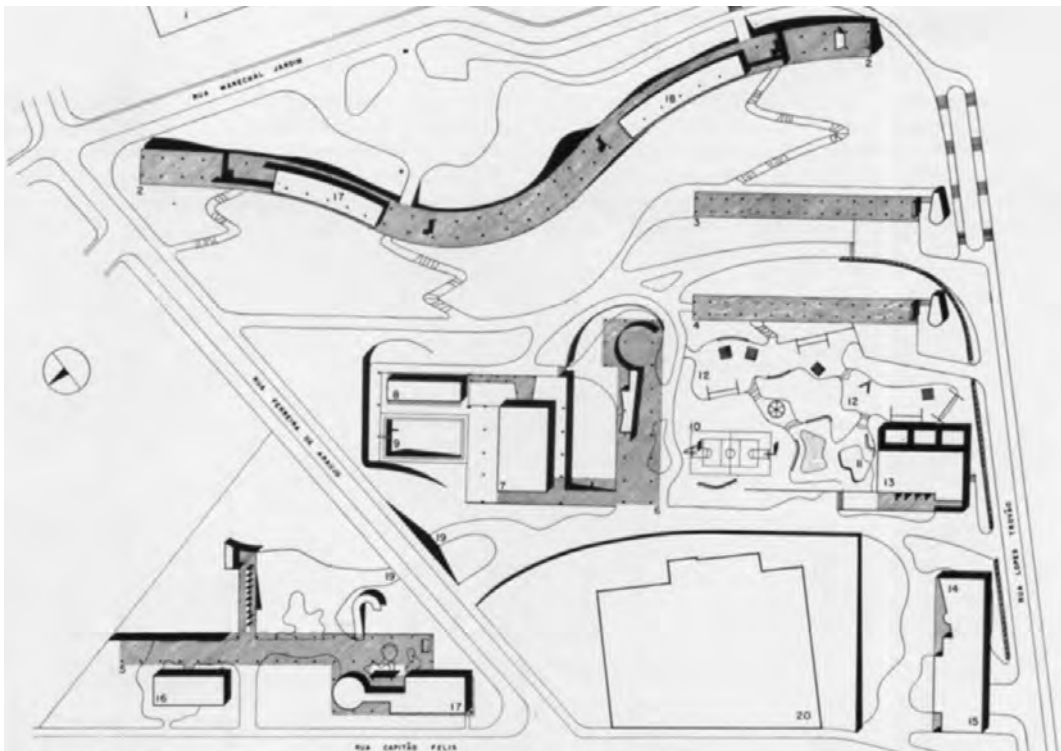


Abb. 7: Affonso Eduardo Reidy, Wohnkomplex Pedregulho, Lageplan. Legende: (1) Wasserreservoir, (2) Wohnblock A, (3 & 4) Wohnblock B, (5) Wohnblock C, (6) Primarschule, (7) Turnhalle, (8) Umkleidekabinen, (9) Pool, (10) Basketball, (11) Planschbecken, (12) Spielplatz, (13) Gesundheitszentrum, (14) Wäscherei, (15) Einkaufszentrum, (16) Krippe, (17 & 18) Kindergarten, (19) Fussgängerunterführung, (20) bestehende Werkstätten (Mindlin 1956, S. 121).

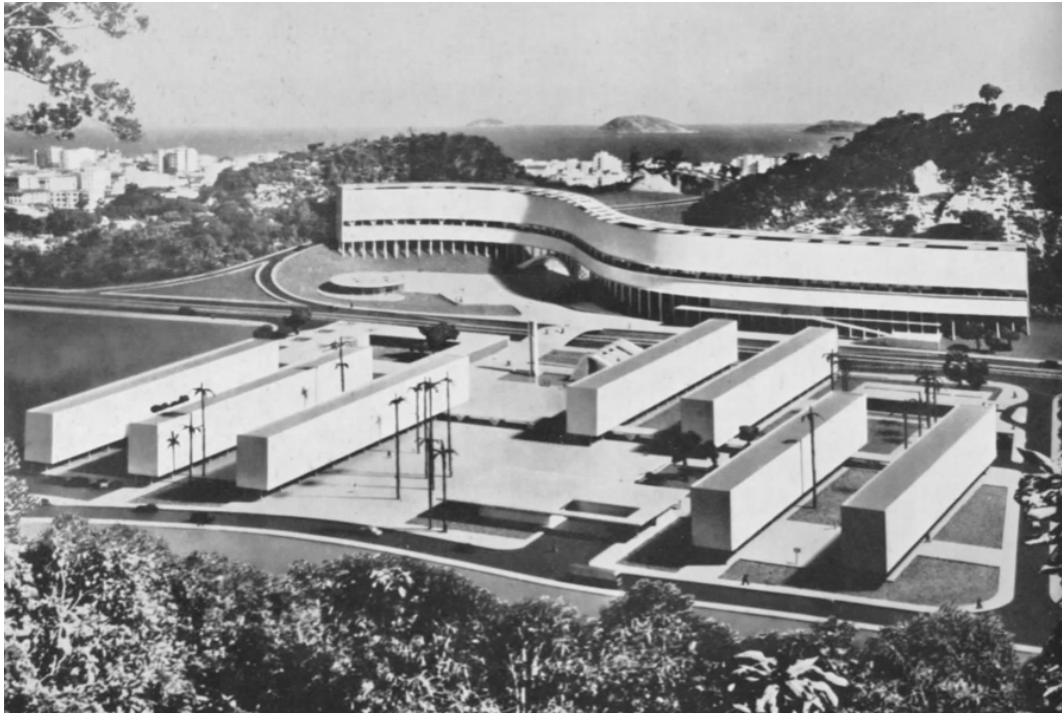


Abb. 8: Fotomontage des Modells für den Wohnkomplex Marquês de São Vicente von Affonso Eduardo Reidy in Rio de Janeiro mit dem geschwungenen Block A im Hintergrund und den nie gebauten sieben Blocks vom Typ B im Vordergrund, Ansicht von Nordwesten (Giedion/Franck 1960, S. 118).

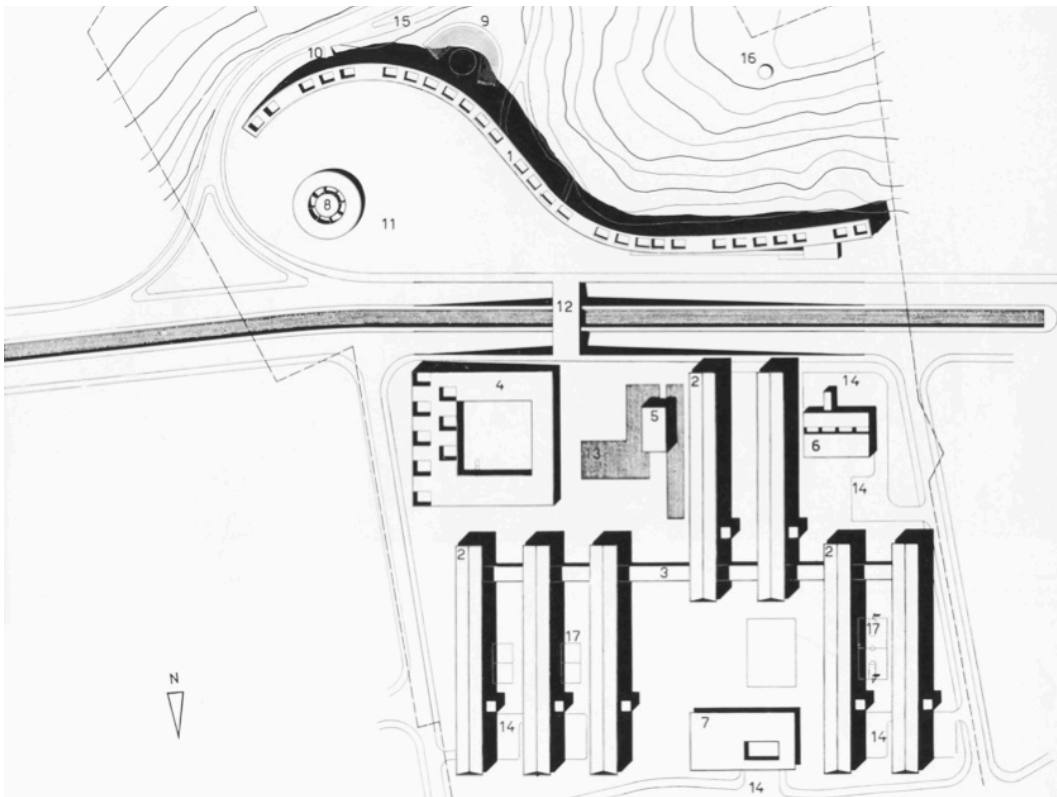


Abb. 9: Affonso Eduardo Reidy, Wohnkomplex Marquês de São Vicente, Lageplan des ursprünglichen Entwurfs. Legende: (1) Wohnblock A, (2) Wohnblock B, (3) Überdeckter Weg, (4) Primarschule, (5) Kapelle, (6) Gesundheitszentrum, (7) Einkaufszentrum und Wäscherei, (8) Kindergarten, (9) Freilichttheater, (10) Brücke, (11) Kinderspielplatz, (12) Fussgängerüberführung, (13) Pool, (14) Parkplatz, (15) Fussweg, (16) Wasserreservoir, (17) Sportplatz (Giedion/Franck 1960, S. 120).

Das Projekt für Pedregulho ist architektonisch besonders interessant, weil es den Leitsätzen des CIAM folgend eine totale Umgebung bildet und nebst den 272 Wohnungen auch gemeinschaftliche Einrichtungen vorsieht.²³ Der «Miniatursozialstaat», der alle Bedürfnisse seiner Bewohner abdecken sollte, umfasst eine Krippe, einen Spielplatz, eine Primarschule, eine Sporthalle, ein Schwimmbassin, eine Post, ein Gesundheitszentrum und eine Wäscherei, die alle um eine Gartenanlage des Landschaftsarchitekten Roberto Burle Marx strukturiert sind.²⁴ Auch Marquês de São Vicente war ursprünglich als Gesamtanlage mit allen wichtigen sozialen Einrichtungen konzipiert und 748 Wohnungen, die sich auf einen geschwungenen Block A und sieben geraden Blocks vom Typ B verteilten.²⁵ Doch aus finanziellen Gründen wurde einzig der Wohnblock A umgesetzt. Auch die Umsetzung vom Pedregulho-Komplex war von Schwierigkeiten gekennzeichnet. Die Anlage wurde zwar in ihrer Gesamtheit fertiggestellt, deren Bau dauerte aber wegen der komplexen Finanzierung nicht gewinnorientierter Gebäude mehrere Jahre.²⁶ Das Departement für sozialen Wohnungsbau in Rio de Janeiro konnte aufgrund mangelnder Budgetierung durch die Regierung insgesamt nur vier Projekte umsetzen.²⁷

Das Grundstück, das für den gesamten Komplex von Marquês de São Vicente vorgesehen war, beträgt 114 m², wovon die eine Hälfte beinahe flach ist und die andere Hälfte sich auf einem Hügel mit einer Höhendifferenz von 60 Metern erstreckt.²⁸ Ebenso wie das Hauptgebäude von Pedregulho folgt der umgesetzte Wohnblock von Marquês de São Vicente einer schlangenförmigen Linie und schmiegt sich an den Hügel.²⁹ Wie Siegfried Giedion bemerkt, bildet das kapriziöse Terrain der brasilianischen Städte kein Hindernis für Reidy, sondern dient ihm als kreativen Stimulus.³⁰ Diese Biegsamkeit führe dazu, so Giedion weiter, dass der Bau trotz seiner imposanten Länge nicht als «unmenschlich» empfunden werde.³¹ Bedingt durch die Hanglage befindet sich der Eingang zum Wohnblock im dritten Stock, von dem aus sich die oberen und unteren Etagen kostengünstig ohne Aufzug erschliessen.³² Dieser dritte offene Stock ist mit abwechselnd V-förmigen und geraden Pfeilern gestaltet. Aufgrund der Konstruktion vom Gebäude auf *pilotis* und des horizontalen Durchbruchs im dritten Geschoss erscheint der Wohnblock trotz imposantem Volumen leicht.³³ Dieses dritte Stockwerk ermöglicht Ein- und Ausblicke auf den Hügel und die Stadt und gliedert gleichzeitig das Gebäude in zwei horizontale Teile.

²³ Hernández 2010, S. 59.

²⁴ Williams 2009, S. 86–88.

²⁵ Giedion/Franck 1960, S. 118.

²⁶ Giedion/Franck 1960, S. 10.

²⁷ Bonduki 2000, S. 19.

²⁸ Bonduki 2000, S. 106.

²⁹ Als Referenzen für den kurvigen Grundriss dieser Wohnblöcke nennen Architekturstudienhistoriker den Stadtplan von Le Corbusier für Rio de Janeiro aus dem Jahr 1929 (Williams 2009, S. 88), den Entwurf desselben für Algier von 1931 und das Studentenwohnheim von Alvar Aalto für das MIT in Cambridge, 1947–1949 (Giedion/Franck 1960, S. 10) sowie die Werke von Oscar Niemeyer (Cavalcanti 2003a, S. 263 und Recamán 2004, S. 127).

³⁰ Giedion/Franck 1960, S. 8.

³¹ Giedion/Franck 1960, S. 10.

³² Werner 2003, S. 77.

³³ Cavalcanti 2003a, S. 261.

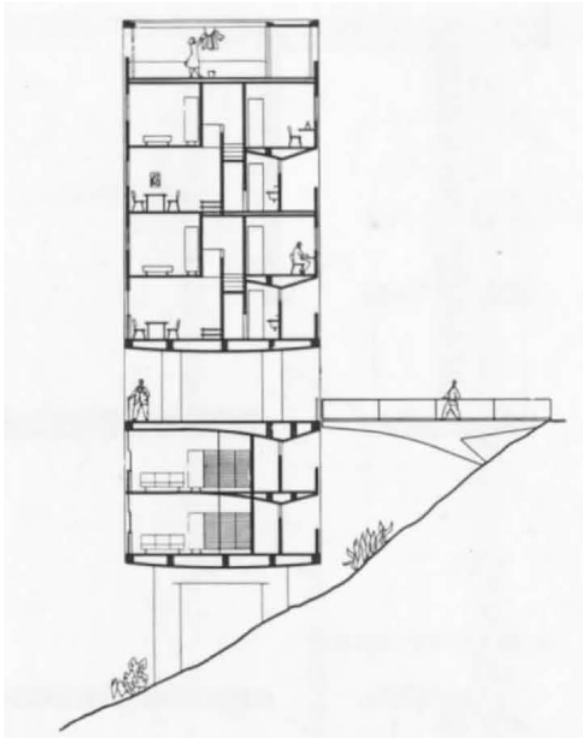


Abb. 10: Querschnitt durch den Block A von Marquês de São Vicente (Giedion/Franck 1960, S. 125).

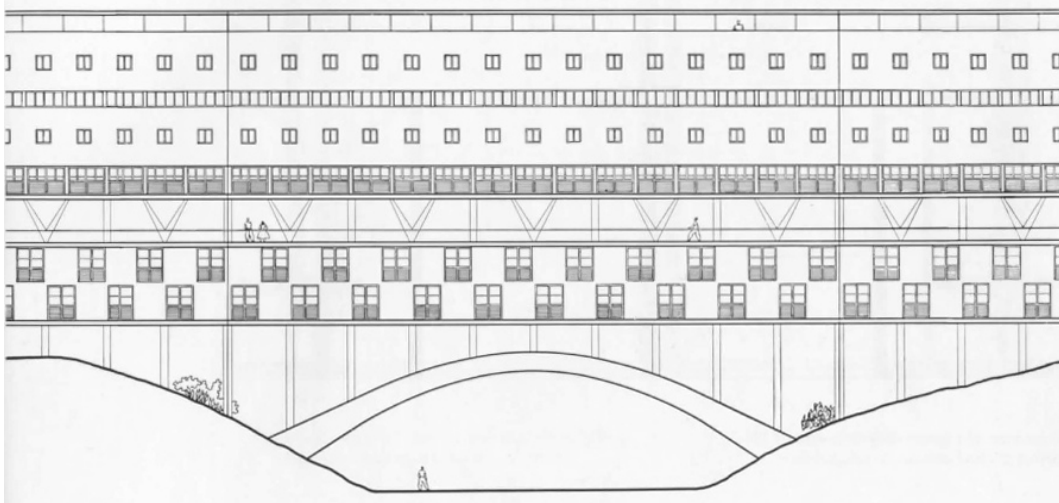


Abb. 11: Nordfassade (Ausschnitt) des Blocks A von Marquês de São Vicente (Giedion/Franck 1960, S. 125).

In den zwei unteren Geschossen befinden sich Einzimmerwohnungen mit abgetrennten Schlafkoben, während die vier oberen Geschosse mit grösseren Duplexwohnungen mit jeweils drei Zimmern ausgestattet sind.³⁴ Zuoberst befindet sich ein Dachgeschoss mit Gemeinschaftseinrichtungen. Sowohl Pedregulho als auch der ursprüngliche Plan von Marquês de São Vicente waren durch die fussgängerfreundliche Erschliessung der wichtigsten Infrastrukturen als autonome Wohnquartiere konzipiert und bis auf eine Zufahrt autofrei geplant.³⁵

³⁴ Giedion/Franck 1960, S. 124.

³⁵ Werner 2003, S. 90.



Abb. 12: Grundrisspläne der Wohnungen in Block A von Marquês de São Vicente. Links Einzimmerwohnungen im 1. und 2. Geschoss; Mitte unterer Stock der Duplexwohnungen im 4. und 6. Geschoss; Rechts oberer Stock der Duplexwohnungen im 5. und 7. Geschoss. Legende: (1) Wohnraum, (2) Schlafraum, (3) Küche, (4) Bad, (5) Gang (Giedion/Franck 1960, S. 124).

Die Sozialwohnbauten von Reidy – insbesondere der Bau von Pedregulho, da Marquês de São Vicente nie fertiggestellt wurde – erlangten bald internationales Ansehen, unter anderem weil Pedregulho den ersten Preis an der internationalen Architektur Ausstellung im Rahmen der Biennale von São Paulo 1951 gewann. Max Bill lobte anlässlich seines Aufenthalts in Brasilien 1954 die Leistung von Reidy, eine architektonisch überzeugende Lösung für dringliche urbanistische und soziale Fragestellungen gefunden zu haben: «I consider this beautiful development a remarkable success, not only of architecture, but at the same time of urbanism, and of all social problems.»⁸

Doch die überschwänglichen Einschätzungen der Kritiker und Architekten divergierten von den Erfahrungen der Bewohner. Die Wohnkomplexe Pedregulho und Marquês de São Vicente zeugen vom Aufprall der Erwartungen der Architekten und Stadtplaner, das Leben sozial benachteiligter Schichten zu verbessern, mit der ästhetischen und gesellschaftlichen Realität dieser Bewohner.⁹ Während Ersterer ein gemeinschaftliches Leben imaginierten, in dem Freizeit und Konsum eine wichtige Rolle einnahmen, wünschten sich Letztere eine Struktur für ihren prekären Alltag, der von harter Arbeit und Abhängigkeit von Freunden und Familien geprägt war. Diese Kluft zeigt sich im Fall von Pedregulho besonders anschaulich am oft zitierten Beispiel der Waschküche.¹⁰ Reidy hatte dafür eine zentralisierte Dienstleistung vorgesehen, um die Bewohnerinnen im Sinne der Gleichstellung der Geschlechter von dieser Arbeit zu entlasten und gleichzeitig zu vermeiden, dass die Gebäudefassade von der trocknenden Wäsche verunstaltet werde. Dabei verkannte er den traditionell sozialisierenden Aspekt der Wäsche: Anstatt den anonymisierten Waschsalon zu nutzen, erledigten die Bewohnerinnen ihre Wäsche gemeinsam beim Swimmingpool.

Die historische und architektonische Bedeutung des Wohnkomplexes von Marquês de São Vicente hinderte die Militärdiktatur 1982 nicht daran, unter grossem Protest einen Teil der beiden unteren Stockwerke zu entfernen, um eine Schnellstrasse darunter zu führen.¹¹ Die Autobahn hätte ursprünglich hinter der katholischen Universität PUC

⁸ Max Bill, 1954, zit. nach Bonduki 2000, S. 18.

⁹ Folgende Ausführungen beruhen auf Williams 2009, S. 88–89.

¹⁰ Folgende Ausführungen beruhen auf Cavalcanti 2003a, S. 263–264 und Vivanco 2005, S. 198.

¹¹ Die erste Ausgabe des *Jornal do IAB* (Institut der brasilianischen Architekten) protestierte bereits 1979 auf ihrem Titelblatt gegen die bevorstehende Beschädigung (Bonduki 2000, S. 18).

verlaufen sollen, doch die Diözese erhob dagegen Einspruch. Der Verkehrslärm, der für die Studenten nicht zumutbar war, hinderte die Stadtplaner letztlich nicht daran, die Strasse direkt unter die Sozialwohnungen zu führen.»



Abb. 13: Marquês de São Vicente, Ansicht von Süden nach dem Durchbruch für die Schnellstrasse (Bonduki 2000, S. 112).

Der Wohnkomplex von Marquês de São Vicente wurde auf einem Terrain erbaut, auf dem sich zuvor 955 Bretterhäuser befanden, die von 5252 Personen bewohnt waren.» Diese provisorische Barackensiedlung war 1942 von der Stadt errichtet worden, um die zahlreichen Favela-Einwohner unterzubringen, die aus anderen zentralen Quartieren vertrieben worden waren. Ihre Bevölkerung bestand zu 70% aus Arbeiterfamilien mit einem stabilen Einkommen, die innerhalb von maximal sechs Jahren in definitive Wohnungen hätten untergebracht werden sollen.



Abb. 14: Marquês de São Vicente, Ansicht von Norden auf den Rohbau mit der Barackensiedlung im Vordergrund (Giedion/Franck 1960, S. 123).

« Bonduki 2000, S. 112.

« Folgende Ausführungen beruhen auf Bonduki 2000, S. 106.

Heute geht die Regierung anders mit den Favelas um und führt keine Zwangsumsiedlungen mehr durch, sondern anerkennt die Rechte ihrer Bewohner. Die gegenwärtige Strategie sieht eine Verbindung der ‹informellen› Stadtteile mit den ‹formellen› Quartieren vor, wie der Rubem Braga Komplex zeigt, auf den ich nun eingehen werde.

2.3 Die Favela erschliessen: Complexo Rubem Braga (JMBC Arquitetura & Urbanismo, 2010)

Um die Bedeutung eines Projekts wie dem Rubem Braga Komplex zu verstehen, ist es nötig, den Blick zurück auf die Bedeutung der Favela während der Moderne zu richten. Diese Siedlungen, die ab Ende des 19. Jahrhunderts in urbanen Gebieten entstanden, wuchsen rasant im Zuge der Modernisierung und Industrialisierung Brasiliens in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, als immer mehr Landbewohner nach Arbeit in der Stadt suchten. Paradoxerweise formierten sich die Favelas zu einer Zeit des ökonomischen Wachstums und repräsentierten entgegen der geläufigen Annahme nicht die steigende Armut, sondern machten diese aufgrund ihrer verdichteten Präsenz überhaupt erst sichtbar.⁴ Wie weiter oben ausgeführt, nahm sich die brasilianische Architektur der Moderne nur bedingt und zögerlich dem Problem der Massenbewohnung an: Einerseits interessierten sich Architekten wie Oscar Niemeyer wenig für die damit einhergehenden Fragen nach Standardisierung, andererseits stellte die Regierung keine konsequente Budgetierung zur Verfügung.

Philip Goodwin interessierte sich 1943 im Rahmen seiner Recherchen für die MoMA-Ausstellung *Brazil Builds* für die Favelas von Rio de Janeiro, allerdings eher vor dem Hintergrund der Frage, wie, wann und wo die moderne Architektur diese informellen Siedlungen mit funktionalistischen Hochhäusern ersetzen würde.⁵ Als einzigen Vorzug der Favelas erkannte er deren Lage am Hang mit dem Blick auf die Stadt und das Meer. Für die brasilianische Regierung stellte die Armut, die sich in Form der Favela visualisierte, eine Verlegenheit dar, wie der Filmregisseur und -theoretiker Glauber Rocha 1965 in seinem Artikel *Eine Ästhetik des Hungers* darlegte.⁶ Darin stellte er fest, dass die Armut koloniale Machtverhältnisse wiederhole, indem sie für den europäischen Betrachter die «Sehnsucht nach dem Primitiven» befriedige und für Brasilien einen Zustand der Ohnmacht darstelle. Dabei bestehe die Rolle der Kunst darin, die Armut nicht zu verbergen, sondern sie sichtbar zu machen, um eine revolutionäre Handlung herbeizuführen:

Unsere Originalität ist unser Hunger, der gleichzeitig auch unser grösstes Elend ist, bisweilen empfunden, aber nicht verstanden. [...] Der authentische kulturelle Ausdruck des Hungers ist die Gewalt. Die Bettelei, die als Tradition ihren Ursprung im erlösenden und kolonialistischen Mitleid hat, ist die Ursache der sozialen Stagnation, der politischen Mystifikation und der prahlerischen kulturellen Verlogenheit. Das normale Verhalten eines Hungernden ist die Gewalttätigkeit, aber die Gewalttätigkeit eines Hungernden hat mit Primitivismus nichts zu tun.

⁴ Hernández 2010, S. 25.

⁵ Diese und folgende Bemerkung: Goodwin 1943, S. 96.

⁶ Folgende Ausführungen beruhen auf Williams 2009, S. 134–135.

Die Ästhetik der Gewalt ist revolutionär, bevor sie primitiv ist. In dieser Phase wird auch der Kolonialherr auf den Kolonisierten aufmerksam.⁴⁵

Eine Schlüsselrolle in diesem Prozess des Umdenkens durch die Kulturschaffenden in den 1960er Jahren nahm die Favela ein, wie Richard Williams bemerkt: «From being a representation of the problem, an embarrassment that must be swept away, the *favela* came to embody a set of positive values: self-help, freedom from state interference, liberation from convention.»⁴⁶ Die Neubewertung der Favela zeigte sich beispielsweise in den Gebäuden von Lina Bo Bardi und von der Gruppe Arquitetura Nova in São Paulo sowie in den Arbeiten von Künstlern wie Hélio Oiticica, Lygia Clark und Lygia Pape.⁴⁷ Während die arme Bevölkerung durch die Urbanisten an die Stadtränder vertrieben wurde, führte Oiticica mit seinen *Parangolés*⁴⁸ – Flaggen, Banner, Zelte und Umhänge aus zumeist gefundenen Materialien – und seinen Installationen *Tropicália* und *Eden* die Ästhetik der Favela in den Bereich der modernen Kunst ein und definierte nationale Identität durch Prekarität.⁴⁹



Abb. 15: Hélio Oiticica, Einweihung der *Parangolés* anlässlich der Eröffnung der Ausstellung *Opinião 65* im Museum für Moderne Kunst in Rio de Janeiro 1965. Oiticica lud seine Freunde aus der Mangueira Favela zu einem Umzug durch das Museum ein, bei dem sie die *Parangolé*-Umhänge trugen und zu Samba-Musik tanzten, was angeblich zu einem Skandal und dem Verweis aus den Museumsräumen führte, vgl. Kat. Houston/London 2007, S. 112 (Bild Kat. Rotterdam/Paris/et al. 1992, S. 89).

⁴⁵ Rocha 1968, S. 28.

⁴⁶ Williams 2009, S. 161.

⁴⁷ Siehe dazu Williams 2009, S. 161–183.

⁴⁸ Die genaue Herkunft des Ausdrucks ›Parangolé‹ ist unklar. Hélio Oiticica soll ihn auf der Strasse entdeckt haben, aufgemalt auf einem Stück Leinen an der prekären Konstruktion eines Bettlers aus verschiedenen gefundenen Materialien. Der umgangssprachliche Begriff taucht in Rio de Janeiro in den 1950er Jahren zur Bezeichnung von sinnlosen Diskussionen auf. Oiticica referierte wohl eher auf die Bedeutung im Sinne von List und Scharfsinn in Zusammenhang mit der lokalen Figur des ›Malandro‹, der in zahlreichen Samba-Liedtexten besungen wurde – ein schelmischer Lebemann, der sich mit Kleinkriminalität durchschlägt und an den Rändern der Gesellschaft existiert. Kat. Houston/London 2007, S. 297 und S. 373.

⁴⁹ Asbury 2005, S. 72.



Abb. 16: Hélio Oiticica, *Eden*, 1966–69/2005, Museum of Contemporary Art, Chicago (Small 2006, o.S.).

Das Umdenken gegenüber der Favela dauerte auf Ebene der Regierung länger. Nachdem sie während Jahrzehnten versuchte, spontane Siedlungen aus dem Stadtbild auszuradieren, indem sie deren Bewohner auf oft traumatisierende und gewalttätige Weise an die Ränder der Stadt versetzte, greift sie heute neue Strategien auf, um die Lebensumstände der Bevölkerung armer Gegenden zu verbessern, wie Felipe Hernández bemerkt: «Instead of rendering the poor invisible by relocating them outside cities, current programmes increase their visibility via the insertion of public facilities which, by contrast, often become conspicuous landmarks».³⁰ Diese neuen Herangehensweisen würden, so Hernández weiter, die Schaffung von «Kontaktzonen» im Sinne von Mary Louise Pratt begünstigen: Zonen des Konflikts und der Unentschlossenheit, in denen kulturelle Differenzen immer wieder ausgehandelt, aber nicht zwingend gelöst würden.³¹

Der Rubem Braga Komplex, vom Büro JBMC Arquitetura & Urbanismo 2008 entworfen und 2010 fertiggestellt, verbessert den Zugang von und zu den Gemeinden Cantagalo und Pavão auf einem Hügel 80 Meter über Grund im südlichen Stadtteil von Rio de Janeiro. Der Komplex besteht aus zwei Türmen mit Fahrstühlen, die über eine 40 Meter lange Passerelle miteinander verbunden sind. Beide Fahrstühle können bis zu 30 Personen befördern. Die Türme weisen einen dreieckigen Grundriss auf und ruhen auf jeweils drei massiven Betonsäulen mit einem Durchmesser von zwei Metern.³² Treppenhäuser sind für Stromausfälle vorgesehen. 2011 nutzten durchschnittlich unter der Woche rund 4200 Personen und am Wochenende rund 3300 Personen die Aufzüge.³³ Zuvor konnten die rund 10'000 Einwohner ihre Gemeinden nur über eine steile, schlecht erhaltene und unzureichend beleuchtete Treppe mit über 700 Stufen sowie improvisierten Wegen erreichen.

³⁰ Hernández 2010, S. 20–21.

³¹ Hernández 2010, S. 25.

³² World Buildings Directory.

³³ Meinhold 2011.

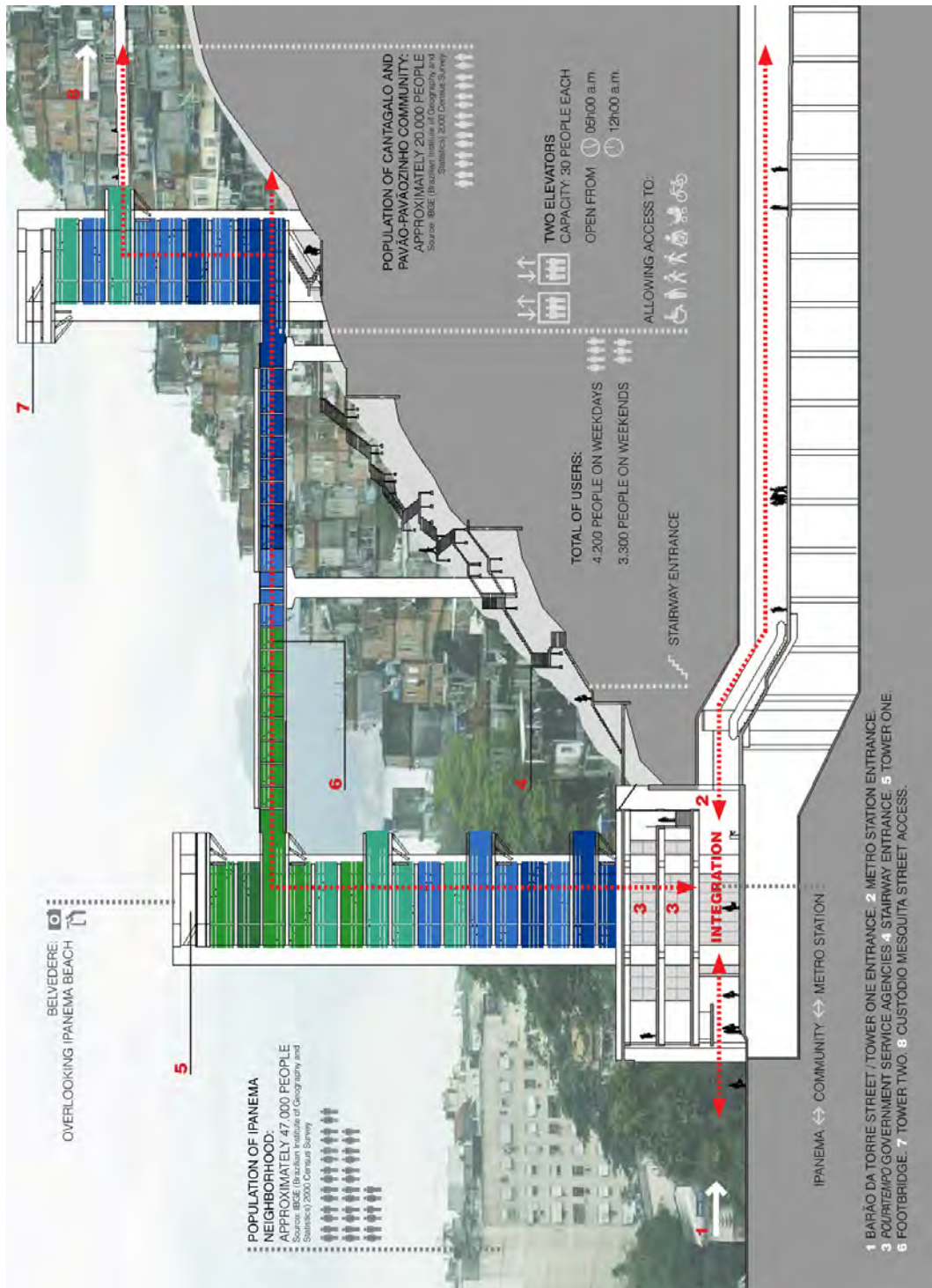


Abb. 17: Complexo Rubem Braga, JMBC Arquitetura & Urbanismo, 2010 (www.ad009cdnb.archdaily.net/wp-content/uploads/2011/12/1324454079-section.jpg, 17.11.2013).

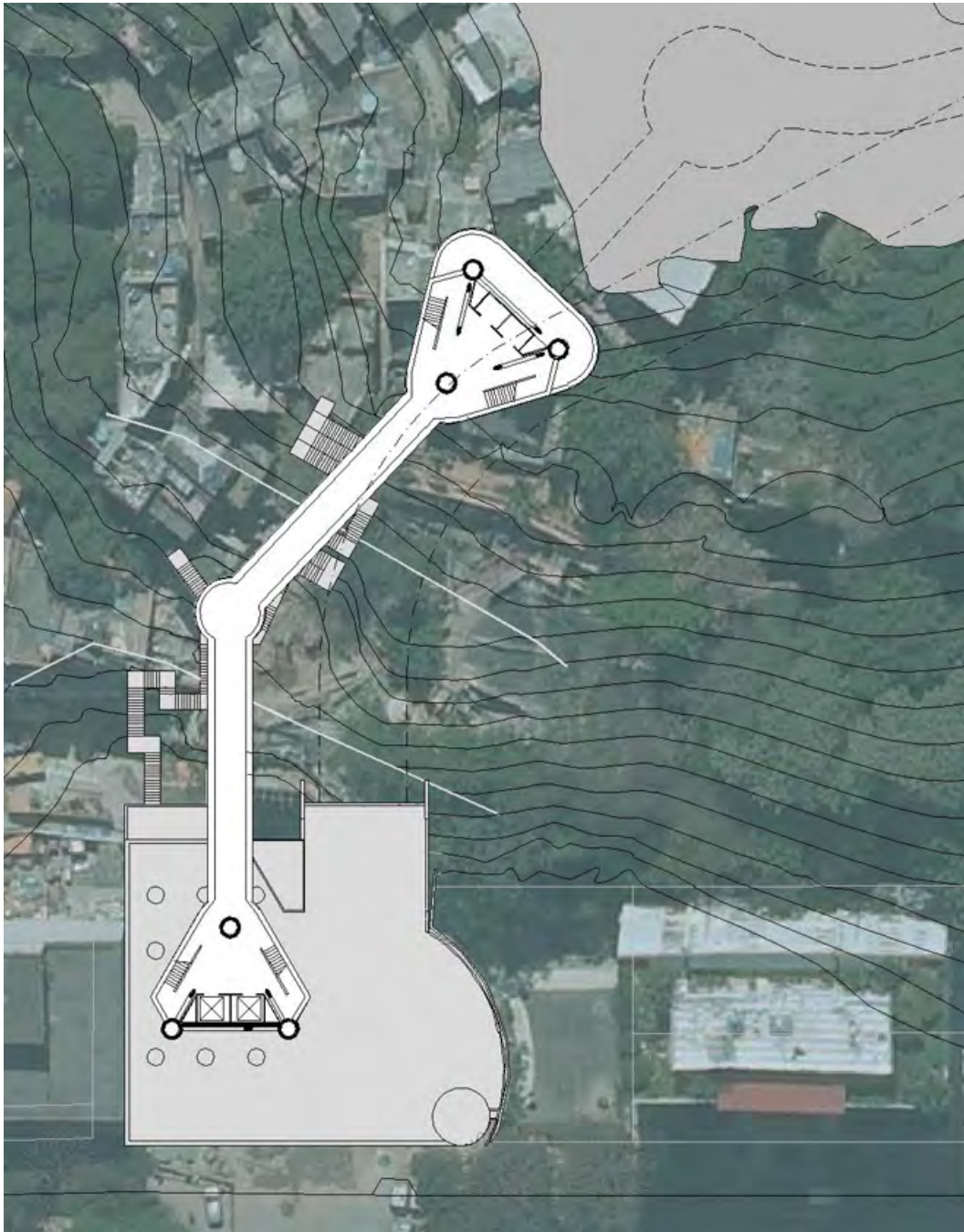


Abb. 18: Complexo Rubem Braga, JMBC Arquitetura & Urbanismo, 2010 (<http://ad009cdnb.archdaily.net/wp-content/uploads/2011/12/1324454037-plan-3.jpg>, 17.11.2013).

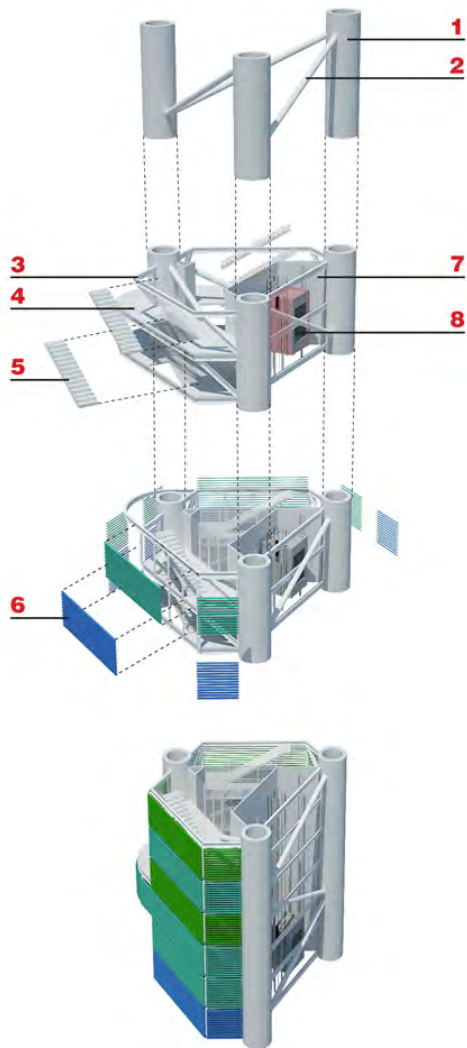


Abb. 19: Complexo Rubem Braga, JMBC Arquitetura & Urbanismo, 2010. Legende: (1) Röhrensäule aus Beton, 2m Durchmesser, (2) Stahlgerüst, (3) Stahlbalken, (4) Deck aus Stahlbeton, (5) Stahltreppen, (6) *brise-soleil* aus Legierungsmetall, (7) schussicheres transparentes Glas, (8) verglaste Aufzüge aus Edelstahl, Kapazität 30 Personen (www.ad009cdnb.archdaily.net/wp-content/uploads/2011/12/1324454128-structural-scheme.jpg, 17.11.2013).

Der Komplex symbolisiert die Verbindung zwischen dem privilegierten Viertel von Ipanema und ärmeren Gemeinden.[»] Er gewährleistet direkten Zugang zur Metro-Station General Osório und verbessert entsprechend die Mobilität der lokalen Bevölkerung. Die Aufzüge sind nicht zuletzt auch als touristische Attraktion konzipiert. Sie sind mit Glasfassaden ausgestattet und gewährleisten einen Ausblick auf die Stadt. Die damit einhergehende touristische Erschließung ärmerer Viertel bringt neue wirtschaftliche Perspektiven für die Gemeinden. Bei der Konzeption der Türme waren die Architekten bemüht, möglichst geringe Teile der lokalen Bevölkerung umsiedeln zu lassen. Durch den Einsatz von *brise-soleil* entlang der Türme und der Passerelle knüpfen die Architekten an das Erbe der modernen Architektur an. Die Blenden sind hier als Farbwerte eingesetzt, deren Palette von Blautönen im unteren Bereich zu Grüntönen im oberen Bereich verläuft und den Übergang zwischen Meer und Hügel darstellt.

[»] Folgende Ausführungen beruhen auf ArchDaily 2011.

Diese Anknüpfung an die Architektur der Moderne bei einem Bau, der die ‹informelle› Stadt mit der ‹formellen› Stadt zu verbinden sucht, ist insofern besonders interessant, als das architektonische Vokabular der Moderne auch in den Favelas angeeignet wurde, wie Fernando Luiz Lara in seinem Artikel *Modernism Made Vernacular* aufzeigt.⁵ Brasilien stelle nebst Ländern wie Mexiko, der Türkei und Indien eine bemerkenswerte Ausnahme in der von der Postmoderne postulierten mangelnden Popularität der Moderne dar. So finden sich bei zahlreichen Häusern der Mittelschicht aus den 1950er und 1960er Jahren sowie in den Favelas Elemente der modernen Architektur wie vielfältige Formen von *brise-soleil*, asymmetrische Flach- und Schmetterlingsdächer und geneigte Fassaden.

3 Moderne Architektur im Pflegebereich

Im Folgenden werden zwei Gebäude für den Pflegebereich von Oscar Niemeyer näher betrachtet, die beide am nördlichen Ufer der Lagune Rodrigo de Freitas gelegen sind. Es handelt sich einerseits um den ersten realisierten Bau von Niemeyer, die Tageskrippe *Obra do Berço* (1937) und andererseits um das *Hospital da Lagoa*, ehemals *Hospital Sul América* genannt (1952–1959).

3.1 *Obra do Berço* (Oscar Niemeyer, 1937)

Im Zeichen der ‹Politik der guten Nachbarschaft› (Good Neighbor Policy) verstärkten die USA in den 1930er Jahren den politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Kontakt mit Lateinamerika, insbesondere mit Argentinien und Brasilien.⁶ In diesem Rahmen entstand auch die Wanderausstellung *Brazil Builds* des Museum of Modern Art New York, die zum ersten Mal den Bezug zwischen der brasilianischen Moderne und historischen Gebäuden herstellte und im Zuge ihrer weiten Verbreitung nicht unwesentlich zur Aufmerksamkeit internationaler Kritiker und Architekten auf die zeitgenössische Architektur in Brasilien beitrug. Der Architekt Philip Goodwin verbrachte dafür sechs Monate vor Ort und beschrieb im Katalog unter anderem das erste realisierte Gebäude von Oscar Niemeyer, die Krippe *Obra do Berço* (1937) in Rio de Janeiro. Als wichtigsten Beitrag der brasilianischen Moderne bezeichnet Goodwin den Umgang mit externen *brise-soleil* zum Schutz vor Hitze und Licht, die Niemeyer an der vorderen Fassade der Kindertagesstätte zum ersten Mal als vertikales, regulierbares System einsetzte.⁷ Ursprünglich hatte er eine fixe Wabenkonstruktion aus Beton vorgesehen, ähnlich wie beim Brasilianischen Pavillon für die Weltausstellung in New York 1939 (Oscar Niemeyer und Lucio Costa mit Paul Lester Wiener), wobei die horizontalen Tafeln etwas weiter nach vorne geneigt waren, um vor der Nachmittagssonne besser zu schützen.⁸ Doch die Arbeit wurde in Abwesenheit des Architekten umgesetzt und der detaillierte Plan nicht genau befolgt, sodass die Ausführung keinen ge-

⁵ Folgende Ausführungen beruhen auf Lara 2009.

⁶ Folgende Ausführungen beruhen auf Cavalcanti 2003b, S. 167.

⁷ Goodwin 1943, S. 81–86.

⁸ Diese und folgende Ausführungen beruhen auf Mindlin 1956, S. 144.

nügenden Schutz gewährleistete. Niemeyer liess die Fassade ändern – der Anekdote nach auf eigene Kosten – und setzte wie beim Bau der brasilianischen Pressestiftung in Rio (Marcelo und Milton Roberto, 1936–1938) vertikale Blenden ein, allerdings von innen regulierbare.



Abb. 20: Oscar Niemeyer, Obra do Berço, 1937, Ansicht von Osten (Mindlin 1956, S. 145).

Das Gebäude ist am nordöstlichen Rand der Lagune Rodrigo de Freitas im Stadtteil Lagoa gelegen und beherbergt seit seinem Bau ein soziales Amt für die Tagespflege von Kleinkindern und die Unterstützung werdender und stillender Mütter.[»] Es besteht aus zwei Blöcken mit einem jeweils quadratischen Grundriss: Der vordere, grössere Block mit vier Stockwerken ist mit dem hinteren, zweistöckigen Block durch einen eingezogenen Trakt verbunden. Auf dem Dach des hinteren Blocks befindet sich eine Gartenterrasse, die in den dritten Stock des vorderen Blocks führt. Auch wenn Cavalcanti im «Spiel mit den Volumen, in der Leichtigkeit und in der Reinheit der Formen» bereits erste Ansätze der individuellen Architektursprache von Niemeyer liest, so lassen sich mit dem teilweise offenen Erdgeschoss, dem Dachgarten, der freien Grundrissgestaltung und den Fensterbändern deutlich auch Referenzen an die «Fünf Punkte zu einer neuen Architektur» erkennen, die Le Corbusier in den 1920er Jahren formulierte, wie Heike Werner bemerkt.[«]

[»] Folgende Ausführungen beruhen auf Cavalcanti 2003a, S. 188–190.

[«] Werner 2003, S. 72.

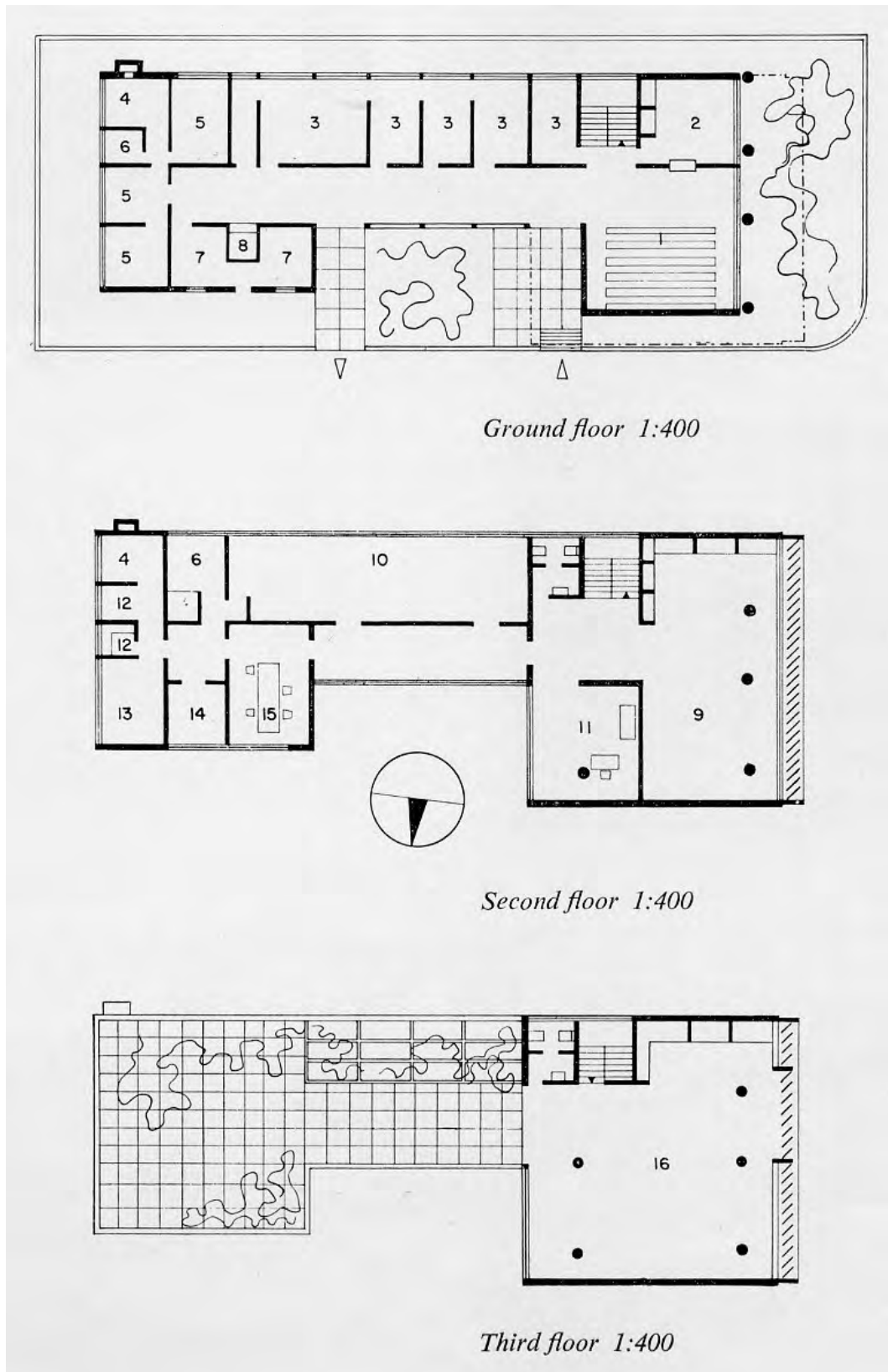


Abb. 21: Oscar Niemeyer, Obra do Berço, 1937, Grundrisspläne. Legende: (1) Wartesaal, (2) Sekretariat, (3) Untersuchungszimmer, (4) Küche, (5) Büros, (6) Bad, (7) Milchzubereitung, (8) Milchdistribution, (9) Nähraum, (10) Zimmer für die Säuglinge, (11) Direktion, (12) Lager, (13) Pflegerzimmer, (14) Isolierstation, (15) Esszimmer, (16) Gemeinschaftsraum (Mindlin 1956, S. 145).

3.2 Hospital da Lagoa (Oscar Niemeyer mit Hélio Uchôa, 1952–1959)

Ebenfalls an der Lagune Rodrigo de Freitas gelegen, allerdings an deren nordwestlicher Ecke, ist das Hospital da Lagoa (ehemals Hospital Sul América), das Oscar Niemeyer in Zusammenarbeit mit Hélio Uchôa konzipierte und dessen Realisierung von 1952 bis 1959 dauerte.⁶⁶ Die lange Umsetzung von sieben Jahren lässt sich erstens darauf zurückführen, dass eine gesamte Favela geräumt und deren rund tausend Bewohnerinnen und Bewohner umgesiedelt werden mussten, um dem neuen Spital Platz zu machen. Zweitens musste der Sumpfboden behandelt werden, damit er ein so grosses Gebäude überhaupt tragen konnte. Bei seiner Vollendung war das Spital dafür das am besten ausgerüstete Chirurgie-Zentrum in Südamerika und funktionierte dank eigenem Generator und Wasserreserve unabhängig vom städtischen Versorgungssystem. Besonders auffallend an diesem im Grundriss eher zurückhaltenden rechteckigen Entwurf sind die robusten V-förmigen Stützen im Erdgeschoss, die das Plattenfundament tragen. Im Kontrast zu den beiden fensterlosen Seitenfassaden ist die östliche Fassade beinahe vollständig befenstert. Auf dieser dem See zugewandten Seite sind die Patientenzimmer, Untersuchungsräume und Operationssäle untergebracht. Der Künstler Athos Bulcão (1918–2008), der Candido Portinari bei der Arbeit an der Kirche São Francisco de Assis in Pampulha assistiert hatte, gestaltete die westliche Fassade mit teilweise durchlässigem Ziegelmauerwerk und teilweise vertikalen Blenden aus Beton. Hinter dieser vor dem Sonneneinstrahl geschützten Fassade befinden sich die Administrationsbüros und Laboratorien. Im obersten, neunten Stockwerk sind nebst einer Bibliothek sowie dreissig Schlafzimmern für das medizinische Personal auch die Direktionsbüros untergebracht. Die strenge Gliederung wird durch zwei Elemente durchbrochen.⁶⁷ Entlang der westlichen Fassade sind Aufzug und Treppenhaus in einer ovalen Bauform nach aussen verlagert. Und vor der östlichen Fassade befindet sich eine Kapelle mit einem bogenförmigen Tragwerk, dessen elliptische Form sich mit einer zweiten, trapezförmigen zu verschränken scheint. Die Gartenanlage hat der Landschaftsarchitekt Roberto Burle Marx gestaltet.



Abb. 22: Oscar Niemeyer, Hospital da Lagoa, Modell-Fotomontage mit Ansicht von der Seeseite (Papadaki 1962, Abb. 67).

⁶⁶ Cavalcanti 2003a, S. 228.

⁶⁷ Folgende Ausführungen beruhen auf Werner 2003, S. 72.

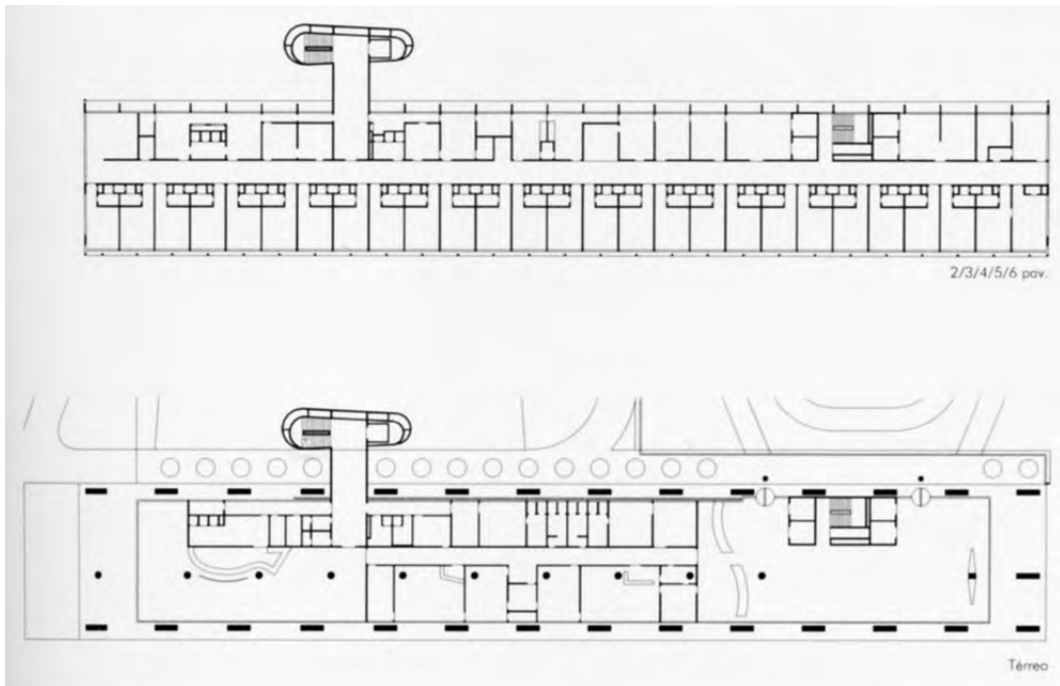


Abb. 23: Oscar Niemeyer, Hospital da Lagoa, oben 2. bis 6. Stock, unten Erdgeschoss (Cavalcanti 2003, S. 231).



Abb. 24: Oscar Niemeyer, Hospital da Lagoa, Teilansicht von der Strassenseite mit Aufzug- und Treppenturm im Bau (Papadaki 1962, Abb. 69).

4 Schluss

Mit Blick auf die eingangs gestellten Fragen nach den sozialen Aspekten der brasilianischen Architektur der Moderne bleiben aufgrund mangelnder Literatur viele Antworten offen. Doch die jüngste Forschung eröffnet zunehmend den Blick auf solche Fragestellungen und beginnt auch die Architektur der mittleren und insbesondere der ärmeren Schichten zu berücksichtigen, die bis anhin entweder aus Architekturbüchern vollständig ausgeklammert, in Fussnoten und Anmerkungen abgehandelt oder in getrennten Publikationen aus dem Bereich der Soziologie, Anthropologie oder Sozialgeografie untersucht wurde.⁶⁵

In den frühen 1980er Jahren entwickelte Kenneth Frampton eine Theorie des «kritischen Regionalismus», um den Globalisierungstendenzen lokale Aspekte gegenüberzustellen.⁶⁶ Paradoxerweise unterschlugen viele dieser Untersuchungen die kulturelle Vielfalt und erhoben individuelle Architekten zu deren Repräsentanten. Wie Fernando Luiz Lara bemerkt, lassen sich aber in der vernakulären Architektur Brasiliens zahlreiche Beispiele finden, die Elemente der «universellen» Moderne mit lokalen Bedingungen verknüpfen. Diese Hybridisierung entspreche zwar dem Konzept des «kritischen Regionalismus», ergänze aber dessen einseitigen Blick um eine multilaterale Perspektive: «Whereas critical regionalism calls for architects to derive elements from the vernacular and rearticulate them in high-art buildings, the Brazilian case exemplifies precisely the opposite: elements of high architecture are appropriated by laypeople and rearticulated into the vernacular.»⁶⁷

Die Untersuchung der Favelas ist kein einfaches Unterfangen, gerade weil sie sich in einem steten Wandel befinden, wie Paola Bernstein Jacques bemerkt: «They are constantly in (trans)formation, never stop growing (first horizontally, and then vertically), and, above all, they are not fixed like traditional cities, whether planned or unplanned.»⁶⁸ Doch wie Fernando Luiz Lara bemerkt, können Architekten und Architekturhistoriker ebenso aus den brasilianischen Häusern der Mittelschicht und aus den Strukturen der Favelas lernen, wie es Robert Venturi, Denise Scott Brown und Steven Izenour in den 1970er Jahren am Beispiel vom Las Vegas Strip anregten.⁶⁹

⁶⁵ Hernández 2010, S. 21.

⁶⁶ Folgende Ausführungen beruhen auf Lara 2009, S. 41–42.

⁶⁷ Lara 2009, S. 42.

⁶⁸ Bernstein Jacques 2001, o.S.

⁶⁹ Lara 2009, S. 49.

5 Literaturverzeichnis

- Andreoli/Forty 2004:** Elisabetta Andreoli und Adrian Forty (Hg.), *Brazil's Modern Architecture*, London 2004.
- ArchDaily 2011:** «Rubem Braga Elevator Complex / JBMC Arquitetura & Urbanismo», in: *ArchDaily*, 23.12.2011, URL: www.archdaily.com/?p=194185 (17.11.2013).
- Asbury 2005:** Michael Asbury, «Changing Perceptions of National Identity in Brazilian Art and Modern Architecture», in: *Critical Studies*, Bd. 27, Nr. 1, 2005, S. 59–75.
- Bastos 2006:** Flavia M. C. Bastos, ««Tupy or not Tupy?» Examining Hybridity in Contemporary Brazilian Art», in: *Studies in Art Education*, Bd. 47, Nr. 2, Reston VA, Winter 2006, S. 102–117.
- Bernstein Jacques 2001:** Paola Bernstein Jacques, «The Aesthetics of the Favela», teilweise veröffentlicht in: *Transforming Cities, Design in the Favelas of Rio de Janeiro*, London 2001, vollständiger Text: www.buala.org/en/city/the-aesthetics-of-the-favela (17.11.2013).
- Bonduki 2000:** Nabil Bonduki (Hg.), *Afonso Eduardo Reidy*, Lissabon 2000.
- Cavalcanti 2003a:** Lauro Cavalcanti, *When Brazil Was Modern: Guide to Architecture 1928–1960*, New York 2003.
- Cavalcanti 2003b:** Lauro Cavalcanti, «When Brazil Was Modern: From Rio de Janeiro to Brasilia», in: Kat. Brüssel 2003, S. 161–170.
- Colomina 1999:** Beatriz Colomina, «Collaborations: The Private Life of Modern Architecture», in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, Bd. 58, Nr. 3, September 1999, S. 462–471.
- Giedion/Franck 1960:** Sigfried Giedion (Einleitung) und Klaus Franck (Text), *The Works of Afonso Eduardo Reidy*, New York 1960.
- Goodwin 1943:** Philip L. Goodwin, *Brazil Builds: Architecture New and Old 1652–1942*, The Museum of Modern Art, New York 1943.
- Hernández 2003:** Felipe Hernández, «Spaces of Hybridization: The House of the Architect», in: Kat. Brüssel 2003, S. 109–117.
- Hernández 2010:** Felipe Hernández, *Beyond Modernist Masters: Contemporary Architecture in Latin America*, Basel/Boston/Berlin 2010.
- Kamita 2004:** João Masao Kamita, «The Modern Brazilian House», in: Andreoli/Forty 2004, S. 140–169.
- Kat. Brüssel 2003:** Jean-François Lejeune (Hg.), *Cruelty & Utopia: Cities and Landscapes of Latin America*, Ausst. Kat. Centre International pour la Ville, l'Architecture et le Paysage, Brüssel 22.5.–5.10.2003, New York 2003.
- Kat. Frankfurt 2003:** Paul Andreas und Ingeborg Flagge (Hg.), *Oscar Niemeyer: Eine Legende der Moderne*, Ausst. Kat. Deutsches Architektur Museum, Frankfurt am Main 1.3.–11.5.2003, Basel/Boston/Berlin 2003.
- Kat. Houston/London 2007:** Mari Carmen Ramírez, *Hélio Oiticica: The Body of Colour*, The Museum of Fine Arts, Houston (10.12.2006–1.4.2007), Tate Modern, London (6.6.–23.9.2007), Houston 2007.

- Kat Rotterdam/Paris/et al. 1992:** *Hélio Oiticica*, Ausst. Kat. Witte de With Center for Contemporary Art, Rotterdam 22.2.–26.4.1992; Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris 10.6.–23.8.1992; Fundació Antoni Tàpies, Barcelona 1.10.–13.12.1992; Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lissabon 20.1.–20.3.1993; Walker Art Center, Minneapolis 31.10.1993–20.2.1994, Paris 1992.
- Lara 2009:** Fernando Luiz Lara, «Modernism Made Vernacular: The Brazilian Case», in: *Journal of Architectural Education*, Bd. 63, Nr. 1, Oktober 2009, S. 41–50.
- Marcolin 2007:** Neldson Marcolin, «Always in the vanguard», in: *Pesquisa FAPESP*, Nr. 134, April 2007, URL: www.revistapesquisa.fapesp.br/en/2007/04/01/always-in-the-vanguard (22.11.2013).
- Meinhold 2011:** Bridgette Meinhold, «High-Flying Rubem Braga Elevator Complex Improves Pedestrian Accessibility in Rio de Janeiro», in: *Inhabitat*, 21.11.2011, URL: www.inhabitat.com/high-flying-rubem-braga-elevator-complex-improves-pedestrian-accessibility-in-rio-de-janeiro (17.11.2013).
- Mindlin 1956:** Henrique E. Mindlin, *Modern Architecture in Brazil*, Rio de Janeiro/ Amsterdam 1956.
- Papadaki 1962:** Stamo Papadaki, *Oscar Niemeyer*, Ravensburg 1962.
- Recamán 2004:** Luiz Recamán, «High-Speed Urbanisation», in: Andreoli/Forty 2004, S. 108–139.
- Rocha 1968:** Glauber Rocha, «Die Ästhetik der Gewalt», in: *Film*, Jg. 6, Nr. 11, November 1968, S. 28.
- Small 2006:** Irene Small, «Tropicália: A Revolution in Brazilian Culture», in: *Artforum*, Februar 2006, URL: www.artforum.com/inprint/issue=200602&id=10283 (22.11.2013)
- Underwood 1994:** David Underwood, *Oscar Niemeyer and Brazilian Free-form Modernism*, New York 1994.
- Vivanco 2005:** Sandra Isabella Vivanco, «Trope of the Tropics: The Baroque in Modern Brazilian Architecture, 1940–1950», in: *Critical Studies*, Bd. 27, Nr. 1, 2005, S. 189–201.
- Weintraub/Hess 2006:** Alan Weintraub (Fotografien) und Alan Hess (Texte), *Oscar Niemeyer: Houses*, New York 2006.
- Werner 2003:** Heike Werner, *Rio de Janeiro für Architekten*, München 2003.
- Williams 2009:** Richard J. Williams, *Brazil: Modern Architectures in History*, London 2009.
- World Buildings Directory:** «Rubem Braga Elevator Complex», in: *World Buildings Directory Online Database*, URL: www.worldbuildingsdirectory.com/project.cfm?id=3409 (17.11.2013).

Belo Horizonte Centro u. Pampulha

Teresa Fankhaenel

Pampulha reviewed: modernist design and its image-creating capacity

I. Intro

II. Previously: Belo Horizonte's urban planning between modernization and conservatism

III. The Pampulha Complex

IV. Search for a new "Brazilianess" in architecture: montage of tradition and progress

V. Pampulha's urban planning: the house as a viewing device

VI. Disseminating "Brazilianess"

VII. Summary

VIII. Literature

"Surely, one look at the architectural avant-garde in these terms suggests that modern architecture becomes "modern" not simply by using glass, steel, or reinforced concrete, as is usually understood, but precisely by engaging with the new mechanical equipment of the mass media: photography, film, advertising, publicity, publications, and so on."¹

I. Intro

Assigned the question, what is modern about Oscar Niemeyer's buildings at Pampulha, Belo Horizonte, in this essay, I propose to shift their appreciation away from single structures and their modern genealogy towards an assessment of their visual and spatial strategies for creating images. Following Beatriz Colomina's assessment of modernism as highly influenced by mass media, developed by looking at the architectures of Adolf Loos and Le Corbusier, I propose to understand Niemeyer's buildings as modern not simply through their physical links to a modern canon of architecture. Considering the remote location of the project during a time when most of the world's attention was drawn to the war in Europe, the buildings' international fame and reputation as modern icons of architectural history cannot be explained simply through a formal criticism of the architecture itself. Rather, I propose to consider them as being modern through their built-in capacity to serve as public dissemination of a "modern", Western lifestyle to a Brazilian middle class audience and, at the same time, as the presentation of a tropical, light-weight and capitalist modernism towards the western allies, especially the United States. Modern architecture, thus, appears to be intricately linked to mass media and the buildings' image-generating abilities.

¹ Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge: MIT Press, 1996, 73.

This has not yet been reflected in most of the literature regarding Pampulha which summarizes the well-known facts in the manner of architectural monographs and describes the buildings as part of a modern architectural style as introduced by Philip Johnson's and Alfred Russell Hitchcock's 1932 show "Modern Architecture: International Exhibition" at the Museum of Modern Art. One of the few acknowledgements of the image creating capacities of Pampulha is David Underwood's 1994 book *Oscar Niemeyer and the Architecture of Brazil*.² In addition, Underwood as well as Forty / Andreoli also follow up the story of the complex after it was finished which has been largely omitted otherwise.³ Pampulha is generally regarded as Niemeyer's first major work in his personal "style" as it was introduced in his more mature works starting with Brasilia. Since Niemeyer only died a year ago and his general status as the Brazilian doyen of architecture has not been challenged in English scholarship during his lifetime, a more critical assessment moving away from monographic overviews of his work is still pending. Good examples for recent steps into this direction are Jean-François Lejeune's *Cruelty & Utopia: Cities and Landscapes of Latin America* and Styliane Philippou's *Oscar Niemeyer: Curves of Irreverence*.⁴

II. Previously: Belo Horizonte's urban planning between modernization and conservatism⁵

In parallel to developments in Europe in the late 19th century, Brazilian urban planning was thought of as a means for social transformation towards healthier living and social order. In addition, Brazil was looking to constitute a national identity departing from its colonial history. Planning new towns from scratch was regarded as a good possibility for a "fresh start". The main focus of this urban redevelopment was the southeast of the country, especially the already existing metropolises Rio de Janeiro and São Paulo. In the state of Minas Gerais which was the main economic hub further into the hinterland and traditionally a rich mining area, the Belo Horizonte project envisioned the creation of an entirely new capital for the state. The project was initiated by the Constitutional Assembly of Minas Gerais in 1894 and the city officially opened only three years later, on 12 December 1897. Located right next to the former capitol Ouro Preto, it was regarded as a means for political and economic change. Nevertheless, the urban layout of the new city of Belo Horizonte was highly

² David Underwood, *Oscar Niemeyer and the Architecture of Brazil*, New York: Rizzoli International Publications, 1994.

³ Adrian Forty and Elisabetta Andreoli, *Brazil's Modern Architecture*, London: Phaidon, 2004.

⁴ Styliane Philippou, *Oscar Niemeyer: Curves of Irreverence*, New Haven and London 2008; Jean-François Lejeune, *Cruelty & Utopia: Cities and Landscapes of Latin America*, New York: Princeton Architectural Press, 2005.

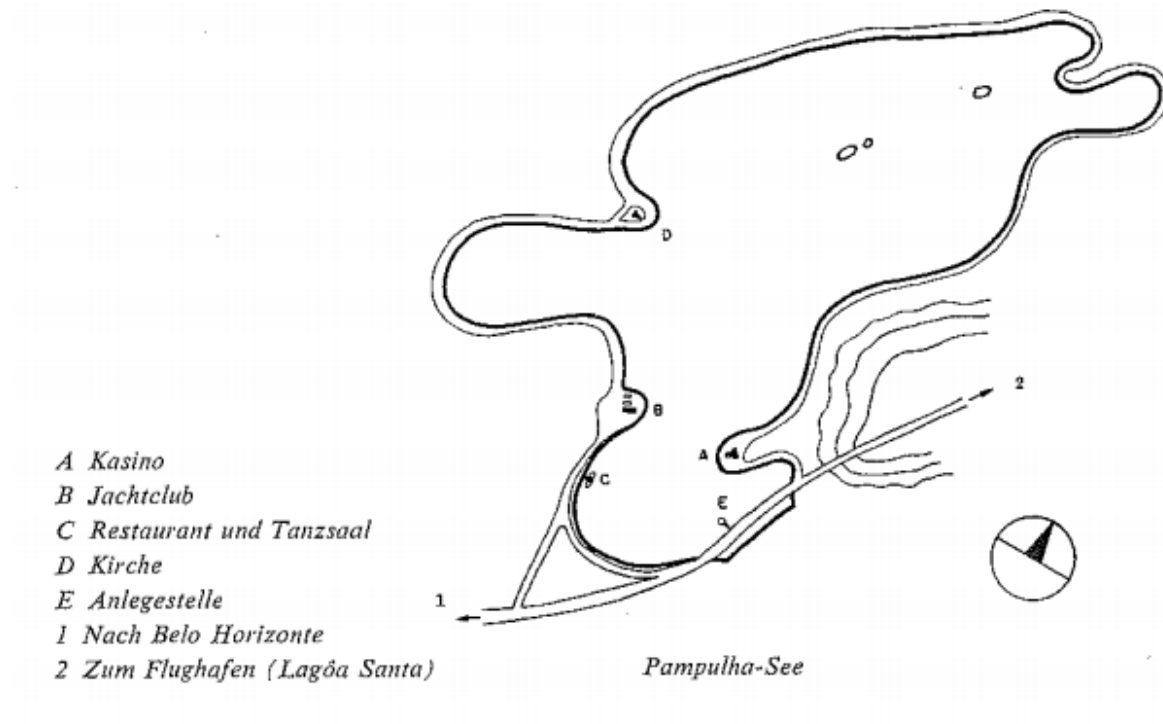
⁵ Regarding urban planning development in Brazil and Minas Gerais in the early 20th century see: Celina Borges Lemos and Elizabeth A. Jackson, "The Modernization of Brazilian Urban Space as a Political Symbol of the Republic", *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 1995, 218-237; Jean-François Lejeune, *Cruelty & Utopia: Cities and Landscapes of Latin America*, New York: Princeton Architectural Press, 2005, 64-74; Marshall C. Eakin, *Tropical Capitalism: The Industrialization of Belo Horizonte, Brazil*, New York: Palgrave, 2001.

traditional, borrowing from Baroque city planning as used in earlier planned Western cities, such as Washington D.C. and Haussmann's Paris. Relying heavily on a rectangular grid, the new city was composed of vistas and axes using historicist architecture centering around the Praça Raul Soares. With regard to social changes, the new city fell short of its intentions because it did not lead to a more egalitarian society, but produced segregation by forcing the poorer local population out of their original quarters in the inner city where now white collar workers were residing. Further separation was created through a lack of public transportation between the poorer suburbs and the inner city.

III. The Pampulha Complex⁶

Following these strategies of developing the country, in the 1940s, another leap towards modernization under the new mayor of Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek, was meant to transform the capital once more and adjust it to contemporary needs, especially in regards to the need for additional housing. Again, the construction of an entirely new urban district was proposed. Pampulha had been a rural area a few kilometers north of the center of Belo Horizonte and was slowly being urbanized at the time. In 1938, a dam and artificial lake had been built as a water supply for the city. Architect Oscar Niemeyer had been suggested to Kubitschek to work on the designs for this new suburb. Shortly before, he had built a hotel in the old capital of Minas Gerais, Ouro Preto, that had been regarded as a success in melting together modern architecture with the local *Barroco Mineiro* that dominated the city. Initially, he planned to build a casino in the inner city of Belo Horizonte, but when asked to design a larger complex in Pampulha, he shifted the project to the outskirts. The building program, departing from the initial interest in providing more housing, evolved around several leisure buildings: a yacht club, a dance hall, a restaurant, a sports center, and a church. All buildings were planned over a short period of time and constructed in 1942. Only the church was finished in 1943.

⁶ For basic information regarding the complex and single buildings see: Lauro Cavalcanti, *When Brazil was Modern: A Guide to Architecture, 1928-1960*, New York: Princeton Architectural Press, 2003, 206-209; Henrique E. Mindlin, *Neues Bauen in Brasilien*, München: Callwey, 1956; Stamo Papadaki, *The Work of Oscar Niemeyer*, New York: Reinhold Publishing Corporation, 1950; David Underwood, *Oscar Niemeyer and the Architecture of Brazil*, New York: Rizzoli International Publications, 1994, 50-70; Stamo Papadaki, *Oscar Niemeyer: Works in Progress*, New York: Reinhold Publishing, 1951; Stamo Papadaki, *Oscar Niemeyer*, Ravensburg: Otto Maier Verlag, 1960; Guido Laganà and Marcus Lontra, *Niemeyer 100*, Turin: Mondadori Electa, 2008, 51-59; Adrian Forty and Elisabetta Andreoli, *Brazil's Modern Architecture*, London: Phaidon, 2004, 118-121.

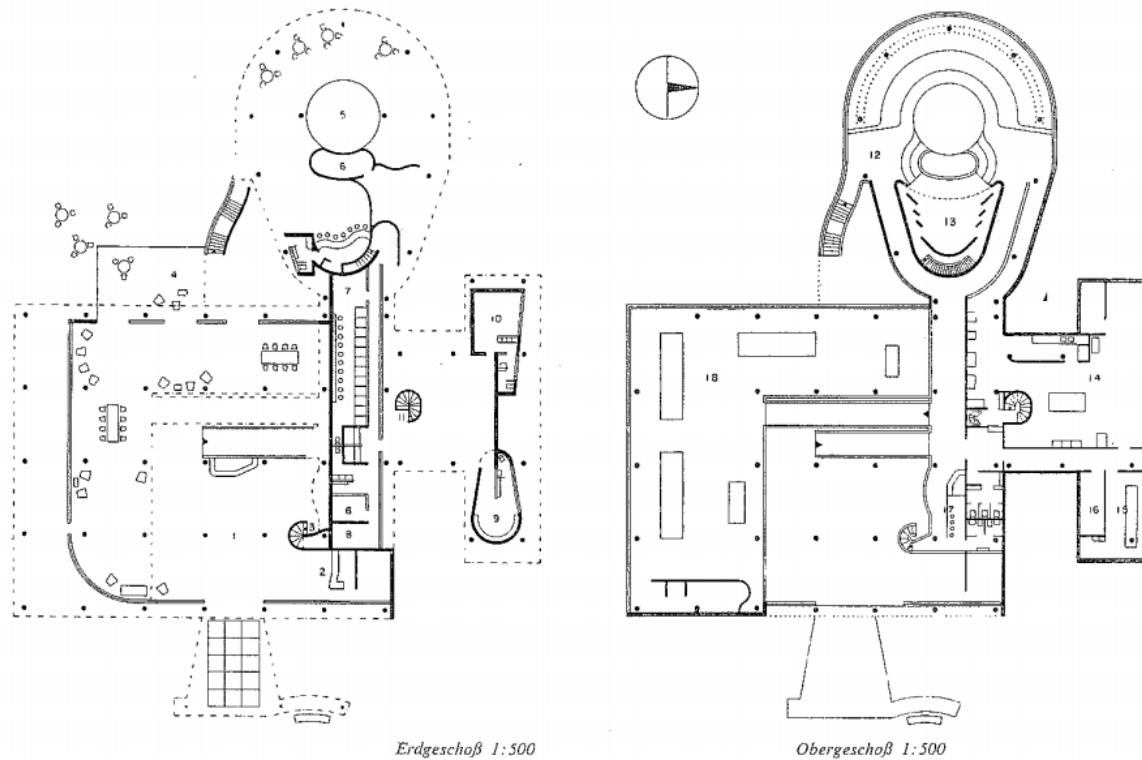


1: Spatial layout of the Pampulha complex. Source: Mindlin, 160.

A. Casino, 1942. Architect: Oscar Niemeyer, Structural engineer: Joaquim Cardozo, Landscaping: Roberto Burle Marx.



2: View from the lake. Source: Jörg Heiser, "Oscar Niemeyer: 1907-2012", *Frieze*, December, 5, 2012.



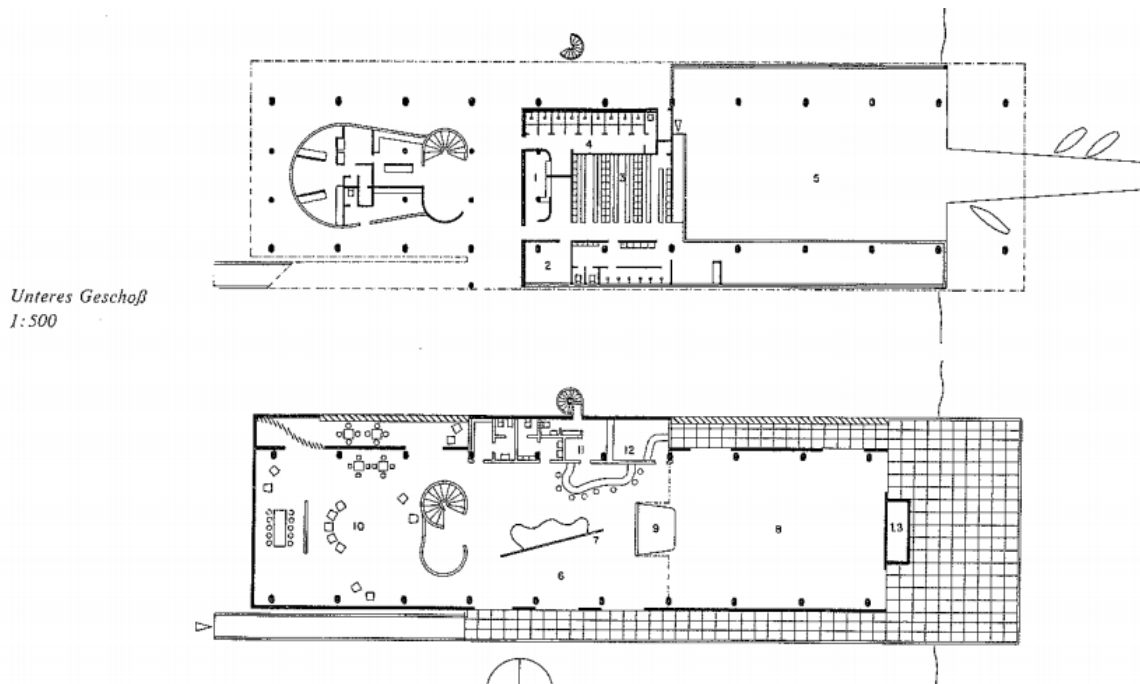
3: Ground floor and first floor plans. The semicircular restaurant faces the lake. Source: Mindlin, 168.

Protruding on a small peninsula on the north side of the lake, the casino was the first building erected on the site. The building was planned over a grid of supporting concrete *pilotis* that allowed for the internal distribution of spaces free from structural constraints. The building included several other features based on Niemeyer's intensive study of Le Corbusier's designs, most importantly an interior ramp that connected the ground with the first floor and a glass wall that resembled the ground floor drive-way of the Villa Savoy. The entrance of the building faced the driveway away from the lake. The ground floor served as a large hall with a semicircular dance floor in the back. Upstairs were the main gambling room and a restaurant with music stage. The casino only existed until 1946, when it was closed. In 1957, the building was reopened as the Pampulha Art Museum.

B. Yacht club, 1942. Architect: Oscar Niemeyer, Structural engineer: Joaquim Cardozo.



4: Terrace to the left and large glass panels with brise-soleil to the right. Photo: Shelley Bernstein.



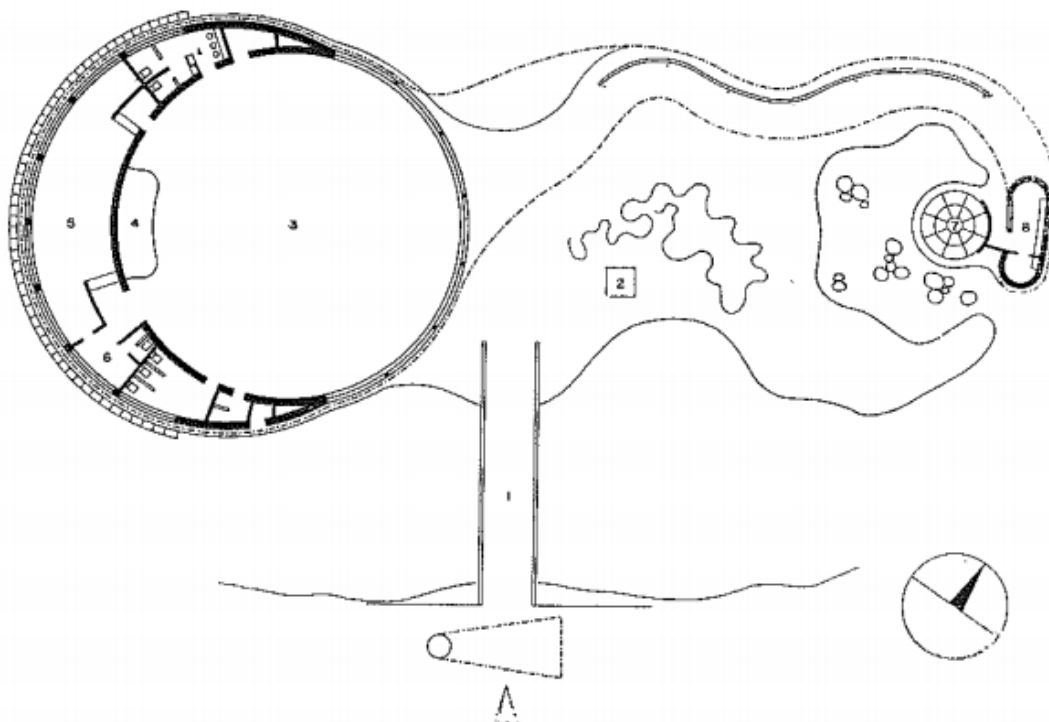
5: Ground floor and first floor plans. Source: Mindlin, 170.

Right on the opposite side of the lake, the yacht club was built. Above a boat house, a restaurant and a club room opened out onto a terrace overlooking the lake. The outdoor space was also accessible through a ramp without entering the building. Again, *pilotis* allowed for a free distribution of partitioning walls in the interior, creating nooks and asymmetrical arrangements especially on the upper floor. From the outside, two sloping roofs marked the area of the restaurant and the club room. Large glass panels opened the rooms on the upper floor to the outside, shaded from the sunlight through brise-soleil and large curtains.

C. Casa do Baile, 1942. Architect: Oscar Niemeyer, Structural engineer: Albino Froufe, Landscaping: Roberto Burle Marx.



5: View towards the lake. Source: <http://fernandacomparth.wordpress.com/page/2/>.



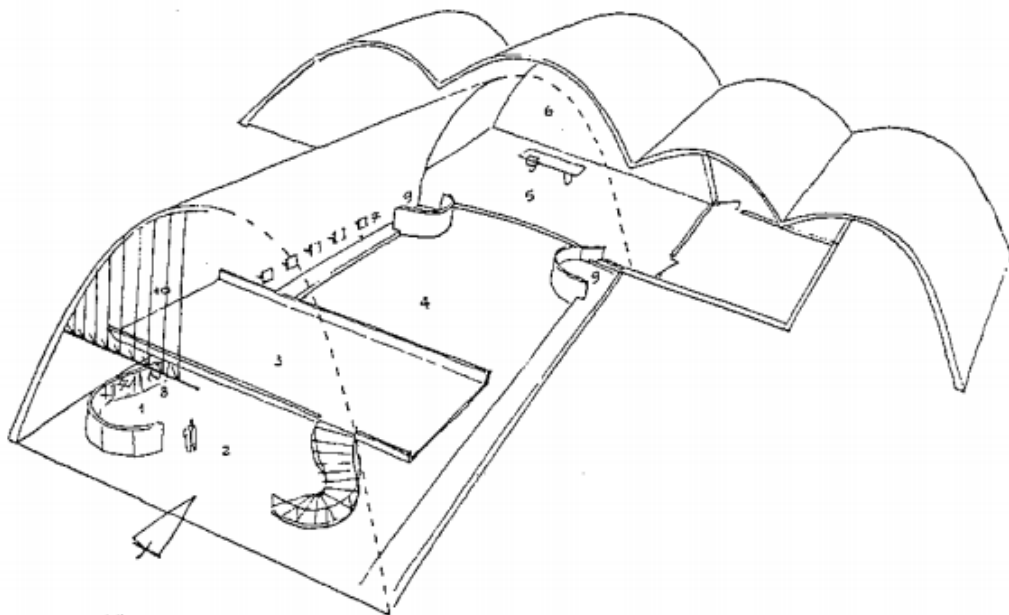
6: Plan of the island with restaurant and dance hall. Source: Mindlin, 166.

Constructed on an island with a small bridge to the main land, a circular restaurant and a smaller stage building were connected under one large concrete roof that formed a curved outdoor walkway between them. Closed on the back with tiles, the restaurant opened up its glass façade facing this walkway.

D. São Francisco de Assis, 1943: Architect: Oscar Niemeyer, Structural engineer: Joaquim Cardozo, Azulejo tiles: Candido Portinari, Landscaping: Roberto Burle Marx.

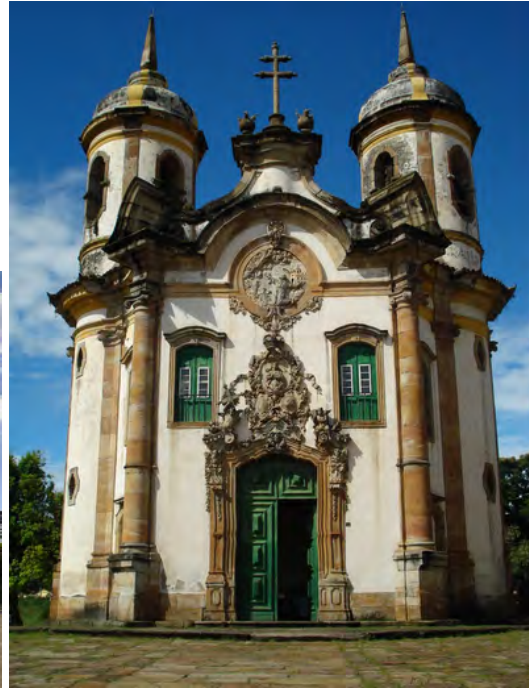
Approaching the church from the street, only the back wall covered with azulejo tiles depicting scenes from the life of St Francis of Assisi by Portinari was visible. Walking around the building past a freestanding steeple, one had a view of the lake from the entrance. Below four connected parabolas constructed in reinforced concrete, the main space consisted of one large nave clad with timber panels on the inside. A break in the outer shell of the main parabola allowed for lighting the altar from above with natural light. The smaller spaces to the sides included service spaces.

The church became a scandal immediately after it was finished since the officials refused to consecrate the space. Even proposals to tear it down and to replace it with a copy of Saint Francis in Ouro Preto were uttered.⁷ This was prevented by the SPHAN designating the building a national landmark.



7: Internal distribution of spaces. Source: Papadaki, 95.

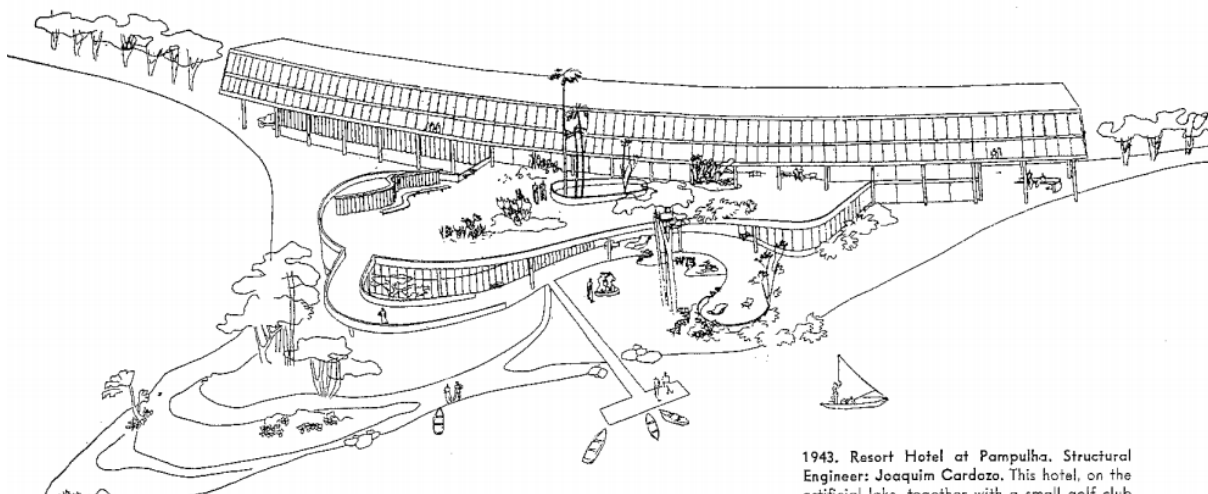
⁷ Henrique E. Mindlin, *Neues Bauen in Brasilien*, München: Callwey, 160.



8 / 9: Entrances of São Francisco de Assis in Pampulha and Ouro Preto. Sources: Jochen Weber, www.foto-grafo.de; <http://www.momentospelomundo.com/2011/04/ouro-preto-mg.html>

Resort Hotel, 1943, Unbuilt. Architect: Oscar Niemeyer, Structural engineer: Joaquim Cardozo.

Planned together with a golf club, this was the last design for the site, but remained unfinished after a change of government in Belo Horizonte. The proposed scheme involved apartments, a theater and 100 beds on the third floor. Again, all public rooms opened up towards the lake including a roof terrace with a garden on top of the hotel's restaurant.



1943. Resort Hotel at Pampulha. Structural Engineer: Joaquim Cardozo. This hotel, on the artificial lake, together with a small golf club

10: Drawing of the proposed scheme. Source: Papadaki, 104.

IV. Search for a new “Brazilianess” in architecture: montage of tradition and progress⁸

Early 20th century Brazilian architecture had been largely influenced by neo-colonial styles. Modern ideas arrived through Europeans and Brazilians who had received an education outside of the country, most notably the messiah-like figure of Le Corbusier whose two visits helped legitimize Brazilian architects’ attempts to bring modern architecture to broad public acclaim. A shift in the broader architectural scene was discernible beginning at some point in the 1930s with Lucio Costa abandoning classical architecture in favor of a Bauhaus-influenced practice and serving as the new director of the National School of Fine Arts with a large influence on younger architects, including Oscar Niemeyer. The most important early modern project in Brazil was the Education Ministry in Rio de Janeiro which was influenced by Le Corbusier’s second visit to Brazil and which both, Costa and Niemeyer, had worked on. By the time Pampulha was designed, modern architecture had become the main paradigm in building. Most materials required for the construction of modern architecture had to be imported including glass, iron, cement, roof tiles and bathroom appliances. Thus, building methods that required less varied materials and easier ways of construction were favored, as the case for the construction of Brasilia a few years later. Therefore, in-situ cast concrete was a preferred way of construction.

Following the *Semana de Arte Moderna*, a modern art festival held in 1922 in São Paulo, a national search for a new expression of “Brazilianess” in art and architecture had led to a renewed interest in colonial Baroque architecture with a special focus on *Barroco Mineiro*, the Baroque architecture of Minas Gerais. During the 1930s, criticism dismissing modern architecture as too foreign for a new Brazilian identity seemed to counter the progressive works of the younger generation of architects. In order to find a new Brazilian architecture, Lucio Costa played an essential role in establishing the myth of origin of the *Barroco Mineiro* as the main cultural heritage in Brazilian architecture.⁹ Merging this Baroque tradition with modern ideas, a hybrid architecture first materialized in Niemeyer’s Ouro Preto Hotel, built in 1940, two years before Pampulha became the stylistic cornerstone of the new style. In Pampulha, Baroque influences can be seen in the ubiquitous use of curves and irrational irregular forms, especially in roofs and canopies, the lavish furnishings with rich materials in the interiors and the azulejo tiles. Modern elements follow Le Corbusier’s five points of architecture.

⁸ See: Fernando Luiz Lara, “One Step Back, Two Steps Forward: The Maneuvering of Brazilian Avant-Garde”, *Journal of Architectural Education*, May 2002, 211-219; Celina Borges Lemos and Elizabeth A. Jackson, “The Modernization of Brazilian Urban Space as a Political Symbol of the Republic”, *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 1995.

⁹ Fernando Luiz Lara, “One Step Back, Two Steps Forward: The Maneuvering of Brazilian Avant-Garde”, *Journal of Architectural Education*, May 2002, 214; Hugo Segawa presented this in the following quote from Costa about the Brazilian Pavilion for the NY Fair in 1939: “This breaking of rigidity, this ordered movement that moves from one extreme of the composition to the other has indeed some baroque style in it, which is very important to us since it represents, in a way, a link with the traditional spirit of Luso-Brazilian architecture.” See: Hugo Segawa, *Architecture of Brazil: 1900-1990*, New York: Springer, 2010, 103.

And so, by montaging these two influences, classical modern and Baroque, and melting them into a Brazilian modern style of his own, Niemeyer managed to create an architectural language that seemed to fit the needs of Brazilian national and public representation.

V. Pampulha's urban planning: the house as a viewing device¹⁰

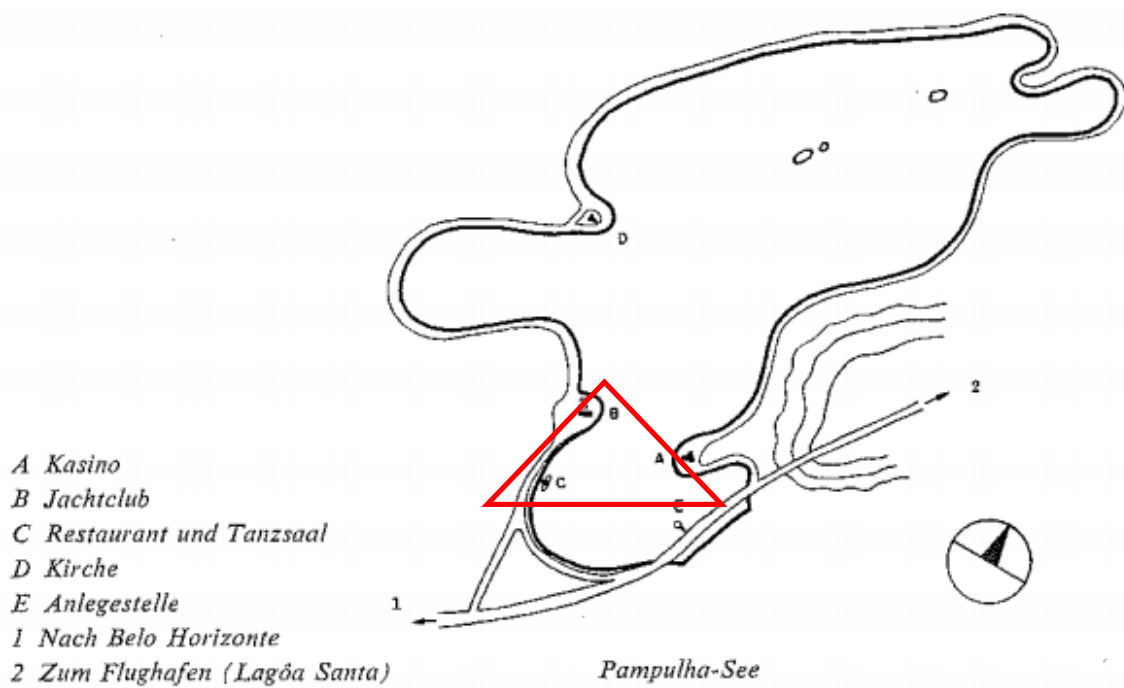
More important than the question of an architectural modern style as outlined above, the spatial relationship between the buildings defines them as modern. Located at the Eastern end of the preexisting artificial lake, all buildings used a similar architectural language of large glass panels and curved concrete. Each of them located at the bank of the lake, they were visually linked across the water. By presenting easily recognizable shapes through protruding concrete frames, windows and canopies, the buildings formed compact shapes that could be regarded as signifying the buildings in a more abstract manner over the distance of the lake.¹¹ As leisure buildings that were meant to be consumed in the afternoon or after sunset, illumination played an important role highlighting the interiors as recognizable shapes in the dark. The curved silhouettes of the lake were taken up in the design of the buildings and so, marked a radical departure from earlier classicist urban planning strategies used in the inner city of Belo Horizonte with a focus on straight linear axes. In Pampulha, the buildings were not subsumed under a scheme focusing on one central building, but established individual visual connections between each other. This observation marks a much deeper connection with Le Corbusier's thinking than just an adherence to architectural forms derived from his five points for architecture: the buildings themselves became devices for viewing and exhibiting architecture (see image 11). Similar to this, the three main nightlife buildings at Pampulha were connected in a visual triangle with their glass facades, terraces and walkways facing each other and serving as outlooks. This is best illustrated by the Casa do Baile's curved outdoor canopy that frames the view into the landscape towards the casino that must have been a spectacular view in the dark. Not an integral part of the leisure complex, the church was somewhat hidden in a bay west of this triangle.

¹⁰ The only article I am aware of that mentions the visual qualities of the Pampulha complex is: David Underwood, *Oscar Niemeyer and the Architecture of Brazil*, New York: Rizzoli International Publications, 1994, 50-70.

¹¹ Siegfried Giedion recognized this in the 1950s and described it with the term: „Großzügigkeit der Linie“. See: Henrique E. Mindlin, *Neues Bauen in Brasilien*, München: Callwey, 1956, Introduction by Siegfried Giedion.



11: House of Carlos de Beistegui, Paris, early 1930s. Le Corbusier's house is used as a viewing device, here exhibiting the Arc de Triomphe. Source: www.domusweb.it.



12: Visual triangle of Casino, Yachtclub and Casa do Baile. Note: The location of the church D is misrepresented in this map and should be further into the bay. Source: Mindlin, 160.



13: Casino looking out over the lake during daytime, today rather grown in. Photo: Pedro Kok.



14: Casa do Baile, canopy framing the view. Photo: Cristiano Maia.

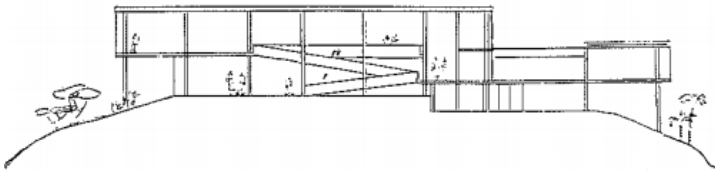
The visual links between the buildings on an urban planning level were enhanced by the buildings' capacity to showcase their interiors to the outside as well as to view the outside from within the building. Best example is the widely publicized façade of the Casino building looking onto its driveway. From the interior ramp, the moving visitor on the inside had a panoptic vision of the arriving cars as well as the landscape design of Burle Marx. At the same time and bearing in mind that these buildings were especially used at night when they were illuminated, the ascending visitor could be looked at by arriving guests. Colomina summarized this to the point:

*"The modern transformation of the house produces a space defined by walls of (moving) images. This is the space of the media, of publicity. To be "inside" this space is only to see. To be "outside" is to be in the image, to be seen, whether in the press photograph, a magazine, a movie, on television, or at your window."*¹²

¹² Colomina, 7.



15: Framing the view and the viewer: the interior ramp. Source: Lemos, 232.



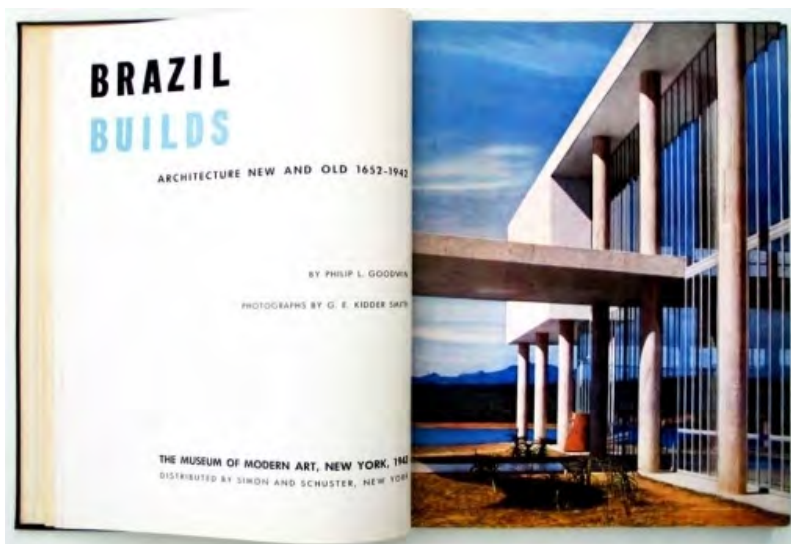
16: Casino, ramp looking onto the driveway, 1994. Photo: Ricardo Nogueira.



17: Showcasing the large hall and ramp, the glass wall served as a display window for its interior which was especially visible in night shots. Photo: Rinaldo.

VI. Disseminating “Brazilianess”¹³

Brazilian architecture had already gained international attention through two earlier events, both held in New York City: Niemeyer and Costa could celebrate their first international acclaim when their Brazilian Pavilion opened at the New York World’s fair in 1939. Widely praised as one of the architectural highlights of the fair, the pavilion featured generic modern elements, such as *pilotis*, ramps, a two story glass façade, brise-soleils and a free distribution of partitioning walls – nothing entirely new seven years after the opening of MoMA’s International Style exhibition. But as the representation of a nation, the uncompromising use of modernism was an extraordinary innovation. Four years later, the American interest in Brazilian architecture reached another peak, when the MoMA opened the exhibition “Brazil Builds” for which Philip Goodwin had chosen a number of projects from Brazil, including the Pampulha complex. In the accompanying catalogue, one of the few color images, the Casino at Pampulha again presented modern elements similar to the Brazilian Pavilion as the “new” Brazilian architecture. Referring to these images, Goodwin stated in the preface of the catalogue: “the colonial had been widely photographed the modern almost not at all”.¹⁴ The American architectural photographer G.E. Kidder Smith, thus, was one of the first to officially portray the new Brazilian architecture in images. Most interestingly, the way the casino was depicted followed more the already familiar northern American modernism than the new Brazilian curved forms regarded as the great achievement by the Brazilian public.

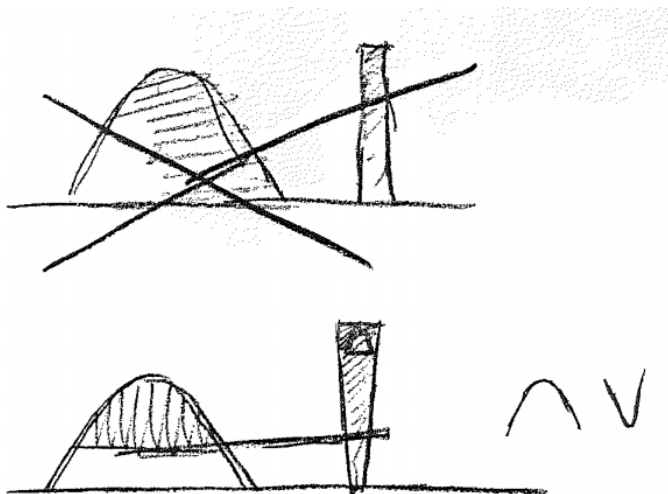


18: First image in the catalogue Brazil Builds. The curved tongue of the canopy is cut off. Source: Goodwin, Introduction.

¹³ Regarding “Brazilianess” see: Fernando Luiz Lara, “One Step Back, Two Steps Forward: The Maneuvering of Brazilian Avant-Garde”, *Journal of Architectural Education*, May 2002, 216. Regarding the MoMA exhibition *Brazil Builds* and the World’s Fair see: Zilah Quezado Deckker, *Brazil Built: The Architecture of the Modern Movement in Brazil*, London and New York: Spon Press 2001.

¹⁴ Philip Goodwin, *Brazil Builds: Architecture New and Old, 1652-1942*, New York: The Museum of Modern Art, 1942, Introduction.

Even more so, the buildings in Pampulha lost their spatial and visual connections in the images. They became singular buildings again that were chosen for their capacity to generate static images. As such, they relied entirely on their individual characteristics swinging back and forth between pure modernism, as in the image for the casino building, or signature architecture, as in the case of the church.



19 / 20: Signature architecture: simple geometry creates easily recognizable forms for images. Source: Jochen Weber, www.foto-grafo.de; Papadaki, 94.

VI. Summary

As noted many times before, the buildings in Pampulha represented a rather conservative program of weekend leisure activities for the motorized upper middle class. Like many other early modern buildings, Pampulha was not built using industrial or mass fabrication methods, but rather evoked an idea of it. Therefore, modernism seems to be lying more in the representation and interpretation of the buildings and their ability to showcase modern features through different media. As the analysis of these buildings shows, modernism itself is a construct that reinterprets the buildings according to the viewer's own agenda: for the Brazilian audience a *mélange* of *Barroco Mineiro* and Le Corbusier; for the North American audience a more classical, adjusted modernism.

Distributing modern architecture all over the world also meant to rely heavily on ways of making this architecture visually accessible to those who were not able to see it in person. Mass media, architectural photography, magazines, and newspapers as much as television provided the basis for disseminating the new architecture. Following Colomina, modernism is thus not something that is linked only to an architectural language but to the capacity of a building to produce images and their distribution to a mass audience and this is the main achievement of Pampulha.

On a more local level, modernism changed the buildings even more in turning them into devices for viewing the outside world that could only be fully appreciated when physically entering the space. Thus, the buildings themselves became media. Thinking about Brazilian architects' obsession with Baroque architecture which itself was heavily centered on ceremonial spaces, they eventually became even more routed in Brazilian architectural heritage.

Finally and with regard to the following triumph of Niemeyer's architectural modernism, Pampulha and its popular acclaim through the media might have provided the initial basis for his international career:

*"The construction of the casino took place at the same time as the dance pavilion, the yacht and golf club, and the church; I remember them with particular affection because they were my first completed projects and those that made a decisive mark on my professional orientation."*¹⁵

¹⁵ Originally published in: Suzy de Mello, "Arquitetura moderna em Minas Gerais", *I Seminário sobre cultura mineira*, Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1980, 46. Cited after: Celina Borges Lemos and Elizabeth A. Jackson, "The Modernization of Brazilian Urban Space as a Political Symbol of the Republic", *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 1995, 231.

VIII. Literature

- Andreas, Paul and Ingeborg Flagge. *Oscar Niemeyer: Eine Legende der Moderne*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser Architecture, 2003.
- Cavalcanti, Lauro. *When Brazil was Modern: A Guide to Architecture 1928-1960*. New York: Princeton Architectural Press, 2003.
- Colomina, Beatriz. *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge: MIT Press, 1996.
- Deckker, Zilah Quezado. *Brazil Built: The Architecture of the Modern Movement in Brazil*. London and New York: Spon Press, 2001.
- Eakin, Marshall C.,. *Tropical Capitalism: The Industrialization of Belo Horizonte, Brazil*. New York: Palgrave, 2001.
- Forty, Adrian and Elisabetta Andreoli. *Brazil's Modern Architecture*. London: Phaidon, 2004.
- Goodwin, Phillip. *Brazil Builds*. New York: The Museum of Modern Art, 1943.
- Heiser, Jorg. "Oscar Niemeyer: 1907-2012", *Frieze*, December, 5, 2012.
- Hornig, Christian. *Oscar Niemeyer: Bauten und Projekte*. Berlin: Ernst und Sohn, 1981.
- Laganà, Guido and Marcus Lontra. *Niemeyer 100*. Turin: Mondadori Electa, 2008.
- Lara, Fernando Luiz. "One Step Back, Two Steps Forward: The Maneuvering of Brazilian Avant-Garde". *Journal of Architectural Education*. May 2002. pp. 211-219.
- Lara, Fernando Luiz. *The Rise of Popular Modernist Architecture in Brazil*. Gainesville: University Press of Florida, 2008.
- Lejeune, Jean-François. *Cruelty & Utopia: Cities and Landscapes of Latin America*. New York: Princeton Architectural Press, 2005.
- Lemos, Celina Borges, and Elizabeth A. Jackson. "The Modernization of Brazilian Urban Space as a Political Symbol of the Republic". *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*. 1995. pp. 218-237.
- Mindlin, Henrique E.. *Neues Bauen in Brasilien*. München: Callwey, 1956.
- Papadaki, Stamo. *Oscar Niemeyer*. Ravensburg: Otto Maier Verlag, 1960.
- Papadaki, Stamo. *Oscar Niemeyer: Works in Progress*, New York: Reinhold Publishing, 1951.
- Papadaki, Stamo. *The Work of Oscar Niemeyer*. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1950.
- Philippou, Styliane. *Oscar Niemeyer: Curves of Irreverence*. New Haven and London: Yale University Press, 2008.
- Segawa, Hugo. *Architecture of Brazil: 1900-1990*. New York: Springer, 2010.
- Spade, Rupert. *Oscar Niemeyer*. New York: Simon and Schuster, 1971.

Underwood, David. *Oscar Niemeyer and the Architecture of Brazil*. New York: Rizzoli International Publications, 1994.

Underwood, David. *Oscar Niemeyer and Brazilian Free-form Modernism*. New York: George Braziller, 1994.

Williams, Richard J. *Brazil*. London: Reaktion, 2009.

Belo Horizonte Centro u. Pampulha

Teresa Fankhaenel

Data for Buildings

Dates and infos for further planning

TOUR 18.12.2013

Belo Horizonte (General)

Is the city with the largest number of Niemeyer buildings after Brasilia, 18 in total, mainly in downtown BH. Last project: State Administrative City, 2010.

Capital and largest city in Minas Gerais. Juscelino Kubitschek was mayer of the city in the early 1940s. Today it has more than 2 million inhabitants and is the 6th largest city of the country. Belo replaced Ouro Preto as the capital in the 1890s. The early city planning (Aarão Reis and Francisco Bicalho) was influenced by Washington DC. The area of the city is mountainous.

Belo was the second planned city of Brazil, after Teresina. The main streets in the grid are named after Brazilian indigenous tribes and Brazilian states. The city was named Belo Horizonte in 1906.

Workers were excluded from the inner city area, defined by the Avenida do Contorno. This area was reserved for white collar workers in the public sector.

Today, white collar work makes up 85 % of the city's economy. The rest is made up by industry linked to the mining industry in Minas Gerais. In the 1940s the main industrial district was in Contagem.

The state of Minas Gerais was quite rich due to diamond and gold mining and was able to develop a rather distinct style in art and architecture called Barroco Mineiro, especially visible in Baroque churches. Best known among those artists was Aleijadinho.

Minas Gerais is one of the most religious states in Brazil.

1. Escola Estadual Milton Campus

Architect: Oscar Niemeyer

Engineer: Marco Paulo Rabello

Date: 1954-1956

School that formed the political elite of Brazil between the 1950s and 1970s. The school moved from Ouro Preto to Belo Horizonte in 1897 and a new building was built by Oscar Niemeyer in 1954 under governor Juscelino Kubitschek.

The auditorium is another experiment with curved concrete and freely formed structures and catches the eye first. Right next to it a rectangular block on pilotis contains the classrooms.

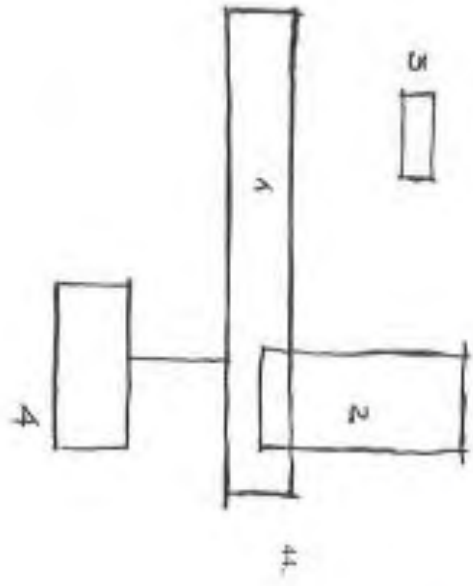
Underneath the block is a covered recreational space. Another small block for administration.

Information:

Rua Rio de Janeiro 2458, Belo Horizonte - MG, 30112-000, Brazil
+55 31 3223-3455



43.



2. Praca da Liberdade (General)

Main square in Belo Horizonte at the intersection of Av. Bias Fortes, Av. Brasil, Av. Cristovao Colombo and Av. Joao Pinheiro. Constructed during the first phase of Belo Horizonte's urban planning it is based on Baroque urban planning and there are many historicist and art deco buildings. Place and symbol of Belo Horizonte's power. All government offices moved away in 2010 to the new Administrative City designed by Niemeyer. Now it's a cultural district.

At the end of the north south visual axis framed by palm trees there is the Palacio de Liberdade. Niemeyer's Biblioteca Publica Estadual is located on the southern end of the square. Furthermore, the postmodern building Rainha da Sucata by architects Éolo Maia and Sylvio de Podestá from 1990 is located at the square right next to the Museu das Minas e do Metal (two of the main architects of "mineiro" postmodernism with references to colonial and Baroque architecture).

In 2010 several new museums opened at the square.

Rainha da Sucata (Queen of Scrap)

Architects: Éolo Maia and Sylvio de Podestá

Date: 1984-1992

Planned as a tourist information center, the museum of mineralogy. Now it's the headquarters of Cultural Circuit of the Praca da Liberdade. The building is a free interpretation of the adjacent historicist architecture. One of the main postmodern buildings in Brazil.

Information: Av. Bias Fortes 50

Praca da Liberdade 153 (Edifício Niemeyer)

Architect: Oscar Niemeyer

Ceramic tiles: Athos Bulcao

Date: 1954

Name is homage to doctor Paulo Niemeyer, not Oscar Niemeyer. Apartment building by Niemeyer, with a curved façade similar to the Copan building, the plan is rather conservative and orthogonal. The site is a triangle. Heavy use of brise-soleil against sun but still an open view into the landscape, curved façade, pilotis, underground garage. The structure of the building is not visible on the exterior. Above the pilotis supporting columns of reinforced concrete.

Visual landmark of the area. Floor plans irregularly shaped. Massive building cf. Unité in Marseille has 337 apartments. Speculations about the influence of Mies' design for the Friedrichstrasse by Yves Bruand (French historian). Today, one of the most prestigious housing addresses in BH.

Lobby can be visited.

Biblioteca Publica Estadual

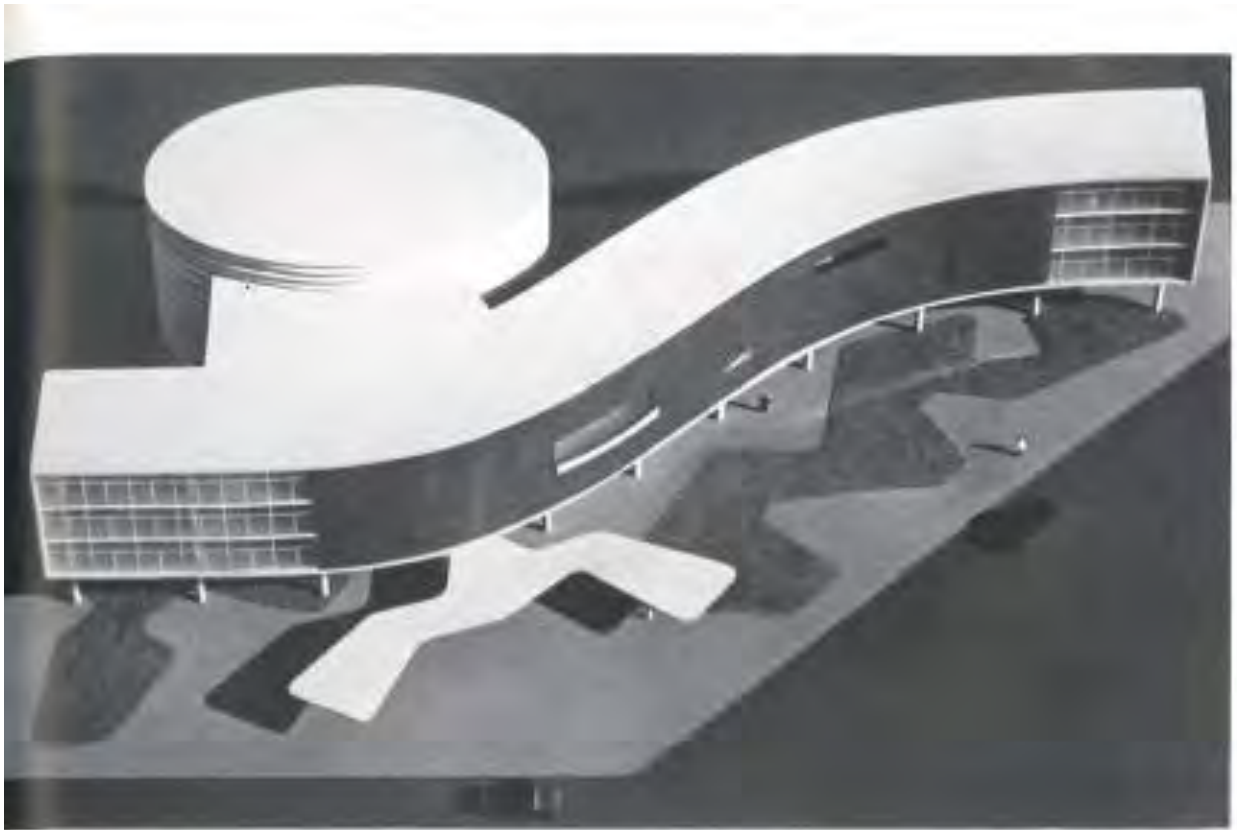
Architect: Oscar Niemeyer

Date: 1954

Today part of Circuito Cultural Praça da Liberdade. Curvilinear shape of building, on pilotis.

Information:

**Praça da Liberdade, 21, Funcionários, Belo Horizonte - MG, 30140-010, Brazil
+55 31 3269-1166**



48.



49.



50.

3. Juscelino Kubitschek Building

Architect: Oscar Niemeyer

Date: 1951-1970

Tallest building in Belo Horizonte and still third tallest building in Brazil. Conceived as city within a city consisting. Originally: flats, shops on first floor similar concept as Unité, a hotel, art museum (latter two never materialized). Never worked as the social stimulator, especially due to the long construction time.

Consists of two residential blocks: Block A: 16 meters wide and 100 meters long, 23 stories; Block B narrower, but 36 stories. Buildings are on a large platform underneath which are commercial spaces. There are several types of apartments: simple and semi-duplex (maisonette). Floor to ceiling windows. West façade has moveable brise-soleil.

Also cf. Copan building in Sao Paulo. Restored in 1996.

Information:

Rua dos Guajajaras, 1268

4. Edificio Clemente Faria

Architect: Alvaro Vital Brazil

Date: 1946-1950

Former headquarters of Banco da Lavoura, now office building. Triangular site. Free façade with not load-bearing function. The building received a prize at the 1951 1st International Biennial in Sao Paulo in the category commercial buildings.

Information: Av. Afonso Pena, 726

5. Optional further buildings

Palacio das Artes

Date: inaugurated in 1971

At the edge of Parque Municipal, consists of theaters, cinema, art galleries, and library.

No further information in English available

Information:

Street Av Afonso Pena 1537

Area Code 0xx31

Number 3236-7400

<http://fcs.mg.gov.br/>

Automovel Clube de Minas Gerais

Architect: Luís Signorelli (also built the city hall of BH 1936-1939, in: Hugo Segawa: Architecture of Brazil: 1900-1990)

Date: Was founded in 1925, building opened in 1929

Art Deco building, was restored recently.

No further information in English available.

Information:

Av. Afonso Pena, 1394 - Centro, Belo Horizonte - Minas Gerais, 30130-005, Brazil

+55 31 3222-5679

Horário de Funcionamento: Restaurante - 2ª a 6ª das 12h às 16h e das 19h à 0h, sáb. das 12h às 16 e das 19h à 1h.

<http://www.automovelclubemg.com.br/>

Centro de Cultura Belo Horizonte

Date: built in 1914

There were/are different institutions housed in it, among others the Architecture School UFMG

No further information in English available.

Information:

Rua da Bahia, nº 1149, esquina com Avenida Augusto de Lima – Centro

Tel: (31) 3277-9248 / 3277 4384

Horário de funcionamento: segundas, das 10h às 19h; de terça a sexta, das 10h às 21h (após as 19h, somente visitaçaõ às exposições)

E-mail: ccbh.crmoda.fmc@pbh.gov.br

TOUR 19.12.2013

Pampulha (General)

Leisure and tourist center in the suburbs of Belo Horizonte. All buildings in the complex were designed by Niemeyer. Kubitschek (1902-1976, father of modern Brazil, mayor of Belo Horizonte 1940s, governor of Minas Gerais, then president from 1956-1961, construction of Brasilia as main architectural project during that time). Kubitschek was a fan of modern architecture.

Niemeyer got the commission through Kubitschek who had a large impact on the design of the city

1. Yacht club

Architect: Oscar Niemeyer

Structural engineer: Joaquim Cardozo

Landscaping: Roberto Burle Marx

Date: 1942

Right on the opposite side of the lake, the yacht club was built. Above a boat house, a restaurant and a club room opened out onto a terrace overlooking the lake. The outdoor space was also accessible through a ramp without entering the building. Again, *pilotis* allowed for a free distribution of partitioning walls in the interior, creating nooks and asymmetrical arrangements especially on the upper floor. From the outside, two sloping roofs marked the area of the restaurant and the club room. Large glass panels opened the rooms on the upper floor to the outside, shaded from the sunlight through brise-soleil and large curtains.

Information:

No owned by, for tours try:

<http://iatebh.com.br/plus/modulos/conteudo/?tac=obras-de-arte>

Swimming Club

Architect: Oscar Niemeyer

Date: 1961

Concrete roof as most outstanding feature. Now part of late Club.

2. Casa do Baile

Casa do Baile,

Architect: Oscar Niemeyer

Structural engineer: Albino Froufe

Landscaping: Roberto Burle Marx

Date: 1942

Constructed on an island with a small bridge to the main land, a circular restaurant and a smaller stage building were connected under one large concrete roof that formed a curved outdoor walkway between them. Closed on the back with tiles, the restaurant opened up its glass façade facing this walkway. Not the building houses the Reference Center for Architecture, Urbanism and Design. An auditorium was added for that.

Information:

Open 9-19, tue-sun

3. Casino / Pampulha Art Museum

Architect: Oscar Niemeyer Casino
Structural engineer: Joaquim Cardozo
Landscaping: Roberto Burle Marx
Date: 1942

Protruding on a small peninsula on the north side of the lake, the casino was the first building erected on the site. The building was planned over a grid of supporting concrete *pilotis* that allowed for the internal distribution of spaces free from structural constraints. The building included several other features based on Niemeyer's intensive study of Le Corbusier's designs, most importantly an interior ramp that connected the ground with the first floor and a glass wall that resembled the ground floor drive-way of the Villa Savoy. The entrance of the building faced the driveway away from the lake. The ground floor served as a large hall with a semicircular dance floor in the back. Upstairs were the main gambling room and a restaurant with music stage. The casino only existed until 1946, when it was closed because gambling was banned in Brazil. In 1957, the building was reopened as the Pampulha Art Museum.

Information:

Horário de visitas: de 3ª a domingo, das 9h às 19h.

Contato:

Endereço: Av. Otacílio Negrão de Lima, 16.585 – Pampulha, Belo Horizonte, MG, Brasil - CEP 31365-450

Tel: (31) 3277-7946 Fax: (31) 3277-7996

Telefone para agendamento de visitas orientadas: (31) 3277-7953

e-mail: map.fmc@pbh.gov.br

Free entrance

4. Estádio Governador Magalhães Pinto

Architects: Eduardo Mendes Guimarães Júnior and Caspar Garreto
Date: 1959-1965

Named after former governor José de Magalhães Pinto the stadium was opened in 1965 being the second largest stadium in the world at that time. The building's plan is a false ellipse with the long axis being 275 meters. In 2012 it was altered for the World Cup by BCMF Arquitetos who built a new plinth and raised walkway connecting the stadium with the Estadio Mineirinho. The stadium also got an additional roof of light weight metal and translucent covering.

Guimarães Júnior was the leading architect of the first generation of modern architects in Minas Gerais. He also designed the architecture school together with Shakespeare Gomes.

5. Estadio Mineirinho

Architects: Eduardo Mendes Guimarães Júnior and Caspar Garreto
Date: 1973-1980

Is an indoor arena built between 1973 and 1980. The stadium was the second largest in the world. The most significant features of the building are the projecting ribs carrying the roof structure. The building's façade is listed. It was renovated for the World Cup by BCMF Arquitetos in 2013 who added a new roof. It is now entirely operating with solar energy. A new platform links the building to the Pampulha lake.

Regarding the renovation: <http://www.dezeen.com/2013/08/19/mineirao-stadium-renovation-by-bcmf-architects/>

Information:

Avenida Abrahão Caram, 1001, Pampulha
Belo Horizonte, Minas Gerais 3499--1100
Brazil

6. San Francisco de Assis

Architect: Oscar Niemeyer
Structural engineer: Joaquim Cardozo
Azulejo tiles: Candido Portinari
Landscaping: Roberto Burle Marx
Date: 1943

Approaching the church from the street, only the back wall covered with azulejo tiles depicting scenes from the life of St Francis of Assisi by Portinari was visible. Walking around the building past a freestanding steeple, one had a view of the lake from the entrance. Below four connected parabolas constructed in reinforced concrete, the main space consisted of one large nave clad with timber panels on the inside. A break in the outer shell of the main parabola allowed for lighting the altar from above with natural light. The smaller spaces to the sides included service spaces.

The church became a scandal immediately after it was finished since the officials refused to consecrate the space. Even proposals to tear it down and to replace it with a copy of Saint Francis in Ouro Preto were uttered. This was prevented by the SPHAN designating the building a national landmark.

Information: 9-17 tue-sat, costs R\$2

7. House Kubitschek

Architect: Oscar Niemeyer
Garden: Roberto Burle Marx
Date: 1943

Weekend House for Juscelino Kubitschek next to the Pampulha leisure complex. Similar roof shape as in yacht club. V-shaped roof also called: butterfly roof. Lower floor is a garage on top of which are the bedrooms. Living room is accessed through ramps and terraces on the outside leading up to the top level.

Information: house under reconstruction and will become museum of Juscelino Kubitschek

8. Parque Ecologico : Memorial to Japanese immigration

Architects of memorial: Gustavo Penna, Mariza Machado Coelho

Architect of park: Álvaro Hardy

Date: 2007-2009

The size of the artificial park is 27 hectares, it is a recreational park. There is a memorial for the 100 year anniversary of Japanese immigration. The memorial consists of two curves pathways over a reflecting pool.

Information :

Av. Otacílio Negrão de Lima, 7.111

Belo Horizonte

Tel.: 32777439

Tue-thurs only scheduled groups

Fri-sun 8:30-5:30

Inhotim

**Auszüge aus *Architectural Guide Brazil* Berlin,
Dom 2013)**

Inhotim — Art and architecture

Laurence Kimmel

Inhotim is a private contemporary art site, composed of different pavilions built on a hilly landscape of flourishing vegetation, on the outskirts of Belo Horizonte. It was created by entrepreneur Bernardo Paz in the mid-80s. Instituto Cultural Inhotim was founded in 2002 as a non-profit organisation dedicated to the conservation, display and production of contemporary art works, in addition to the development of educational and social actions. The site was opened to the public in 2006. When you enter the site, you feel that you are entering another world, separated from the neighbouring towns, a place connected to the international art and architecture scene. The Institute is physically closed from the exterior, but since 2005 it has run a vast educational programme to show the collections and the site to school children and special groups. The need to welcome a growing number of visitors made it necessary to fit out a car park and a welcome centre, and the first reachable pavilions are grouped close to each other. You have to walk through forest paths to reach the more isolated pavilions and the top of the hills to get a striking experience of the site. In 1984, it was visited by famous landscape artist Roberto Burle Marx, who made some suggestions and contributions regarding the gardens. Since then, the original landscaping project has grown and undergone modifications. Pavilions have been constructed by different architects to house special artworks on a long term basis. In

September and October 2009, a special event was held for the launching of nine permanent works which could only have been built in a place like Inhotim. The relationship between art and architecture is at the core of the project. Although the owner's main project is now to build a big gallery to house the collection and temporary exhibitions (some small galleries already fulfil this function on the site), pavilions are still under design for special works of art. One of the main strategies adopted by Inhotim to enlarge its collection is to offer artists the opportunity to create new artworks especially for the collection, often realising site-specific art projects in dialogue with the place's natural and cultural characteristics. Inhotim also seeks to identify singular artworks to incorporate within its collection, then creates facilities to exhibit them on a permanent basis, and has intensely collected new-generation artists from Brazil as well as from other countries. Some pavilions are works of art in themselves, like both future Olafur Eliasson ones. Many artworks are exhibited in the open air, in a garden, in the forest, at the top of a mountain, or in a reflecting pool. The coexistence of open and closed spaces encourages a singular experience in the appreciation of the artwork. Another thing adding to the uniqueness of Inhotim's museological space is the absence of a pre-established linear exhibition path, with a mandatory order, or a predominant

Map of Inhotim

- 120 Galeria Adriana Varejão
- 121 Burle Marx Educative Centre
- 122 Miguel Rio Branco Gallery
- 123 Cosmocos Gallery
- 124 Otítica Restaurant



The trails crossing organically through the park offer a myriad of freely chosen routes between the open-air artworks and the galleries.

We won't make a description of all the pavilions that are on the site, but we suggest giving special attention to some works that articulate art and architecture. As we saw in the previous article "Art and architecture in Brazil – The 60s: a geometry for an architecture of movement", Hélio Oiticica (1937–1980) is a key Brazilian artist in the singular development of the fusion of art and architecture in Brazil. The pavilion "Invenção da cor, Penetrável Magic Square #5, De Luxe", from 1977 was built following a model made by the artist during his lifetime. The coloured planes and grid structures compose an open architecture for plastic experience. One can freely move inside and around it; invent a way to experience it. It becomes a space for social interactions. Oiticica is also represented in Inhotim with the works of the "Cosmocos" series (1973) conceived with Neville D'Almeida. The labyrinth-like underground galleries have been conceived by architects Arquitetos Associados (see 123) as an homage to

Oiticica's Penetráveis. Projections on the walls, and sometimes on the ceiling, envelop the viewer with images, and create an architecture as montage of moving images. The artwork can only be achieved by the movement in space and the construction of perception based on this montage of images.

The installation "Atraves" (varied materials, 600 × 1,500 × 1,500 centimetres, 1983–1989) by Brazilian artist Cildo Meireles (b. 1948), can be seen in relation to Oiticica's "Penetrável". Although it has been displayed indoors, the different hanging or standing walls made out of different fabrics compose an architecture of colours and matters. The work is usually made so that gallery visitors walk through a labyrinth made of venetian blinds, garden fences, barbed wire and other barriers, across a floor covered by broken glass. One has to watch every step. Meireles is known for dramatic, multi-sensory environments that intimately involve the viewer and confront him with conceptual principles of art, politics, economics, and physics. They engage the viewer on all levels: physically, emotionally, and psychically. Meireles typically selects a



Swimming Pool, J. Macchi

few common materials and objects and combines them to create environments of symbolic and emotional significance. The difference with Oiticica would be there: the use of everyday materials and objects gives an objectivity to the installation. Oiticica's "Penetráveis" are more abstract experiments, even if they are related to the movement of the body. In his pavilion "Urbana, Estados Unidos" set near the lake, American artist Dan Graham (b. 1942) uses international-style office façades, and creates a play of visible/non visible elements of the surroundings as well as people by the reflection and transparency of the specific glass elements. Dan Graham's political and critical position brought him to investigate this specific field of abstract perceptive characteristics, in relation to the site where the pavilion is situated. The cold surfaces suddenly create a baroque perception of the loss of landmarks and of the disappearance of defined material surfaces.

The diffraction of the landscape into a kaleidoscopic array of images is extreme in the work by Danish artist Olafur Eliasson, who lives in Berlin. The artist is



Penetrável Magic Square #5, H. Oiticica

conceiving two new pavilions for Inhotim, that will be finished at the end of 2013 (we hadn't seen the result at the time of writing these lines). One pavilion will lead through an underground spiral path to a space surrounded by a thin horizontal line of light. Glass balls will create variations of coloured light. The second pavilion will also display a spiral path, that will this time lead to a spherical space with an opening at the top. A round mirror whose slope will be precisely calculated will display reflections on the surface of this spherical space. Today, one pavilion for example, the Sonic Pavilion (2009) made by American artist Doug Aitken, is a work of art in itself. Microphones have been set deep in the earth, and the sounds are emphasised in a round space situated at ground level. The peculiar round glass façade, through which you can look when looking from the diagonal, is a perceptive experience of space coupled with emphasised consciousness of the earth and its expressive sounds.

Some installations in Inhotim are directly playing with architectural features, in an abstract way. French artist Dominique Gonzalez-Foerster made concrete



Sonic Pavilion, D. Aitken



Viewing Machine, O. Eliasson

be used in Africa or other southern countries. Tiravanija's pavilion was produced in Thailand, and shows a reverse organisation of today's world economy. It is now exhibited in Brazil, a tropical country with a growing economy, making the demonstration even more subtle.

I would like to focus on some other pavilions, even if the artworks exhibited there are not directly linked with architectural themes. The atmosphere created by the team Arquitetos Associados in the Galeria Miguel Rio Branco (see 122) suits the hard thematic of the exhibited pictures. The cantilevered corten steel volume floats visually over the terrain and creates a dramatic atmosphere even from the exterior. The paths and corridors also enhance it while you arrive inside the exhibition spaces. Inside, no architectural features are expressed to the room for viewing the pictures themselves, that appear luminous in their dark thematic themes.

If you follow the same path, walking up the hill, you arrive at the pavilion made up to house the sculpture of American artist Matthew Barney. The 2004 work "De Lama Lámina" (Mud slide) displays



Urbana, Estados Unidos, D. Graham

architectural elements in a smaller size. In 2008, in a more abstract way, Brazilian artist Alexandre da Cunha made sculptures out of concrete and coloured foam, called "Public Sculpture (Pouff 1, Pouff 2 and Pouff 3)". Alexandre da Cunha is now living in London, and bases his work on this double culture. He is influenced by key figures of art history like Marcel Duchamp, in particular by his readymades, and by architectural modernism. The artist takes everyday objects, dismantles them, and transforms them into objects that awake our curiosity. His sculptures hybridise consumer materials and craft practices. Even if they preserve the integrity of the material source, Alexandre da Cunha's sculptures release humorous potential, but also political and social significances. The brutality of the original concrete pipes produces works of a subtle elegance.

The work by Thai artist Rirkrit Tiravanija (b. 1961 and living in Berlin, New York and Bangkok) is directly inspired by architecture. He reproduced a metal prefabricated pavilion designed by Jean Prouvé for tropical countries. The original pavilion was produced in Europe to



Palm Pavilion, R. Tiravanija



Beam Drop Inhotim, C. Burden



Public sculpture
(Pouff 1, Pouff 2 and Pouff 3), A. da Cunha

a forest tractor (Front-end loader CAT-988 Series 050W02556, year 1978), a fabric, high density polyurethane, polyvinyl and nylon screen. The huge tractor represents the forces of human techniques and the violence of human greed to exploit nature's resources. The artificiality of natural elements are represented here in an absolute white colour, and depicts an already lost nature. The architecture of the pavilion itself, with its abstract triangles, set in an array that could possibly grow to make a bigger pavilion, is also a mixture of artificiality and organicity. The literal organicity linked to architecture is displayed in the Adriana Varejão Gallery (see 120). Through an architectural promenade in the pavilion, one experiences the works of the artist made out of white tiled walls. The excavation of these walls shows flesh, creating a similarity

with human bodies, and thus a disturbing empathy with architectural elements.

Architecture is also seen as a resistant body with American artist Chris Burden's piece "Samson", from 1985. Horizontal hydraulic jacks are blocking the way. You have to pass through them to reach the other exhibition spaces, with the doubt that the building could possibly fall on your head...

The Instituto Cultural Inhotim has a lot of new projects for the next few years that you will be able to visit. The South American writers Jorge Luis Borges, Gael Garcia and "Fantastic Realism" were a source of inspiration for the concept of these projects. They also want to propose a sensorial experience between the natural and the artificial. Between extreme abstraction of the projects and natural forces of the site, the interaction of art and architecture has found in Inhotim an ideal place of investigations.

📍 WED-FRI, 9:30 AM-6:30 PM;
SAT, SUN and holidays 9:30 AM-5:30 PM.

🌐 www.inhotim.org.br

Rua B, 20, Inhotim, Brumadinho - MG, 35460-000, Brazil
(+55 31) 3459 1800 or (+55 31) 3272 85
If you spend just one day at Inhotim and want to see everything, then you should pay for the small shuttles bringing you from one place to another on the site.

🚌 Buses from Belo Horizonte's Jus Station, 1.5 hours; Company Saitou, SAT and SUN, 9:00 AM, leaving Inhotim at 4:00 PM.



De Lama Lamina, M. Barney

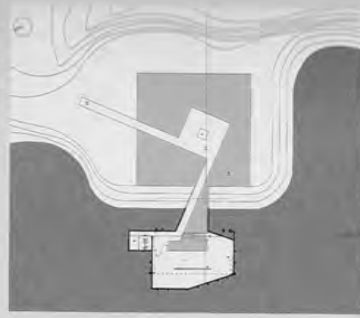


Galeria Adriana Varejão

R. B, 20 - Inhotim

Rodrigo Cerviño

2004-2008



The Adriana Varejão Gallery was commissioned to house two works by the Brazilian artist acquired by Inhotim. In the midst of the museum's exuberant gardens, this building has a strong presence over the landscape. The project occupies a hillside with a small slope partially surrounded by native forest, in an area formerly used to store containers. The architects aimed to modify and recompose the site's original topography and introduce an artificial element: a regular block of reinforced concrete, partially inserted into the hillside. The building structure is composed of an irregular retaining wall that gains space on the ground floor and receives the loads of the block. This happens through two beams, in its deepest part, and in the middle, through four columns integrated in the wall. The aerovolume hides the lower level, created by excavation and containment of the terrain. This design creates a permanent spatial tension between the ground and the floating box and helps to create two abstract atmospheres for the artworks: a more open environment, where elements from the interior and exterior are mixed together, overlaid by a more closed space that leads to a more focused appreciation

of the work "Coelacanth causes tsunami", produced specifically for this building. This distinction is also held by a more free-form design of the ground level, imposed by the regular shape of the upper level. The building was also conceived as an upward spiral path, alternating moments of spatial contraction and expansion and connecting two different levels of the park. This design strategy is very similar to Le Corbusier's *promenade architecturale*, in which the observer is driven to navigate the building constantly changing its direction and its relative position in space, which reveals different views and angles of the same architectural object. The grand finale of this path is the open terrace that reconnects the user visually with nature and physically with the terrain.



Burle Marx Educational Centre 121

R. B. 20 – Inhotim
Arquitetos Associados
2006–2009



This building by Alexandre Brasil and Paula Zasnicoff (Arquitetos Associados) was placed to act as an organisation and access element for the educative groups that visit Inhotim Institute. The Education Centre is an arrival and departure place, and establishes an entry promenade to the museum. The arrival square takes visitors to the reception area, where one can access directly the library, studios, auditorium and coffee shop. The roof, which creates the connection to the museum, is an elevated square with a reflecting

pool and different botanical species. The building potentiates the relationship between architecture and landscape, floating over the lake, creating a beautiful garden on its roof, promoting open-air circulation spaces, and integrating art and nature. On this roof you can experience “Narciso’s garden”, an art piece from the Japanese artist Yayoi Kuzama. It consists of several stainless steel balls that float freely over the reflecting pool. In this unique building the experience of art and architecture merge with that of the landscape site.

Galeria Miguel Rio Branco » 122

R. B. 20 – Inhotim
Arquitetos Associados
2008–2010



This gallery was designed by Alexandre Brasil, André Luiz Prado, Bruno Santa Cecília, Carlos Alberto Maciel and Paula Zasnicoff (Arquitetos Associados) to expand the exhibition spaces of the museum, adding a new building to house the work of the photographer Miguel Rio Branco. Located on a sloped site surrounded by a forest, this pavilion redesigns topography to diminish the visible mass of the building, while defining a cantilevered structure that visually floats over the terrain. An entrance area



is defined on a half level with the two main exhibition spaces. Treated as a continuation of the exterior area, the covered plaza configures a transitional space that organises flows, houses facilities and allows visual interaction with the underground square room, located metres below. The other exhibition space, on the other hand, is a closed region on the upper floor, defined by the corten steel volume. This dominant formal element, built with an steel structure that allows maximum flexibility

for the interior spaces, presents some subtle formal distortions that allow the creation of linear skylights along the main walls. The upper volume is made of steel and raw iron sheets used as cladding. The natural corrosion of this steel creates variations in colour and texture that are highlighted by time. To reassert its monumental character there are no visible traditional architectural elements, like doors or windows, but an abstract volumetric composition of subtle deformations on the main volume.



Galeria Cosmococas

R. B. 20 – Inhotim
Arquitetos: *Associaçoes*
2008–2010



a continuation of the landscape with subtle orthogonal boundaries when viewed from above. This formal ambiguity intentionally blurs the boundaries between building and landscape. The volume was treated externally with local stone cladding, reinforcing its integration with the landscape. There is continuity of this cladding into the central hall, promoting a transition of scale and ambience to the exhibition rooms. There are multiple entrances to the building, making it a sort of museum's external routes. The experience of entering the building is also associated with a sequence of scaling and light—the extension of nature, the partial closing of an alleyway, the dark flat hall and the exhibition rooms. The building groups the five exhibition rooms in a non-hierarchical way, promoting a free visitation suggesting different routes through space. This non-hierarchical organisation of the rooms and the multiple accesses to the building stimulate its indeterminacy and the visitor's freedom of choice.



Otticia Restaurant

R. B. 20 – Inhotim
Maria Paz and Thomaz Regatas
2010



ular exposed concrete structure, with columns arranged every 6 metres. The roof slab is provided with four triangular sheds that bring natural light and cross-ventilation to the interior. One can see small hydraulic lifters supporting these triangular cuts, an idea provided by the local artist Ganso to a technical problem concerning the structure. The green roof also collects rainwater for re-use. The glass façades are sun-protected by vertical, movable louvers made of perforated steel sheets, a striking element of this building.



Brasília

Eixo Monumental Leste + Oeste

Anne Roehl

Brasilien Exkursion 2013

Brasília: *Praça dos Três Poderes*

Anne Röhl

1. Einleitung

Im Zentrum des Referats steht der *Praça dos Três Poderes*, das monumentale Zentrum von Lúcio Costas *Plano Piloto* für Brasília. Wie der Name des Platzes angibt, ist dort das politische Zentrum Brasiliens, aufgeteilt in die drei Staatsgewalten, Legislative, Exekutive und Judikative, situiert. Der Platz und die die Staatsorgane beherbergenden Gebäude sollen im Folgenden betrachtet werden.

Oscar Niemeyers Architektur stand aber schon vor der Entstehung des Zentrums Brasília weltweit im Fokus von Architekten und Architekturspezialisten, die die besondere Situation in Brasilien beäugten. Besonders bekannt ist Max Bills Vortrag an "den Studenten als zukünftigen Architekten Brasiliens, eines Landes, wo das Bauvolumen jenseits des Vorstellbaren liegt, eines Landes, in dem die Notwendigkeit des Bauens einem Grundbedürfnis entspricht"¹ vom 9. Juni 1953. Bill will sich dringend äussern („wer weiss, es könnte sein, dass mein Flugzeug in den Anden zerschellt“²), um das Land vor der „Gefahr, auf dem Gebiete der Architektur in einen furchtbaren antisozialen Akademismus zu fallen“³ zu bewahren. Er benennt vier Elemente, die für ihn diesen Akademismus ausmachen: Erstens, die freie Form, die organische Form oder die freie Planung, deren Anwendung „in der Dekoration, in Textilien, in der Werbung und in schrecklichen Messeständen“⁴ in Europa täglich zu beobachten sei und die Le Corbusier in die Gestaltung von Landschaft eingeführt habe. Das zweite Element sei die Glasfassade, das dritte die Brises-Soleil, das vierte Element, Le Corbusiers *pilotis*, die sichtbaren Pfeilerkonstruktionen.

Trotz Bills Warnung sind diese Elemente charakteristisch für die zu besprechenden Gebäude. Bill erwähnt in seiner Rede auch die fehlende Berücksichtigung des brasilianischen Klimas, die sich bei den Gebäuden des

1 Max Bill in seinem Vortrag vom 9. Juni 1953 an der Fakultät für Architektur und Urbanistik der Universität von Sao Paulo, abgedruckt in: Andreas und Flagge 2003, S. 115-122, hier S. 116.

2 Ebd.

3 Ebd.

4 Ebd., S. 116-117.

Platzes in nachträglichen Ergänzungen zeigt. Was Bill als "Urwald im Bauwesen im schlimmsten Sinne, das ist völlige Anarchie"⁵ und "wilde Bauten" (im Gegensatz zu „gesunde Architektur im Dienste des Menschen“) bezeichnet, verkörpert für Niemeyer Ordnung und Planung.

Niemeyer hat ebenfalls vor Beginn des Baus Brasílias eine konkrete Haltung zur Architektur: Brasília soll das einlösen, was er 1955 – auch in verteidigender Reaktion auf Bill – an brasilianischer Architektur bemängelt. Man solle sich ein Beispiel an sowjetischem Bauen nehmen, wo der Architekt

„im Dienste der großzügigen urbanistischen Pläne, die Zufriedenheit und Wohlergehen der Kollektivität zum Ziel haben“ stünde, „dieses humane und umwälzende Beispiel sollten wir befolgen und nicht mehr, wie wir es gewöhnlich tun, den politischen und sozialen Problemen fremd gegenüber stehen, sondern uns entschlossen denen zur Seite stellen, die dafür kämpfen und leiden.“⁶

Dass diese Utopie Niemeyers und auch Lúcio Costas Vorstellung der projektierten Stadt nicht realisiert wurden, ist offensichtlich und vielerorts schon genannt worden.⁷ Pedro Fiori Arantes fasst den Kontrast von Idee und tatsächlicher Entwicklung mit den Worten, Brasília sei "both its (Brazilian Architecture's, A.R.) crowning achievement and the most striking illustration of Brazil's underdevelopment."⁸

In diesem Sinne soll der *Platz der Drei Gewalten* neben einer Beschreibung der Bauwerke im Folgenden vor allem mit Fokus auf Diskrepanzen wie zum Beispiel der modernen Architektur im Verhältnis zu der sozialen Realität, in welcher das Bauvorhaben durchgeführt wurde, betrachtet werden.

1 Praça dos Três Poderes

1.1 Esplanada dos Ministerios

Wie Cees Nootboom beschreibt, entsteht die Monumentalität der ikonischen

5 Es handelt sich bei der Baustelle, die Bill gesehen hat wahrscheinlich um das Stadtratsgebäude von Sao Paulo von Alfredo Mathias (Vgl. Andreas und Flagge 2003, S. 122).

6 Oscar Niemeyer, "Problemus atuais da arquitetura Brasileira", *Módulo*, Nr. 3, S. 22, 1955, in der deutschen Übersetzung abgedruckt in: Fils 1982, S. 26-31.

7 Siehe zum Beispiel Stierli 2010, unpaginiert.

8 Arantes 2004, S. 172.

Gebäude des *Platz der drei Gewalten* auch durch die Distanz, die zu bewältigen ist:

“My own, human proportions covered at the violence of these dimensions (...) From afar, the cathedral, the National Congress building and the Planalto Palace looked like wondrous sculptures; they had something breathtaking about them.”⁹

Der Weg entlang der *Eixo Monumental* zum *Platz der drei Gewalten* führt über die *Esplanada dos Ministerios*. Zwischen den beiden sechsspürigen Strassen der Achse liegt ein unbebauter Grünstreifen, der rechts und links von den Ministerialgebäuden flankiert wird. Die Ministerialbauten, zehn auf der Nordseite der *Eixo* und sieben auf der Südseite¹⁰, entsprechen einem einheitlichen Gebäudeschema (Abb. 1): Die quaderförmigen, zehnstöckigen Gebäude sind jeweils 102,4 m (336 Fuss) lang, 17,7 m (58 Fuss) breit und 38 m (125 Fuss) hoch. In der ersten Entwurfsphase waren für die Ministerien auch Stützen vorgesehen.¹¹ Die Fassaden der Längsseiten der Stahlbauten sind verglast, während die Schmalseiten mit weissen Kacheln gefliest sind und die Namen der Ministerien in goldfarbenen Schriftzügen tragen.¹² Die Glasfassaden wurden nachträglich mit vertikalen Sonnenblenden versehen. Nach Alexander Fils ergeben die unterschiedlichen Einstellungen der Lamellen eine von weissen Rändern gerahmte bildhafte Gestaltung in unterschiedlichen Türkis- und Grautönen.¹³ Norma Evenson hingegen erwähnt diese als eine im Nachhinein ergänzte Konstruktion, deren Kunststoff nicht sonnenbeständig war und bald brüchig wurde.¹⁴

9 Nooteboom 2010, unpaginiert.

10 Zunächst wurden nur elf Ministerien errichtet, sechs auf der Südseite und fünf auf der Nordseite. Der ursprüngliche Plan sah aber schon Platz für eine Verlängerung der Gebäudereihe vor (Vgl. Evenson 1973, S. 191).

11 Vgl. Fils 1988, S. 86.

12 Fils 1988, S. 17.

13 Ebd.

14 Evenson 1973, S. 191: “The glass walls were designed so that only small sections at top and bottom could be opened, and poor ventilation, combined with glare and solar heat, produced notably uncomfortable offices. In an attempt to shade the interiors, movable vertical plastic louvers were subsequently installed inside the glass. The unrelenting heat of the sun, however, made the plastic brittle, and the louvers have tended to break off.”

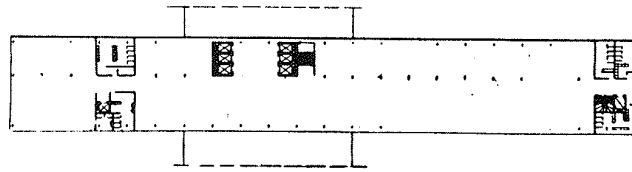


Abb. 1: Oscar Niemeyer, Standardministerien, 1958, Grundriss.

Neben dieser Ergänzung der Fassade wurden die Gebäude Ende der 1970er durch zwei fünfstöckige Anbauten, mit welchen sie durch fensterlose Stege verbunden sind und im Jahr 1983 durch jeweils zwei Aufzugtürme an den Längsseiten ergänzt.¹⁵ Jeweils zwei Eingänge befinden sich an den Längsseiten und sind durch Vordächer gekennzeichnet. Auch im Inneren sind die Gebäude ähnlich angelegt: Die Eingangshalle übergreift zwei Stockwerke und enthält den zweiten Stock als Mezzanin-Geschoss. Alle weitere Etagen wurden durch nachträgliche Partitionierung in Büros eingeteilt.

Die einheitliche Gestaltung, Grössenaufteilung und die folgende (weitestgehend) einheitliche Erweiterung der Ministerialbauten hat eine doppelte Funktion: Die Gleichheit der Architektur symbolisiert Gleichheit der verschiedenen Ministerien. Darüber hinaus fungieren die Ministerialbauten als Flankierung und Präludium für die monumentale Architektur der Gebäude am *Platz der drei Gewalten*. Neben der von Costa und Niemeyer intendierten Hierarchie der Funktionen entlang der Achse ist also auch eine symbolische Hierarchie nachzuvollziehen. Es ist hierbei zu betonen, dass die Ministerien natürlich unterschiedliche Anzahlen Angestellter haben und hatten und die Einheitsgrösse der Standardministerien sowie die einheitliche Vergrößerung damit mehr der Ästhetik als der Funktionalität geschuldet sind.¹⁶ Evenson vermutet ausserdem, dass die Geschwindigkeit des Baus von Brasília zu dieser Einheitslösung geführt hat.¹⁷

15 Ebd.

16 Fils 1988, S. 87.

17 Vgl. Evenson 1973, S. 191.

2.2 *Praça dos Três Poderes*

Die Ministerien flankieren den Weg zum *Platz der drei Gewalten* und führen so auf das Gebäude des Nationalkongresses zu, der den Fokus der Monumentalachse bildet.

Der *Platz der drei Gewalten* erhält seinen Namen von ebendiesem¹⁸: Neben dem Nationalkongress, der Legislative, wird der Platz durch die Exekutive, repräsentiert durch den *Palacio do Planalto* (1958-60), den Sitz des Präsidenten, und die Judikative in Form des obersten Gerichtshofs, dem *Supremo Tribunal Federal* (1958-60), gebildet. Zwischen dem *Palacio do Planalto* (1958-60) und dem Gerichtshof spannt sich der 300 m breite Platz als Dreieck, an dessen Spitze das Kongressgebäude liegt.¹⁹ Neben diesen drei bestimmenden Gebäuden, die zur Gründung der Stadt am 21. April 1960 fertiggestellt wurden, wurde gleichzeitig das Museum zur Gründung Brasílias auf dem Platz geschaffen. Ausserdem befinden sich auf dem Platz drei Skulpturen; *A Justiça* von Alfredo Ceschiatti, *Os Guerreiros* (die Krieger, oft auch *Os Candangos*, zwei Bauarbeiter und gleichzeitig Bezeichnung für die ersten Bewohner Brasílias ist) von Bruno Giorgi und *O Pombal* (der Taubenschlag) von Oscar Niemeyer. Auf dem Platz wurde später ein von Sérgio Bernardes entworfener Flaggenmast ergänzt.

Nach der Stadtgründung wurden weitere Gebäude auf und um den Platz herum ergänzt: Am 21. April 1970, 10 Jahre nach der Stadtgründung wurde der *Palácio do Itamaraty*, der Sitz des Aussenministeriums, östlich vom Kongressgebäude eröffnet, am 7. September 1986 das *Panteao da Patria e da Liberdade Tancredo Neves* an der Westseite eingeweiht. Der *Espaço Oscar Niemeyer* (1981) und der *Espaço Lucio Costa* (1991), kleine Museen für Niemeyer und Costa befinden sich auch unterhalb des Platzes gelegen, am *Platz der drei Gewalten*.

Niemeyer folgt mit seiner Gestaltung des Platzes und der Gebäude grossteils den Ideen und Vorgaben von Lúcio Costas *Plano Piloto*. Wie Fils betont, ist

¹⁸ Eine in den 1980er Jahren entdeckte, frühe Zeichnung Niemeyers zeigt, dass er zwischendurch plante die Kathedrale auch an den Platz der drei Gewalten zu bauen (Vgl. Fils 1988, S. 85).

¹⁹ Vgl. Evenson 1973, S. 197.

die dreieckige Grundform aber nur von oben sichtbar, für Fußgänger wahrnehmbar grenzen sich auf dem Platz eine Reihe von Rechtecken ab, ein Parkplatz, ein Palmenhain, ein See und ein gepflasterter Platz zwischen dem Präsidentenpalast und dem Obersten Gerichtshof.²⁰

2.3 Congresso Nacional (1958-60)

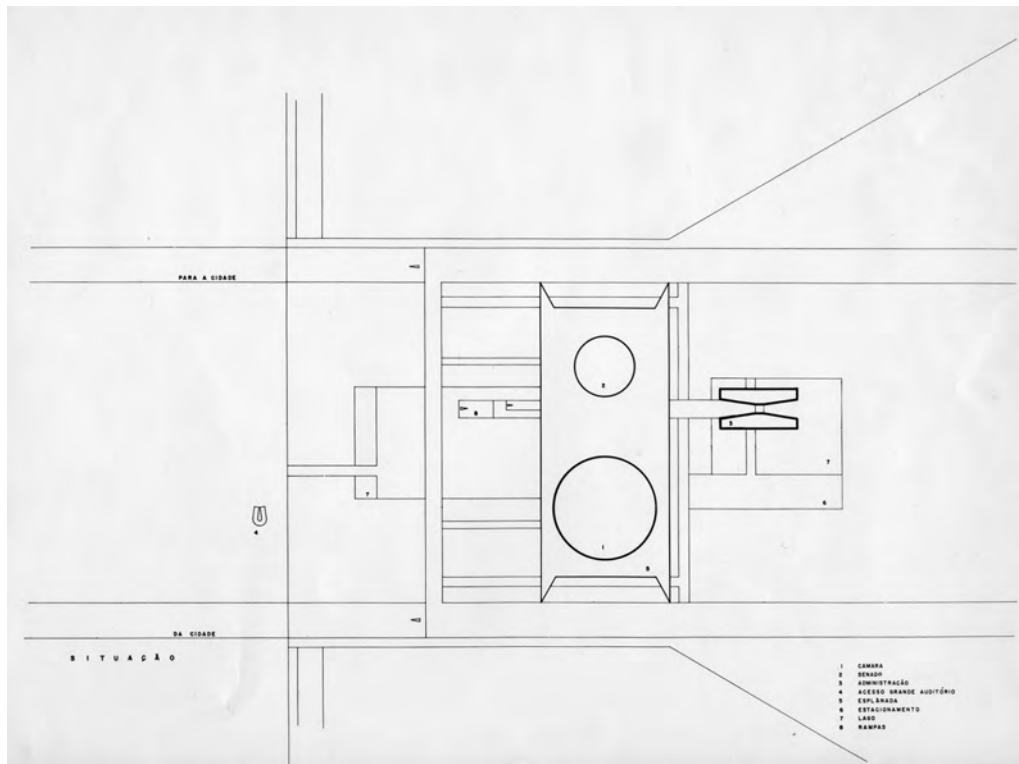


Abb. 2: Oscar Niemeyer, Congresso Nacional (1958-60), Aufsicht.

Wie erwähnt wird der *Platz der drei Gewalten* von der zentralen Achse kommend durch die Legislative eingeleitet. Mit dieser Position steht die Legislative, die parlamentarische Vertretung des Volkes, im Zentrum der drei Gewalten. Mit dem Kongressgebäude durch einen unterirdischen Gang verbunden sind die Verwaltungsgebäude, die als Zwillingstürme direkt hinter dem *Congresso Nacional*, von der Mittelachse des Gebäudes und der Eixo leicht nach Norden versetzt, aufragen (Abb. 2). Von diesen führt ein rechteckiger Pool zur Mitte des Platzes.

²⁰ Fils 1988, S. 20.

Die rechteckige Grundform des Kongressgebäudes erstreckt sich über die ganze Breite des Grünstreifens (200 m), ist 80 m tief und 15 m hoch.²¹ Das mit weissen Marmorplatten gedeckte Dach ist durch eine Rampe und vier Brücken mit dreieckigem Grundriss begehbar.²² Der Gebäudequader fungiert gleichzeitig als Sockel für die beiden Dachformen der Plenarsäle. Die Decke des kleineren Senatssaal bildet sich als Kuppel, die des Parlaments als invertierte Kuppel ab. Auf der Frontseite des Gebäudes in Richtung der *Eixo* wurde eine Aushebung gemacht, so dass die skulpturalen Formen auf dem Dach auf gleicher Höhe mit der Strasse sind. Aus der Entfernung scheinen die beiden Kuppelformen direkt auf dem Boden zu ruhen. Die Kuppel des Senatssaals hat einen Durchmesser von 39 m, die Schalenform von 62 m, bei einer Höhe von 10 m. Der Ingenieur Joaquim Cardoso war für die Konstruktion des Kongressgebäudes verantwortlich. Seine Lösung für die invertierte Kuppel der Abgeordnetenversammlung ist die Kombination einer Hohlkuppel von 21 m Durchmesser, die in den konvexen Rahmen der Form eingebaut wird.²³

Die Zwillingstürme des Verwaltungsgebäudes (Annex I) bilden mit einer Höhe von 25 Stockwerken das mit Abstand höchste Gebäude des *Praca dos Tres Poderes* (Abb. 3).²⁴ Die Quaderformen zeigen mit der schmalen Seite zum Nationalkongress und auch in Richtung der Monumentalachse. Die Türme sind im 11., 12. und 13. Stockwerk durch einen Durchgang miteinander verbunden. Wie Fils betont, haben die Hochhausscheiben an der einander zugewandten Seite eine leichte Ausbuchtung und sind somit nicht ganz rechteckig. Die Fenster sind grünlich getönt, die Schmalseiten sind wie das Hauptgebäude mit weißem Marmor verkleidet.

Das dreistöckige Hauptgebäude des *Congresso Nacional* enthält im Erdgeschoss Garagen und Wartesäle für Besucher, im ersten Stock befinden sich ein Versammlungssaal und verschiedene Räume für Regierungskomitees.

21 Die Informationen zum Gebäude stammen, wenn nicht anders vermerkt, aus Evenson 1973, S. 194-195.

22 Fils 1988, S. 18.

23 Vgl. Evenson 1973, S. 195.

24 Der Nationalkongress wurde durch weitere Verwaltungsgebäude rechts und links der Achse ergänzt, die aber bis auf Annex IV (1981) unter dem Niveau der Strasse gebaut wurden und so kaum sichtbar sind (Vgl. Fils 1982, S. 20).

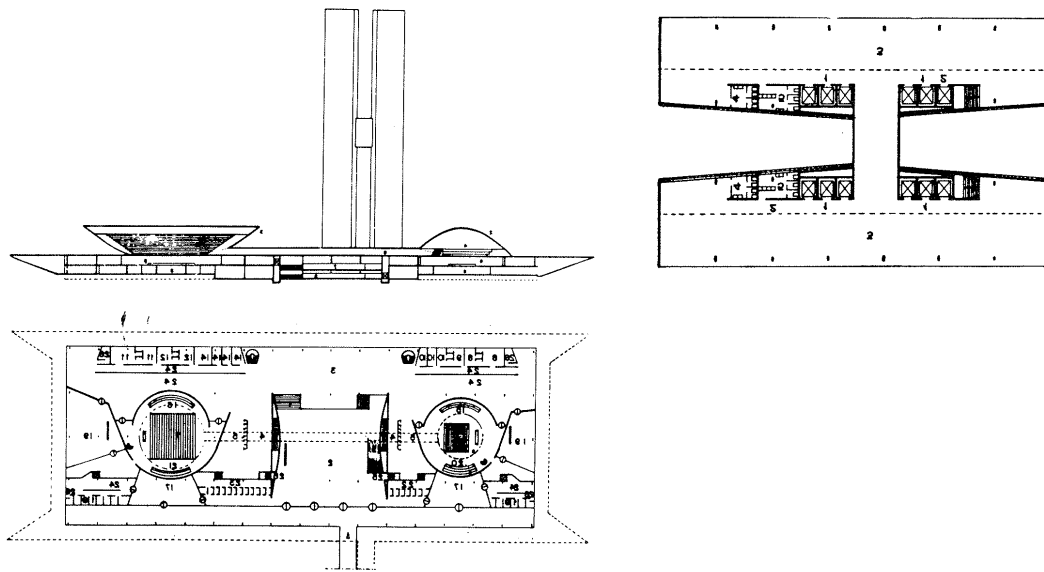


Abb. 3: Oscar Niemeyer, *Congresso Nacional* und Annex I, Aufriss, Grundriss Annex I und Grundriss Obergeschoss.

Der Kern des Gebäudes, die Senats- und Parlamentssäle befinden sich im Obergeschoss umringt von Aufenthaltsräumen, Pressesälen und Büros. Weitere Büros sowie die Dienstleistungsräume sind in den ersten beiden Geschossen untergebracht. Der Senatsaal enthält 115 Sitze und 150 für Gäste, das Parlament 528 für Abgeordnete und Raum für 120 Gäste. Die Aussenform der Kuppelschale ist im Innenraum, der mit einer flachen Decke

versehen wurde, nicht wahrnehmbar, die Kuppel dagegen wurde mit gegeneinander gesetzten Metallscheiben verkleidet und wird als "riesiger ausgehöhlter Kristall"²⁵ beschrieben.

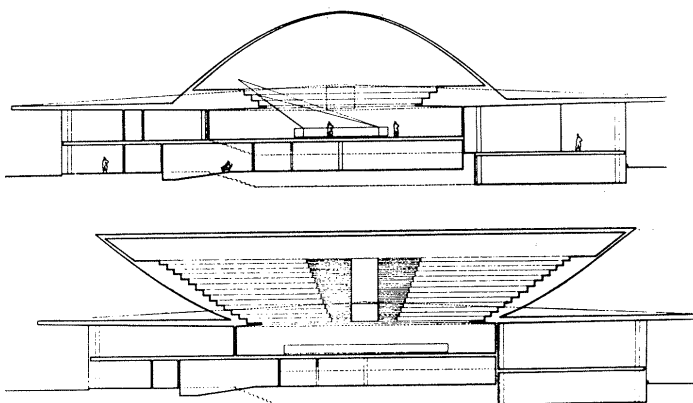


Abb. 4 *Congresso Nacional*, Schnitt der Kammern.

Die Innenausstattung enthält Werke von Athos Bulcao, Di Calvante, Alfredo Ceschiatti, Roberto Burle Marx und Marianne Peretti sowie Möbel von Ludwig Mies van der Rohe und Niemeyer.

Nach Norma Evenson ist das flache Design des Gebäudes „an attempt to maintain the visual openness of the mall with a desire to emphasize the symbolically important legislative chambers.“²⁶ In Zeichnungen (Abb. 5) hat auch Niemeyer selbst erklärt, inwiefern die Flachheit des Baus für Blick auf den Platz und die Umgebung entscheidend ist. Eine Besonderheit des Baus

ist die Kombination beider Kammern in einem Gebäude.

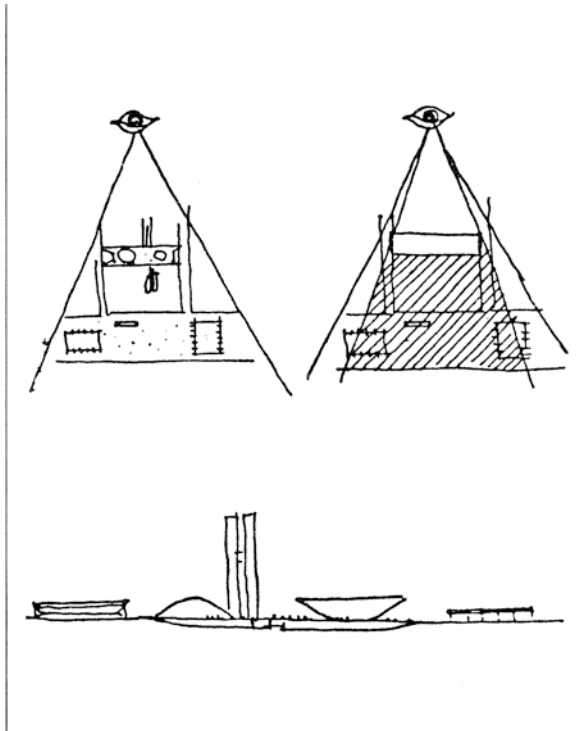


Abb. 5: Oscar Niemeyer, Zeichnung zum Blick auf den *Platz der Drei Gewalten*.

Costa hatte den Kongress als zwei Gebäude hintereinander innerhalb der Achse gedacht.²⁷ Für Niemeyers Bauten, die als skulpturale Architektur zunächst als Aussenform und Hülle und somit nicht vom Grundriss aus gedacht werden, ist die Anlage des *Congresso Nacional* auffällig, weil die skulpturale Gestaltung der Formen auf dem flachen Gebäude, tatsächlich die

²⁶ Evenson 1973, S. 193.

²⁷ Vgl. Fils 1988, S. 42-43.

innere Gebädefunktion abbildet. Im Bezug zur Gesamtkomposition von Platz und Monumentalachse fungiert der hohe Annex I als Obelisk.²⁸ Gleichzeitig fungiert das hohe Gebäude auch im Verhältnis zu den umliegenden Gebäuden als Vertikale. Am Kongressgebäude werden so auch basale architektonische Kontraste wie vertikal-horizontal, konkav-konvex, rechtwinklig-gekurvt vereinigt. Frühe Zeichnungen zeigen, dass der Kontrast von Kugelformen zu Quadern, so wie die deutliche Kreuzform aus Horizontaler und Vertikaler in mehreren Entwürfen vorkommen und so als eine Grundidee des Entwurfs betrachtet werden können (Abb. 6).

28 Ebd., S. 195.

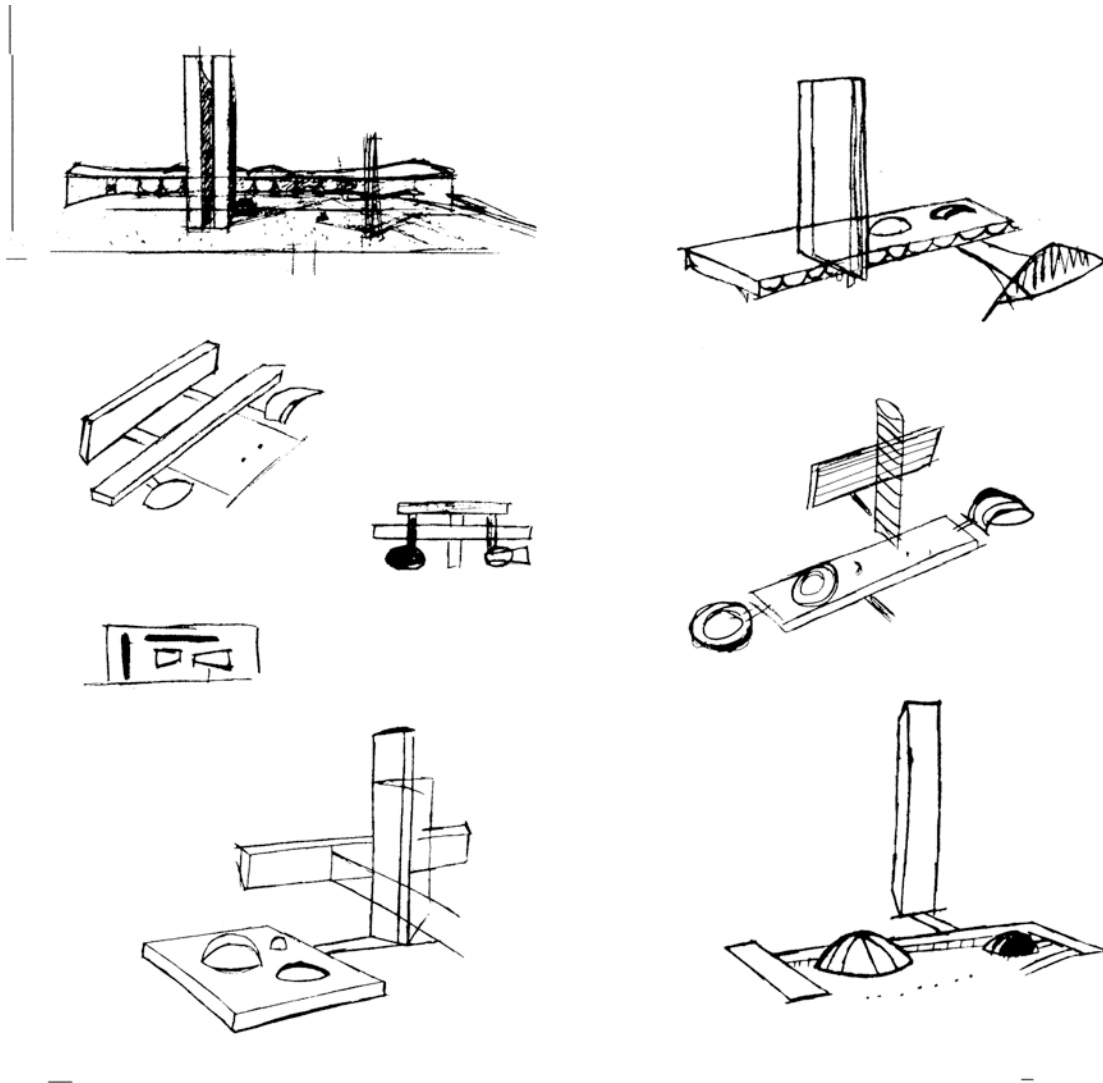
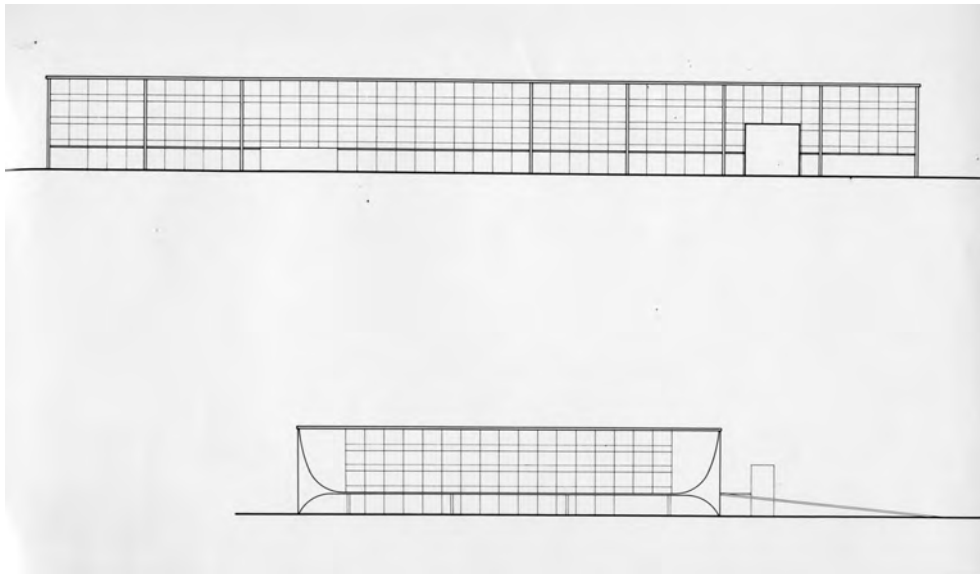


Abb. 6: Oscar Niemeyer, Frühe Zeichnungen zum *Congresso Nacional*.

2.4 *Palacio do Planalto* (1958-1960)

Der *Palacio do Planalto* (Abb. 7) befindet sich am Nordende des Platzes und wendet diesem die Längsseite zu. Der Palast beinhaltet seit der Entstehung von Brasília die Arbeitsräume²⁹ des jeweiligen Präsidenten oder wie aktuell der Präsidentin sowie des Stellvertreters und wenigen, weiteren hohen



Staatsbeamten.

Abb. 7: Oscar Niemeyer, *Palacio do Planalto*, 1958-60, Aufriss längs und quer.

Als grösstes Gebäude am Platz der drei Gewalten umfasst der Palast 36.000 qm auf vier Stockwerken (Abb. 7). Wie auch der *Supremo Tribunal Federal* ist der *Palacio do Planalto* an den Längsseiten von einer Reihe von dem Gebäudekorpus vorgelagerten Struktur von geschwungenen Säulen umfassen, die in Brasília zunächst beim zuerst gebauten *Palacio da Alvorada* zu finden sind.³⁰

Die Säulen haben eine rein ästhetische und keine tragende Funktion. Durch ihre von architektonischen Vorbildern gelöste Form und ihre exponierte Präsentation – sowohl im Verhältnis zum jeweiligen Gebäude als auch das

²⁹ Die Privatwohnung befindet sich im Palácio da Alvorada mit dem der *Palacio do Planalto* durch eine direkte Strasse verbunden ist.

³⁰ Ein frühes Model von 1958 zeigt, dass die Säulenreihe ursprünglich noch wie beim Alvorada-Palast organisiert sein sollte, bevor sie dann für den Planalto und den Obersten Gerichtshof verändert wurden (Vgl. Fils 1988, S. 80).

mehrmalige Auftreten im Machtzentrum – symbolisieren sie Brasília als neue Hauptstadt.³¹

Die Säulen umfassen den inneren Glaskubus entlang der beiden Langseiten. Mit der geraden Seite sind die Säulenelemente dem Platz zugewandt. Die Kurven der Säulen verbinden das weitauskragende Dach mit auf Höhe des zweiten Stockwerks über eine Galerie auf den Kubus. Die Galerie umläuft das Gebäude vollständig und verbreitert sich an den schmalen Seiten zu Terrassen. Das unter dieser Galerie zurückgesetzte Erdgeschoss zeigt die runden Säulen, die das Gebäude tragen. An der Frontfassade noch vor dem Säulenumgang befindet sich vom Platz der drei Gewalten aus gesehen links eine für Niemeyer typische Rampe, die in den Saal führt sowohl, sowie rechts eine Rednerkanzel. Die Rampe wird nur an besonderen Anlässen als Eingang genutzt.

Seit 1991 ist das Gebäude von einem flachen Wasserbecken umgeben, das etwa 1,635 m gross und 1,10 m tief ist. Das Wasser reflektiert das Sonnenlicht und erhöht die Luftfeuchtigkeit. Es handelt sich um eine der bereits erwähnten Massnahmen, durch welche die Bauwerke nachträglich dem Klima Brasiliens angepasst werden.

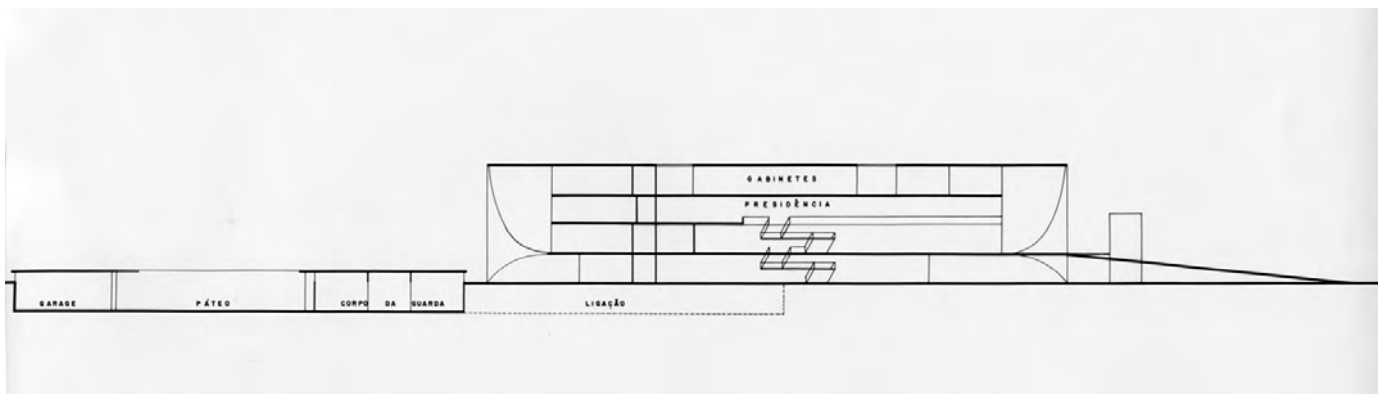


Abb. 8: Oscar Niemeyer, *Palácio do Planalto*, 1958-60, Querschnitt.

Der Haupteingang des Palácio befindet sich im Erdgeschoss (Abb. 7). Im ersten Stock befindet sich die mit Marmor ausgekleidete, zweistöckige Empfangshalle, die über oben genannte Rampe betreten werden kann sowie

³¹ Fils 1988, S. 77.

ein Speisesaal. In diesem Stock befindet sich auch der Zugang zu der dem Gebäude vorgelagerten Kanzel (Abb. 8). Die Empfangshalle enthält eine Skulptur von Franz Weissmann und drei Skulpturen von Zezinho de Tracunhaém. Im selben Stockwerk befindet sich auch die Gemäldegalerie mit den Portraits der ehemaligen Präsidenten.

Im zweiten Stock ist die bekannte Empfangshalle mit der gebogenen offenen Eingangsrampe sowie weitere repräsentative Räume wie der *Noble Room*, ein Spiegelsaal und der grösste Raum im Palast, in dem 1.000 Gäste Platz finden, gelegen. Im Spiegelsaal befinden sich die Skulptur *Evoluções* von Haroldo Barroso und das Gemälde *Orixás* von Djanira da Motta e Silva. Zwei weitere Werke der Künstlerin, *Cihendo Bananas* und *Praia do Nordeste* hängen im Präsidentenbüro. Im selben Stockwerk befindet sich auch der West Room, mit einer Wandgestaltung von Roberto Burle Max. Die Arbeitsräume der Präsidenten sind im mit entsprechenden weiteren Büros für höhere Angestellte im 3. Stock untergebracht. Dem 3. Stockwerk zugeordnet wird auch ein Mezzanin, das als Wartebereich und Verbindung zum *Noble Room* dient. In den Räumlichkeiten dieses Stockwerks befinden sich Möbelstücke von Sergio Rodrigues und Oscar Niemeyer, Malereien von Geraldo de Barros, Emiliano Di Cavalcanti, Frans Krajcberg und Frank Schaeffer sowie die Skulptur *O Flautista* von Bruno Giorgi.

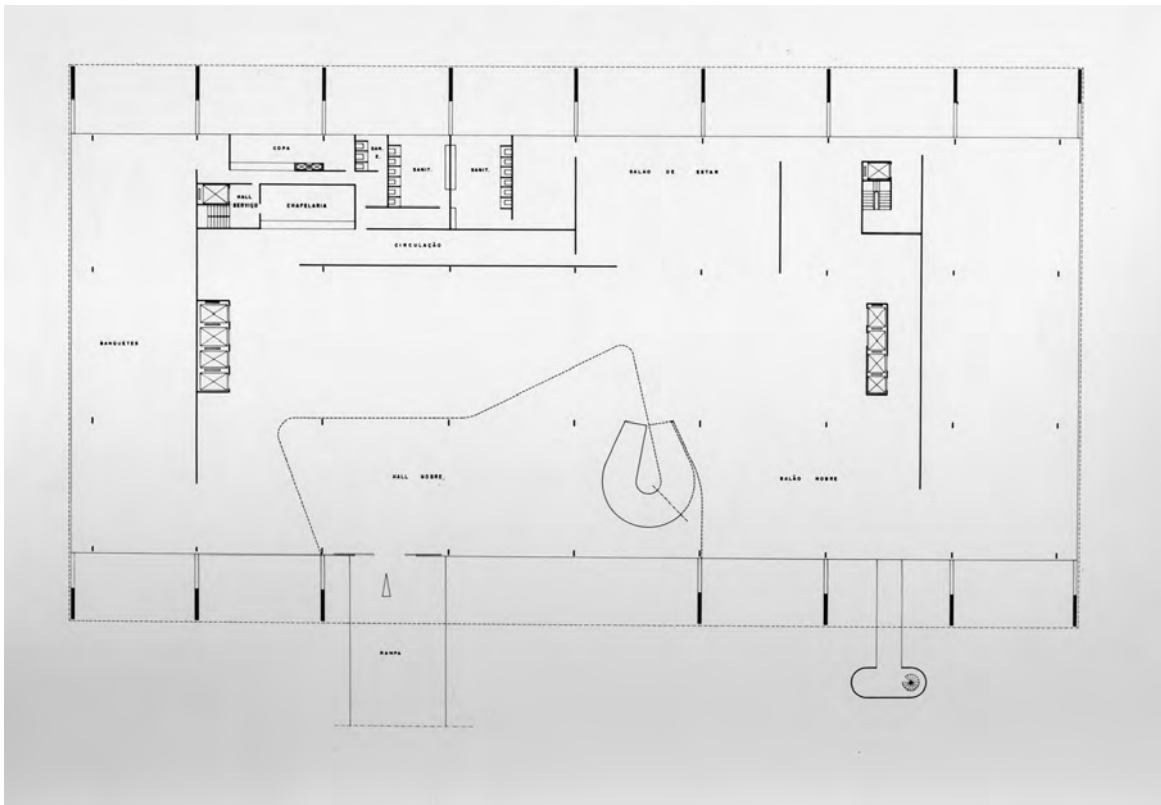


Abb. 9: Oscar Niemeyer, *Palácio do Planalto*, 1958-60, Grundriss, 1. Stock.

Eine Vorzeichnung zur Büste *Tiradentes* von Giorgi befindet sich in der Lounge des Obergeschosses, die im Zuge der extensiven Renovierung in den Jahren 2009-2010 gestaltete und mit brasilianischen Möbeln der 1960er Jahre ausgestattet wurde. Daneben sind im 4. Stock noch Tapisserien von Alberto Nicola zu sehen und *Cena Ingiena* von Giovanni Oppido. Der Flur, der zur Lounge führt wurde von Athos Bulcao (1918-2008) mit zwei Paneelen ausgestattet. Bulcao hatte auch schon in den 1940er Jahren Candido Portinari bei der Ausmalung der Wandmalerei in Pampulha assistiert. Nach seiner Rückkehr aus Europa 1955 kooperierte er mehrfach mit Niemeyer. Seine *Azulejos*-Fliesen sind als Wandarbeit auch den Nationalkongress, im Nationaltheater und an der Universität von Brasília integriert.³²

Der Palácio do Planalto beinhaltet zudem eine Bibliothek mit etwa 33.000 Titeln sowie eine Silber- und Porzellansammlung aus dem 18. Jahrhundert.³³

³² <http://oglobo.globo.com/cultura/athos-bulcao-morre-aos-90-anos-3608446>, Zugriff am 27. November 2013.

³³ <http://www.brasilien.org/brasil/palacio-do-planalto/>, Zugriff am 27. November 2013.

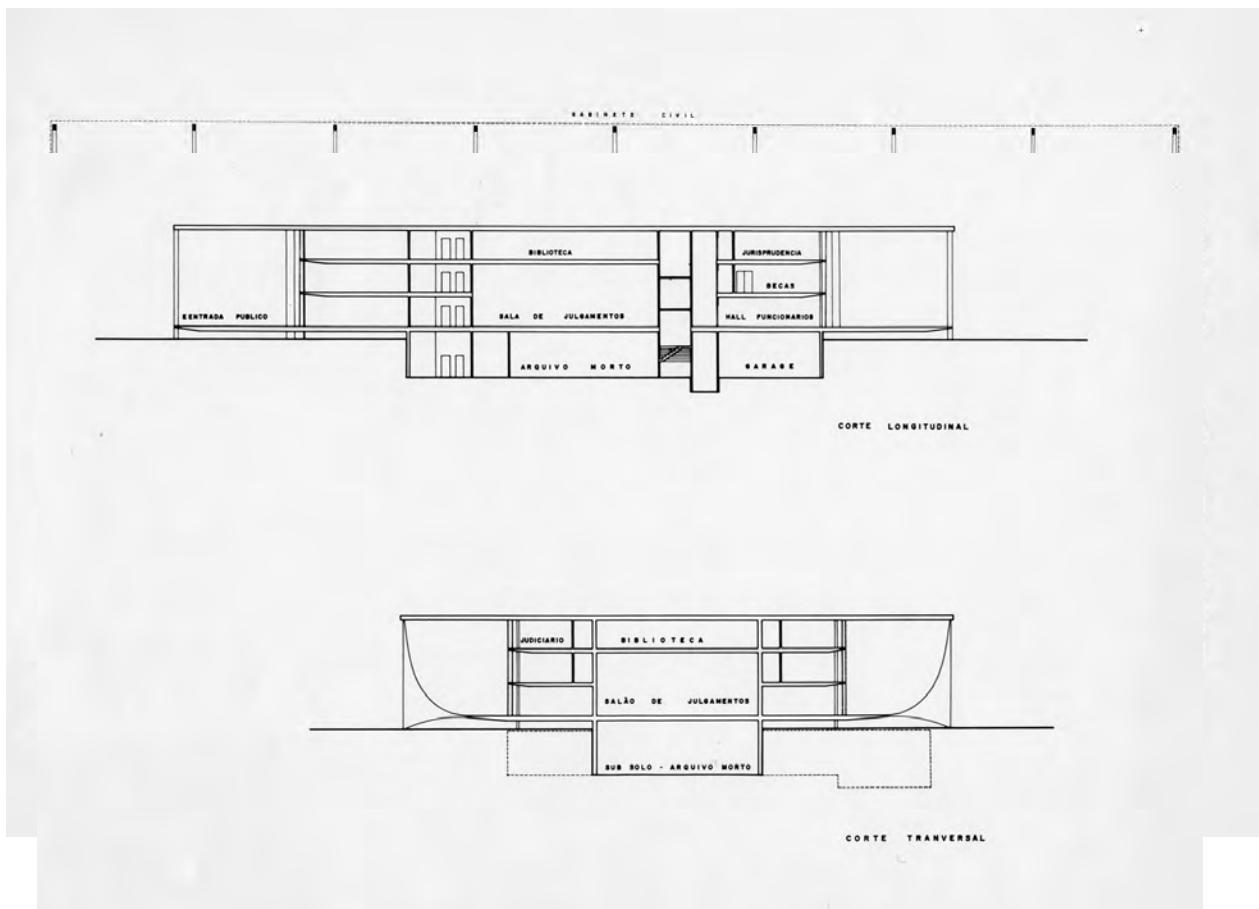


Abb. 10: Oscar Niemeyer, *Palacio do Planalto*, 1958-60, Grundriss, 3. Stock.

2.5 Supremo Tribunal Federal (1958-1960)

Das Gebäude des obersten Gerichtshofs ist an den Längsseiten von einer Säulenkonstruktion, die der des *Palacio do Planalto* ähnelt umfassen (Abb 11). Im Gegensatz zum Palast ist der *Supremo Tribunal Federal* dem Platz der drei Gewalten mit der schmalen, säulenlosen Seite zugewandt. Das dreigeschossige Gebäude wird ebenfalls über eine Rampe betreten, die aber sehr breit und flach angelegt und nur etwa einen Meter hoch ist. Die umlaufende Terrasse, die wie beim Palast auch durch die Kurven der Säulen mit diesen verbunden ist, scheint so nur leicht über dem Boden zu schweben. Eine weitere Parallele zum Gebäude der Exekutive sind die flächendeckenden Vorhangfassaden aus mit Aluminium gefasstem Glass sowie das weit auskragende Flachdach. Die Fassade der Querseite ist durch fünf Pilaster in vier Teile gegliedert.

Abb. 11: Oscar Niemeyer, *Supremo Tribunal Federal*, 1958-60, Längs- und Querschnitt.

Wie der Grundriss zeigt wird das Verhältnis von Säulenumgang zu innerem Korpus in beiden Stockwerken fortgesetzt: Im Zentrum des Gebäudes befindet sich im 1. Stock der Gerichtssaal, der von kleineren Räumen umgeben ist, im 2. Stock wird dieser Platz von der Bibliothek eingenommen (Abb. 12 und 13).

Vor dem Gebäude, auf dem Platz der drei Gewalten, rechts von der Rampe steht die Skulptur *A Justitia* (1961) von Alfredo Ceschiatti (1918-1989). Die sitzende Figur wurde aus einem Granitblock gearbeitet und ist 3,30 m hoch und 1,48 m breit. Diese Justitia trägt die typische Augenbinde und das Schwert liegt quer auf ihrem Schoss. Alfredo Ceschiatti schuf im Jahre 1944 schon das Flachrelief für die Kirche Sao Francisco im Auftrag für Niemeyer. Bei einem Aufenthalt in Europa beschäftigte er sich unter anderem mit den Werken von Maillol. Mit dem Bau von Brasilia wurde er zu einem der wichtigsten Bildhauer der Stadt, dessen Werke auch im Palacio da Alvorada, Palacio Itamaraty (*As gêmeas*), im Nationaltheater (*A Contorcionista*) und an der Kathedrale (*Os Anjos e Os Evangelistas*, 1968) zu sehen sind.³⁴

³⁴ Alfredo Ceschiatti unterrichtete in den 1960er Jahren auch an Universität von Brasilia Bildhauerei und Zeichnung.
[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia_ing&cd_item=1&cd_verbete=3665&cd_idioma=28556)
[fuseaction=artistas_biografia_ing&cd_item=1&cd_verbete=3665&cd_idioma=28556,](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia_ing&cd_item=1&cd_verbete=3665&cd_idioma=28556)
 Zugriff am 15. November 2013.

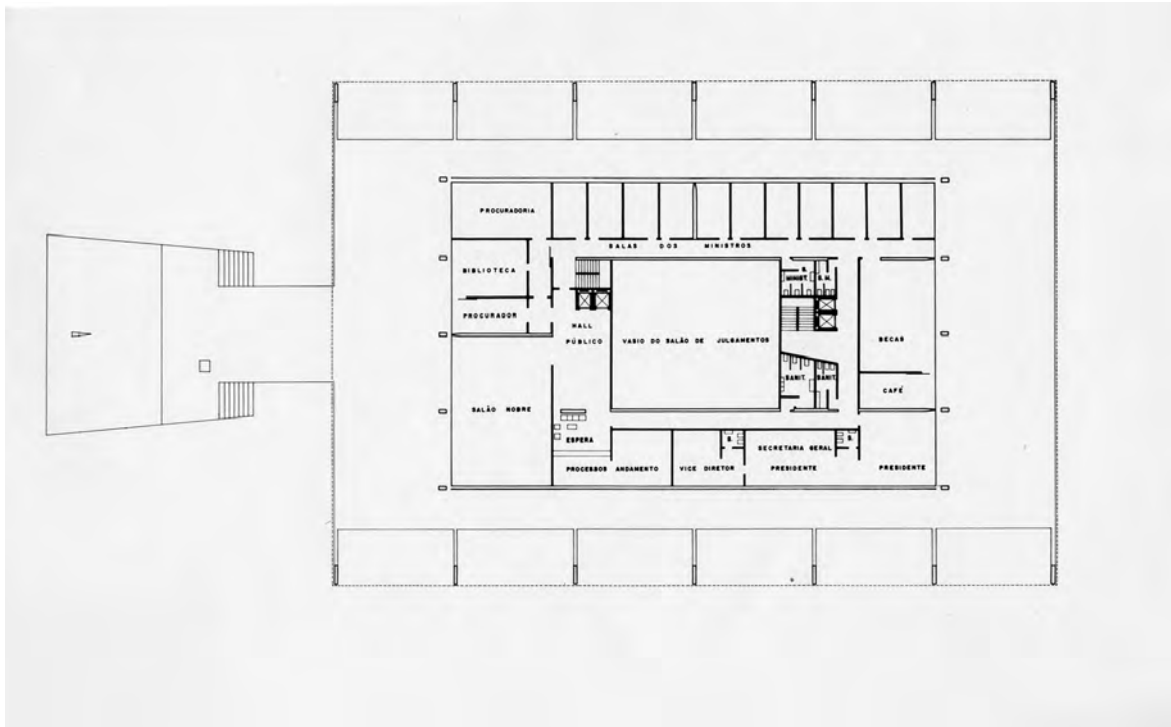


Abb. 12: Oscar Niemeyer, *Supremo Tribunal Federal*, 1958-60, Grundriss 1. Stock.

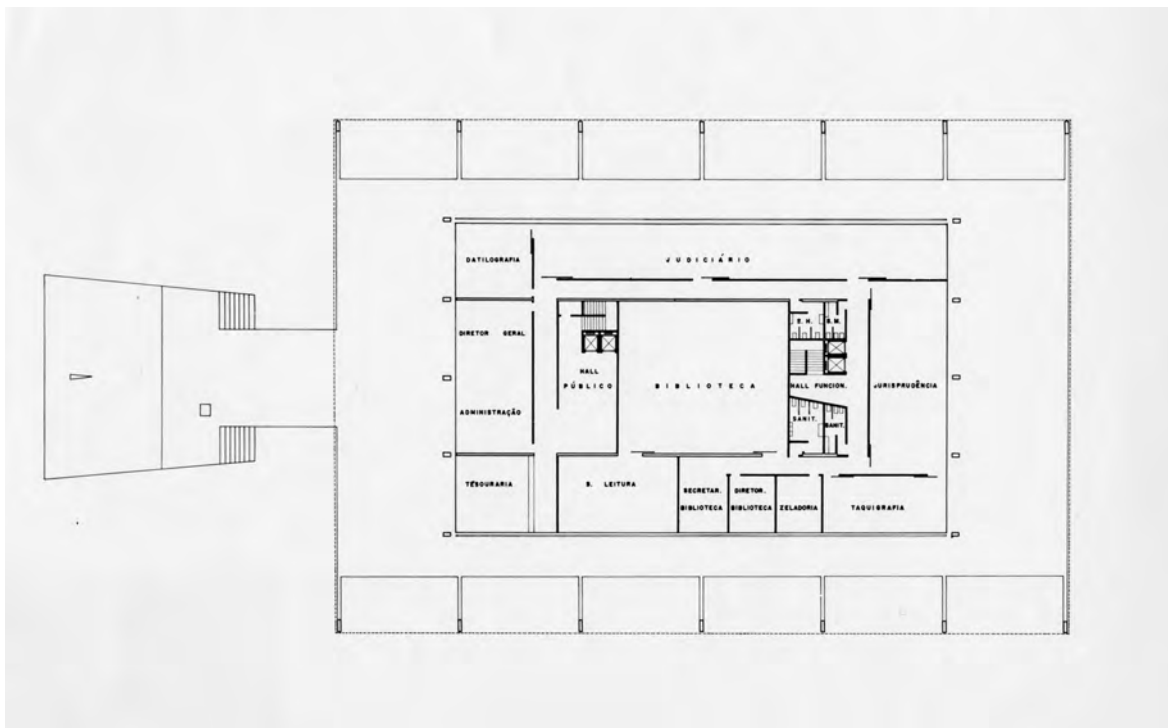


Abb. 13: Oscar Niemeyer, *Supremo Tribunal Federal*, 1958-60, Grundriss 2. Stock.

2.6 Fahnenmast

Am Platz der Drei Gewalten steht seit 1972 auch der von Sérgio Bernardes geschaffene monumentaler Fahnenmast. Der aus 24 die damals existierenden Bundesländer repräsentierenden Stangen zusammengesetzte Flaggenturm ist Träger für eine Flagge von 286 qm.³⁵ Die Setzung der Flagge entsprach weder Costas noch Niemeyers Entwurf. Nach Fils empfand Costa den Fahnenmast als faschistoid. Fils vermutet, dass während der Platz der Drei Gewalten als legitime Monumentalisierung der Staatsgewalt begriffen wurde, die Flagge von Costa und Niemeyer als Symbolisierung des Militärs als vierte Gewalt begriffen. Niemeyer forderte noch 1986 die Entfernung des Werks von Bernardes, was aber nicht erfüllt wurde.³⁶

2.7 Museen am *Platz der Drei Gewalten*

Durch die drei Museen am *Platz der Drei Gewalten* werden im Zentrum der politischen Macht auch die drei Gründerväter Costa, Niemeyer und Juscelino Kubitschek ausgestellt. Während Costa und Niemeyer jeweils ein eigener *Espaço* gewidmet wurde, wird Kubitschek an der Fassade des Museums zur Stadtgründung durch eine Büste und eine Widmung in goldenen Lettern gewürdigt:

“Dem Präsidenten Juscelino Kubitschek de Oliveira, der den Sertao urbar machte und der Brasília mit Kühnheit, Energie und Vertrauen errichtete und der Huldigung der Pioniere, die ihm bei diesem großen Abenteuer halfen.”³⁷

Das Museum, das schon 1958, also während der ersten Bauphase, begonnen wurde, ist ein Auslegerbau. Die waagrechten parallelen Kuben bilden eine Art Miniaturumkehrung des Annex 1 des Kongressbaus. Der Bau eines Museums über die Stadtgründung parallel zur Stadtgründung ist besonders interessant, weil sich Brasília als geschichtslose Stadt, die zunächst in nationalen Träumen und dann als Kreuz in der Landschaft in Costas Zeichnung entsteht, so sofort selbst musealisiert. Parallel zum Vollzug des historischen Ereignisses ist hier präsent, dass sich gerade Geschichte vollzieht.

³⁵ Die Flagge muss etwa einmal im Monat erneuert werden, was jeweils am ersten Sonntag eines Monats als Militärschauspiel vollzogen wird (Vgl. Fils 1988, S. 23).

³⁶ Vgl. Fils 1988, S. 68.

³⁷ Ebd., S. 20.

Im *Espaço Lúcio Costa* befindet sich seit 1991 ein Modell von Costas *Plano Piloto*, in welchem sich der Platz als Cockpit des etwaigen Flugzeugs zeigt. Für den Betrachter, der sich im *Espaço* nicht nur in einem Museum, sondern geografisch eben auch im Zentrum befindet, wird so vergegenwärtigt, in welchem Kontext das Machtzentrum steht und gleichzeitig die Planungsmacht des Modells deutlich. Die Monumentalität des *Platzes der Drei Gewalten* ergibt sich daher nicht nur aus der Architektur und der Vereinigung der Staatsgewalt, Brasília präsentiert so auch die eigene Geschichte, Legitimation und Idee konzentriert an diesem Ort.

2.8 Os Guerreiros

Bruno Giorgies Skulptur *Os Guerreiros* (die Krieger), die oft auch als *Os Candangos* (Bauarbeiter) bezeichnet wird, ist am Platz der einzige Verweis auf die Bürger Brasílias. *Candangos* wird auch als Bezeichnung für die ersten Einwohner Brasílias gebraucht. Wie Pedro Fiori Arantes gezeigt hat, zeigen die Art und Organisation der Baustelle Brasílias, dass die Produktionsformen (im Gegensatz zur Architektur) nicht modern waren.³⁸ Bei den *Candangos* handelte es sich meist um verarmte Wanderarbeiter, an der Baustelle arbeiteten vor allem ungelernete Arbeiter. Diese wurden Opfer von mehrfacher Ausbeutung durch lange Arbeitszeiten, niedrige Löhne und Schichten von mehreren Tagen.³⁹ Eine Tilgung der erfolgten Arbeit findet laut Arantes durch die Tilgung der Faktur, des Gemacht-seins, zugunsten von den weissen Marmoroberflächen der Hauptgebäude am *Platz der Drei Gewalten* statt. Der weisse Marmor, der hier gewählt wurde, ist besonders deutlich im Kontrast zur Fassade des Itamaráí Palastes, der in nächster Nähe zum *Platz der Drei Gewalten* liegt und wieder entkleidet wurde, so dass der Beton zusehen ist.⁴⁰

38 Vgl. Arantes 2004.

39 Arantes 2004, S. 174.

40 Niemeyer zur Wichtigkeit der Oberflächen in der Stadt: „Of course this freedom cannot be used freely. In urban localities, for instance, I am, on the contrary, all for restricting, it, or rather, for preserving the unity and harmony of the overall plan by avoiding solutions that do not wholly fit into it, however inspired they may be and however high their architectural level. And with this end in view, in Brasilia (...) regulations are set up to cover volumes, free spaces, heights, facing materials, etc., in order to prevent the city from proliferating, like other modern cities, in a regime of disharmony and confusion.” (Niemeyer, „Testimony“ in *Modulo 9* (February 1958): 3-5, hier S. 3, zit. in: Evenson 1973, S. 193)

Niemeyer hingegen beschreibt den Bau von Brasília als einen Moment der absoluten Gleichheit:

“Es war nicht nur eine berufliche Angelegenheit (...) sondern eine kollektive Bewegung, ein außergewöhnliches Unternehmen, das Hingabe und Begeisterung weckte und verlangte und das die Beteiligten zu einem wahren Kreuzzug vereinte, in dem sie Hindernisse, Widersprüche, Verständnislosigkeit und die größten und unerwarteten Unannehmlichkeiten überwand. Wir hatten eine Aufgabe zu erfüllen und wollten das in der gesetzten Frist tun. Und genau das schuf einen Kampfgeist, eine Entschlossenheit, die wir vorher nicht kannten, einen gemeinsamen Nenner für Vorgesetzte und Untergebene, Arbeiter und Ingenieure, der alle gleichmachte, eine natürliche Affinität, die die bei uns noch bestehenden Klassenunterschiede fast unmöglich machten.”⁴¹

Die Gleichsetzung von Arbeitern und Soldaten, die sich in Giorgies Skulptur sowie in den Begriffen (“Kreuzzug”, “Kampfgeist”) in Niemeyers Bericht über den Bau aus dem Jahr 1961 findet, wird im Text mehrfach explizit gemacht. Beim gemeinsamen Bau seien alle Arbeiter bzw. Soldaten gewesen, aber “jetzt (1961, A.R.) hat sich alles geändert, und wir spüren, daß die Eitelkeit und der Egoismus da sind und daß wir selbst nach und nach zu den **I** Gewohnheiten und Vorurteilen der Bourgeoisie zurückkehren, die wir so sehr verabscheuen.”⁴² Der Kontrast Brasílias von der utopischen, ideal geplanten Stadt zur späteren Nutzung, muss also viel früher angesiedelt werden. Auch wenn nur marginal sichtbar zeigen sich die Widersprüche des Baus Brasília – unabhängig von Satellitenstädten und der späteren Nutzung der Stadt im Zentrum selbst, am *Platz der Drei Gewalten*, in Form der *Candangos*.

41 Niemeyer, “Minha Experiência em Brasília”, Rio de Janeiro 1961, abgedruckt in: Fils 1982, S. 39-55.

42 Ebd. S. 55.

Literaturverzeichnis

<http://oglobo.globo.com/cultura/athos-bulcao-morre-aos-90-anos-3608446>,
Zugriff am 27. November 2013.

<http://www.brasilien.org/brasilia/palacio-do-planalto/>, Zugriff am 27. November
2013.

[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia_ing&cd_item=1&cd_verbete=3665&cd_idioma=28556)
[fuseaction=artistas_biografia_ing&cd_item=1&cd_verbete=3665&cd_idioma=2](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia_ing&cd_item=1&cd_verbete=3665&cd_idioma=28556)
8556, Zugriff am 15. November 2013.

Andreas und Flagge 2003

Paul Andreas und Ingeborg Flagge (Hrsg.), *Oscar Niemeyer. Eine Legende der Moderne*. Basel: Birkhäuser, 2003.

Arantes 2004

Pedro Fiori Arantes, "Reinventing the Building Site," in: Elisabetta Andreoli et. al. (Hrsg.), *Brazil's Modern Architecture*, London: Phaidon, 2004.

Evenson 1973

Norma Evenson, *Two Brazilian Capitals. Architecture and Urbanism in Rio de Janeiro and Brasília*, New Haven & London: Yale Uni Press, 1973.

Fils 1982

Alexander Fils (Hrsg.), *Oscar Niemeyer. Selbstdarstellung – Kritiken – Oeuvre*, Münsterschwarzach: Frölich & Kaufmann, 1982.

Fils 1988

Alexander Fils, *Brasilia. Moderne Architektur in Brasilien*, Düsseldorf: Beton-Verlag, 1988.

Nooteboom 2010

Cees Nooteboom, "EX NIHILO: A Tale of Two Cities", in: Lars Müller (Hrsg.), Iwan Baan. *Brasília – Chandigarh*, Baden: Lars Müller Publishers, 2010.

Stierli 2010

Martino Stierli, "Monuments to Modernity. Brasília/Chandigarh," in: Lars Müller (Hrsg.), Iwan Baan. *Brasília – Chandigarh*, Baden: Lars Müller Publishers, 2010.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Oscar Niemeyer, Standardministerien, 1958, Grundriss, Quelle: Alexander Fils (Hrsg.), *Oscar Niemeyer. Selbstdarstellung – Kritiken – Oeuvre*, Münsterschwarzach: Frölich & Kaufmann, S. 144.

Abb. 2: Oscar Niemeyer, Congresso Nacional (1958-60), Aufsicht, Quelle: gta Archiv, Zürich.

Abb. 3: Oscar Niemeyer, *Congresso Nacional* und Annex I, Aufriss, Grundriss Annex I und Grundriss Obergeschoss, Quelle: Alexander Fils (Hrsg.), *Oscar Niemeyer. Selbstdarstellung – Kritiken – Oeuvre*, Münsterschwarzach: Frölich & Kaufmann, S. 142.

Abb. 4 *Congresso Nacional*, Schnitt der Kammern, Quelle: Alexander Fils (Hrsg.), *Oscar Niemeyer. Selbstdarstellung – Kritiken – Oeuvre*, Münsterschwarzach: Frölich & Kaufmann, S. 143.

Abb. 5: Oscar Niemeyer, Zeichnung zum Blick auf den *Platz der Drei Gewalten*, Quelle: Alexander Fils, *Brasilia. Moderne Architektur in Brasilien*, Düsseldorf: Beton-Verlag, 1988, S. 73.

Abb. 6: Oscar Niemeyer, Frühe Zeichnungen zum Congresso Nacional, Quelle: Alexander Fils, *Brasilia. Moderne Architektur in Brasilien*, Düsseldorf: Beton-Verlag, 1988, S. 88.

Abb. 7: Oscar Niemeyer, Palacio do Planalto, 1958-60, Aufriss längs und quer, Quelle: gta Archiv, Zürich.

Abb. 8: Oscar Niemeyer, *Palacio do Planalto*, 1958-60, Querschnitt, Quelle: gta Archiv, Zürich.

Abb. 9: Oscar Niemeyer, *Palacio do Planalto*, 1958-60, Grundriss, 1. Stock, Quelle: gta Archiv, Zürich.

Abb. 10: Oscar Niemeyer, *Palacio do Planalto*, 1958-60, Grundriss, 3. Stock, Quelle: gta Archiv, Zürich.

Abb. 11: Oscar Niemeyer, *Supremo Tribunal Federal*, 1958-60, Längs- und Querschnitt, Quelle: gta Archiv, Zürich.

Brasília

Eixo Monumental Leste + Oeste

Filine Wagner

Maßstäblichkeit und Architektur.

Oscar Niemeyers Bauten am Rande der Praça dos Três Poderes in Brasilia

Palacio Itamaraty

Palacio da Justiça

Procurador-geral de Republica

Filine Wagner

Einleitung

Im neunten und letzten Paragraphen der manifestartigen Abhandlung *Monumentality – A Human Need* aus dem Jahre 1944 brachten Josep Lluís Sert, Sigfried Giedion und Fernand Léger ihre Hoffnungen an Architektur, Stadtplanung, den verschiedenen Künsten und deren Interferenzen zusammenfassend auf den Punkt:

Man-made landscape would be correlated with nature's landscape and all elements would be combined in view of a new and vast facade, sometimes extending for many miles, that has been revealed to us by the air view that could be contemplated not only during a rapid flight but also from a helicopter stopping in mid air. Monumental architecture will be something more than strictly functional. It will have regained its lyrical value. In such monumental layouts, architecture and city planning could reach a degree of liberation and offer new creative possibilities [...]¹

Giedion lobte in seinem noch im selben Jahr publizierten Aufsatz *The Need for Monumentality* das in Zusammenarbeit von Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Reidy, Carlos Leao, Jorge Moreira, Ernani Vasconcelos, Roberto Burle Marx und unter Beratung Le Corbusiers erbaute Ministerium für Erziehung und Gesundheit in Rio de Janeiro als eines der wenigen monumentalen Gebäude in der zeitgenössischen Architektur, in dem eine klassische Grundhaltung und neuer Erfindungsreichtum gelungen hätten verbunden werden können.² Eine ganzseitige Abbildung der Fassade des Ministeriums mit ihren charakteristischen *Brise-Soleil* aufgenommen in Untersicht unterstützt die Argumentation auf einer visuellen Ebene.³ Ebenso schreibt Giedion der modernen Architektur in Brasilien eine exemplarische Rolle in *A Decade of New Architecture* aus dem Jahr 1951 zu.⁴ Die fest in Brasiliens Gründungsmythos verankerte Planung der Stadt vom Flugzeug aus auf der Suche nach einem geeigneten Bauplatz in der Steppe im Inneren des Landes, die von der Literatur – und nicht zuletzt von Giedion selbst – häufig hervorgehobene Ähnlichkeit der Form von Lucio Costas Entwurf (Abb. 2) für Brasilia mit einem Flugzeug, die Bauten enormen Ausmasses und die Weiten der Strassen lässt die Hauptstadt Brasiliens auf den ersten Blick als architektonisches Äquivalent und Erfüllung der Forderungen an die Architektur und den Gipfel der brasilianischen Moderne erscheinen. Umso mehr erstaunt Giedions deutlich ablehnende Haltung gegenüber dem Entwurf für die neue Hauptstadt. Nach einer eingehenden Beschäftigung mit den Zeichnungen Lucio Costas in einer von Giedion und Sert organisierten Seminarreihe in Harvard über *The Human Scale*, gibt Giedion im Herbst des Jahres 1958 in einem Brief an Oscar Niemeyer seine Bedenken über den Plan für Brasilia preis: „You know how much I admire Lucio Costa and his architecture. But this time neither I nor others can agree with a scheme which is very interesting to look at but unfortunately not monumental but decorative.“, um im Anschluss an diese Kritik Niemeyer zum Umdenken aufzufordern: „Change, change the plan! It is still possible. Make a human city out of ornament.“⁵ Die Kritik Giedions an denen auf Grunde der Reichweite zur Unbelebtheit bestimmten Achsen, der hingegen zu klein angelegten Wohnblöcke und die alles bestimmende Symbolträchtigkeit des Achsenkreuzes löste sich offenbar auch nach der Realisation der Bauten des von ihm so sehr geschätzten Niemeyers nicht in Wohlgefallen auf. Denn selbst in den überarbeiteten Versionen von *Space, Time And Architecture* fungiert Brasilia stets als Beispiel der dem Städtebau inhärenten Gefahr der Unterdrückung von städtischer Entwicklung, mit der sich

¹ Manuskript, gta Archiv (Nachlass Sigfried Giedion).

² Giedion 1944, S. 557; vergl.: Weiss 2013b, S. 41.

³ Giedion 1944, S. 560.

⁴ Giedion 1951, S. 3, 143, 151; vergl.: Weiss 2013a, S. 37-38.

⁵ Brief von Sigfried Giedion an Oscar Niemeyer vom 8.10.1958, gta Archiv (Nachlass Sigfried Giedion)

Giedion im Rahmen der Internationalen Kongresse für Moderne Architektur (CIAM) seit deren Gründung 1928 auseinandersetze.⁶

Bemerkenswert an der Kritik Giedions im Brief an Niemeyer ist sein Gebrauch von „decorative“ und „ornament“ als Antonym zu „monumental“ bei der Charakterisierung von Costas angewandtem Maßstab. Offensichtlich ist Maßstäblichkeit nicht ein rein quantitativ fassbares Phänomen, sondern ist eine relative Qualität. Diskussionen um die Monumentalität der Architektur kursierten ungebrochen spätestens seit der Mitte der 1940er Jahre dies- und jenseits des Atlantiks.⁷ Trotz oder eben wegen des regen Gebrauchs ist der Begriff nicht klar definiert und kann sich auf Volumina und Planimetrie als auch auf architektonische Typologien wie Wand, Dach und Tür sowie materielle wie technische Aspekte beziehen. Die Frage nach Maßstab und Monumentalität war auch in Lucio Costas *Plano Piloto* und der Hand in Hand gehende Architektur Oscar Niemeyers von Beginn an virulent. In der Literatur zu Brasilia wurde der Begriff der Monumentalität und die Frage des Maßstabs in Beziehung zu den Volumina und der Planimetrie der Ost-Westachse sowie insbesondere in Beziehung zum Platz der Drei Gewalten hinlänglich erörtert.⁸ Doch insbesondere ausgehend vom Palacio Itamaraty und des Palacio da Justiça als auch der wesentlich später in unmittelbarer Nähe erbauten Procurador-geral da Republica (Abb. 1) lässt sich in der Fokussierung auf Details unter Einbezug von Architektur und Kunst ein differenzierterer Umgang mit Monumentalität als Maßstab feststellen.

Mit verschiedenen Maßstäben messen: Pluralität der Autorschaft

Am 21. April 1960 wurde die Brasilia als neue Hauptstadt des Landes eingeweiht. Gemäss der offiziellen Geschichtsschreibung genau 460 Jahre nachdem die Flotte des portugiesischen Königshauses ihr Mutterland verliess, um einige Tage später Fuss auf Brasilien zu fassen. Die Verlegung der Hauptstadt von Rio de Janeiro ins Landesinnere war kein neuer Gedanke. Bereits am 7. September 1822, dem Tag der Unabhängigkeitserklärung Brasiliens, wurde anonym von einem Mitglied des Brasilianischen Parlamentes ein Dokument veröffentlicht, das eine neue Hauptstadt in der Mitte des Landes mit Namen Brasilia forderte; ein Jahr später unterbreitet Jose Bonifacio dem Parlament diese Forderung erneut auf offiziellem Wege. Im dritten Artikel der ersten republikanischen Konstitution von 1891 wird die Gründung einer neuen Hauptstadt dann schliesslich gesetzlich verankert.⁹ Somit ist die Gründung Brasiliens in erster Linie ein abschliessender Akt der Überwindung der kolonialen Vergangenheit des Landes. Treibende Kraft hinter der Umsetzung des langjährigen Vorhabens war Juscelino Kubitschek.¹⁰ Unmittelbar nach seiner Ernennung zum Präsidenten Brasiliens zu Beginn des Jahres 1956 begann er sein Wahlversprechen des Baus der neuen Hauptstadt in die Tat umzusetzen. Kubitscheks Präsidentschaft stand unter dem Stern einer gestärkten wirtschaftlichen Situation Brasiliens und seiner wachsenden aussenpolitischen Rolle als ein wichtiger Bündnispartner für die USA in Lateinamerika in der sich anbahnenden Kubakrise (Abb. 3). Somit sollte die neue Hauptstadt die perfekte Verwirklichung von Gleichheit, Brüderlichkeit und Freiheit verkörpern und die Utopie einer Idealstadt ohne soziale Konflikte in gebaute Wirklichkeit umsetzen. Das ihr zugrunde liegende Programm stand unter den Paradigmen der Ordnung und des Fortschritts und ihre Anlage sollte die wirtschaftliche, politische und moralische Selbsterneuerung des Landes propagieren.¹¹ Bereits im Vorjahr von Kubitscheks Amtsantritt wurden anhand von Luftaufnahmen fünf alternative Standorte im Bundesstaat Goias untersucht. Ausschlaggebende Kriterien für die Bewertung einer günstigen

⁶ Domhardt 2012, S. 97-149.

⁷ Paradigmatisch für diese Diskussion kann das von Paul Zucker organisierte Symposium gelten, auf dem Monumentalität von verschiedenen Seiten betrachtet wird; allein ein Blick ins Inhaltsverzeichnis ist ein Indiz dafür; siehe: Zucker 1944.

⁸ Evenson 1973, S. 201-207.

⁹ Holston 1989, S. 14-18.

¹⁰ Kubitschek Lopes 2010, S. 11.

¹¹ Holston 1989, S. 18-23.

Lage waren neben klimatischen und sanitären Bedingungen, die gute Wasserversorgung, eine guter Zugang auf dem Land- und Luftweg, gute Produktionsmöglichkeit von elektrischer Energie, vorhandenes Baumaterial, günstiger Baugrund, landwirtschaftliche Nutzbarkeit des Umlandes, landschaftliche Schönheit und leichte Enteignungsmöglichkeit.²² Sobald Kubitschek an der Macht des Staates war, schuf er mit einem entsprechendem Gesetz die juristische Grundlage für die Errichtung einer neuen Hauptstadt. Er löste die parlamentarische Planungskommission auf und gründete unter der Leitung Israel Pinheiros die Nova Capital do Brasil – die sogenannte Novacap, eine Entwicklungsgesellschaft mit Exekutivrecht.²³ Neben Kubitschek ist Oscar Niemeyer als führender Architekt der meisten repräsentativen Gebäude als weiterer Protagonist Brasílias zu nennen. Beide kannten und schätzten sich aus früheren gemeinsamen Projekten, unter anderem Pampulha. Gemäss Niemeyers Erinnerungen war Kubitschek mit der Aufforderung an ihn herangetreten, einen Plan für die neue Hauptstadt zu entwickeln.²⁴ Bescheiden habe er abgelehnt und sich hingegen mit dem Auftrag zur Planung der Regierungsgebäude begnügt. Zudem sass er in der Kommission des darauf ausgelobten und zu Recht als Farce geltenden nationalen Wettbewerbes, aus dem der von seinem früheren Professors Lucio Costa ausgearbeitete *Plano Piloto* als Gewinner hervorging.

Die vier Maßstäbe des *Plano Pilota*

Lucio Costas Wettbewerbsbeitrag für den Bau der neuen Hauptstadt unter dem Motto „Eine Civitas, nicht eine Urbs“ konterkariert auf den ersten Blick die komplexe Geschichte der *ex nihilo* geplanten Metropole. Dem langwierigen Unterfangen der Planung und Umsetzung Brasílias zum Trotz evozieren Costas flüchtig gezeichneten Skizzen (Abb. 4a und 4b) zur Illustrierung des Erläuterungsberichtes seines Wettbewerbsprojekts eine der Planung zu Grunde liegenden Spontaneität und eine gewisse Naivität des „Gelegenheits-Urbanisten“.²⁵ Doch allein die Missachtung im *Plano Piloto* des geläufigen Kanons der Nordung (Abb. 2) für die Ausrichtung kartographischen Materials widerlegen den vermeintlich gestischen Charakter. Vielmehr verweist die Neuorientierung auf die bewusste Planung und den repräsentativen Wert des ambitionierten Projekts. Wenn auch nicht in beratender Funktion, stand Le Corbusier, dessen Werk von von Lucio Costa und seinen Studenten als „Heiliges Buch der Architektur“ bezeichnete wurde, gewisser Massen auch für Brasilia Pate.²⁶ Insbesondere während seines ersten Besuchs in Lateinamerika im Jahre 1929 setzte sich Corbusier im Rahmen seiner ideellen Stadtvision der *Ville Radieuse* mit städteplanerischen Lösungen für die Metropolen Brasiliens auseinander (Abb. 5).²⁷ Während sein Entwurf für Rio de Janeiro vor allem von den topographischen Begebenheiten der Küstenlandschaft geprägt war, schwebte Le Corbusier für São Paulo die Idee einer an zwei Hauptachsen orientierten Viaduktstadt vor, deren Herz der Schnittpunkt der beiden Achsen bildet. Dabei scheinen für Costas Entwurf für Brasilia vor allem das historische städtebauliche Prinzip des Achsenkreuzes als auch der beispiellos freie Umgang mit Maßstabsfragen ausschlaggebend für die Etablierung eines Ordnungssystems gewesen zu sein. Der gesamte Entwurf basiert auf dem grundsätzlichen Ordnungsprinzip des Kreuzes, das Costa selbst in seinem Erläuterungsbericht zu seinem Projekt als „elementare Geste der Besitzergreifung“ interpretiert.²⁸ Die sogenannte Monumentalachse verläuft annähernd in Ost-West-Richtung und verbindet die grosse in den künstlich angelegten Paranoasee hineinragende Halbinsel mit dem Hinterland der Stadt. Eine zweite Achse kreuzt sie ungefähr in Nord-Süd-Richtung; ihr leicht geschwungener und an der Monumentalachse gespiegelter Verlauf nimmt die topographischen

²² Lampugnani 2013, S. 59-60.

²³ Evenson 1973, S. 164-165.

²⁴ Niemeyer 2010 [1975], S. 72.

²⁵ Costa 2010 [1957], S. 32.

²⁶ Zur Bedeutung der Architektur Le Corbusiers für Costa und seine Schüler und für den Bau von Brasilia siehe: Holston 1989, S. 36.

²⁷ Frampton 2004, S. 35

²⁸ Costa 2010 [1957], S. 32.

Gegebenheiten des parallel gelegenen unregelmässigen Seeufers wieder auf. Somit entstand die für Brasilia als ‚Aeropolis‘ emblematisch geltende und häufig zitierte Figur des Flugzeugs.¹⁹

Das axiale Ordnungsprinzip bleibt aber nicht allein einer formalen Behandlung vorbehalten. Konform mit dem anthropomorphen und organischen Verständnis Le Corbusiers von einem zonenartigen Aufbau einer Stadt, charakterisiert auch Costa seinen Entwurf für Brasilia entsprechend funktionaler und symbolischer Eigenschaften (Abb. 6).²⁰ Aber ganz im Gegensatz zu den von der CIAM gepriesenen funktionalen Kriterien der modernen Stadt getrennt nach Wohnen, Arbeiten, Erholung und Verkehr definiert Lucio Costa Brasilia über vier „städtische“ Maßstäbe: „monumental scale“, „residential scale“, „aggregate scale“ und „bucolic scale“.²¹ Entsprechend schrieb er in seinem Erläuterungstext und nochmals expliziter in späteren Publikationen den beiden Achsen unterschiedliche Bedeutungen zu. In Costas Verständnis entspricht die schmalere sogenannte Monumentalachse mit ihren repräsentativen und administrativen Bauten auf der einen und den kommerziellen, kulturellen sowie kommunikativen Zentren auf der anderen Seite der „monumental scale“, der im Dienste der Gemeinschaft steht. Die beiden symmetrisch angelegten, geschwungenen ‚Flügel‘, die Asa Nord und die Asa Sud, werden hingegen als „residential scale“ kategorisiert und bleiben mit denen ihnen untergeordneten *Superquadras* dem Privaten vorbehalten. Im wahrsten Sinne des Wortes Knotenpunkt ist die als „aggregate scale“ definierte Kreuzung der beiden Achsen; der als Plattform angelegte Schnittpunkt nivelliert die verschiedenen Strassenlevel, beherbergt den Busbahnhof und bündelt die Geschäfts- und Vergnügungszentren.²² Die vierte Kategorie der „bucolic scale“ mit deutlichem Anklang an den utopisch-ideellen Charakter Brasílias bezeichnet hingegen die in die Stadt eingebundenen und ausserhalb der Stadt liegende Vegetation.²³ Aus Lucio Costas eigenen Ausführungen lässt sich schliessen, dass die Frage des Massstabs nur bedingt von Grösse und planimetrischer Anordnung abhängig ist. Vielmehr spielt der Begriff des Massstabs mit der beigemessenen Bedeutung von städteplanerischen und architektonischen Elementen. Somit treten ihre innerstädtischen funktionalen Aufgabe zu Gunsten einer Versinnbildlichung des Grundgedankens Brasílias als „Civitas“ und als zukunftsgerichtete Stadt zurück.

Die Hierarchie der Eixo Monumental

Die in Lucio Costas *Plano Piloto* implizite Hierarchisierung von Raum lässt sich auch auf die einzelnen von ihm herausgearbeiteten ‚scales‘ übertragen. Insbesondere bei der Planung und Ausführung der Monumentalachse forciert Oscar Niemeyers Architektur unter formalen und materialsästhetischen Aspekten die Skandierung des von Costa geplanten Stadtraums.²⁴ Die Monumentalachse erstreckt sich östlich und westlich vom Herzen der Stadt. Nach Westen hin durchquert die Achse den weitläufig angelegten Stadtpark mit den Sportanlagen und mündet im Westen auf dem Vorplatz des Hauptbahnhofs. Nach Osten hingegen erstreckt sich das Gelände von der Plattform aus entlang der Monumentalachse leicht hinab und führt vom kulturellen Zentrum, über die sogenannten Esplanda dos Ministerios bis hin zum Praça dos Três Poderes (Lampugnani 2013, S. 61-64; Evenson 1973, S. 191-194) (Abb. 7). Trotz der die Monumentalachse längs flankierenden mehrspurigen Stadtautobahnen wird allein schon durch die Bezeichnung ‚Esplande‘ für die Ministerialbauten nicht der infrastrukturelle, sondern der Aspekt des öffentlichen Raumes hervorgehoben. Damit rekurriert Costa auf die architektonische Typologie des Platzes als zentrales Merkmal brasilianischer Städte, für die der Praça Tiradentes in Ouro Preto mit der angrenzenden Kirche Nossa Senhora do Carmo und der ehemaligen *Casa da Audiências*, dem Rathaus, beziehungsweise der *Câmera e Cadeia*, dem Gefängnis, als

¹⁹ Vidal 2006, S. 171-172.

²⁰ Domhardt 2012, S. 19-39.

²¹ Costa 2013 [1895/87], S. 79.

²² Evenson 1973, S. 183-190, Lampugnani 2013, S. 61-65, Segawa 1990, S. 137-140.

²³ Costa 2013 [1895/87], S. 79

²⁴ Evenson 1973, S. 190-200; Frampton 2010, S. 29

paradigmatisch gelten kann (Abb. 8).²⁶ Die Gegenüberstellung der *Catedral Metropolitana* auf der einen und des Nationalkongresses auf der anderen Seite verweisen auf die traditionell politische und soziale Bedeutung von Plätzen, die vor allem als Symbol für die religiöse und bürgerliche Autorität aufgefasst wurde. Abgesehen von kleineren Abweichungen entspricht das Regierungsviertel im Aufbau den schematischen Entwürfen von Lucio Costas Skizzen (Abb. 4b). Die Ministerialgebäude staffeln sich im rechten Winkel entlang der Monumentalachse und säumen diese wie Rippen eine Wirbelsäule. Durch die regelmässige Anlage der Gebäude wird die Längsausrichtung der *Esplanda dos Ministerios* betont, sodass umso effektvoller der sich auf eine Dreiecksform berufende Platz der Drei Gewalten inszeniert wird. Der Platz hebt sich durch terrassierten Böschungen und Stützmauern aus roh behauenen Steinen von der Umgebung ab und bietet entsprechend seiner drei Ecken Platz für die Gebäude der drei autonomen Institutionen des Staates: den Regierungspalast, den Justizpalast sowie das Kongressgebäude.²⁷

Die Ministerialgebäude unterliegen einer Standardisierung sowohl was das äussere Erscheinungsbild als auch die innere Ausstattung betrifft. Kern der zehnstöckigen Scheibenhochhäuser ist ein Stahlskelett, das an den Hauptfassaden mit Glas und jeweils an der Kopf- und Stirnseite mit Keramikkacheln verkleidet ist. Schon Evenson konstatierte hinsichtlich der Konstruktionsweise und des Materials die geringe Rücksichtnahme auf die lokalen klimatischen Bedingungen; der fehlende Sonnenschutz trotz kompletter Verglasung und die lediglich kleinen Öffnungen zur Belüftung hätten blendendes Licht und Hitze zur Folge. Die Wahl der Standardisierung der Gebäude ist mitunter natürlich den limitierten zeitlichen und finanziellen Ressourcen geschuldet, unter denen Brasilia gebaut wurde. Die identische Bauweise scheint aber ebenso der symbolischen Gleichstellung der Ministerien geschuldet zu sein.²⁸ Zudem hebt die Vereinheitlichung der Form der Ministerialgebäude die Singularität der Gestaltung des Platzes der Drei Gewalten hervor. Das Glas als überwiegendes Material der *Esplanda dos Ministerios* im Kontrast zur Prävalenz des Gebrauchs von Marmor für den Platz der Drei Gewalten unterstützt die Wirkung. Die Materialkonnotation der glatten, einheitlichen Glasfassaden verstanden als Ausdruck industrieller Produktion im Gegensatz zum symbolträchtigen auf antike Tradition und Luxus verweisenden Marmor unterstreicht den utilitaristischen Charakter der *Esplanada* und forciert hingegen die repräsentative Funktion des sich anschliessenden Platzes. Somit haben die differenten Lösungen der Volumina, der Formen, der Planimetrie und des Materials der Gestaltung der ostwärts gerichteten Monumentalachse narrativen Charakter und hierarchisieren die Achse. Der Bruch in der Gestaltung in den beiden unmittelbar dem Platz der Drei Gewalten vorgestellten Bauten verdeutlicht den inszenierenden Aspekt. Fast symmetrisch an der Achse gespiegelt unterscheiden sich der *Palacio Itamaraty* und der *Palacio da Justiça* allein schon durch ihren (fast) quadratischen Grundriss und in ihrer verhältnismässig geringen Höhen deutlich von den Ministerialbauten und fungieren als eine Art Portal zum Platz der Drei Gewalten.

Sind der *Palacio Itamaraty* und der *Palacio da Justiça* zwar erst nach der offiziellen Einweihung Brasílias von 1960 gebaut worden, waren beide Gebäude bereits im Wettbewerbsprojekt Costas angelegt. Die schematische Darstellung des *plano piloto* macht deutlich, dass sie in Korrespondenz zum *Palacio do Planalto* und dem *Supremo Tribunal Federal* gedacht sind (Abb. 2). Tatsächlich ist der charakteristische Gebrauch einer Art doppelten Vorhangsfassade allen vier Bauten gemein. Bleibt der aus Stahlskelett und Glasverkleidung bestehende Kern unverändert, unterscheiden sich der *Palacio Itamaraty* und der *Palacio da Justiça* durch ihre Hülle aus Sichtbeton erheblich in ihrer Materialästhetik. In ihrer Formsprache rekurrieren sie zudem mehr auf klassische Vorbilder, sind aber durch die Einbettung in die Gartengestaltung Roberto Burle Marx' zugleich auch eng mit einem als typisch deklarierten Element der brasilianischen Architektur des 20. Jahrhunderts verbunden.

²⁶ Curtis 2000, S. 477-479.

²⁷ Lampugnani 2013, S. 61; Evenson 1973, S. 194-200.

²⁸ Evenson 1973, S. 191.

Palacio Itamaraty – Spiel mit den Grenzen

Der Palacio Itamaraty wurde offiziell am 20. April 1970 in Benutzung genommen – fast auf den Tag genau 10 Jahre nach den Feierlichkeiten zur Einweihung Brasílias selbst. Dennoch ist bereits eine frühe Beschäftigung Niemeyers mit dem Gebäude für das Aussenministerium durch Modelfotografien in der *Revista Brasilia* im Jahre 1959 belegt.²⁸ Das ebenfalls ein Jahr später in *L'Architecture d'aujourd'hui* publizierte Model (Abb. 9) stimmt hinsichtlich der Gesamtanlage weitestgehend mit der Ausführung überein: Der repräsentative Pavillon mit den Büros für den Aussenminister und den Räumlichkeiten für Bankette, Zeremonien und diplomatische Anlässe ist der Monumentalachse zugewandt, während die seitlich und dahinterliegenden Annexgebäude eher den utilitaristischen Zwecken der verschiedenen Unterabteilungen des Aussenministeriums dienen. Der in Zusammenarbeit mit Milton Ramos und Joaquim Cardoso entworfene Bau des Pavillons hingegen variiert sichtlich zum originären Projekt. Das Model suggeriert mit dem scheinbar schwebenden Baukörper und der verandaartigen Säulenkonstruktion eine stärkere Anlehnung an die sich damals noch im Bau befindenden Gebäude des Platzes der Drei Gewalten und insbesondere an das des Nationalkongresses. Die für den Pavillon charakteristische Integration der Landschaftsgestaltung unter Zusammenarbeit mit Roberto Burle Marx lässt für die Überarbeitung des Projekts auf eine Datierung nach der Präsidentschaft Kubitscheks schliessen.²⁹ Denn konstatierte Burle Marx von Beginn an zwar die mangelnde Beachtung für die Grüngestaltung bei der Planung Brasílias, lehnte er eine Mitarbeit unter Kubitschek aufgrund persönlicher Differenzen mit dem Präsidenten ab.³⁰ Wird im ersten Entwurf durch die schwebende Wirkung des zentralen Baukörpers eine technische Fertigkeit forciert, scheint das überarbeitete und schliesslich ausgeführte Objekt um die verschiedenen Facetten des Themas des Raums zu kreisen, als ob die Architektur des Aussenministeriums – entsprechend der Funktion des Gebäudes – Grenzen und Zäsuren hinterfragen wolle. Allein der Name des Gebäudes ist dafür ein erstes Indiz, denn Palacio Itamaraty wurde auch schon der Sitz des Aussenministeriums aus dem 19. Jahrhundert in Rio de Janeiro genannt. Die *Translatio* setzt sich auf der architektonischen Ebene fort. Die beiden sich gegenüberliegenden, zum Bassin gerichteten Innenfassaden sowie auch die zur Stadt gewandte Aussenfassade des Palastes in Rio sind durch Rundbögen gekennzeichnet (Abb. 10a und 10b). Somit scheint die für das Aussenministerium in Brasilia charakteristische Bogenfassade aus Sichtbeton, die auf allen vier Seiten vom Bassin bis zur auskragenden Schirmdachkonstruktion führt, als Aneignung eines als typisch zu bezeichnenden Elements seines neoklassischen Vorgängerbaus.³¹

Die bereits erwähnte Gartenanlage des Palacio Itamaraty greift die Idee der *Translatio* ebenfalls auf. Niemeyers vorheriger Umgang mit der Landschaft in den Bauten für den Platz der Drei Gewalten zielt durch die monumentalen Volumina der Architektur und die perspektivischen Durchsichten auf die visuelle Erfahrbarkeit der Weite. Burle Marx hingegen gestaltete einen Mikrokosmos und -klima, indem er die botanische Vielfalt des Amazonasgebiet in die trockene Einöde holte.³² In dem den Bau umlaufenden Wasserbassin verteilen sich vereinzelt Betonbeete, die teils vom Wasser bedeckt verschiedenen Seerosenarten eine Heimstätte geben und teils wie Archipele mit exotischen Sträuchern aus dem Wasser herausragen (Abb. 11). Die Landschaftsgestaltung Burle Marx' setzt sich aber nicht nur über klimatische Gegebenheiten hinweg, sondern stellt auch die Grenzen des Solitärs selbst in Frage. Die bis ins Bassin reichenden Glass- und Bogenfassaden spiegeln sich in der Oberfläche des Wassers. Somit scheint der Bau in der Schweben zu sein und die

²⁸ Rossetti 2009, nicht paginiert.

²⁹ Cavalcanti [et al.] 2013, S. 156-158; Andreas :2013, S. 84-85.

³⁰ Evenson 1973, S. 200, n. 23; Krizenecky u. Stühlinger 2013, S. 98.

³¹ Rossetti 2009, nicht paginiert.

³² Andreas :2013, S. 84.

Wahrnehmung seiner Dimension wird gesteigert.³³ Burle Marx Eingriff bleibt aber nicht nur auf den Aussenraum beschränkt. Die Fortsetzung des Wasserbassins im Innenraum auf der Südseite des Gebäudes (Abb. 12) und der kleine mit vielfältigen tropischen Gewächsen bevölkerte und mit einer Pergola versehenen Dachgarten (Abb. 13b) negieren die traditionellen architektonischen Schwellen der Fassade und des Daches und lösen die Trennung zwischen Innen- und Aussenraum auf.

Der Aspekt der Auflösung des starren Raumes wird durch die Synthese der Künste in der Raumgestaltung der grossen, sich über zwei Etagen erstreckenden Empfangshalle im Innern abermals hervorgehoben (Abb. 13a).³⁴ Vielmehr als über die tragenden Elemente wird die Halle durch eine grosse heliocoidale Treppe mit freitragenden Stufen definiert, die sich in Korrespondenz zu Mary Vieiras Skulptur zum Mezzaningeschoss empor schwingt. Das auf Aussparungen basierende Wandrelief aus Marmor in der Eingangshalle sowie das Wandspalier aus Holz und bemaltem Stahl im Mezzanin von Athos Bulcão konterkarieren ebenfalls die tragenden Funktion der Wand. Ebenfalls kann die Materialästhetik des Palacio Itamaraty als weiteres Indiz für den freien Umgang mit den traditionell definierten architektonischen Kategorien des Raums weitergedacht werden. Von aussen betrachtet ist die Wirkung des Sichtbetons prävalent. Die graue, raue Bogenfassade mit den sichtbaren Spuren der Schalung vermittelt das Gefühl von Nacktheit. Die verhältnismässig dünnen und die Vertikale betonenden Schäfte der Bogenelemente unterstreichen zudem den Schein der Zerbrechlichkeit. Im Innern hingegen überwiegt die glatte polierte Ästhetik des Marmors sowohl auf dem Fussboden als auch – zumindest teilweise – bei der Wandbekleidung. Ist die Ausstattung von Räumen mit Marmor per se nichts ungewöhnliches, wird im Falle des Gebäudes für das Aussenministerium jedoch durch den Kontrast mit der Fassade auf die Umkehrung von Kern und Hülle angespielt. Im Falle des Palacio Itamaraty wird vor allem durch die Negation der Wand und die dadurch suggerierte Offenheit Monumentalität evoziert.

Palacio da Justiça – Kinetsiche Architektur

Wenn auch im Detail durchaus unterschiedlich, können der Palacio Itamaraty und der ihm gegenübergestellte, nördlich der Monumentalachse gelegene Palacio da Justiça (Abb. 1) aufgrund der bereits erwähnten Position zwischen der Esplanada dos Ministerios und dem Platz der Drei Gewalten, des ähnlichen Grundrisses und des Aufbaus als Zwillingbauten verstanden werden.³⁵ Nicht nur wird der an der Monumentalachse gelegenen Pavillon des Palacio da Justiça samt seiner Annexgebäude in eine üppige Gartenanlage integriert, sondern ebenfalls wiederholt sich die Struktur eines Glaskubus mit einer weiteren ihn umgebenden Vorhangfassade. Entsprechend ist auch die Entstehung des Sitzes des Rechnungshofes in die Post-Kubische Ära zu datieren. Der Bau des ebenfalls von Oscar Niemeyer unter Mitarbeit von Roberto Burle Marx sowie wahrscheinlich auch Minos Ramos und Joaquim Cardoso entworfene Palacios da Justiça begann 1962 und konnte 1972 eingeweiht werden.³⁶ Die im Vergleich zum Zwillingsspalast geringe Erwähnung in der Literatur mag mit Niemeyers eigener retrospektiv geäusserten eher geringeren Wertschätzung für den Bau zusammenhängen.³⁷ Zudem ist der Rechtshof als Organ der Finanzkontrolle zwar eine zentrale Institution des Staatsapparates, jedoch muss die Architektur weniger dem Zweck repräsentativer Anlässe dienen. Entsprechend scheint mit der differenzierten Behandlung der verschiedenen Fassadenseiten der äusseren Gestaltung eine höhere Rolle beigemessen.

In der Zeit zwischen der Grundsteinlegung 1962 und dem tatsächlichen Baubeginn im Jahre 1965 unterlag das originäre Projekt auch im Falle des Palacio da Justiça wesentlichen Änderungen. Die von Niemeyer geplante mit Marmor verkleidete zur Achse gerichtete Bogenfassade wich der heute als

³³ Evenson 1973, S. 201-202; Andreas 2013, S. 85.

³⁴ Frampton 2010, S. 28.

³⁵ Andreas 2013, S. 84; Jododio 2012, S. 53 und S. 66-67.

³⁶ Andrade u. Melo 2013, nicht paginiert; Cavalcanti [et al.] 2011, S. 166-169.

³⁷ Inojosa u. Buzar 2010, nicht paginiert.

charakteristisch geltenden Struktur von Halbbögen aus Sichtbeton.[»] Die in die Halbbögen eingelassenen schalenförmigen Wasserspeier rhythmisieren zum einen aufgrund ihrer unterschiedlichen Niveaus und der asymmetrisch Anordnung die Fassade.[»] Zudem forcieren die Wasserspeier eine Tiefenwirkung und Bewegung der Fassade, ähnlich der klassischen Architektur entlehnten Risalite des Palacio da Justiça in São Paulo (Abb. 14). Die Wasserkaskaden im Sinne einer dritten, mobilen Fassade unterstreichen der Aspekt der Bewegung. Die nach Westen gewandte Fassade hingegen ist durch ihre lamellenartigen Stützen charakterisiert, die sich ebenfalls vom Bassin bis zum Schirmdach strecken und erinnern an die für brasilianische Architektur fast als kanonisch geltenden *Brise-Soleil*.[«] Die Lammellen variieren in ihrer Breite, dem Winkel und dem Abstand zueinander und verleihen der Fassade abermals dynamische Züge. Die Ostfassade kommt mit ihren schlichten, rechteckigen und regelmässigen Pilastern und der grösseren Distanz zum Glaskubus dem Wesen der griechischen Tempelarchitektur gleich und scheint sich zumindest lose auf Säulenhalle, Naos und Pronaos zu rekurrieren. Die raren Beschreibungen vom Innern des Gebäudes und der Mangel an entsprechenden Fotografien erschweren eine Einschätzung der Behandlung des Innenraums. Ein sich über die gesamte Höhe und vermutlich auch Breite erstreckendes Wandrelief (Abb. 15) deutet dennoch daraufhin, dass die Synthese der Künste auch im Palacio da Justiça eine wichtige Rolle gespielt zu haben scheint. Jedoch ist aufgrund der administrativen Funktion des Rechnungshofes eine stärkere Gliederung der Räumlichkeiten und eine geringe Gewichtung bei der Behandlung architektonischer Elemente anzunehmen, die wie beispielsweise Treppen eine das Zeremoniell unterstützende Funktion inne haben können. Die Architektur des Palacio da Justiça scheint insbesondere bei der Fassadengestaltung auf des Prinzip der Bewegung anzuspielen: Zum einen ist die äussere Vorhangfassade auf verschiedene Weise in sich rhythmisiert zum anderen spielt ebendieser dynamische Charakter mit der Bewegung und der Wahrnehmung des Rezipienten selbst.

Procurador-geral da Republica – Ein Monument für die Gerechtigkeit

Die ebenfalls von Oscar Niemeyer entworfene Procurador-geral da Republica wurde erste im Jahre 2005 fertig gestellt und gehört somit zu den neueren Bauten der Hauptstadt. Sie liegt südöstlich des Platzes der Drei Gewalten (Abb. 1) und somit als Sitz der Staatsanwaltschaft sinngemäss in unmittelbarer Nähe zum Supremo Tribunal Federal. Während beim Palacio Itamaraty und dem Palacio da Justiça noch vor allem der Synthese der Künste Beachtung geschenkt wurde, scheint die Procurador als ein regelrechtes Monument für die Gerechtigkeit gebaut worden zu sein.

Die Wahl des Zylinders als Bauform ist ein Selbstzitat. Niemeyer verweist damit augenscheinlich auf seinen früheren Bau des Lateinamerikanischen Parlaments (Abb. 17), das im Rahmen des Projektes für das sogenannte Lateinamerika-Denkmal in São Paulo aus dem Jahr 1987 entstand. Im Auftrag des damaligen Gouverneurs, Orestes Quercia, konzipierte Niemeyer ein parkartige Anlage mit verschiedenen der Gemeinschaft dienenden Bauten wie dem Brasilianische Zentrum für Lateinamerika-Studien oder der Marta-Traba-Galerie für lateinamerikanische Kunst als eine Hommage an Lateinamerika und implizit an das Land Brasilien selbst, das von den anderen Südamerikanischen Staaten oft als fremd wahrgenommen wird, eine andere Sprache hat und selbst die indianischen Wurzeln häufig herunterspielt.[«] Durch die bewusste Wiederaufnahme der Form eines Baus mit einer starken politischen Implikation, scheint Niemeyer die Bedeutung der Procurador-geral für das Gemeinwesen Brasílias hervorheben zu wollen.

Der Bau setzt sich aus zwei gleichgrossen Zylindern zusammen, die durch zwei Brücken mit einander verbunden sind. Charakteristisch für das Gebäude ist die komplette Glasverkleidung bei

[»] Ebd., nicht paginiert.

[»] Andreas 2013, S. 84.

[«] Evenson 1973, S. 201.

[«] Jodidio 2012, S. 84-87.

einer gleichzeitigen visuellen Zurücknahme der statischen Elemente. Während bei einem Zylinder die Fassade lediglich an der sternförmigen Struktur aus Sichtbeton aufgehängt zu sein scheint, wird sein Zwilling im Verhältnis zu seinem Volumen von kleinen Pilastern getragen. Ähnlich Giambolognas Medici-Merkur, dessen Last sich in seinem linken grossen Zeh bündelt, verweist die Reduktion der statischen Elemente auf technische Fertigkeit und vermittelt unabhängig des Materials den Eindruck von Leichtigkeit. Die Glasfassade wirkt hingegen wie ein aus quadratischen bis rechteckigen Versatzstücken zusammengesetztes Mosaik, dass Azulejos (Abb. 16) zu imitieren scheint – insbesondere wenn der blaue Himmel und die weissen Wolken sich in der Fassade spiegeln. Durch die architektonische Struktur wie durch den reflektierenden Effekt der Oberfläche wird der objekthafte Charakter - einmal als Skulptur und einmal als Wandbild – betont und dem Bau somit ein memorativer Charakter verliehen.

Resümee

Der Umgang mit Maßstabsfragen von Lucio Costa und Oscar Niemeyer ist differenzierter als er meist in der Literatur angenommen wird. Während Costa seine „städtischen“ Maßstäbe nach Funktionen klassifiziert, reicht Niemeyers Verständnis von Monumentalität von der Negation der architektonischen Schwellen bis hin zur expliziten Affirmation eines Baukörpers. Mögen für gewissen Änderungen in Projekten wie die Entscheidung gegen eine Marmorverkleidung unter Umständen limitierte finanzielle Ressourcen ausschlaggebend gewesen sein, wurde zumindest aus der Not eine Tugend gemacht und der zu Tage tretenden Sichtbeton in ästhetische Überlegungen einbezogen. Womöglich würde Sigfried Giedion die Bauten aufgrund ihres symbolischen Gehalts dennoch als ornamental schimpfen, könnte ihnen aber auch eine gewisse Monumentalität in Anlehnung an seine neun Punkte nicht ganz absprechen.

Bibliografie

Andrade u. Melo 2013: Launa Leyendecker de Andrade y Carlos Eduardo Luna de Melo, Historico do concreto em Brasilia. Uma visão sobre a estrutura de obras em concreto armado na Capital, Portal de Arquitetura Vitruvius, 14.10.2013

[<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/14.161/4913>]

Andreas 2013: Paul Andreas, Oscar Niemeyer und die Landschaft, in: Oscar Niemeyer. Eine Legende der Moderne, hrsg. v. Paul Andreas und Ingeborg Flagge, Frankfurt am Main/Basel 2013, S. 77-85

Balducci [et al.] 2010: Alessandro Balducci [et al.], Brasilia. A Utopia come true. 1960-2010, Milano 2010.

Cavalcanti/El-Dahdah/Rambert 2011: Roberto Burle Marx. La modernité du paysage, hrsg. v. Lauro Cavalcanti, Farès El-Dahdah, Francis Rambert, Barcelona/Basel/New York 2011.

Costa 2013 [1985/87]: Lucio Costa, Fundamental Characteristics of the Pilot Plan. The interaction between the four urban scales, in: Brasilia – Rio de Janeiro – São Paulo, hrsg. v. Suzanne Krizenecky u. Harald R. Stühlinger, Seminarreise 18.-17.10.2013, Professur für Landschaftsarchitektur, Professur für Geschichte des Städtebaus, ETH 2013, S. 79.

Costa 2010 [1957]: Lucio Costa, La Memoria descriptiva del Plano Piloto di Brasilia, in: Alessandro Balducci [et al.], Brasilia. A Utopia come true. 1960-2010, Milano 2010, S. 32-49.

Curtis 2000: James R. Curtis, Praças, Place, an Public Life in Urban Brazil, in: Geographical Review, Vol. 90, No. 4 (Oct., 2000), S. 475-492.

Domhardt 2012: Konstanze Sylva Domhardt, The Heart of the City. Die Stadt in transatlantischen Debatten der CIAM. 1933-1951, Zürich 2012.

Evenson 1973: Norma Evenson, Two Brazilian Capitals. Architecture and Urbanism in Rio de Janeiro and Brasilia, New Haven/London 1973.

Frampton 2010: Building Brasilia, hrsg. von Kenneth Frampton, London 2010.

Frampton 2004: Kenneth Frampton, Le Corbusier and Oscar Niemeyer: Influence and Counterinfluence, 1929-1965, in: Latin American Architecture, 1929-1960, hrsg. v. Carlos Brillembourg, New York 2004, S. 34-49.

Giedion 1951: Sigfried Giedion, A decade of new architecture, Zürich 1951.

Giedion 1944: Sigfried Giedion, A Need for Monumentality, in: New Architecture and City Planning. A Symposium, hrsg. v. Paul Zucker, New York 1944, S. 549-568.

Holston 1989: James Holsten, The Modernist City. An Anthropological Critique of Brasilia, Chicago/London 1989.

Inojosa u. Buzar 2010: Leonrado S. P. Inojosa und Marcio A. R. Buzar, O sistema estrutural na obra de Oscar Niemeyer em Brasilia, 2010

[<http://www.cimec.org.ar/ojs/index.php/mc/article/viewFile/3712/3623>]

Jodidio 2012: Philip Jodidio, Oscar Niemeyer.1907-2012. Die Ewige Morgenröte, Köln 2012.

Kubitschek Lopes 2010: Maria Estela Kubitschek Lopes, Brasilia, la mia capitale, la mia sorella minore, in: Alessandro Balducci [et al.], Brasilia. A Utopia come true. 1960-2010, Milano 2010, S. 11-14.

Lampugnani 2013: Vittorio Magnago Lampugnani, Brasilia: Eine neue Hauptstadt für ein neues Land, in: Brasilia – Rio de Janeiro – São Paulo, hrsg. v. Suzanne Krizenecky u. Harald R. Stühlinger, Seminarreise 18.-17.10.2013, Professur für Landschaftsarchitektur, Professur für Geschichte des Städtebaus, ETH 2013, S. 59-68.

Monnier 2006: Brasilia. L'Épanouissement d'une Capitale, hrsg. v. Gérard Monnier, Paris 2006.

- Rambert 2013:** Oscar Niemeyer. Architecte d'un siècle [L'architecture d'aujourd'hui; Hors-Série 2013], Paris 2013.
- Niemeyer 2010 [1975]:** Oscar Niemeyer, My Experience of Brasilia, in: Alessandro Baldinucci [et al.], Brasilia. A Utopia come true. 1960-2010, Milano 2010, S. 70-101.
- Rossetti 2009:** Eduardo Pierrotti Rossetti, A arquitetura do Palacio Itamaraty (1959-1970), Portal de Arquitetura Vitruvius, 9.3.2009
[<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.106/65>].
- Schwartz 2000:** Brasil: de la antropofagia a Brasilia, 1920-1950, IVAM Centre Julio Gonzales, 26.10.2000-14.01.2001, Valencia 2000.
- Segawa 1990:** Hugo Segawa, Architecture of Brazil. 1900-1990, New York/Heidelberg/Dordrecht/London 1990.
- Vidal 2006:** Laurent Vidal, D'aeropolis à acropolis, les paraboles de Brasilia, in: Brasilia. L'Epanouissement d'une Capitale, hrsg. v. Gérard Monnier, Paris 2006, S. 171-172.
- Weiss 2013a:** Daniel Weiss, Brasilien Baut!, in Brasilia – Rio de Janeiro – São Paulo, hrsg. v. Suzanne Krizenecky u. Harald R. Stühlinger, Seminarreise 18.-17.10.2013, Professur für Landschaftsarchitektur, Professur für Geschichte des Städtebaus, ETH 2013, S. 36-38l.
- Weiss 2013b:** Daniel Weiss, Neues bauen in Südamerika, in: Brasilia – Rio de Janeiro – São Paulo, hrsg. v. Suzanne Krizenecky u. Harald R. Stühlinger, Seminarreise 18.-17.10.2013, Professur für Landschaftsarchitektur, Professur für Geschichte des Städtebaus, ETH 2013, S. 40-43.
- Zucker 1944:** New Architecture and City Planning. A Symposium, hrsg. v. Paul Zucker, New York 1944.

Abbildungen



Abb.1: Luftaufnahme Brasílias

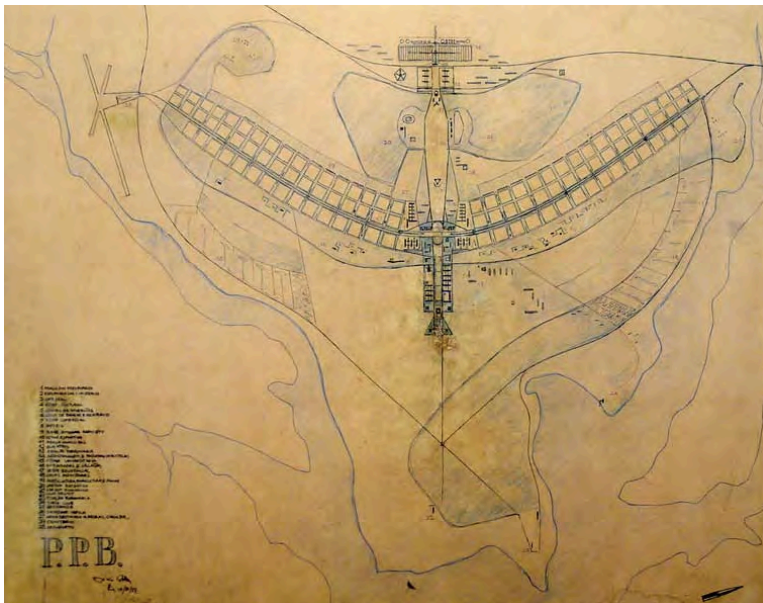


Abb. 2: Lucio Costa, Plano Piloto für Brasília, 1957
Aus: Krizenecky u. Stühlinger 2013, S. 62.



Abb. 3: Times, Titelblatt, 13. Februar 1956
Aus: Balducci [et al.] 2010, S. 205.

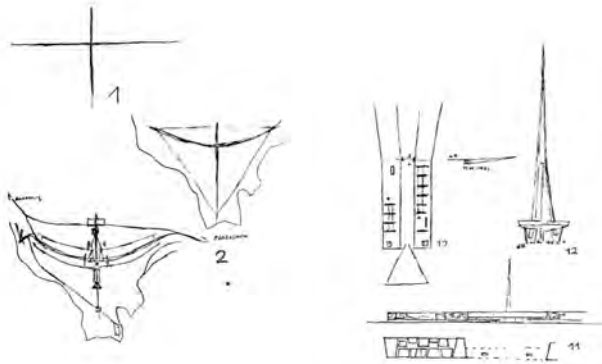


Abb. 4a und 4b: Lucio Costa, Skizzen zum Erläuterungsbericht seines Wettbewerbsprojekts, 1957
 Aus: Krizenecky u. Stühlinger 2013, S. 72 und S. 74.

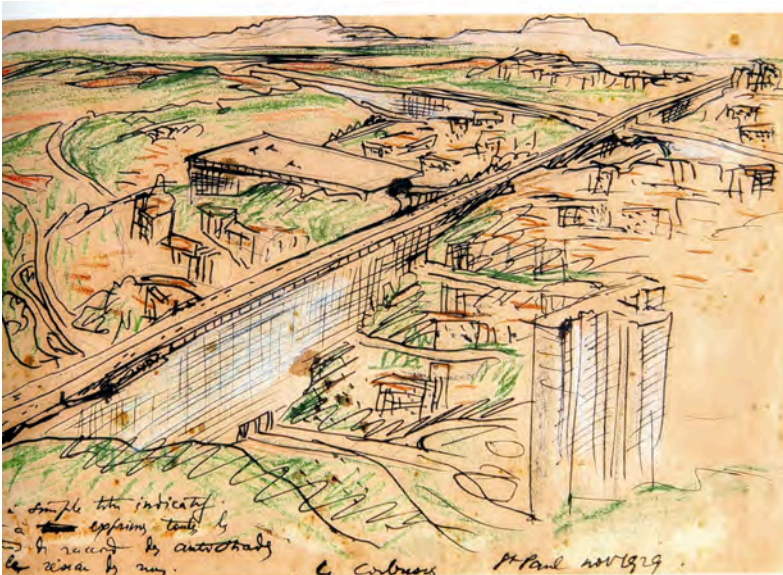


Abb. 5: Le Corbusier, Skizze für São Paulo mit Hochstrasse, 1929
 Aus: Schwartz 2000, S. 357.

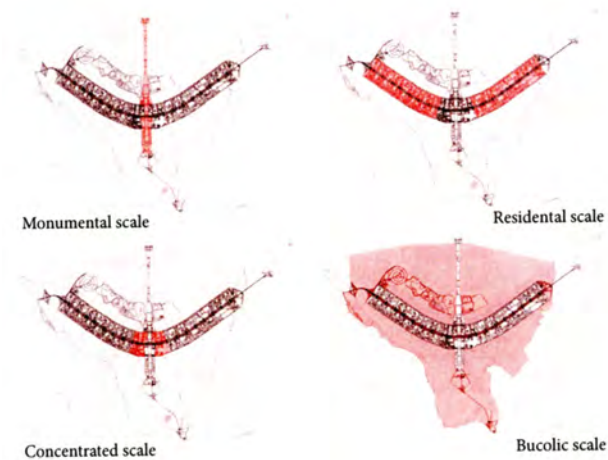


Abb. 6: Darstellung der vier 'scales' Lucio Costas für Brasilia
 Aus: Krizenecky u. Stühlinger 2013, S. 79.

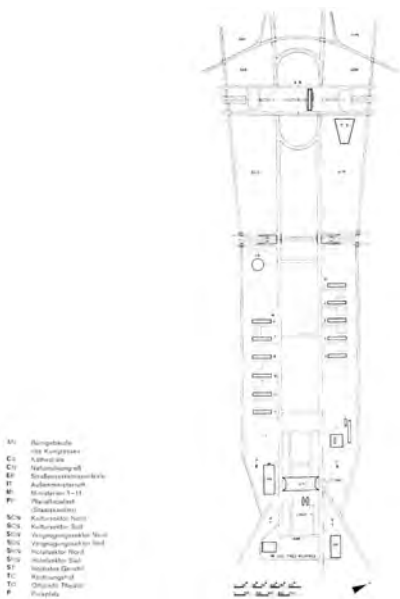


Abb. 7: Brasília, Umrisszeichnung der Monumentalachse
 Aus: Krizenecky u. Stühlinger 2013, S. 96.



Abb. 8: Luftaufnahme Ouro Pretos, Praça Tiradentes



Abb. 9: Brasília, Ministerialbauten, L'Architecture d'aujourd'hui, N° 90, Juin-Juillet 1960
 Aus: Rambert 2013, S. 104



Abb. 10a und 10b: Palácio Itamaraty, Rio de Janeiro, ca. 1855
 Aus: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Palácio_do_Itamaraty_\(Rio_de_Janeiro\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Palácio_do_Itamaraty_(Rio_de_Janeiro))

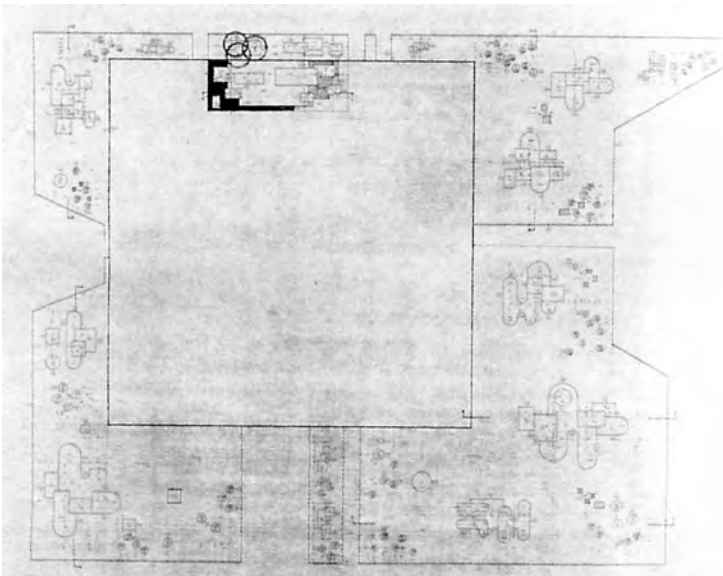


Abb. 11: Palácio Itamaraty, Brasília, Umzeichnung der Gartengestaltung nach Roberto Burle Marx
 Aus: Krizenecky u. Stühlinger 2013, S. 98.

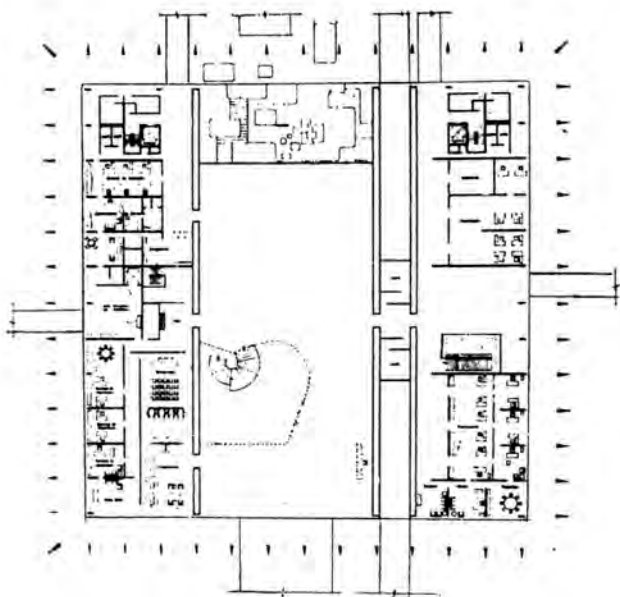


Abb. 12: Palácio Itamaraty, Brasília, Grundriss nach Plänen von Oscar Niemeyer
 Aus: Rossetti 2009, nicht paginiert.



Abb. 13a und 13b: Oscar Niemeyer, Palácio Itamaraty (1959-1970), Innenaufnahme und Dachgeschoss
Aus: Jodido 2012, S. 66.



Abb. 14: Palácio da Justiça, São Paulo, ca. 1891

Aus: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palácio_da_Justiça,_São_Paulo_01.JPG

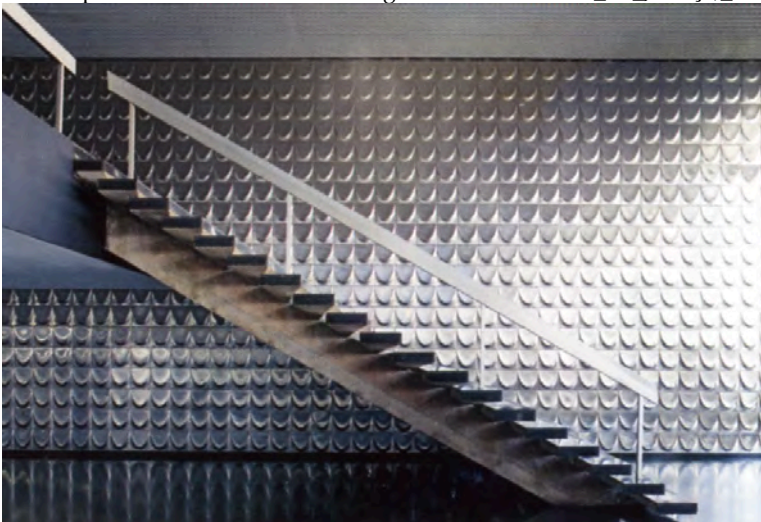


Abb. 15: Oscar Niemeyer, Palácio da Justiça, Innenaufnahme
Aus: Jodido 2012, S. 67.



Abb. 16: Oscar Niemeyer, Procuraduria
Aus: Monnier 2006, S. 113, Fig. 20



Abb. 17: Oscar Niemeyer, Parlamento Latinamericano, São Paulo, 1991
Aus: <http://www.niemeyer.org.br/mosaico-assimetrico>

Brasília

Area Central

Nadine Helm

A Public Matter:

Sites of social encounter and the meaning of form in modern Brazilian architecture – Three case studies from Brasília.

Nadine Helm

Introduction

The deliberate play with notions of the private and the public holds a central position in Brazilian architectural design. The *fazenda* for instance was built around this dichotomy, typically contrasting a wide and open veranda with a secluded and private backyard (fig. 1&2).¹ The country's urban centers of the 20th century have seen further manifestations of this productive antagonism. Primarily using the structural element of the *pilotis*, or one of its variations, large buildings are almost always elevated from the ground and urban plazas are thus framed vertically, by the edifice hovering above, instead of horizontally, by use of confining elements such as fences (fig. 3&4).



Fig. 1&2,
Fazenda Colubandé, plan and front, São Gonçalo near Niteroi, Brazil, first half of 19th century.

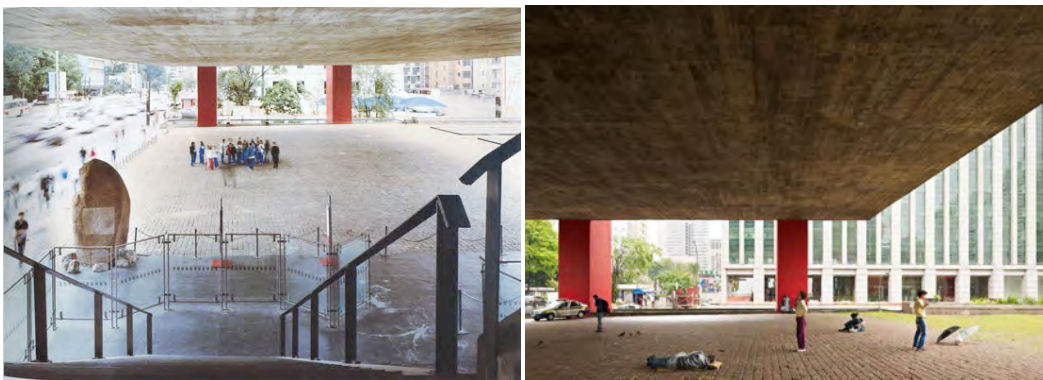


Fig. 3&4,
Lina Bo Bardi, view on plaza beneath the *São Paulo Art Museum* (MASP), Sao Paulo, Brazil, 1957-1968.

¹ Philip L. Goodwin, *Brazil Builds. Architecture New and Old 1652-1942* (Exhib. cat. Museum of Modern Art, New York, 1943) 34.

The interest of this paper focuses on three architectural sites in Brasília that refer to the notion of the public as a constitutive element of their Modernism: João Filgueiras Lima's (Lelé) *Hospital Sarah Kubitschek* (HSK) from 1980 (fig. 5), and Lúcio Costa's *Estação Rodoviária de Brasília* (Central Bus Station, CBS) and the *Torre de Televisão* (TV tower) both from 1960 (fig. 6-8).²



Fig. 5,
João Filgueiras Lima's (Lelé), *Hospital Sarah Kubitschek*, Brasília, Brazil, 1976-1980.



Fig. 6&7,
Lúcio Costa, *Estação Rodoviária de Brasília*, Brasília, Brazil, 1960.

² In addition to this selection we will also look at Ruy Ohtake's *Brasília Shopping and Towers* (BST) from 1996 (appendix, fig. 9), a rather contemporary example of spectacular postmodern architecture, and Oskar Niemeyer's *Teatro Nacional* from 1958 (appendix, fig.10-13), a highly sculptural formulation of Brazil's symbolic Modernism with visible roots in ancient ritual architecture (e.g. Teotihuacán, ziggurats, pyramids). While the first two examples discussed in this text voluntarily or involuntarily create an organic, even animated architecture with a formal language and meaning that is highly determined by the public's relation with it, the latter two buildings by Ohtake and Niemeyer appear to consolidate Modernism's pact with a symbolism of power that is open for appropriation by any administration – be it a military regime or the culture of spectacle invoked by a globalized culture industry.



Fig. 8,
Lúcio Costa, *Torre de Televisão*, Brasília, Brazil, 1960.

Despite their temporal range from the city's inception to the rather contemporary moment and their resulting formal differences, these architectural structures convey a similar functional identity: they are designed for the social encounter in public space. Their form thus derives not exclusively from the architect's plan but also from a flow of information, i.e., an in- and output of data, cultural exchange, movement, in short: the constant flux of the social body. Meaning of form thus has a multidirectional nature. It is informed by the notion of an inherent history of Modernism as much as by a history of aesthetics that has its roots in the relational.³ Consequently, this paper focuses on both the formal and conceptual variations of Modernism that meander through the three given sites and their reformulation by means of the specific social encounter envisioned or actually performed in them. In other words: how and to which effect do architectural form and the social body overlap? In this regard, the people's gesture is considered as valuable as the architect's stroke. The analysis of this mutual entanglement of architectural site and social body opens an additional path to a more specified

³ In *Relational Aesthetics* Nicolas Bourriaud defines "Relational (Art)" as a "set of artistic practices which take as their theoretical and practical point of departure the whole of human relations and their social context, rather than an independent and private space." Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics* (Paris: Les Presses du Réel, 2002 (1998)) 113. The paper sets forth from this notion and transfers it into architectural theory, adding to its meaning by analyzing the relations among architectural form and social body.

reading of Brazilian Modernism in light of concepts that have been vital for defining the country's cultural identity such as "hybridization" or "regional criticism."⁴ The inclusion of the notion of the public as a crucial element in Brazilian Modernism will thus provide a more detailed understanding of its genesis between the global and the local.

1 – Lelé and the breathing matchbox

When it comes to relating architectural form in Brazil to innovative technological development and ethically responsible social commitment, Lelé is widely recognized as one of the country's leading contemporary architects.⁵ Born in 1932 in Rio de Janeiro, he graduated in architecture from the Federal University of Rio de Janeiro in 1955, and from 1962 to 1970 assisted Niemeyer with several projects in Brasília. Among others they include work for the *University of Brasília* (1962) and the *Ministry of Defense* (1968).⁶ Lelé is also one of Brazil's most sculpturally expressive architects, which certainly has its roots in this early cooperation with Niemeyer as much as in an engagement with the formal experiments of Brutalism as executed by Paulista school architects. Yet, quite unlike both Niemeyer and the Paulista Brutalists, Lelé generally strives to inextricably relate the sculptural dimension of the edifice with its function, i.e., to even optimize the building's functional performance by means of the best possible relation to its form, and as such to create flexible forms that functionally relate to the needs of the people who inhabit these buildings. Moreover, Lelé's work is characterized by the use of

⁴ Styliane Philippou, "Modernism and National Identity in Brazil, or How to Brew a Brazilian Stew," in, *National Identities* (Vol. 7, No. 3, September 2005) 245-264. Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History* (third edition: revised and enlarged, New York: Thames and Hudson, 1992), particularly part III, chapter 5 "Critical Regionalism: modern architecture and cultural identity" 314-327.

⁵ See: Gloria Bayeux, Rosa Artigas, "Città: less Aesthetics More Ethics," in, *la Biennale di Venezia. Pavilions* (Venice: Marsilio, 2000) 36-39, here 36. In contrast to his unique position in contemporary Brazilian architecture, however, literature on Lelé is very limited, even recent 'standard works' on Brazilian Modernism mention Lelé only in a footnote or in passing. One monograph in Portuguese/English accompanies a current retrospective of the architect at the Museo Oscar Niemeyer in Curitiba (Brazil), and at the Netherlands Architecture Institute in Rotterdam. See: Giancarlo Latorraca, *João Filgueiras Lima, Lelé: arquitetos brasileiros* (Lisboa: Editorial Blau, 2000). Apart from this crucial source work (which was not available at the time of writing), literature is mostly in Portuguese and limited to technological discussions about the relationship between form and function in Lelé's oeuvre. A seminar reader produced at Technische Universität Berlin during the summer term 2009 is the only source so far that attempts to expand a discussion of form/function towards the broader historical frame of modern architecture in Brazil and its cultural as well as socio-political implications. Yet, the discussions are still determined by technical inquiries and consequently limited with regard to their theoretical depth. See: Renato D'Alençon, *Appropriate Technologies. Technological Culture in Modern Latin American Architecture* (TU Berlin: Habitat Unit, 2009) particularly section 1 on Lelé, 14-33.

⁶ Regina Maria Prosperi Meyer, "Filgueiras Lima, João," in, Jane Turner, ed., *The Dictionary of Art*, (Vol. 11, Oxford: Macmillan Publishers, 1996) 75.

prefabricated materials, a technological advancement he studied during a visit to the USSR, Poland and East Germany in 1963.⁷ Attempting to industrialize architecture and to rationalize future projects in order to achieve economically and environmentally most efficient results, Lelé became particularly interested in the use of prefabricated materials that would enable “the serialized production of construction elements and the planning of construction and its adaptation to local conditions.”⁸ Optimizing his technique, he developed a few general principles that inform all of his public buildings: “the flexibility and extendibility of spaces, construction and installations; the standardization of construction elements; environmental comfort through the use of natural ventilation; and the creation of green spaces.”⁹ Accordingly, our first architectural site, the HSK, predominantly relies on construction with elements of prefabricated reinforced concrete and its technical implications.

The hospital is situated in *Super Quadra* (block) 301 of the *Asa Sul* (South Axis), a part of the *Eixo Rodoviário* (Highway Axis) that measures Brasília from North to South along 14 kilometers and houses the city’s residential areas. The Highway Axis is bisected by the *Eixo Monumental* (Monumental Axis), which in return sets the stage for Brasília’s administrative district and its major architectural icons authored by Niemeyer.¹⁰ In immediate vicinity to the intersection of the two main axes we find a zone that hosts a diversity of buildings with special functions: hotels, shopping centers, cultural institutions, TV and radio stations, and the hospitals.¹¹ This zone does neither entirely fit into the grid of the Highway Axis, nor does it conform to the structure of the central Monumental Axis. Instead it snakes around the center, tightly embracing it from the North and South. By means of this ambiguous position in the urban structure as both periphery of the center and center of the periphery, this zone and its buildings literally mediate between the Monumental Axis as Brazil’s public emblem of progress par excellence, and the private residential areas. The HSK is a noticeable element of this built interface between the private and the public in Brasília. The play between an inside and outside, which strongly characterizes the HSK and thus picks up a major strand of modern Brazilian architecture, is from the outset intrinsically tied to and prefigured by the urban layout.

⁷ Ibid.

⁸ Elisabetta Andreoli, Adrian Forty, eds., *Brazil’s Modern Architecture* (New York/London: Phaidon, 2007) 110.

⁹ Ibid., 102.

¹⁰ Richard J. Williams, *Brazil: Modern Architectures in History* (London: Reaktion Books, 2009) 97.

¹¹ Alexander Fils, *Brasilia. Moderne Architektur in Brasilien* (Düsseldorf: Beton-Verlag, 1988) 32-33.

Lelé started work on the HSK in 1976, and it was inaugurated in 1980, with several later additions and adjacent hospitals. The original building, however, which consists of a high-rise and a flat part, still forms the nucleus of Brasília's hospital-complex (fig. 14).¹²



Fig. 14&15,
João Filgueiras Lima's (Lelé), *Hospital Sarah Kubitschek*, Brasília, Brazil, 1976-1980.
Lygia Clark, *Estruturas de Caixa de Fósforos*, 1964.

An ambiguous combination of angular forms in raw reinforced concrete dominates the appearance of the high-rise building. Six horizontal slabs are stacked on top of each other in a repetitive zigzag fashion. Shifting each slab in opposite direction to the previous, as if to weight one against the other, Lelé simulates a balancing act that contributes to the building's irregular contour as much as to its functional identity; more about the latter in a bit. In addition, four concrete shafts, reminiscent of chimneys and holding the building's stairways, vertically disrupt this horizontal layering. The resulting grid contributes to the building's appearance as a solid stronghold with two rising towers flanking its center. Yet, a few features that give it a rather airy and open twist challenge this notion. The protruding and recessing fronts are perforated with giant octagons, each in direct juxtaposition to a window. This repetitive ornamental feature and the shifting slabs that are both open terrace and enclosing structure, break through the bulky cohesiveness of the building while nullifying a distinction between façade and backside; both are indistinguishable. A view inside reveals that the six slabs actually amalgamate into three floors, each with a terrace that seamlessly ushers in an open and undisrupted interior space. The emblem of modern architecture, a glass-curtain wall,

¹² A plan of the building was not available at the time of writing. The following analysis will thus have to rely on photographs, drawings, and other references retrieved from the Internet or from some of the technical discussions referred to previously.

mediates between them. Light and air enter and flow through the space from two sides. Seen from within, the building thus appears even more open and perforated as from the outside. A seemingly static and bulky architectural body turns against itself, revealing a flexible, even vital and animated structure.

References to a global Modernism are apparent: the geometric and fairly undecorated, reduced play with cubic forms, the horizontal layering and overall appearance of the building as horizontal slab, the use of glass as non-load bearing curtain wall (though inside the building and not its actual shell) and the resulting wide and open interior spaces. Yet, form and material become more of a local variant. Their execution is strongly reminiscent of an aesthetics of poverty as advocated by the Paulista Brutalists (fig. 16).¹³ They also perform a functional proximity to the interactive work of Brazilian artist Lygia Clark, in particular her early matchbox sculptures (fig. 15), which in effect contributes to the HSK as an example of critical regionalism.



Fig. 16,
João Vilanova Artigas, *Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Sao Paulo (FAU-USP)*, Sao Paulo, Brazil, 1969.

¹³ On the topic of the aesthetics of poverty in modern Brazilian architecture, art historian Richard J. Williams provides the most concise and critical discussions. See: Richard J. Williams, “Brazil’s Brutalism: Past and Future Decay at the FAU-USP,” in Mark Crinson, Claire Zimmerman, eds., *Neo-avant-garde and Postmodern. Postwar Architecture in Britain and Beyond* (New Haven/London: Yale UP, 2010) 103-122. Richard J. Williams, “Towards an Aesthetics of Poverty: Architecture and the Neo-Avant-Garde in 1960s Brazil,” in David Hopkins, ed., *Neo-Avant-Garde* (Amsterdam/New York: Rodopi, 2006) 197-219. Williams 2009, chapter four, 132-158.

Brutalism as a strand of modern architecture – kicking off its international foray from the British postwar scene with protagonists like critic Reyner Banham or architects Alison and Peter Smithson and their *Hunstanton Secondary Modern School* (1954) – is a broad topic and has received some critical scholarly attention.¹⁴ As art historian Richard J. Williams points out, Brazil’s dialogue with Brutalism bears, other than in Europe, a particularly political mark.¹⁵ Spearheaded by João Batista Vilanova Artigas (1915-1985), especially the Brutalism developed in São Paulo (hence Paulista Brutalism) attempted to associate form with a Marxist critique, striving to act as “a corrective to the seductive vision of beaches and bodies of the Carioca school.”¹⁶ Buildings are defined by open, non-hierarchical, allegedly ‘democratic’ spaces that seamlessly mediate between the outside and inside, installing trees and nature within work and living areas; merging the inside with the outside, private space is thus reduced to a minimum. Bulky geometrical forms are emphasized by use of raw and unfinished material, above all reinforced concrete, which in return bears the potential for civic education by revealing and not concealing the architecture and its structure, thus also referring to the process of labor that had gone into a building’s construction. In other words: Artigas sought to utilize material and form as a didactic tool capable of questioning the role of architecture in a newly developing nation. Facing a discourse of social and economic progress that had its most prolific ally and advertiser in modern architecture, Paulista Brutalism embarked on an aesthetics of poverty in order to respond to the flip side of this uncontrolled progress: a new poverty.

Lelé, like Niemeyer, departs from a certain understanding of the architectural body as abstract sculpture. Yet by explicitly employing the described aesthetics of poverty for the construction of the HSK, his architecture does not usher in a sublime symbolism of progress as envisioned by Niemeyer, but rather aligns with the desublimatory intent of Paulista Brutalism, “It does not, in other words, seek to lift one out of the everyday world, to [...] have any [...] transcendent experience. [...] it seeks to bring one down to earth [...] and in so doing

¹⁴ See among others: Reyner Banham, “The New Brutalism,” in, *The Architectural Review* (December 1955) 354-361. Mark Crinson, Claire Zimmerman, eds., *Neo-avant-garde and Postmodern. Postwar Architecture in Britain and Beyond* (New Haven/London: Yale UP, 2010). On the given example of the Hunstanton School as inaugural building of New Brutalism in the UK see Martino Stierli, “Taking on Mies: Mimicry and Parody of Modernism in the Architecture of Alison and Peter Smithson and Venturi/Scott Brown”, in, *ibid.*, 151-174.

¹⁵ Williams 2009, 137.

¹⁶ *Ibid.*, 138. Carioca school refers to architectural Modernism developed in Rio de Janeiro, spearheaded by Costa and Niemeyer.

suggest more realistic ways of living.”¹⁷ However, Williams makes a valid point, when he mentions the gap between the idealized role of architecture envisioned by Artigas and its actual impact, “The emphasis on the re-education of the wealthy [through Brutalist architecture] now seems perverse, a deferral at best, while the precise nature of this ‘re-education’ remains obscure. Nowhere is it made clear how living in surroundings of *bréton brut* and tree trunks may inform a revolutionary attitude. Whatever revolutionary sentiments these buildings were supposed to produce are ameliorated by soft furnishings and luxuriant vegetation. [...] As a revolutionary tool, Artigas’s work remains obscure.”¹⁸

Lelé appears to be aware of this pitfall. Hence, while rejecting to consider architecture as a project of universal symbolism, he does equally little conceive of architecture as the continuation of a Marxist ideology that forfeits its identity as soon as it joins forces with wealthy patronage. In order to align ideal and reality in an ethically and socially responsible manner that can leave an impact beyond the ruinous landscape of Paulista Brutalism, Lelé seems to have found inspiration in visual artist Lygia Clark. The selected example (fig. 15), is taken from Clark’s series of matchbox sculptures from the 1960s. Similar to her other series from the same time, the *Bichos* (animals), the matchbox sculptures are small prefabricated structures, painted and glued together, and supposed to be handled by the viewer. Their ultimate form and spatial arrangement depend on the viewer’s interactive input. Clark called these interactions a “type of body-to-body relationship between two living organisms.”¹⁹ In this relationship each part is self-sufficient, and the viewer/user is supposed to realize its own contribution to change. Ideally, this self-realization would even transfer into real life.

Lelé conceives of architecture in a similar manner. From the very beginning, the HSK in Brasília was planned as a specialized hospital destined for the treatment of socially disadvantaged people with human motor disorders. It is part of a chain of hospitals all over the country, the most recent being the *Sarab Lago Norte* (2003-2012), a spectacular complex in Brasília’s outskirts. All the hospitals of the chain are pioneering experiments with pre-cast building units that combine form and function in order to create self-sufficient, independent units, incorporating gardens, natural ventilation and light.²⁰ The specific example of the HSK shows that the signature-style zigzag contour is more than a symbolic gesture. In fact, it

¹⁷ Ibid., 145.

¹⁸ Ibid., 147.

¹⁹ “Lygia Clark,” in, Boris Groys, ed., *The Art of Participation. 1950 to Now* (San Francisco Museum of Modern Art: Thames and Hudson, 2008) 104-107.

²⁰ Bayeux/Artigas 2000, 37.

determines the building's function and facilitates its optimal thermal efficiency: the offset slabs protect the interior from too much sun, while at the same time they create terraces equipped with trees and bushes; placing windows on opposite sides and leaving the interior space as wide and open as possible allows for optimal cross ventilation. The flat part of the building that entirely surrounds the high-rise structure is predominantly determined by sheds. These are architectural elements of the roof that promote natural lighting and ventilation, most common in the form of saw-toothed sheds (fig.17). Lelé applies them as a central element of his self-sufficient structures, constantly improving their shapes and dynamics, experimenting with angular as well as organic forms (fig. 18).

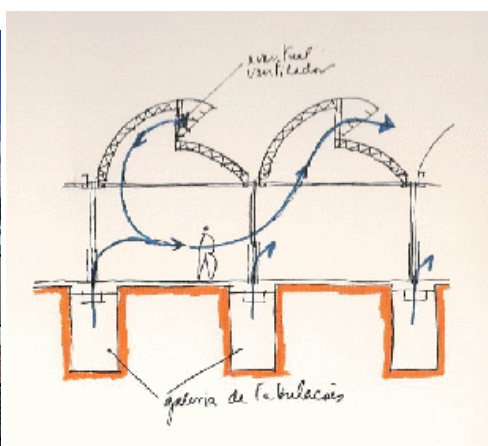
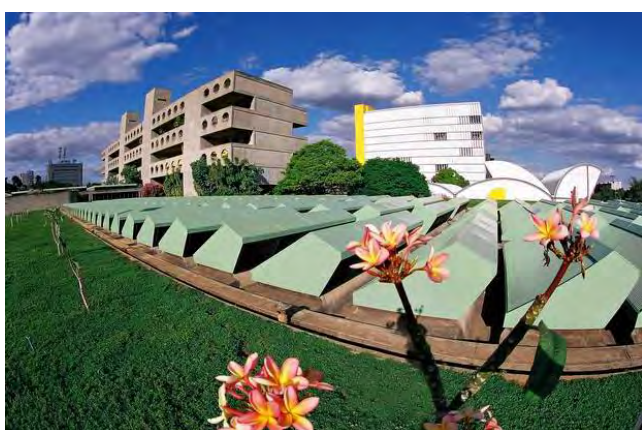


Fig. 17&18,
João Filgueiras Lima's (Lelé), geometric saw-toothed sheds around the HSK and example of dynamic modification of shed for the *Hospital Sarah Lago Norte*.

If the optimal control of light and air may be considered to be one of the major issues in modern (Brazilian) architecture, most prominently engaged with in the use of the *brise-soleil* for the *Ministry of Health and Education* in Rio de Janeiro (1938-1943), Lelé contributes solutions that install the architectural site as autonomous unit. The HSK literally turns into an animated and breathing structure that, similar to Clark's matchbox sculptures, can be modified according to need, in a 'type of body-to-body relationship between two living organisms.' The building itself turns into an interactive device. The authors of the 7th International Architecture Exhibition in Venice even claim that Lelé transforms "buildings which were symbols of suffering into spaces of hope."²¹ Maybe, and in a less dramatic formulation, one may simply conclude that the type of self-sufficient agency performed by the building ultimately mirrors the treated patient, who in a similar manner becomes the major agent of his own recovery. Thus Lelé charges the building's form and function with an ethically informed

²¹ Ibid.

social responsibility that is much more attuned to a lived reality than the utopian solutions that influence it. Modernism and its notion of progress turn away from utopian ideals and rather ground in a site-specific use of materials and resources that produce a living, socially oriented and fair architecture, engaging the individual in an interactive play that has the main goal of realizing personal progress, change and recovery.

2 – Costa and the choreography of chance

Representation of social and material progress through new cities and the modernization of preexisting urban centers respectively is recognized as one of the central forces behind Brazil's building boom of the 20th century, with Brasília being its uncontested emblem. Martino Stierli shows that the relocation of the nation's capital under the auspices of President Juscelino Kubitschek to the country's geographical center realigned and re-measured Brazil's entire infrastructural logic from the periphery to the center.²² Brasília was both emblem and motor of progress, expressing this ideology "through modern means of transportation and communication."²³ Lúcio Costa, mastermind of the city's *Pilot Plan*, gave both a central position in the urban grid.

The central bus station is located in the heart of the city, at the very intersection of Monumental and Highway Axis (fig. 19&20).



²² Martino Stierli, "Building No Place," in *Journal of Architectural Education* (Vol. 67, No. 1, 2013) 8-16.

²³ *Ibid.*, 11.



Fig. 19&20, Lúcio Costa, *Estação Rodoviária de Brasília*, Brasília, Brazil, 1960. Aerial views along the intersection highlight the rectangular and layered setting and layout of the CBS. Figure 20 points out the relation among the CBS and TV tower in the city's urban grid, particularly through the connecting footpaths.

Since the Monumental Axis slopes towards the intersection, the CBS peculiarly oscillates between the subterranean – with the Highway Axis running right above it – and open – being an enormous public platform that spans across the entire width of the Monumental Axis in a huge rectangle and with overlapping layers of space: pedestrian zones, commercial and transport sections. It is a structure with multiple identities, “legible (depending on the viewpoint) as a giant parking garage for buses, a motorway underpass, an underground metro

station, a row of informal kiosks selling newspapers and drinks, a street market, or – in the early morning or late afternoon – a kind of motorized ballet [...].”²⁴

Preparing this part of the paper, the most telling document was a short video I could retrieve from the Internet.²⁵ The film was produced in 2011 as part of the completion of a University degree in social sciences. It juxtaposes current interviews and snapshots of the station’s daily hustle and bustle with historical images from the time of its inception in 1960, animating the footage with a vivid soundtrack of Brazilian pop music; it is a self-proclaimed “independent documentary about Brasilia’s Central Bus Station [...] told from people who pass by [...] every day.”²⁶ Despite its slightly deskilled appearance, it is a revealing document that pays attention to the painful gap that has evolved between the utopia and actual reality of progress in Brasília, and by means of its role as a *pars pro toto*, maybe even in the entire country.

People talk about the st(n)ation’s precarious status: non-existent security due to vehicles causing accidents all the time, its lack of orientation or a clear structural layout, the various threats of public security embodied by thieves, homeless people, gamblers, and even by the official police, which enters the story as a corrupt squad confiscating property from illegally installed street vendors in order to keep or even sell it. We encounter street artists, musicians, and performers – people from all parts of the country. More than once an interviewee interferes and exclaims, “Take it down! The whole thing... Build a new one! A better one!” and a little later “Terrible! Public transport is terrible. So Messy.”²⁷ Peculiarly enough, the bus as an agent of movement and progress has to take the back seat: it is represented as the catalyst of standstill. People stand in line, collectively they wait, and wait, and wait... in short: they do many things at Brasília’s CBS, but they are not on the move. The CBS thus appears as a central stage in Brasília’s public theater where the people, their biographies, manifold needs and dreams put on a new show every day. Never knowing what will happen next, they give in to the choreography of chance, driven by the vital rhythm of life and hope, of poverty and fear. In this light, the CBS’s structural setting of reinforced concrete, overlapping spaces, and passageways serves as a frame for numerous *tableaux vivants* of comedy and decay, standstill and chaos. Initially conceived of by Kubitschek’s government as an apparatus capable of regulating the flow of traffic, movement, and progress from the city’s

²⁴ Williams 2009, 98.

²⁵ <http://vimeo.com/29809702>

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid.

heart to the country's most remote areas, the images it creates now are a magnifying glass, revealing the uncanny side of Brazilian progress as an incomplete project. But like all images, and this is what the small documentary reveals, they do not only show but they even more so have the power to provoke action, 'Take it down! Build a new one!'

A similar socio-anthropological reading will guide us through Costa's other built structure in Brasília – the TV tower, which is located at the western end of the Monumental Axis on an elevated field, and symmetrically framed by high-speed motorways as well as smaller curved roads guiding traffic to and from it. The tower itself is nearly 230 meters high and made up of a steel-lattice-construction that grows from a triangular base and tapers towards the top (fig. 8&21). On the ground level, three gigantic u-shaped pilots of reinforced concrete elevate a triangular platform 75 meters above ground. The platform is open to the public and offers panoramic views over the city.

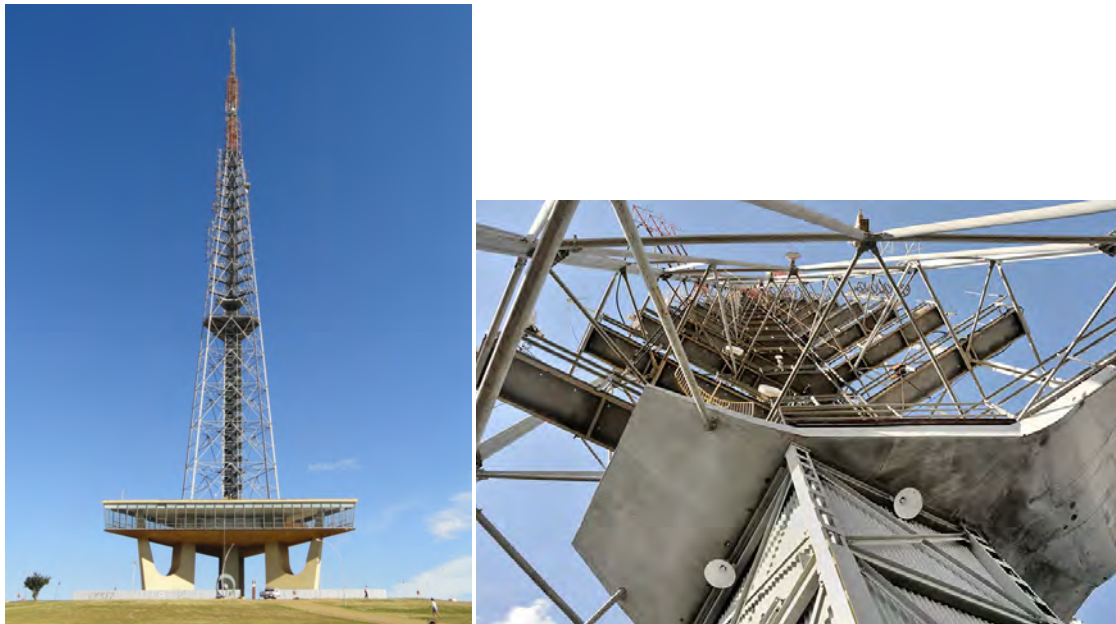


Fig. 8&21,
Lúcio Costa, *Torre de Televisão*, Brasília, Brazil, 1960.

Costa's tapering TV tower is certainly reminiscent of the *Eiffel Tower* (Paris, Exposition Universelle, 1889), the monument of industrial revolution, modern construction, and international connectedness par excellence. Without digressing too much into the history of towers as symbols of power and progress, it is safe to say that Brasília's TV tower was planned to figure prominently in this narrative, yet with its own locally infused language of Modernism. The four piers and arches that form the gigantic base of the *Eiffel Tower*, for instance, are reduced to three and turned upside-down in Costa's plan: the arch is still present, yet, inverted

and executed in reinforced concrete, it defines the u-shaped and load-bearing monumental pilotis. They reach into the open space of the platform, which is a single horizontal slab sandwiched between two layers of concrete and entirely enveloped by a non-load bearing curtain of glass. Instead of the modernist rectangle, however, Costa uses a triangular shape for the platform, and thus gives the whole tower a particularly sculptural and futurist appearance. Ideally and due to its unique look and sophisticated reinterpretation of a successful and long-lived modern precursor, the TV tower may be interpreted as a powerful symbol of the “city’s modernity and connectedness,”²⁸ quite in line with Kubitschek’s original plans.

Yet, Brasília’s public interferes with this narrative by appropriating its base as a public space and incorporating it into a different context. As the aerial view shows (fig. 22), “the TV tower is surrounded at ground level by a cluster of bars and barbecue stands, and a long established market of handicrafts from north-eastern Brazil. This is a place, like the bus station, in which a relatively wide cross-section of the city gathers.”²⁹



Fig. 22,
Lúcio Costa, *Torre de Televisão*, aerial view showing kiosks and vendors independently mushrooming around its base, Brasília, Brazil, 1960.

The small stalls, bars, and market stands appear in stark contrast to Costa’s precise reformulation of Modernist ideals. They are ephemeral, self-constructed and tent-like

²⁸ Williams 2009, 111.

²⁹ Ibid.

structures that come and go, creating something like an autonomous and self-determined microcosm around the tower's base that operates and grows according to its own rules. This is a public space entirely defined by the social body – “not a civic square or a formal park – but the nearest thing the city has to a beach, in which informal sociality and sunbathing are the main activities.”³⁰ Here, at the base of the TV tower, among the city's major institutions of national power and control, Brasília's local public takes command and suggests a new, a self-determined and non-hierarchical form of sociality.

In this light it seems as if both of Costa's central sites create their own involuntary uncanny, something like an unconscious side of Modernism that creates a rupture with its constitutive ideology from within.³¹ Once the architecture leaves the vacuum-sealed safety zone of a plan, once it becomes part of a lived reality and the subject of re-appropriation by the social body, it is this very inscription of the public that creates an ‘other’ – not as a planned or preconceived revolutionary gesture but as an unexpected and accidental glimpse of Modernism's unconscious generated by the architecture itself. Official meaning is subverted by an unofficial counter narrative told by the site. Refraining from the production of unequivocal meaning, the project of Modernism fails. Yet, this failure bears its own productivity. It has the power to relocate what Foucault would have called the ‘disciplining power of an apparatus’ in the hands of the public.

³⁰ Ibid.

³¹ Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992).

Appendix



Fig. 9,
Ruy Ohtake, *Brasília Shopping and Towers*, Brasília, Brazil, 1996.

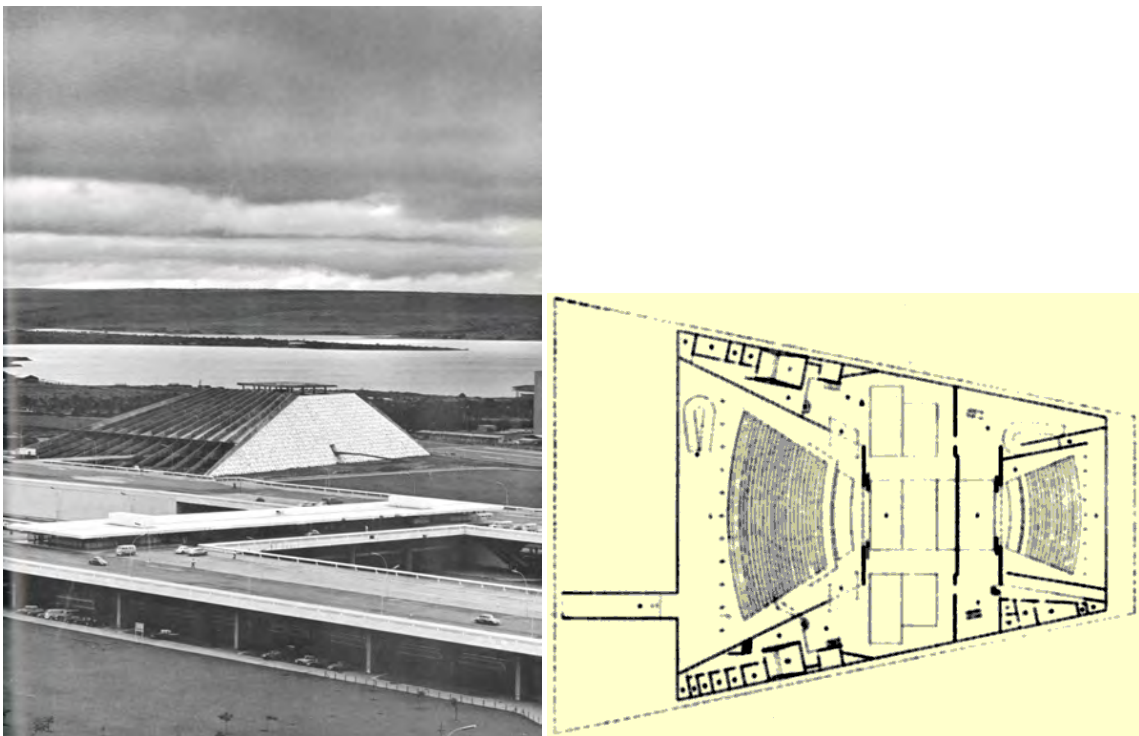


Fig. 10&11,
Oskar Niemeyer, *Teatro Nacional*, Brasília, Brazil, 1958. Aerial view and plan.

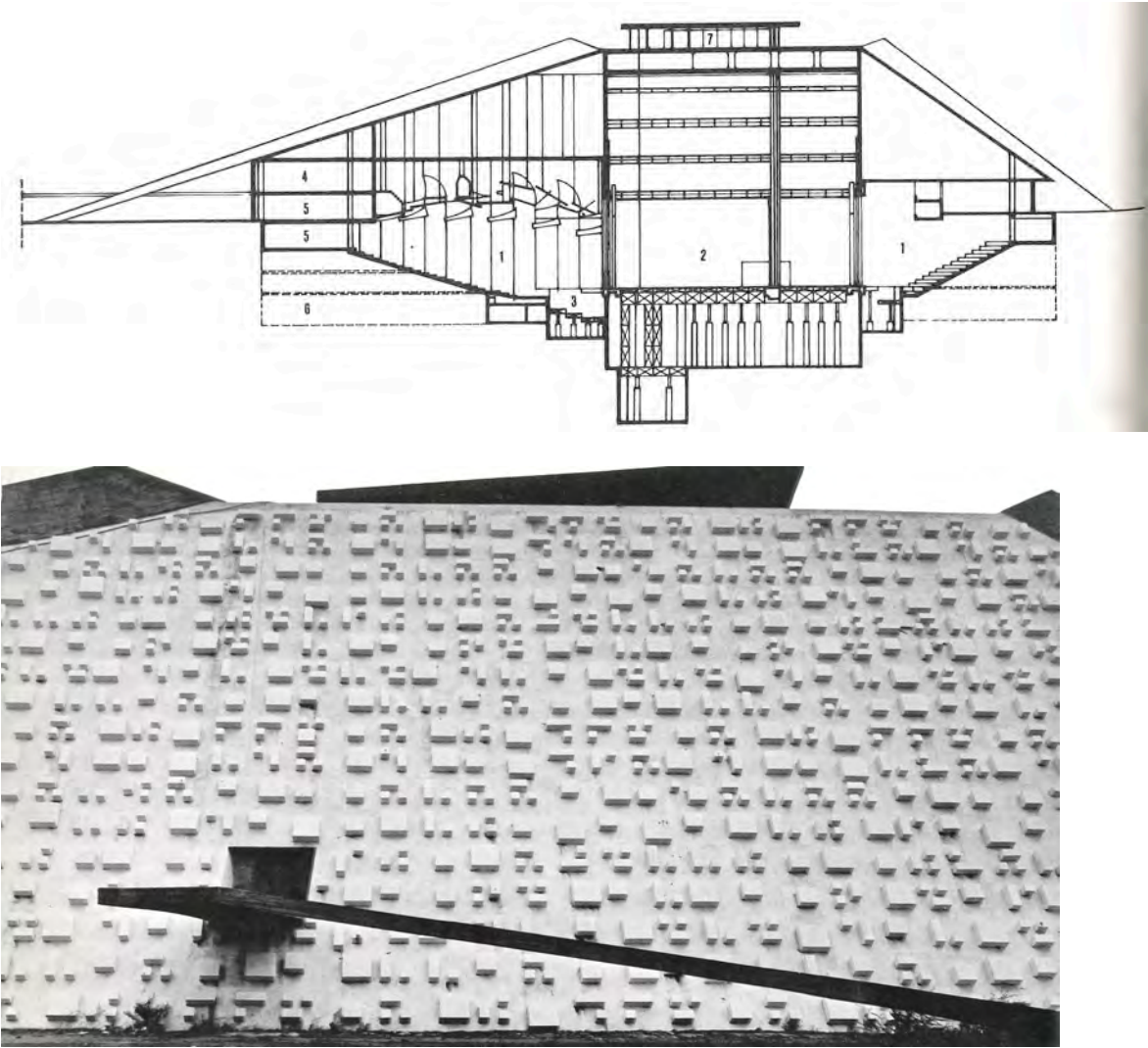


Fig. 12&13,
Oskar Niemeyer, *Teatro Nacional*, Brasília, Brazil, 1958. Section, and detail of façade (East).

Bibliography

- D'Alençon 2009 Renato D'Alençon, *Appropriate Technologies. Technological Culture in Modern Latin American Architecture* (TU Berlin: Habitat Unit, 2009) particularly section 1 on Lele, 14-33.
- Andreas/Flagge 2003 Paul Andreas, Ingeborg Flagge, eds., *Oscar Niemeyer. Eine Legende der Moderne/ A Legend of Modernism* (Frankfurt am Main: Birkhäuser/DAM, 2003).
- Andreoli/Forty 2007 Elisabetta Andreoli, Adrian Forty, eds., *Brazil's Modern Architecture* (New York/London: Phaidon, 2007).
- Banham 1955 Reyner Banham, "The New Brutalism," in, *The Architectural Review* (December 1955) 354-361.
- Bayeux/Artigas 2000 Gloria Bayeux, Rosa Artigas, "Città: less Aesthetics More Ethics," in, *la Biennale di Venezia. Pavilions* (Exhib. cat. Venice: Marsilio, 2000) 36-39.
- Bourriaud 2002 (1998) Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics* (Paris: Les Presses du Réel, 2002 (1998)).
- Brillembourg 2004 Carlos Brillembourg, *Latin American Architecture 1929-1960. Contemporary Reflections* (New York: The Monacelli Press, 2004).
- Cavalcanti 2000 Lauro Cavalcanti, *When Brazil Was Modern: Guide to Architecture 1928-1960* (New York: Princeton Architectural Press, 2000).
- Crinson/Zimmerman 2010 Mark Crinson, Claire Zimmerman, eds., *Neo-avant-garde and Postmodern. Postwar Architecture in Britain and Beyond* (New Haven/London: Yale UP, 2010).
- The Oxford Dictionary of Art 1996 Regina Maria Prosperi Meyer, "Filgueiras Lima, Joao," in, Jane Turner, ed., *The Oxford Dictionary of Art*, (Vol. 11, Oxford: Macmillan Publishers, 1996) 75.
- Farias 1994 Agnaldo Farias, *The Architecture of Ruy Ohtake* (Madrid: Celeste, 1994).
- Fils 1988 Alexander Fils, *Brasilia. Moderne Architektur in Brasilien* (Düsseldorf: Beton-Verlag, 1988).
- Fils 1982 Alexander Fils, ed., *Oscar Niemeyer. Selbstdarstellung-Kritiken-Oeuvre* (Berlin: Fröhlich und Kaufmann, 1982).
- Frampton 1992 Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History* (third edition: revised and enlarged, New York: Thames and Hudson, 1992).

- Fraser 2000 Valerie Fraser, *Building the New World: Studies in the Modern Architecture of Latin America, 1930-1960* (London/New York: Verso, 2000).
- Goodwin 1943 Philip L. Goodwin, *Brazil Builds. Architecture New and Old 1652-1942* (Exhib. cat. Museum of Modern Art, New York, 1943).
- Groys 2008 “Lygia Clark,” in, Boris Groys, ed., *The Art of Participation. 1950 to Now* (San Francisco Museum of Modern Art: Thames and Hudson, 2008) 104-107.
- Guillén 2004 Mauro F. Guillén, “Modernism without Modernity: The Rise of Modernist Architecture in Mexico, Brazil, and Argentina, 1890-1940,” in, *Latin American Research Review* (Vol. 39, No. 2, 2004) 6-34.
- Hernández 2010 Felipe Hernández, *Beyond Modernist Masters. Contemporary Architecture in Latin America* (Boston/Basel/Berlin: Birkhäuser, 2010).
- Hornig 1981 Christian Hornig, *Oscar Niemeyer. Bauten und Objekte* (München: Heinz Moos Verlag, 1981).
- Lara 2009 Fernando Luiz Lara, “Modernism Made Vernacular: The Brazilian Case,” in, *Journal of Architectural Education* (Vol. 63, No. 1, October 2009) 41-50.
- Latorraca 2000 Giancarlo Latorraca, *João Filgueiras Lima, Lelé: arquitetos brasileiros* (Lisboa: Editorial Blau, 2000).
- Lejeune 2005 Jean-François Lejeune, ed., *Cruelty & Utopia: Cities and Landscapes of Latin America* (New York: Princeton Architectural Press, 2005).
- Mindlin 1956 Henrique E. Mindlin, *Neues Bauen in Brasilien* (München: Callwey, 1956).
- Philippou 2005 Styliane Philippou, “Modernism and National Identity in Brazil, or How to Brew a Brazilian Stew,” in, *National Identities* (Vol. 7, No. 3, September 2005) 245-264.
- Process: Architecture 1980 “Modern Brazilian Architecture,” in, *Process: Architecture* (Number 17, Tokyo 1980).
- Segawa 2013 Hugo Segawa, *Architecture of Brazil 1900-1990* (New York: Springer, 2013).
- Spade 1971 Rupert Spade, *Oscar Niemeyer* (New York: Simon and Schuster, 1971).
- Stierli 2013 Martino Stierli, “Building No Place,” in, *Journal of Architectural Education* (Vol. 67, No. 1, 2013) 8-16.

- Underwood 1994 David Underwood, *Oscar Niemeyer and Brazilian Free-form Modernism* (New York: George Braziller, 1994).
- Vidler 1992 Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992).
- Williams 2010 Richard J. Williams, "Brazil's Brutalism: Past and Future Decay at the FAU-USP," in, Mark Crinson, Claire Zimmerman, eds., *Neo-avant-garde and Postmodern. Postwar Architecture in Britain and Beyond* (New Haven/London: Yale UP, 2010) 103-122.
- Williams 2009 Richard J. Williams, *Brazil: Modern Architectures in History* (London: Reaktion Books, 2009).
- Williams 2006 Richard J. Williams, "Towards an Aesthetics of Poverty: Architecture and the Neo-Avant-Garde in 1960s Brazil," in, David Hopkins, ed., *Neo-Avant-Garde* (Amsterdam/New York: Rodopi, 2006) 197-219.

Illustrations

- 1) <http://coisasdaarquitectura.wordpress.com/2011/02/28/tipos-e-padroes-da-arquitetura-civil-colonial-i/>
- 2) <http://coisasdaarquitectura.wordpress.com/2011/02/28/tipos-e-padroes-da-arquitetura-civil-colonial-i/>
- 3) http://www.archdaily.com.br/br/01-59480/classicos-da-arquitetura-masp-lina-bo-bardi/59480_59499
- 4) <http://www.domusweb.it/en/photo-essays/2012/02/28/lina-and-gio-the-last-humanists.html>
- 5) <http://manoelpioneiro.blogspot.ch/2012/04/sessao-especial-para-discutir-as.html>
- 6) http://pt.wikipedia.org/wiki/Rodoviária_do_Plano_Piloto
- 7) <http://onibusrmtca.blogspot.ch/2011/10/df-inventario-aponta-mudancas-em.html>
- 8) http://de.wikipedia.org/wiki/Fernsehturm_Bras%C3%A4lia
- 9) <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=471974&page=3>
- 10) Spade 1971, 100.
- 11) <http://doc.brazilia.jor.br/Centro/CCR-Teatro-Nacional-projeto.shtml>
- 12) Spade 1971, 99.
- 13) Spade 1971, 99.
- 14) <http://arquitetablog.blogspot.ch/2011/06/joao-filgueiras-lima-lele.html>
- 15) <http://www.alisonjacquesgallery.com/artists/49/works/>
- 16) <http://www.plataformaarquitectura.cl/tag/vilanova-artigas/>
- 17) <http://arquiteturadobrasilemfoco.wordpress.com/contemporaniedade/>
- 18) <http://dc359.4shared.com/doc/I6Hm2-PH/preview.html>
- 19) Andreoli/Forty 2007, 44.
- 20) Andreoli/Forty 2007, 45.
- 21) http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Brasilia_TV_Tower_int.jpg
- 22) <http://euricovianna.com/2011/09/02/catching-up-workshop-come-along-to-brazil/>

Brasília

Universidade de Brasília, Palacio do Alvorada u.a

Sandra Oehy



**Universität
Zürich** ^{UZH}

Kunsthistorisches Institut

Niemeyers Brasilia - Nationale Identität, Repräsentation & Monumentalität

Eine Analyse anhand der drei Bereiche Politik, Bildung & Militär

Sandra Oehy
Albisriederstr. 19
8003 Zürich
sandra.oehy@khist.uzh.ch

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	3
2. Brasilia -Vorgeschichte und Hintergrund: Nationale Identität, Repräsentation und Monumentalität	3
3. Politik: Palacio da Alvorada (1956-58)	7
4. Bildung: Universidade de Brasília (ab 1960)	9
4.2 Konzeption, Planung und Bauten	9
4.2 Die Geschichte der Universität ab 1964	11
5. Militär: Quartel General do Exército (1968-73)	12
5.1 Niemeyer's Militär-Komplex	12
5.2 Brasilia & das Militär: Niemeyers Haltung zu seiner Arbeit unter dem autoritären Regime 1964-1985	13
6. Ausblick	16
7. Literaturverzeichnis	18
8. Abbildungen	21

1. Einleitung

Auf den folgenden Seiten wird durch die genauere Betrachtung von drei Gebäudekomplexen Oscar Niemeyers in Brasilia die wechselseitige Beziehung von Architektur und staatlicher bzw. nationaler Repräsentation in Brasiliens Hauptstadt untersucht. Dabei wird der Einfluss einzelner Akteure und Netzwerke auf die Zuschreibung nationaler Identität und Symbolik genauer betrachtet. In Bezug auf die historische Entwicklung, und die damit einhergehende Umnutzung und -deutung der Gebäude wird der Problematik (ideologischer/fundamentalistischer Besetzung) monumentaler Repräsentationsarchitektur in Brasilia nachgegangen. Diese Ambivalenz monumentaler Architektur bzw. der repräsentativen und monumentalen Funktion der modernistischen Stadt nach dem 2. Weltkrieg lässt sich sehr gut am Beispiel Brasiliens untersuchen. Wie Schnell ausführt gilt Brasilia als „unbestrittener Höhepunkt“ und zugleich „Schlussbukett“ der Entwicklungsgeschichte der ‚funktionalen Stadt‘.¹ Hierbei stellt sich die Frage, ob diese Verbindung des fundamentalen und monumentalen tatsächlich eine Gefahr darstellt(e) bzw. ob diese repräsentative Architektur eine „neutrale“ Bühne für die historischen Geschehnisse bleiben kann, so wie von Niemeyer behauptet.² Die Rolle und der Stellenwert des einzelnen Menschen in der ideologisch geprägter, sozialutopische Repräsentationsarchitektur der Stadt werden in Kap. 4 und 6 kurz betrachtet.

2. Brasilia -Vorgeschichte und Hintergrund: Nationale Identität, Repräsentation und Monumentalität

Die Idee einer neuen Hauptstadt Brasiliens im Zentrum des Landes kann bis in die Kolonialzeit zurückverfolgt werden. Ausgehend von einem Artikel von Horacio Mendes zur Eröffnungsfeier,³ wird die erste Erwähnung bzw. die Forderung nach einer Umsetzung eines solchen Konzepts häufig im Jahr 1789 verortet.⁴ Philippou weist jedoch nach, dass es sich dabei um einen Gründungsmythos handelt und der erste schriftliche Beleg eine Rede des Engländers William Pitt aus dem Jahr 1808 ist.⁵ Dessen Entwurf für eine neue Hauptstadt namens *Nova Lisboa* geht auf handfeste kommerzielle Interessen an der Erschliessung des Hinterlandes zurück.⁶ Dennoch wurde die Idee von der Presse und der Brasilianischen Unabhängigkeitsbewegung umgehend aufgenommen und zur Propagierung einer neuen brasilianischen Einheit adaptiert, in der das indianische Erbe und das „authentische, unverfälschte, natürli-

¹ Schnell 2006, S. 13

² S. Fils 1989, S. 139ff

³ Vidal 2002, S. 287

⁴ Die Unabhängigkeitsbewegung *inconfidentes Mineiros* in Minas Gerais soll eine neue Hauptstadt für Brasilien im Landesinnern gefordert haben. (Evenson 1973 S. 105) Auch Brasilia's Historisches Museum beruft darauf. (Vgl. Vidal 2002, S. 287).

⁵ Philippou 2008, S.213

⁶ Ebd.

che“ arme Inland gestärkt werden sollten, um die Macht der europäisch dominierten Küstenstädte zu brechen. Ein Jahr nach der Unabhängigkeit Brasiliens von Portugal ist die Hauptstadt in einem Projektvorschlag erstmals als *Brasilia* bezeichnet worden.⁷ Die Stadt sollte das geografische und demografische Zentrum, das Inland erobern bzw. besetzen und dadurch das grosse neue 'Empire' kontrolliert werden. Brasilia war also als Idee von Beginn an eng mit dem Konzept einer „frontier capital“, dem „bravado of a frontier town“ verknüpft.⁸ Nach der Gründung der Republik Brasilien 1889 wurde dieser Vorschlag auch in der neuen Verfassung (1891) festgehalten. Im Jahr 1922 wurde dann der Grundstein für Brasilia gelegt. Gebaut wurde die Hauptstadt jedoch erst unter Präsident Juscelino Kubitschek (ab 1956), der das Projekt erfolgreich als Teil seiner Entwicklungskampagne „fifty years in five“⁹ bewarb. Nach Holston bedeutete für Kubitschek die Gründung Brasiliens „nothing less than the refoundation of Brazil itself at a national rather than a colonial stage of development“.¹⁰ Er machte die Stadt zum Metasymbol seines 'Developmentalismus' und Fortschrittoptimismus. Auf diese Weise konnte er durch die erfolgreiche Propaganda im Rahmen einer umfassenden Medien-Kampagne¹¹ die den Bau begleitete auch seine eigene Administration und deren hohen Auslagen, sowie seine Visionen für eine auf Industrialisierung basierende ökonomische Entwicklung als Zukunft Brasiliens legitimieren.¹² Oder wie es Brasiliens Stadtplaner Lucio Costa später formulieren sollte: „Brasilia was really Kubitschek's creation. (...) To modernize the country he launched a series of measures (...) of which Brasilia was the keystone, keeping all the others in place“.¹³

Während seiner Zeit als Bürgermeister von Belo Horizonte hatte Juscelino Kubitschek die Arbeit des jungen Architekten Oscar Niemeyer für sich entdeckt und ihn mit dem Bau des Distrikts *Pampulha* beauftragt. Diese Zusammenarbeit war so fruchtbar, dass der spätere Präsident Niemeyer von Beginn weg in seine Bemühungen für den Bau der neuen Hauptstadt mit einbezog.¹⁴ Er sollte die Planung der ganzen Stadt übernehmen. Niemeyer entschied jedoch, sich auf die öffentlichen Gebäude zu konzentrieren und den Stadtplan als nationalen Wettbewerb ausschreiben zu lassen.¹⁵ Gemäss Evensons Analyse war das angestrebte Hauptmerkmal dieses Entwurfs dabei primär 'Monumentalität': Die Auftraggeber suchten einen „monumental plan“ und „Brasilia was to be primarily a monument“.¹⁶ Auch Niemeyer selbst betonte, dass dies kein reguläres Projekt, sondern eins für die 'Hauptstadt' des Landes sei, welches dem zeitgenössischen Urbanismus verschrieben sein muss und das Lokale mit dem Programm des Wettbewerbs (Kultur, Zivilisation und Monumentalität) verbinden soll, wie das

⁷ Vale 1998, S. 115

⁸ Ebd.

⁹ Evenson 1973, S. 205

¹⁰ Epstein 1973, S.48

¹¹ Holston 1989, S.201

¹² Vgl. Fils 1988, S. 101

¹³ Vgl. Holston 1989, S.208

¹⁴ S. Shoumatoff 1987, S. 38; Vgl. Philippou 2008, S. 229

¹⁵ Vgl. Shoumatoff 1987, S.28f

¹⁶ Shoumatoff, 1987, S. 37

¹⁷ Evenson 1973, S. 142

für eine solche Stadt nötig sei.²⁰ Im September 1956 erkor eine internationale Jury²¹ aus 26 Eingaben Lucio Costa's *Plan Piloto* als Siegerprojekt. Die Zusage an Costa wird mit der Aussage begründet, dass sie (die Jury) auf der Suche nach „a well-knit project which would give the city grandeur through the clarity and proper ranking of its components“ waren; „in the opinion of the members, the project which best integrates the monumental elements into the city's daily life as a Federal Capital, and which is presented as a rational, essentially urban composition – in fact a work of art – is number 22, submitted by Mr. Lucio Costa.“²²

Lucio Costa's *Plano Piloto* hat die Form eines Flugzeug bzw. eines Kreuzes mit zwei monumentalen Achsen. Dies verkörperte den Fortschrittsglauben der Regierung Kubitschek in idealer Weise. Costa's Entwurf stellt diesen Glauben an die Modernisierung und die Kreation einer neuen Identität Brasiliens durch die „Besetzung“ und Eroberung des Hinterlandes (Kreuz auf der Karte) ins Zentrum.²³ Das Flugzeug als Symbol spielt jedoch nicht nur in Bezug auf Fortschritt und Mechanisierung eine Rolle: Das monumentale Layout der Stadt war tatsächlich auch dafür konzipiert aus der Luft mit Flugzeug und Helikopter betrachtet zu werden, als Zeichen einer neuen Monumentalität, wie von Sert, Léger und Giedion gefordert.²⁴ Costa selber betonte, Brasilia sei nicht „the result of regional planning, but the cause“, denn bei einer Hauptstadt sei das 'Monument' kein Nachgedanke sondern der Sache intrinsisch verbunden.²⁵ Und Brasilia sollte dabei nicht einfach 'urbs', sondern gleich 'civitas' sein.²⁶ Um das zu erreichen trennte er die einzelnen Sektoren mit zugewiesenen Funktionen klar voneinander und machte dadurch Brasilia „socially as well as physically“ zur „city of fundamentals“.²⁷ Dieser fundamentale und klare Aspekt des Entwurfs wurden von der Jury äusserst positiv bewertet und besass aus ihrer Sicht ähnliche Qualitäten wie die Stadtpläne mit von Pompeii, Nancy, Wren's London, Louis XV's Paris und Washington.²⁸

Im ersten Teil dieses Kapitels wurde bereits aufgezeigt, wie die Stadt als wahrgewordener Traum ihrer Gründer ausschliesslich durch ihre Architektur manifestiert werden sollte. Wie Evenson aufführt, war Brasilia deshalb zuerst „a city of buildings befo-

²⁰ S. Evenson 1973, S. 142, zitiert nach: Oscar Niemeyer „O concurso para o plano piloto de Brasilia: declarações de membros do juri“, *Modulo 8* (Juli 1959), S. 17-21, Zitat aus dem englischen Supplement, S. 12.

²¹ Die Juroren des Wettbewerbs: William Holford (UK), Stamo Papadaki, Oscar Niemeyer, Paulo Antunes Ribeiro (Architektur Institut Brasilien), André Sive (Frankreich), Luiz Horta Barbosa (Ingenieurgesellschaft Rio de Janeiro), Israel Pinheiro (NOVACAP)

²² S. Evenson 1973, S. 142, zitiert nach: Oscar Niemeyer „Atas da Comissao Julgadora do Plano Piloto de Brasilia“, *Modulo 8* (Juli 1959), S. 17-21, Zitat aus dem englischen Supplement, S. 12.

²³ Vale 1992, S.117, Vgl. auch Evenson S. 481: Costa beschreibt die Gründung Brasiliens als „a deliberate act of conquest, a gesture of pioneers, acting in the spirit of their colonial traditions“. Es wird von einigen Kommentatoren angenommen, dass diese Aussage Bezug nimmt zum Katholizismus (in Brasilien sehr verbreiteten) und auf die katholischen Missionare. Entsprechend lesen sie den Plano Piloto nicht nur als Kreuz, sondern als Kreuzifix. (Vgl. Vale 1988 S. 117) Dabei steht im Zentrum des Kreuzes keine Kirche sondern eine grosse Strassenkreuzung voller Autos, was andere Interpretationen etwas naheliegender scheinen lässt.

²⁴ Sert et al. 1943, S. 30

²⁵ S. Evenson 1973, S. 481;

²⁶ Vgl. u.a. Epstein 1973, S. 51

²⁷ Evenson 1973, S.182

²⁸ Evenson 1973, S. 146

re it was a city of people“.²⁷ Die realen Bewohner spielten im Konzept eine Nebenrolle. So wurde während der Bauzeit nicht von Arbeitern sondern *bandeirantes*²⁸, also Abenteurern und Pionieren gesprochen. Diese Pioniere sollten helfen die Stadt der Zukunft zu erbauen; der *Plano Piloto* bot jedoch keinen Lebensraum für sie – bereits an der Inauguration Brasílias existierten bereits 18 Satellitenstädte. Die Stadt verkörperte also offensichtlich keine sozialistische Utopie einer Idealen Stadt, sondern eine kapitalistische (den Traum Kubitscheks). Das demokratische, egalitäre Element in Costa's utopischen Entwurfs diene also stets als Basis für ein kapitalistisches System. Wie Niemeyer Mitte der 1980er Jahre erklärte, war Brasilia von Beginn weg als „showcase of capitalism – everything for a few on a world stage“ erbaut worden.²⁹ Und dies führt uns nach Holston zu einer weiteren Problematik: „the creation of an elite enclave such as the Plano Piloto is not without attraction to certain types of political regimes and social orders.“³⁰ Er scheint evident, dass kein direkter Kausalzusammenhang bzw. keine einfache Korrelation zwischen Politik und Form besteht. So betont auch Holston, dass autoritäre, repressive Regimes in allen Stadtformen existieren können. Dennoch: „It is only to say that the modernist city is well designed to accommodate them. Where outdoor space is dominated by machines, buildings occupied by the powerful, and the populace removed beyond city limit, architecture itself becomes a great source of security: the city preserves its stratified social order in stone to such an extent that defiance, short of destruction, is difficult.“³¹

Wie nun bereits aufgezeigt wurde, ist Brasilia von den Politikern als Zentrum einer durch den Kapitalismus geprägten demokratischen Republik erdacht worden. Gemäss Costa, war der demokratische Aspekt des Plans nicht in der Aufwertung des Stellenwerts der Massen zu finden, sondern strukturbezogen in der demokratischen Offenlegung der Regierungsmacht durch sichtbare monumentale Präsentation des Staatsapparats und durch räumliche Trennung der Regierungsgebäude von der übrigen Stadt.³² Diese Trennung wurde durch die Geschichte dann jedoch anders besetzt und konnotiert. Die Kompartimentierung der Stadt in verschiedene funktionale Einheiten segregiert und isoliert die verschiedenen Bevölkerungsgruppen. Die Eliminierung von Strassen und Plätzen (für Fussgänger) verhindert das Chaos/ Zustandekommen öffentlicher Zusammenkünfte und wer auf der Strasse ist, ist nicht bei der Arbeit wirkt ergo sogleich verdächtig: „This is an urban order that removes the popular classes from the city. As a means of total order, Brasilia provided the military regimes that ruled Brazil for twenty years with an ideal capital.“³³ De facto wurde Brasilia erst nach dem Militärputsch als Hauptstadt etabliert. Dabei spielten aufgeführte Punkte und die geografische Isolation der Stadt selbst tatsächlich eine grosse Rolle: Aufstände sollten dadurch einfacher zu kontrollieren sein. Man könnte also mit Vale

²⁷ Evenson 1973, S. 207

²⁸ Ausdruck aus der Kolonialzeit

²⁹ S. Philippou 2008, S. 228, zitiert nach: Nonie Niesewand, „Future Father“, Interview mit Oscar Niemeyer, *Wallpaper* (January-February 1998), S.40.

³⁰ Holston 1989, S. 313f

³¹ Ebd., S. 314

³² S. Fils 1988, S. 68

³³ Holston 1989, S. 314

argumentieren: „Whatever the egalitarian tenets of its architects and planners, the economic and political realities of this most modern of capitals, serve only to recapitulate an ancient theme: distancing the masses from the seat of courtly power.“³³

3. Politik: Palacio da Alvorada (1956-58)

Als allererstes, noch vor der Eröffnung von Brasílias Flughafen, wurde auf dem für den Bau auserkorenen inländischen Plateau eine temporäre Residenz für den damaligen Präsidenten Juscelino Kubitschek errichtet: *Catetinho* (1956), ein unscheinbares Holzhaus. Gleichzeitig begann Niemeyer auch an den Plänen für dessen offizielle Residenz zu arbeiten. Der Bau sollte etwas abseits der Stadt auf einer grasbewachsenen Landzunge am Lake Paranoa erstellt werden, östlich der Monumentalen Achse und des *Praça dos Três Poderes*, dort wo die Sonne über Brasilia aufgeht.³⁴ Als der Wettbewerb für den Stadtplan ausgeschrieben wurde, hatte Niemeyer die detaillierten Pläne bereits in der Zeitschrift *L'Architecture d'aujourd'hui* publiziert.³⁵ Es wird berichtet, dass Kubitschek einen ersten Entwurf Niemeyer's für den Palast ablehnte mit der Begründung, er wolle etwas monumentaleres, „something that will still be admired a hundred years from now“.³⁶ Nach Philippou hat Niemeyer die anschliessenden Anpassungen im Sinne von Giedion umgesetzt, d.h. er versuchte grössere Monumentalität zu erzielen durch eine einfachere und reinere Form, durch die Entfernung einzelner Elemente und durch die stärkere Betonung der Horizontalität.³⁷ Als erster permanenter Bau der neuen Hauptstadt, sollte das Gebäude sowohl Kubitschek's Aspirationen und Visionen für ein neues Zentrum Brasiliens verkörpern, wie auch das utopische Potential des gesamten Plano Piloto identitätsstiftend vermitteln. Dies scheint gelungen. Die zeitgenössische Kritik hatte den Bau mit dem von Kubitschek gewählten klingenden Namen *Palacio da Alvorada* (dt. 'Palast der Morgendämmerung')³⁸ (Abb. 1, 5) äusserst wohlwollend aufgenommen. ³⁹ André Malraux beispielweise bezeichnete ihn als ersten erfolgreichen Versuch seit Versailles, das Thema des Palasts wiederaufzunehmen.⁴⁰ Der darin enthaltene Widerspruch – der Traum der Morgendämmerung eines neuen (demokratischen) Tags vs. Assoziationen an den autoritären Palast – reflektiert nach Underwood ein soziales Dilemma, das der ganzen Planung von Brasilia inhärent war.⁴¹ Dennoch wurde der monumentale Palast mit seinen prägnanten Säulen

³³ Vale 1992, S. 127

³⁴ Philippou 2008, S. 236

³⁵ Williams 2009, S. 105

³⁶ Shoumatoff 1987, S.52

³⁷ S. Philippou S.257; Vgl. Giedion 1984, S.57

³⁸ Der Name geht wohl auf die Inaugurationsrede von Kubitschek zurück. Er schrieb später: „I chose the name myself. What else will will Brasilia be... if not the dawn of a new day for Brazil?“ S. Underwood 1998, S. 105

³⁹ Philippou 2008, S.252

⁴⁰ S. Underwood 1994, S.111

⁴¹ Ebd., S.111, Vgl. Fils 1988, S. 134 (Interview Alexander Fils & Lucio Costa, September 1984)

zum Symbol der „Capital of Hope“⁶, „the city's logo and, later, the symbol of the new Brazil.“⁷

Für den Entwurf des Alvaro-Palasts stützte sich Niemeyer direkt auf seine Arbeit in Pampulha.⁸ Auch das koloniale Erbe Brasiliens hat er mit berücksichtigt, so bezog er sich für die einzelnen Elemente auf die 'casa grande' der Kolonialherren mit ihren überdeckten Verandas und den üppigen, mit Skulpturen ausgestatteten Gärten. Verschiedentlich wird auf den konkreten Bezug zur 'fazenda' *Columbandê* in São Gonçalo (18. Jh.) verwiesen.⁹ Ihre betonte Horizontalität, die weissen Kolonnaden und die dazugehörige kleine Kappelle sollen in Niemeyer's Entwurf eingeflossen sein.⁷ Als mögliche Inspirationen für die durchgehenden Bögen der Westfassade wird an anderer Stelle auch auf die Markthalle von Diamantina¹⁰ verwiesen.⁸ (Abb. 2)

Der flache rechteckige *Palacio da Alvorada* besteht aus zwei Stockwerken und einem Kellergeschoss. (Abb. 3) Im Erdgeschoss befinden sich die repräsentativen Räume, im Obergeschoss die Privat- und Gästeräume des Präsidenten und im Keller unter anderem Administration, Küche und ein Kino. Der Bau wird links von der spiralförmigen Hauskapelle und rechts von einem flachen Personalhaus flankiert. (Abb. 4, 5) Für die Aussenfassaden aller Gebäude wurde weisser Marmor eingesetzt. Alles wurde in einen Garten mit Wassergräben eingebettet. Eine Front des Palasts richtet sich zur Stadt, die andere zum Garten und dem Sonnenaufgang über dem See. Vor beiden befinden sich Wasserbecken, die die Fassade reflektieren. (Abb. 6) Im Pool zur Stadt hin wurde die Bronze-Statue *As banhistas* von Alfredi Ceschiatti plaziert. (Abb. 1, 7) Auf der Rückseite des Gebäudes steht die surrealistische Skulptur *Rito dos Ritmos*¹¹ von Maira Martins. Die Fassade wird dominiert von einer Reihe weisser Säulen, die in ihrer Form an aufgeblähte Segel¹² oder Drachen¹³ erinnern, durch Bögen bzw. Arkaden miteinander verbunden sind und Boden und Decke kaum zu berühren scheinen. Die Säulen wirken, als würden sie horizontal gespiegelt nach oben streben. Durch diese Umkehrung und die betonte Horizontale liegt der Schwerpunkt des Gebäudes tief und geerdet, nahe am Grund, dennoch wirkt es durch die Form der Säulen leicht und aufwärts- bzw. vorwärtsstrebend – die Morgendämmerung, der Zukunftsglaube verkörpernd. (Abb. 8) Der schwerelose Eindruck wird weiter verstärkt durch eine leichte Aufwärtsneigung des 15cm dünnen Flachdachs. Der gesamte Palast sollte gemäss Niemeyer einen schwebenden Eindruck erwecken, den Boden kaum zu berühren scheinen und so durch die aussergewöhnliche Formgebung Überraschung und Emo-

⁶ S. Shoumatoff 1987, S. 55

⁷ Ebd.

⁸ Phiippou 2008, S.255

⁹ u.a. Ebd., S.237ff, S.257, S.260

¹⁰ Vgl. Ebd., S. 238f

¹¹ Geburtsort des Präsidenten Juscelino Kubitschek

¹² Vgl. Philippou 2008, S. 264

¹³ Ebenso aus Bronze

¹⁴ Vgl. Fils 1988, S. 34

¹⁵ Vgl. Philippou 2008, S.260

tionen auslösen beim Betrachter, um ihn für einen kurzen Moment seine Probleme vergessen zu lassen.³³

Hinter den Säulen befindet sich die Loggia (Abb. 9) mit der Fensterfront der Galerie. Der Eingang ist off-center, so dass der Besucher zu einem Gang entlang der Fassade gezwungen ist. Die Eingangshalle des Palastes wird dominiert von einer Wand mit goldenen Keramikplatten, die sich auf dem glänzenden Marmorboden spiegeln und einer leichten, mit rotem Teppich bekleideten Rampe.³⁴ (Abb. 10) In Kollaboration mit seiner Tochter, hat Niemeyer den Palast mit einer Mischung aus portugiesisch-brasilianischen Antiquitäten, Möbeln der europäischen Moderne (Schwerpunkt Mies) und zeitgenössischem brasilianischem Design ausgestattet. Als Ausgangspunkt für den Entwurf der zum Palast gehörigen Privat-Kapelle (Abb. 11), diente Niemeyer eine Studie der Kapelle von Ronchamp (Le Corbusier, 1995). Der Innenraum der Alvaro-Kapelle ist dunkel, mit Holz ausgekleidet und durch eine Skulptur aus der Kolonialzeit geschmückt.

Aufgrund seiner innovativen, neuen Formensprache gilt der Palast bis heute als zentrales Werk in Niemeyers Schaffen.³⁵ Die Säulen waren für den Erfolg der medialen „Vermarktung“ Brasílias von essentieller Bedeutung. Als eigentliches Monument wurden sie zum Symbol der neuen Hauptstadt.³⁶ Wie Philippou jedoch feststellt, hatte bereits Evenson Niemeyers klare „departure from traditional monumentality“ bzw. seine „uniquely contemporary conception of monumental space“³⁷ bemerkt, die durch die tiefen, horizontalen Räume entsteht.³⁸ Wie Evenson deshalb von einer „anti-monumentality“ zu sprechen, die die negativen Ereignisse der Geschichte vorwegnehme, lehnt sie jedoch ab und schlägt stattdessen die Bezeichnung „counter-monumentality“ vor. Diese counter-monumentality ist für sie positiv, idealistisch und demokratisch besetzt.³⁹ Durch ihre Leichtigkeit stünden die Säulen wie gleichberechtigte Individuen, ohne Druck, Massivität und Gewicht.

4. Bildung: Universidade de Brasília (ab 1960)

4.2 Konzeption, Planung und Bauten

Die *Universidade de Brasília* (UnB) wurde am 15. Dezember 1961 gegründet und im April 1962 offiziell eröffnet. Basierend auf Schriften und einem Masterplan des Ethnologen und Kulturtheoretikers Darcy Ribeiro (1922–1997)⁴⁰ und des Pädagogen Anísio

³³ Vgl. Fils 1988, S. 87 u. Philippou 2008, S. 258

³⁴ Das Element der Rampe hat in Niemeyers Entwürfen für Brasília einen prominenten Stellenwert. Sie wird häufig eingesetzt u.a. auch als zentrales Element des *Praça dos Três Poderes*.

³⁵ So zielt heute auch eine Abbildung des Palácio da Startseite von Oscar Niemeyer's offizieller Website: <http://www.niemeyer.org.br/> (Stand 17.11.12)

³⁶ Underwood 1998, S. 111

³⁷ Evenson 1972, S. 200ff

³⁸ Philippou 2008, S. 264

³⁹ Philippou 2008, S. 266

⁴⁰ Darcy Ribeiro wurde erster Rektor der Universität (1961-62) und später auch Bildungsminister Brasiliens. Seine wissenschaftlichen Arbeiten und Romane haben den Diskurs um eine spezifisch lateinamerikanische und brasilianische Identität entscheidend mitgeprägt. Neben der UnB hat er später auch *die Universidade Estadual do Norte*

Teixeira (1900-1971) sollte sie als Modell für eine landesweite Bildungsreform dienen.⁴⁴ Ihre institutionelle Struktur als Stiftung mit einer für brasilianische Verhältnisse ungewöhnlich autonomen Administration und Verwaltung basierte auf dem Vorbild amerikanischer Universitäten. Die Abkehr von den stärker hierarchisch ausgerichteten europäischen Bildungsinstitutionen sollte der Dynamik und dem Innovationspotential zuträglich sein. Diese Verschiebung der internationalen Ausrichtung des Bildungssystems im intellektuellen Zentrum der neuen Hauptstadt weg von Europa hin zu Amerika bzw. zu den USA verdeutlicht zudem das Streben nach einer neuen, vom Kolonialerbe unabhängigen nationalen Identität Brasiliens, das auch der Gründung Brasílias zugrunde liegt. Niemeyer legte bei der Gestaltung und Konzeption des Campus und der frühen Bauten Gewicht auf die anzustrebende Dynamik und das Innovationspotential der neuen Universität. Für ihn stellte das universitäre Umfeld von Spekulation und Forschung einen klaren Gegensatz zum monumentalen Zentrum Brasílias dar. Monumentalität der universitären Gebäude und Plätze sollte durch einen von Schlichtheit und Flexibilität geprägten Entwurf vermieden werden.⁴⁵ Als erstes Gebäude der UnB wurde 1961 das *Centro de Planejamento (CEPLAN)* errichtet. (Abb. 12-14) Es beheimatete unter anderem das neue Architekturdepartement (die heutige Kunsthochschule). Niemeyer leitete dieses Departement als erster Direktor. Aufgrund von Zeit- und Budget-Restriktionen musste er für die ersten UnB-Gebäude industrielle Konstruktionsmethoden adaptieren.⁴⁶ So verbinden modulare, vorgefertigte vertikale Betonelemente und ein Gitter aus horizontalen Balken die kapselartigen Sitzungsräume, die Zwischenräumen für informelle Zusammenkünfte und Patio-Gärten⁴⁷ des einstöckigen *CEPLAN*. Philippou sieht die Strenge der Innenräume einzig gebrochen durch ein Spiel mit Licht und Schatten, sowie durch die üppige Vegetation und Niemeyers Zeichnungen auf den Wänden des Auditoriums. Sie attribuiert den Räumen „Adroit material simplicity, total integration of architecture and structure, spatial clarity, emphatic introversion, technological invention and tectonic rigour“⁴⁸ Diese Eigenschaften zeichnen auch das *Instituto Central de Ciências (ICC)* (1963-71) aus. Das zweistöckige Gebäude wird 'Minhocão' ('Grosser Wurm') genannt aufgrund seiner Länge (720m) und der geschwungenen Kurve im Grundriss. (Abb. 15) Es besteht aus sechs vorgefertigten Beton-Elementen, arrangiert in zwei parallelen Linien, die durch 15 Meter breite Gärten⁴⁹ getrennt sind. Der Westflügel (Breite: 30 Meter) sollte Spezialnutzungen und Grossveranstaltungen erlauben, wohingegen der Ostflügel (Breite 25 Meter) flexible Räume für Lesungen und Laboratorien bietet, geschützt

Fluminense gegründet und war an Bildungsreformen in anderen süd- und mittelamerikanischen Ländern beteiligt. Im Jahr 1995 wurde der UnB-Campus zu seinen Ehren umbenannt in *Campus Universitario Darcy Ribeiro*.

⁴⁴ Philippou 2008, S. 304; Für das Konzept sei verwiesen auf: Darcy Ribeiro, *Universidade de Brasília : projeto de organização, pronunciação de educadores e cientistas e Lei n. 3.998 de 15 de dezembro de 1961*, Brasília 1962 [erste Publikation der Editora UnB]. Eckdaten online: <http://www.editora.unb.br/lstDetalhaProduto.aspx?pid=576> (Stand: 15.11.13)

⁴⁵ S. Philippou 2008, S. 304

⁴⁶ Ebd.; Dies Adaption industrieller Verfahren für den Bau entwickelte er in Zusammenarbeit mit João da Gama Filgueiras Lima (Lelé).

⁴⁷ Gestaltet durch Alda Rabello.

⁴⁸ S. Philippou 2008, S. 304

⁴⁹ Die Gärten des ICC wurden entworfen durch Miguel Alves Pereira & Nelson Saraiva.

durch ein *“brises-soleil”*⁶⁴. Niemeyer schlug vor, das Gebäude an den Enden zukünftig noch um weitere, im Design völlig freie Einheiten zu ergänzen. Die entstehenden Variationen in Form und Dächern sollten durch die bestehende horizontale Linie akzentuiert werden, so dass ‘Unvorhersehbarkeit’ und ‘Dynamik’, die beiden Hauptmerkmale der Wissenschaft, in der Architektur noch stärker sichtbar würden.⁶⁵ An den Innenseiten der beiden Flügel verläuft je eine hohe Loggia. (Abb. 16) Das Schreiten entlang der Kurve überwachsender Kolonnaden des internalisierten tropischen Gartens⁶⁶ wird als sehr sinnlich beschrieben und soll unter anderem auch den Eindruck mittelalterlicher Klosterschulen erwecken.⁶⁷ Philippou stellt daher folgende These auf: „Of all Niemeyer’s buildings in Brasilia, this may be the most sensuously effective, seductive and dynamic, relying on a continuous, dialogical exchange between architecture and inhabitant that may be seen as a metaphor for the pedagogical interchange.“⁶⁸ Stellvertretend für weitere spätere Werke Niemeyer’s in Brasilia⁶⁹, sieht sie in der Struktur des ICC eine deutliche Abgrenzung von Konzepten des Konkreten der 50er Jahre, die ausgehend von Max Bill und Josef Albers in den Extremen des Concretismo Paulistas kulminierten. Gleichzeitig identifiziert sie im Bau eine konzeptuelle Hinwendung zur (Carioca) Neo-Concretismo-Bewegung um Hélio Oiticica, Lygia Clark und Mario Pedrosa, die das physische Engagement des Betrachters als Teil des Kunstwerks betrachten.⁷⁰ - Demzufolge können der bewusste Verzicht auf Monumentalität durch weniger repräsentative, niedrigere Räume und die Möglichkeit das Gebäude flanierend zu erfahren (durch die bewachsenen Loggias) hier vor dem Hintergrund einer Aktivierung des Betrachters mithilfe multi-sensorischer Erfahrungen gesehen werden. Dies ermöglicht aus ihrer Sicht eine für Brasília einzigartigen ‘Anti-Monumentalität’⁷¹ mit gewissen “direkt-demokratischem” Anleihen: Dem Betrachter, Flaneur und Fussgänger, dem individuellen Nutzer und seinen Experimente wird Platz bzw. Raum zugesprochen. Es scheint deswegen erstaunlich, dass der Gebäudekomplex in der übrigen Literatur kaum Beachtung findet.

4.2 Die Geschichte der Universität ab 1964

Die UnB war vom Militärputsch am 31. März 1964 und den darauffolgenden Ereignissen in vielerlei Hinsicht betroffen. Nur neun Tage nach dem Coup d’Etat kam es zu ersten Durchsuchungen und Verhaftungen auf dem Campus. Direkt anschliessend wurden der damalige brasilianische Bildungsminister und UnB Co-Gründer Darcy

⁶⁴ Philippou 2008, S. 305

⁶⁵ S. Ebd.

⁶⁶ “The complete interiorization of the tropical gardens – symbolically the dominated Other of the ‘school’ associated with dominant European thought – inverts the commonplace arrangement of a building within landscape grounds, impregnating Brazil’s model new school with that legendary Dionysian *espírito de brasilidade*.” (Philippou 2008, S. 306)

⁶⁷ Philippou 2008, S. 305

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Aufgeführt werden „the Ministry of Justice, the Palacio of Itamaraty“. (Philippou 2008, S. 306)

⁷⁰ Philippou 2008, S. 307; Sie wendet den von Oiticica erfundenen Begriff „‘Crelazer’ (‘Creasure’: creation + leasure)“, auf das Zentrum des ICC an.

⁷¹ Ebd.

Ribeiro sowie der UnB-Direktor Anisio Teixeira entlassen. Beide flohen aus Angst vor weiteren Repressionen ins Exil. Die nationale Studentenunion (*União Nacional de Estudantes, UNE*) wurde verboten. Auch Niemeyers Büro und die Räume des Magazin *Modulo* wurden durchsucht. Letzteres musste darauf seinen Betrieb ganz einstellen. Aus Protest gegen willkürliche Repressionen, Entlassungen und Unterdrückung der Meinungsfreiheit traten im folgenden Jahr (1965) 223 der 305 Mitarbeiter der Universität von ihren offiziellen Posten zurück, darunter auch Oscar Niemeyer.

In den Folgejahren weitete sich der Einfluss des Militärs immer weiter aus. Öffentliche und private Medien wurden immer stärker zensuriert und repressive Akte gegen oppositionelle Bürger und Gruppierungen wurden zur Tagesnorm. Im August 1968 verhaftete die Polizei nach Demonstrationen 500 Studenten und Mitarbeiter der UnB und besetzte den Campus gewaltsam. Nach der erzwungenen Auflösung des nationalen Kongresses am 13. Dezember 1968 übernahm das Militär auch offiziell die Macht über die Exekutive Brasiliens. Öffentliche Wahlen wurden abgesagt und das Justizsystem praktisch ausser Kraft gesetzt. Die Professoren und Direktoren der Universität wurde nach und nach durch Marionetten der Generäle ersetzt. Das autoritäre Regime schreckte nicht zurück vor Polizeigewalt, Folter und Mord. Als ein Student der UnB von der Militärpolizei ermordet wurde, wurde 1977 wieder demonstriert. Auch diese Kundgebungen wurden jedoch unter Einsatz von Gewalt sofort erstickt. Erst im Anschluss an die Generalamnestie²⁵ von 1979 sind Zensur und Restriktionen im Bereich der Forschung wieder langsam gelockert worden. Der erste demokratisch gewählte UnB-Präsident trat seine Stelle im Jahr 1984 an.

Heute beherbergt die Universität ca. 35'000 Studierende (BA, MA, PhD und 2500 Mitarbeiter). Auf dem *Darcy Ribeiro Campus* (ca. 4km²) im Stadtzentrum (Abb. 17) befinden sich 26 Institute und Colleges, sowie 18 Forschungszentren. Es existieren drei weitere UnB-Campus ausserhalb von Brasilia's Plano Piloto in den umliegenden Distrikten und Vorstädten: *Planaltina, Gama* und *Ceilândia*.²⁶

5. Militär: Quartel General do Exército (1968-73)

5.1 Niemeyer's Militär-Komplex

Zum Zeitpunkt des Militärputschs befand sich Niemeyer in Lissabon und die ersten sechs Monate danach arbeitete er an Grossprojekten in Israel. Am Tag nach seiner Rückkehr im Herbst 1964 wurde er von der Polizei verhört, begann aber anschliessend umgehend wieder an Entwürfen für Brasilia zu arbeiten. Nach Aussagen von Niemeyer kam es ab 1965 zu ersten Konfrontationen mit dem Regime: Sein kreisrunder Entwurf für das neue Flughafenterminal in Brasilia aus dem folgenden Jahr wurde abgelehnt mit der Begründung, dass der richtige Ort für kommunistische Architek-

²⁵ Die Generalamnestie machte rückwirkend alle politischen Verbrechen ab 1961 vergessen, um Schritte in Richtung Demokratisierung zu ermöglichen

²⁶ Website der UnB, Online : <http://www.unb.br/sobre> (Stand 17.11.13)

ten in Moskau sei.⁷ Später wurde als symbolischer Akt und Seitenhieb auf den ehemaligen Präsidenten auch Niemeyers erste Schule für Brasilia demoliert: die *Escola-Classe Julia Kubitschek* (1957), benannt nach Kubitschek's Mutter. 1967 kehrte Niemeyer Brasilien deswegen den Rücken und arbeitete für einige Jahre im selbstgewählten, französischen Exil. Die Zeit unter General Emílio Garrastazu Médici (1969-74)⁸ bezeichnet er als "schwierig", da die Reaktionäre beschlossen hätten, seine Arbeit als Architekt quasi zu beenden.⁹ Und generell sei die von der Militärregierung unterstützte brasilianische Architektur nach 1964 von schlechter Qualität.¹⁰

Im Widerspruch dazu entwarf er in den Folgejahren zahlreiche Gebäude in Brasilia, darunter auch mehrere Bauten für das Militärministerium, zusammengefasst als *Quartel General do Exército (QGdE)* (1968-73) (Abb. 18). Die einzelnen Elemente dieses Komplexes werden verbunden über einen Landschaftsentwurf Burle Marx' und sind zu einem grossen Teil aus vorfabrizierten Modulen gefertigt. Zum *QGdE* gehören verschiedene Bürogebäude sowie ein Auditorium mit 1180 Plätzen und einem Relief des Künstlers Athos Bulcão (*Teatro Pedro Calmon*, 1968-72). (Abb. 19) Das Dach des Auditoriums (Abb. 20) bezieht sich auf Niemeyers Entwurf für eine Erweiterung des Bildungsministeriums in Rio de Janeiro (1948).¹¹ Weiter hat er auch das bereits 1965 realisierte Kuppel-Monument *Espada de Caxias* ins *QGdE* integriert. Es basiert auf einem Entwurf für das Monument *Rui Barbossa* (1949) (Abb. 21) und wird mit einer Skulptur des Kriegshelden und Militärpatrons Caxias (Victor Brecheret, 1941, fertiggestellt 1960 in Sao Paulo) in Verbindung gebracht.¹² Zu Repräsentationszwecken plante er vor der *Espada de Caxias* eine Strasse für Defilees des Militärs mit ein.¹³ (Abb. 22) Dass er für ein vom Militär gelenktes autoritäres Regime einen repräsentativen, monumentalen Gebäudekomplex entwarf, stösst bis heute auf Kritik.¹⁴ Das *Quartel General do Exército* gehört deshalb neben Brasilia's Verteidigungsministerium zu Niemeyers umstrittensten Arbeiten.¹⁵ In seiner offiziellen Autobiografie *Curves of Time* (2007) ist der Bau denn auch an keiner Stelle erwähnt.

5.2 Brasilia & das Militär: Niemeyers Haltung zu seiner Arbeit unter dem autoritären Regime 1964-1985

Wie der Widerspruch zwischen der Zugehörigkeit Niemeyer's zur Kommunistischen Partei und zur reichen, mächtigen, bürgerlichen Elite Brasiliens, bleibt auch derjenige zwischen seiner Zusammenarbeit mit dem Militärregime und gleichzeitiger Kritik

⁷ S. Philippou 2008, S. 308

⁸ Unter der sogenannten 'Medici-Regierung' nahmen die Repressionen gegen die Bevölkerung zu. Die autoritäre Führung von Medici gilt bis heute als restriktivste seit der Gründung der Republik.

⁹ Philippou 2008, S. 310

¹⁰ S. Ebd.

¹¹ Philippou 2008, S.309

¹² Ebd.

¹³ Offizielle Website O.Niemeyer, Online: <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro134> (Stand 19.11.13)

¹⁴ Vgl. u.a. Philippou 2008, S.309; Miranda 2009, S. 2; Fils 1988, S. 140

¹⁵ Vgl. Miranda 2013, S. 2

desselben ungelöst.⁸⁶ Niemeyer hat dieses Paradox noch verstärkt indem er Fragen dazu inkonsistent und nur widerstrebend beantwortete hat.⁸⁷ So erklärte er in einem Interview mit Alexander Fils im September 1984 auf die Frage, wieso er für das Militär gebaut habe, obwohl er gegen das Regime gewesen sei: „Ich war Beamter und ich habe alle diese Gebäude für das Gehalt eines kleinen Beamten entworfen.“⁸⁸ Er legitimiert sich hier als Technokrat, was im Angesicht des Wütens der Regierung Medici als problematisch bezeichnet werden kann. Er fährt weiter fort, es sei für ihn kein Konflikt gewesen, für das Militär zu arbeiten, denn jedes Land habe sein Militär. Ausserdem hätte Fils ihn und andere dies bereits gefragt. Daraufhin bezeichnet er Burle Marx, der Fils über seine Zusammenarbeit Niemeyers mit dem Militär informiert habe, als „Hurensohn“⁸⁹. Anschliessend lenkt er das Gespräch abrupt in eine andere Richtung. Niemeyer verneinte mehrfach einen möglichen Zusammenhang zwischen monumentaler Architektur und einer Instrumentalisierung deren repräsentativer Funktionen zum Nutzen einer bestimmten Ideologie als gesellschaftliches Versprechen.⁹⁰ So betonte auch im Gespräch mit Fils, „dass man Monumentalität weder absichtlich kreieren soll, noch, dass man davor flüchten soll. Die Architekturmassen stellen von alleine eine gewisse Monumentalität dar. (...) Ein Volkshaus löst nichts. Was der Arbeiter braucht und will, ist ausreichender Lohn, von dem er sich eine anständige Unterkunft leisten kann.“⁹¹ Dass er sich so strikt gegen die Verbindung seiner Architektur mit einem gesellschaftlichen Versprechen, sowie mit einer bestimmten politischen Agenda bzw. Nutzungen wehrt, scheint nicht immer ganz konsistent zu sein. Holston analysierte die Kommunikation der Beteiligten diesbezüglich genauer. Er konnte klar aufzeigen, dass im modernistischen Brasilia Costas und Niemeyers ein 'soziales Programm' steckt, das vor allem im Stadtplan und der Umsetzung der Wohnbauten sichtbar wird und zumindest teilkonform ist mit den CIAM-Vorgaben für die 'funktionale Stadt'.⁹² Vor der restriktivsten Zeit der Militärdiktatur hatte Niemeyer verschiedentlich betont, dass Architekten und Architektur keine sozialen Probleme lösen können; dies sei die Aufgabe anderer Professionen.⁹³ Dennoch sind die utopischen Aspekte seiner Architektur evident⁹⁴ und werden auch von ihm selbst betont⁹⁵. Häufig beschränkt er sich dabei auf das Argument, dass die Macht der utopischen Schönheit in seiner Architektur kurzfristig alle Ungerechtigkeiten vergessen lasse.⁹⁶ Er schreibt der Architektur also nur eine passive Verantwortlichkeit zu. Auf

⁸⁶ Vgl. Ebd.

⁸⁷ Vgl. Fils 1988, S.140

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Vgl. u.a. Fils 1988, S. 140f

⁹¹ S. Ebd., S. 139f

⁹² Vgl. Holston 1989, Kap. 3 („The Plan's Hidden Agenda“); Wie Holston aufführt, geht die Stadt direkt auf die modernistischen Modellstädte *Le Corbusiers* und die *CIAM* Manifestos zurück. Er wirft Costa vor für die Anpreisung und Kommunikation des Konzepts des *Plano Piloto* eine Form von „brincadeira“, also Täuschung angewendet zu haben: Durch eine Mythologisierung des Ursprungs von Brasilia, soll er dessen modernistischen Hintergrund mit dem dazugehörigen Programm verschleiern haben. (Holston 1989, S. 74)

⁹³ Vgl. Oscar Niemeyer „Thoughts on Brasilia“, in: Stäubli 1966, S. 21

⁹⁴ Vgl. u.a. Holston 1989, Philippou 2008

⁹⁵ Vgl. u.a. Philippou S. 313

⁹⁶ S. Philippou 2008, S. 313

Fils' Frage ob es eine demokratische Architektur gäbe bzw. faschistische und demokratische Gestaltungsweisen, erwidert Niemeyer: „Nein, das sind alles nur Erfindungen von Kunstkritikern, das sind Verklärungen, denn z.B der Kreml ist von den Zaren errichtet worden und die KPdSU arbeitet heute sehr gut im selben Gebäude. Architektur repräsentiert nichts. Was eine Architektur charakterisiert, das ist, wie sie benutzt wird. (...) Ich habe den Alvorada Palast gemacht oder ein besseres Beispiel: die Rednertribüne, die ich vor dem Präsidenten-Palast gemacht habe; die könnte sowohl ein faschistischer als auch ein progressiver Präsident nutzen. Aber bisher hat noch kein Präsident dort gesprochen, obwohl es das Volk bestimmt gerne hätte. Aber eines Tages wird sie intensiv genutzt werden und man wird dann über die frühen Ungerechtigkeiten sprechen. (...) Ich glaube nicht an eine demokratische Architektur; ich will Räume schaffen. Das Programm ist wichtiger als der Ausdruck und die Form.“⁹⁷ Die Besetzung eines Raumes durch verschiedene Akteure, führte im Falle Brasilia's jedoch zweifellos zu einer partiellen, zumindest temporären Verlinkung des Stadtbildes mit einem autoritären Regime. Die schwebenden Rampen wurden zu „Bühnen des Militärs“.⁹⁸ (Abb. 23) Architektur als 'Bühne' nur als neutralen Ort der Aufführungen verschiedener Akteure zu sehen, verleugnet jedoch die Tatsache, dass diese Räume ihre eigene Geschichte schreiben. Denn auch wenn eine konkrete (mediale) Auseinandersetzung zu einem Gebäude verebbt, bleibt die Zuschreibung von Bedeutungen durch die verschiedenen Gruppen und Akteure mit am Ort bzw. dem Gebäude verhaftet. Wenn sich die Nutzung des Ortes bzw. die Instrumentalisierung sowie die damit verbundenen Zuschreibungen und Diskurse über die Zeit ändern, schwingt die Vorgeschichte stets mit. Das Gebäude bzw. der Raum bekommt durch diese Akkumulation der Geschichtlichkeit eine vom Diskurs und den ursprünglichen Funktionen unabhängige Performanz. Durch den (medialen) Diskurs wird die Stadt/ das Gebäude zum Politikum und damit 'politisch', sagt also selber etwas über die Gesellschaft und ihre Strukturen aus. Wie Williams aufführt: „In the decade after its inauguration, Brasilia's construction began to appear shoddy, its failings as a social project became apparent, and from 1964 it became associated with a military regime that inadvertently had found in its epic open spaces a representation of authority. All this was widely reported in the international press.“⁹⁹ (Abb. 24) Die monumentale, der Utopie verpflichtete Architektur Brasiliens war also zwischenzeitlich stark mit negativen Assoziationen besetzt und dadurch zumindest vorübergehend gescheitert. Frampton beispielsweise kritisierte Niemeyers Arbeit in Brasilia als „increasingly simplistic and monumental. (...) a Return to Classical absolutes. (...) The Eixo Monumental is in no way a popular space, but designed to represent and uphold authority.“¹⁰⁰ Aufgrund dieser Kontroverse verschwand die Stadt Brasilia vorübergehend aus dem Diskurs der Architekten nur um als Dystopie der Stadtplanung und Sozialpolitik wieder aufzutauchen;¹⁰¹ Dadurch, dass „Brasilia, and the official Modernist project, increasingly

⁹⁷ Fils 1989, S. 140f

⁹⁸ Zitat aus dem Film: Andreas Krieger (Regie), *Die Kurven des Lebens. Ein Interview mit Oscar Niemeyer*, Redaktion Bayerischer Rundfunk, 2007.

⁹⁹ Williams 2009, S. 122

¹⁰⁰ S. Ebd., S.97

¹⁰¹ S. Ebd., S. 122

identified (however accidentally) with the military, radical practices in architecture were increasingly informal, low key and temporary.“^{102 103}

Zum Abschluss nochmal zurück Niemeyer: Nach dem Ende der Medici-Regierung wurden im Zuge erster Liberalisierungsmassnahmen verschiedene Restriktionen gelockert, was ein gewisses Mass an politischem Engagement erlaubte. 1975 wurde das Magazin *Modulo* wieder zugelassen und drei Jahre später gründete Niemeyer das *Centro Brasil Democratico (CEBRADE)*, eine Intellektuellenorganisation, die sich öffentlich gegen das Militär aussprach. Eine Illustration von ihm aus dem Jahr 1978 (Abb.25) zeigt den *Platz der drei Gewalten* mit einem Redner und Menschenmassen, so wie er es im Interview mit Fils bereits beschrieben hat.¹⁰⁴ Sie ist versehen mit dem Kommentar „One day the people will hear what they want and liberty and human rights will become irreversible conquests. Oscar Niemeyer 18.4.78“ Daraus könnte man folgern, dass er im Anblick der Geschehnisse unter der Militärdiktatur seine Sicht auf die Rolle des Architekten und der Architektur in der Gesellschaft modifiziert hatte und zumindest hintergründig die politischen, sozialen Aspekt und das damit verbundene gesellschaftliche Versprechen der repräsentativen Architektur Brasílias anerkannte.

6. Ausblick

Die Kapitel 2 bis 5 zeigen einen Blick auf die Geschichte Brasílias anhand der Erbauer und ihrer Gebäude, sowie deren Entstehung und repräsentativer Nutzung bis zur Re-Demokratisierung des Landes. Die danach folgende Entwicklung der Stadt im Zuge der demokratischen Öffnung und des Wirtschaftsbooms Brasiliens, die Aneignung des (öffentlichen) Raumes durch die Bewohner bzw. die „gewöhnlichen“ Massen konnte im Rahmen dieser Arbeit nicht besprochen werden. Viele Texte jüngerer Datums beschäftigen sich ausführlicher damit, also mit der alltäglichen Nutzung der Stadt durch seine Bewohner unter den Verzeichen des Kapitalismus.¹⁰⁵ Martino Stierli beispielsweise schliesst einen Text aus dem Jahr 2010 mit: „They [die Einwohner von Brasília und Chandigarh] have customized their cities for their own needs and ways of life, and through their actions have reworked modern architecture, including its problematic aspects, for successfully living with modernity.“¹⁰⁶ Dies berücksichtigt auch Williams (2009).¹⁰⁷ Er führt an, dass durch die Verbindung der Hauptstadt mit dem Militärregime in den Köpfen der liberalen und linken Intelligenzia eine enge Verbindung zwischen Modernismus und autoritärer Politik vorherrschte und deshalb viele historische Aufarbeitungen der brasilianischen Moderne mit diesem Punkt en-

¹⁰² S. Ebd., S. 164

¹⁰³ Ab Ende der sechziger Jahre wurden die illegalen Siedlungen (z.B. *Cidade Libre*) intensiver erforscht. Nach der endgültigen Öffnung Brasiliens Mitte der achtziger Jahre rückten diese (informelle) Nutzungen nach und nach in den Mittelpunkt vieler Untersuchungen und Thesen.

¹⁰⁴ Vgl. Fils 1989, S. 140f

¹⁰⁵ u.a. Williams 2009, Brillembourgt 1999, Stierli 2010

¹⁰⁶ Stierli 2010, (keine Seitenzahlen vorhanden)

¹⁰⁷ Williams 2009, u.a. S. 17

den.¹⁰⁸ Jedoch geht er davon aus, dass sich die Repräsentation der Stadt zwischenzeitlich grundsätzlich verändert hat¹⁰⁹ und argumentiert, dass Kritik an der Dystopie Brasílias heute als revidiert gelte „it no longer exists as an object of anxiety, but pleasure. Its eccentricities, and even its failings, can, to put it another way, be experienced as sublime.“¹¹⁰ Den Verfassern ebensolcher Zuschreibungen wirft er aber gleichzeitig vor, diese häufig zu überspitzen um einen bestimmten literarischen Effekt zu erzielen. Einen Ansatz des französischen Literaten Jean Rolin findet er besonders überzeugend: Die Stadt Brasilia wird nicht weiter als überzeugendes oder gescheitertes Modell betrachtet, sondern ihr dystopisches Narrativ nur noch als Unterhaltungswert genutzt.¹¹¹ Sie würde dadurch für Kritiker und Theoretiker zu einer Art „Abenteuerspielplatz der unendlichen Möglichkeiten“.¹¹² Daraus könnte man vielleicht auch schliessen, dass in einer weiterführenden, umfassenderen Untersuchung Brasílias als repräsentativer Hauptstadt die heutige Nutzung durch die Bewohner und Touristen einen grösseren Stellenwert einnehmen müsste und als Teil der Analyse vor Ort „erlebt“ werden sollte, also als eine Art ‚teilnehmende Beobachtung‘. Die Untersuchung der Verbindung monumentaler Architektur und politischer Repräsentation (verschiedener Systeme und Ideologien) scheint vor dem Hintergrund neueren Entwicklungen Brasílias ebenso an Legitimation verloren zu haben, wie auch die Betrachtung der Stadt alleine unter dem Stichwort ‚Architekturen der Macht‘ bzw. ‚Macht der Architektur‘¹¹³. Geklärt hingegen scheint, dass die geplante modernistische Stadt weiterhin als ‚Bühne‘ genutzt wird und durch die Rollen ihrer Akteure definiert wird.

Im Rahmen einer weiterführenden Untersuchung wäre es sicherlich interessant zu erfahren, welche Rolle die Stadt als ‚Politikum‘ mit ihrer kontrovers diskutierten Geschichte der Verbindung von monumentaler Architektur als Repräsentation verschiedener Politiken (policy, polity, politics) und Ideologien in der Wahrnehmung der Nutzer (brasilianische und ausländische Bewohner, Touristen) spielt und wie dies wiederum ihre Nutzung als ‚Bühne‘ beeinflusst.

¹⁰⁸ Williams 2009, S.17

¹⁰⁹ Ebd., S.254

¹¹⁰ Ebd., S.255

¹¹¹ Vgl. Ebd., S.256

¹¹² Vgl. Brillembourg 1999

7. Literaturverzeichnis

- Anon. 1971:** Oscar Niemeyer (*Library of Contemporary Architects*), Einleitung: Rupert Spade, publ. v. Simon and Schuster, New York 1971.
- Beal 2010:** Sophia Beal, „The Real and Promised Brasilia: An Asymmetrical Symbol in 1960s Brazilian Literature“, in: *Hispania*, Heft 93, Nr. 1 (März 2010), S. 1-10.
- Brillembourg 1999:** Carlos Brillembourg, „A Day in Brasilia“, in: *BOMB*, Heft 67 (Spring 1999), S. 20-21.
- Cavalcanti 2003:** Cavalcanti Lauro, *When Brazil Was Modern: Guide to Architecture 1928-1960*, New York 2003.
- De Bruyn 1996:** Gerd de Bruyn, *Die Diktatur der Philanthropen : Entwicklung der Stadtplanung aus dem utopischen Denken (Bauwelt Fundamente 110)*, hrsg. v. Ulrich Conrads, Peter Neitzke, Braunschweig 1996.
- De Cavalho 1991:** Jose Jorge de Carvalho, „Brasilia: From Utopia to Reality“, in: *Current Anthropology*, Heft 32, Nr. 3 (Juni 1991), S. 359-362.
- Eco 1994:** Umberto Eco, *Einführung in die Semiotik*, 8. Aufl. [Erstausgabe: 1972], München 1994.
- Eisinger 2005:** Angelus Eisinger, *Die Stadt der Architekten. Anatomie einer Selbstde-montage (Bauwelt Fundamente 131)*, hrsg. v. Ulrich Conrads, Peter Neitzke, Basel 2005.
- Epstein 1973:** David G. Epstein, *Brasilia, Plan and Reality*, Berkley CA 1973.
- Evenson 1973:** Norma Evenson, *Two Brazilian Capitals: Architecture and Urbanism in Rio de Janeiro and Brasilia*, New Haven/ London 1973.
- Fils 1988:** Alexander Fils, *Brasilia. Moderne Architektur in Brasilien*, Düsseldorf 1988.
- Frampton 2004:** Kenneth Frampton, *Die Architektur der Moderne. Eine kritische Bau-geschichte*, 8. Aufl. [engl.Originalausgabe: 1980], Stuttgart 2004.
- Frampton 2010:** Kenneth Frampton, *Building Brasilia: Photographs by Marcel Gautherot*, London 2010.
- Giedion 1944:** Sigfried Giedion, „The Need for a New Monumentality“, in: *New Archi-tecture and City Planning: A Symposium*, hrsg. v. Paul Zucker, New York 1944.
- Hernandez 2010:** Felipe Hernandez, *Beyond Modernist Masters: Contemporary Archi-tecture in Latin America*, Basel 2010.
- Holford 1962:** William Holford, „Brasilia: The Federal Capital of Brazil“, in: *The Geo-graphical Journal*, Heft 128, Nr. 1 (März 1962), S. 15-17)
- Holston 1989:** James Holston, *The Modernist City: An Anthropological Critique of Brasilia*, Chicago 1989.
- Kat. Ausst. 1990:** *Oscar Niemeyer*, Fundació Caixa Barcelona, [Ausstellung vermutlich 1989], hrsg. v. Fundació Caixa Barcelona, Barcelona 1990.
- Kat. Ausst. 2008:** *Oscar Niemeyer, cento anni*, Bastioni delle Porte Palatine, Turin, 26.6.-30.9.2008, hrsg. v. Guido Lagana, Marcus Lontra, Milano 2008.

- Kat. Ausst. 2013:** *Oscar Niemeyer. Eine Legende der Moderne/ A Legend of Modernism*, Deutsches Architekturmuseum Frankfurt, 01.03. – 11.05.2003 hrsg. v. Paul Andreas, Ingeborg Flagge, 2. Aufl. [Erstausgabe: 2003], Basel 2013.
- Kat. Ausst. Brüssel 2005:** *Cruelty & Utopia: Cities and Landscapes of Latin America* [franz. 2003], Centre international pour la ville, l'architecture et le paysage (Brüssel), 22.5. - 5.10.2003, hrsg. v. Jean-François Lejeune, New York 2005.
- Kat. Bern 2006:** *Brasilia – eine Stadt aus dem nichts. Auf den Spuren Oscar Niemeyers.*, Fachbereich Architektur der Hochschule für Architektur, Bau und Holz HSB Bern, 8. – 18.6.2006, hrsg. v. Berner Fachhochschule, Brasilianische Botschaft Bern, Bern 2006.
- Luiz Lara 2008:** Fernando Luiz Lara, *The Rise of Popular Modernist Architecture in Brazil*, Gainesville FL 2008.
- Marsden 1989:** P.D. Marsden, „Brasilia: Modern Day Stonehenge“, in: *British Medical Journal*, Heft. 299, Nr. 6702 (Sept. 1989), S. 781-782.
- Miranda 2013:** Carolina A. Miranda, „Man of the People“, in: *ARCHITECT* (The Magazine of the American Institute of Architects), 23. Januar 2013, URL: http://www.architectmagazine.com/architects/man-of-the-people_2.aspx (15.11.2013).
- Papadaki 1950:** Stampo Papadaki, *The Work of Oscar Niemeyer*, Vorwort: Lucio Costa, New York 1950.
- Papadaki 1962:** Stampo Papadaki, *Oscar Niemeyer (Grosse Meister der Architektur X)*, Ravensburg 1962.
- Petit 1995:** Jean Petit, *Niemeyer : poète d'architecture (Panoramas forces vives)*, Lugano 1995.
- Philippou 2008:** Styliane Philippou, *Oscar Niemeyer: Curves of Irreverence*, New Haven/ London 2008.
- Prigge 2003:** Walter Prigge, *Bauhaus, Brasilia, Auschwitz, Hiroshima : Weltkulturerbe des 20. Jahrhunderts: Modernität und Barbarei*, Berlin 2003.
- Quezado Deckker 2001:** Zilah Quezado Decker, *Brazil Built: The Architecture of the Modern Movement in Brazil*, New York 2001.
- Ribeiro 2008:** Darcy Ribeiro, *The Brazilian People: The Formation and Meaning of Brazil*, Gainesville FL 2008.
- Ribeiro Coelho 1997:** Haidée Ribeiro Coelho, Darcy Ribeiro (Encotro com escritores mineiros 4), Belo Horizonte 1997.
- Ruhl 2011:** Carsten Ruhl (Hg.), *Mythos Monument. Urbane Strategien in Architektur und Kunst seit 1945 (Urban Studies)*, Bielefeld 2011.
- Rüegg 2011:** Arthur Rüegg (Hg.), *René Burri. Brasilia*, Zürich 2011.
- Schnell 2006:** Dieter Schnell, „Ideengeschichtliches zur Gründung von Brasilia“, in: *Brasilia – eine Stadt aus dem nichts. Auf den Spuren Oscar Niemeyers.*, Katalog zur Ausstellung, Fachbereich Architektur der Hochschule für Architektur, Bau und Holz HSB Bern, 8. –18.6.2006, hrsg. v. Berner Fachhochschule, Brasilianische Botschaft Bern, Bern 2006.
- Segawa 2013:** *Hugo Segawa, Architecture of Brazil: 1900-1990* [portug. 2010], London 2013

- Sert et al. 1984:** Sert, J. L., F. Leger, and S. Giedion, „Nine Points on Monumentality“, in: *Harvard Architecture Review*, 4:62-3, Harvard MA 1991.
- Shoumatoff 1987:** Alex Shoumatoff, *The Capital of Hope: Brasilia and Its People*, [Erstausgabe: 1980], Albuquerque 1987.
- Stäubli 1966:** Willy Stäubli, *Brasilia*, Stuttgart 1966.
- Stierli 2010:** Martino Stierli, „Monuments to Modernity“, in: Iwan Baan, *Brasilia – Chandigarh: Living with Modernity*, hrsg. von Lars Müller, Baden 2010.
- Turck 2013:** Eva-Monika Turck, *Lucien Clergue: Brasilia*, Ostfildern 2013.
- Underwood 1994:** David Underwood, *Oscar Niemeyer and Brazilian free-form modernism*, New York 1994.
- Underwood 1994:** David Underwood, *Oscar Niemeyer and the Architecture of Brazil*, New York 1994.
- Vale 1992:** Lawrence J. Vale, *Architecture, Power, and National Identity*, New Haven/ London 1992.
- Vidal 2002:** Laurent Vidal, *De Nova Lisboa à Brasilia: L'invention d'une capitale (XIXe-XXe siècles)*, Paris 2002.
- Von Beyme 1996:** Klaus von Beyme, „Politische Ikonologie der Architektur“, in: *Architektur als politische Kultur – Philosophia Practica*, hrsg. v. Hermann Hipp, Ernst Seidl, Berlin 1996.
- Von Beyme 1996:** Klaus von Beyme, „Politische Ikonologie der Architektur“, in: *Architektur als politische Kultur – Philosophia Practica*, hrsg. v. Hermann Hipp, Ernst Seidl, Berlin 1996.
- Williams 2009:** Richard J. Williams, *Brazil (Modern Architectures in History)*, London 2009.

Online :

Website Oscar Niemeyer: URL: <http://www.niemeyer.org.br/>, Offizielle Website der Foundation Oscar Niemeyer (15. November 2013).

Website Universidade de Brasilia: URL: <http://www.unb.br/>, Website Universidade de Brasilia (14. November 2013).

Film:

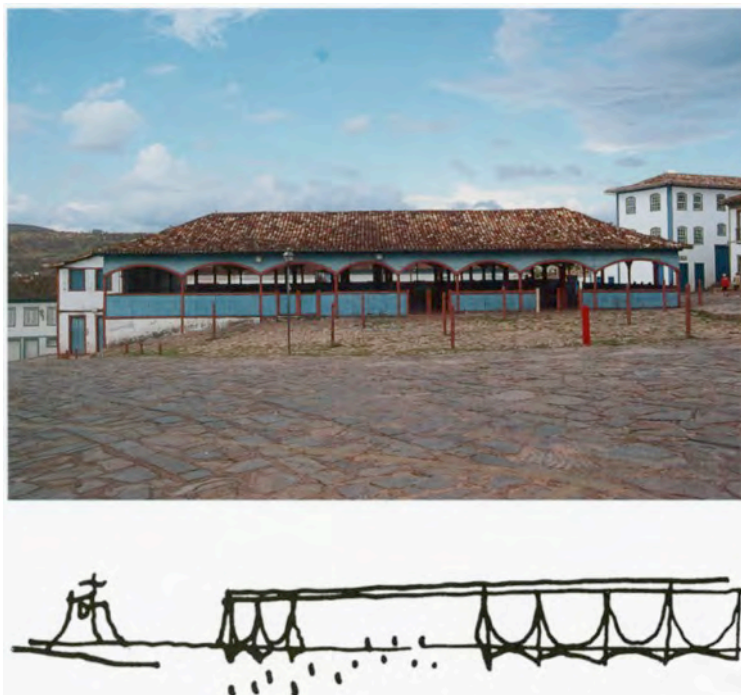
Andreas Krieger (Regie), *Die Kurven des Lebens. Ein Interview mit Oscar Niemeyer*, Redaktion Bayerischer Rundfunk, 2007.

8. Abbildungen

8.1. Palacio da Alvorada (1956-58)



Abb.1



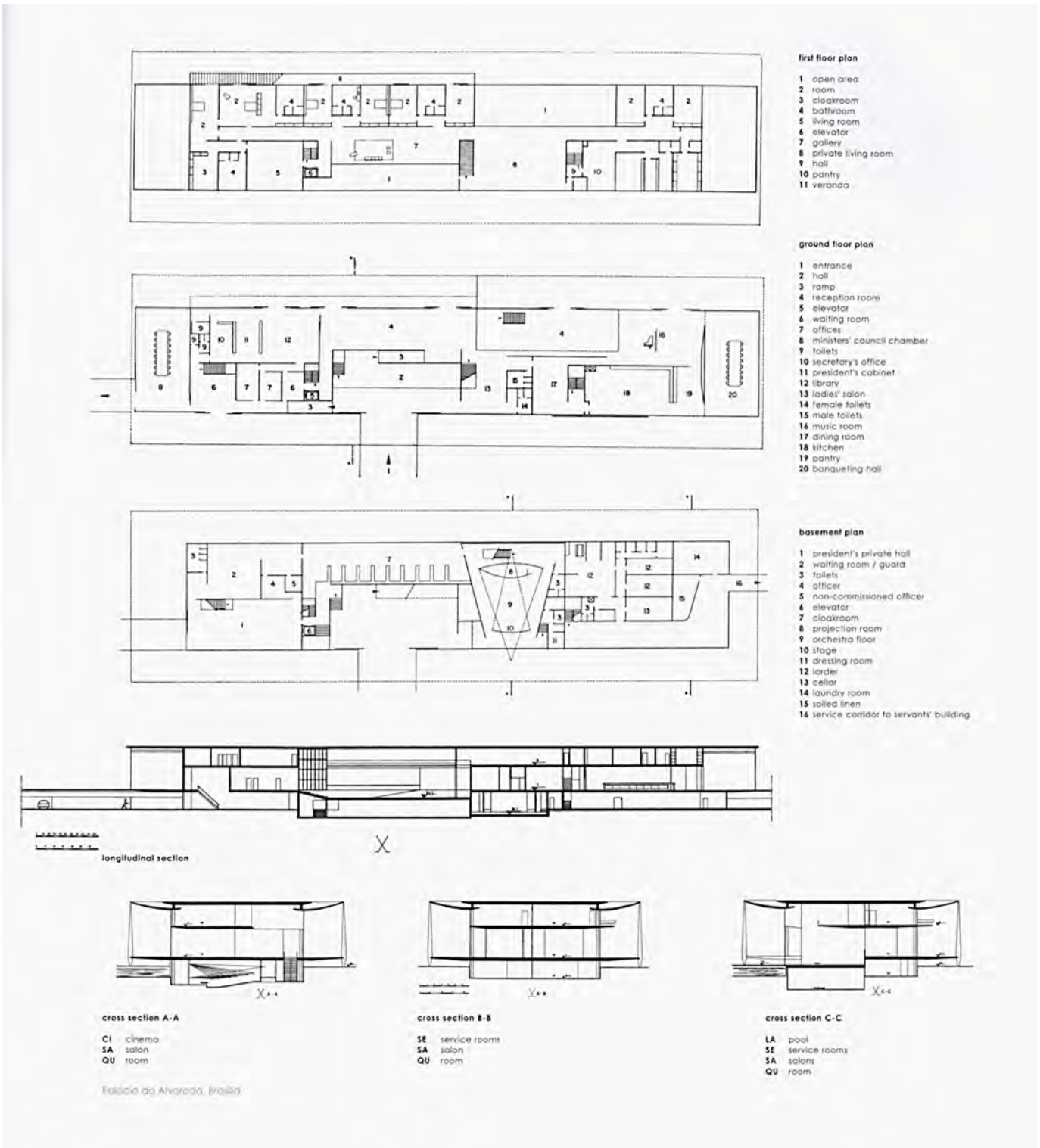


Abb. 2 Markthalle in Diamantina; Zeichnung des Alvorada-Palast v. Oscar Niemeyer
Abb. 3 Grundriss Palacio da Alvorada

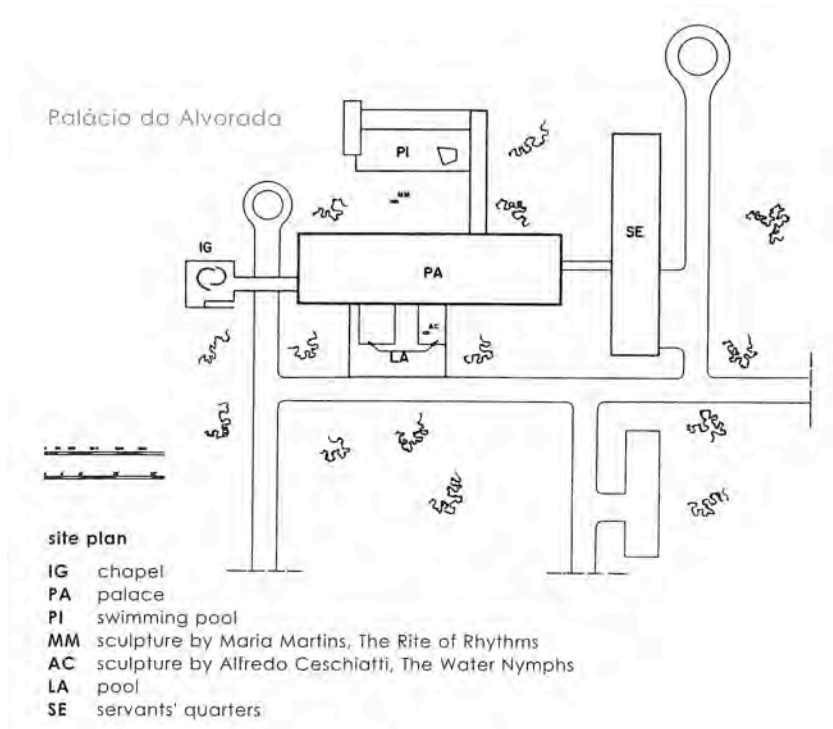


Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7

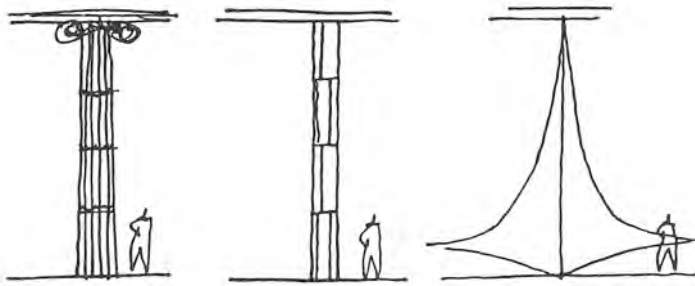


Abb. 8



Abb. 9: Loggia, Westkolonnaden

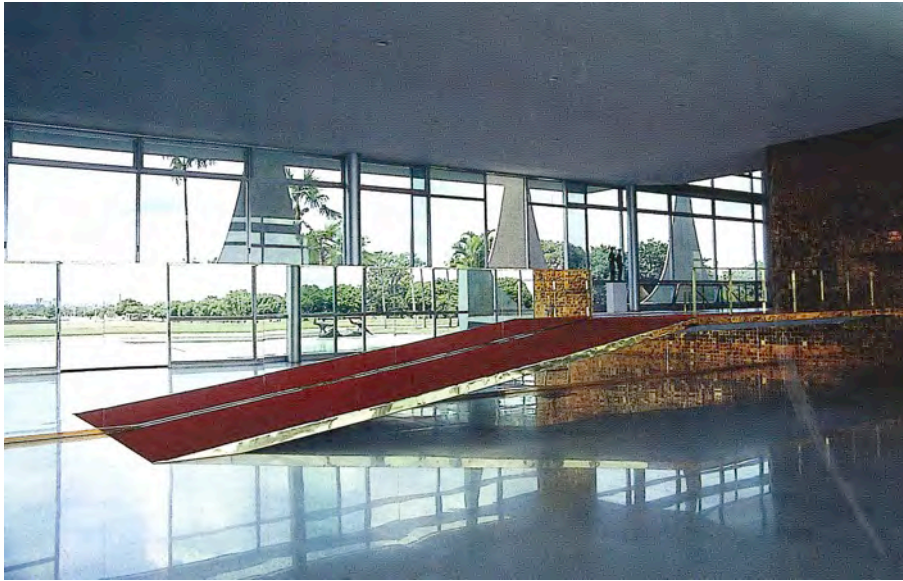


Abb. 10: Empfangsraum

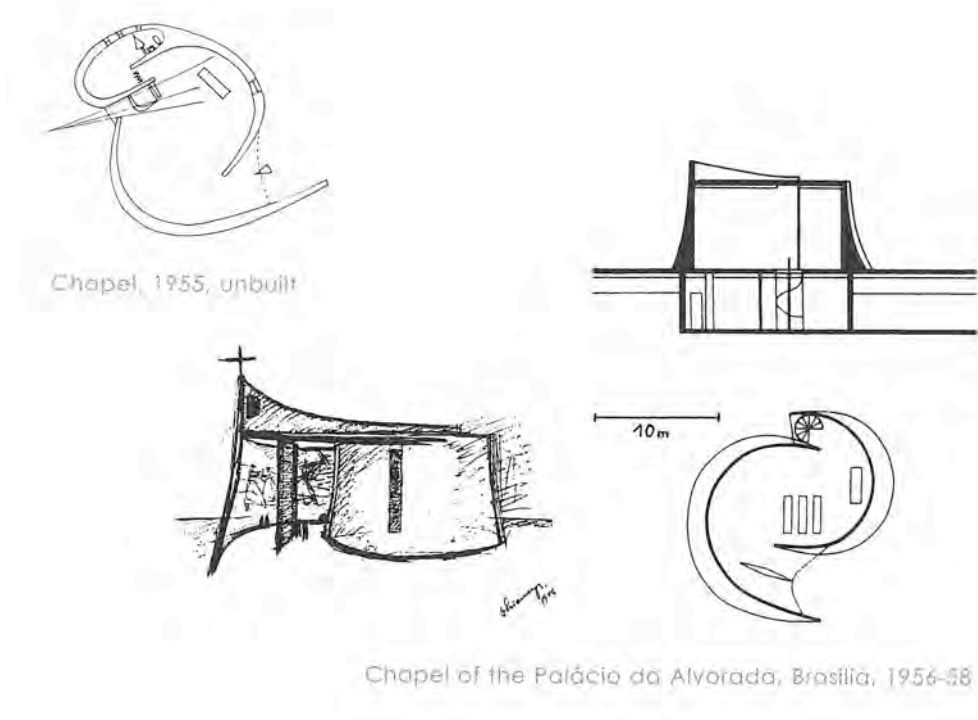


Abb. 11: Privatkapelle des Palacio da Alvorada

8.2. Universidade de Brasília (ab 1960)

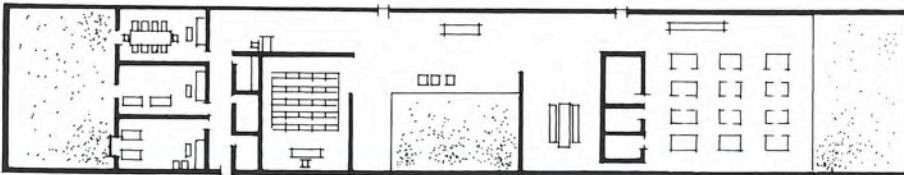


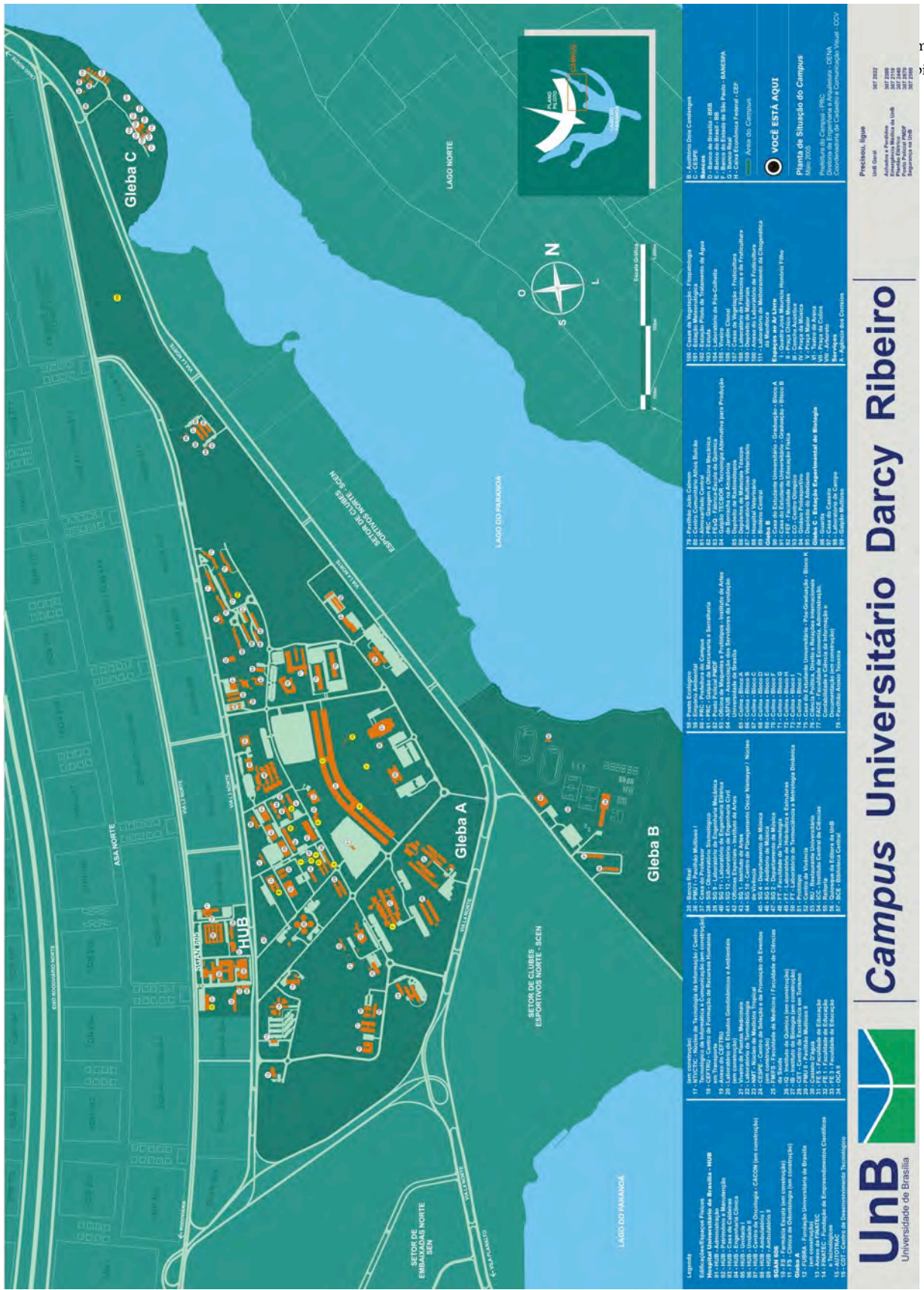
Abb. 12-14: Centro de Planejamento (CEPLAN) (1961)



Abb. 15



Abb. 16: Instituto Central de Ciências (ICC) (1963-71)



8.3 Quartel General do Exercito (1968-73)



Abb. 18: Quartel General do Exercito (1968-73)



Abb. 19: Auditorium, Innenansicht



Abb. 20: Auditorium, Aussenansicht

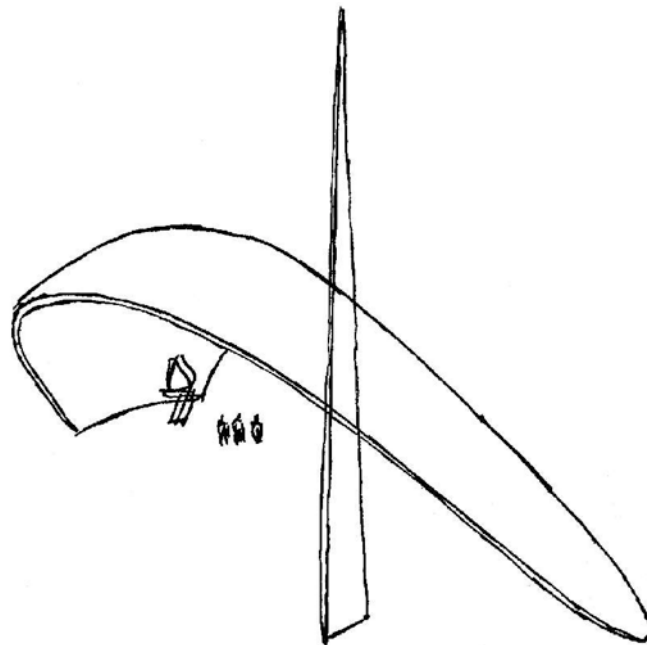


Abb. 21: Entwurf für das Monument *Rui Barbosa* (1949)



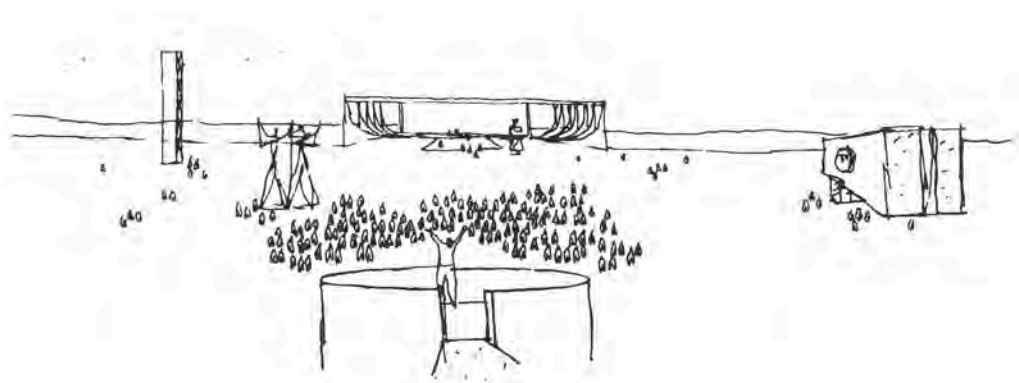
Abb. 22



Abb. 23: Historische Aufnahme von Lucien Clergue (Turck 2013, S. 188)



Abb. 24: Historische Aufnahme von Lucien Clergue (Turck 2013, S. 167)



*Um dia o povo ouvira o pre desaja
e a liberdade e os direitos humanos
seus anquitos irreversíveis.
Ora Niemey 18.4.78*

Abb. 25: Sketch Niemeyer, datiert 18.4.1978 (Philippou 2008, S. 313)

Brasília

Superquadras

Emma Jones



**Universität
Zürich** ^{UZH}

Kunsthistorisches Institut

Superquadra

Living in Brasilia

Emma Jones

01072163

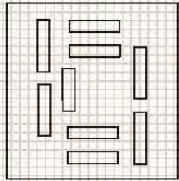
Rotbuchstrasse 19.

8006 Zurich

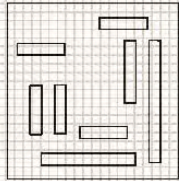
+41766134954

emmaletizia.jones@uzh.ch

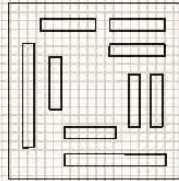
Herbstjahrssemester 2013



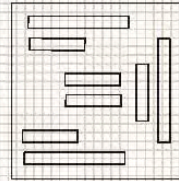
302N



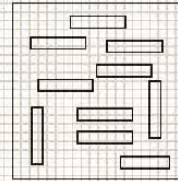
305N



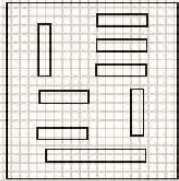
308N



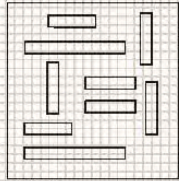
311N



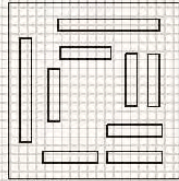
314N



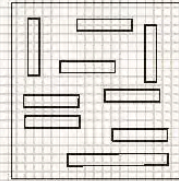
102N



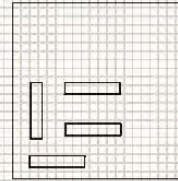
105N



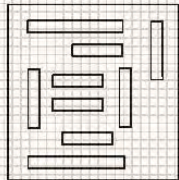
108N



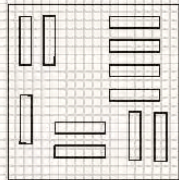
111N



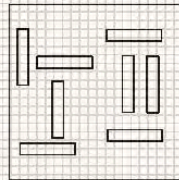
114N



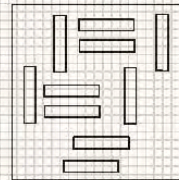
203N



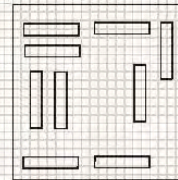
206N



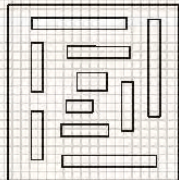
209N



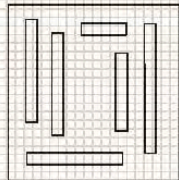
212N



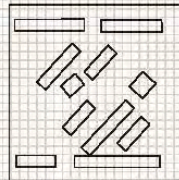
215N



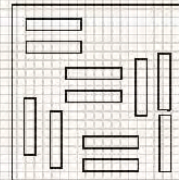
304N



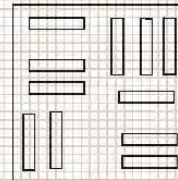
307N



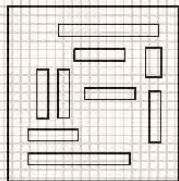
310N



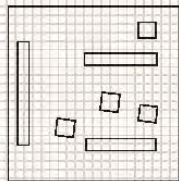
313N



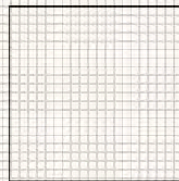
316N



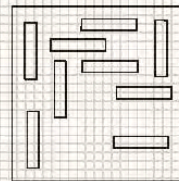
104N



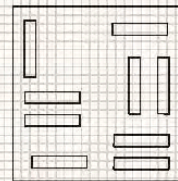
107N



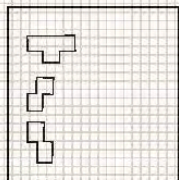
110N



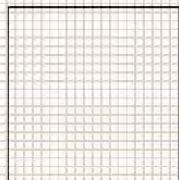
113N



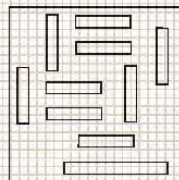
107N



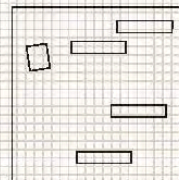
204N



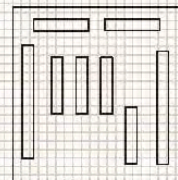
207N



210N



213N



216N

*The superquadra is not a part of the city whose meaning can be reduced to the relationship it establishes with other urban elements, but a microcity where the rapport between interior and exterior is dissolved in a miniaturised representation of the urban complexity.*¹

A typology for a modern city

The first of the *superquadras* ('super squares') of Brasilia were laid out between 1957 and 1960 in a frenzy of construction. Lucio Costa, having designed the overall Pilot Plan for Brasilia, conceived of the superquadra within it as a repeatable square residential block that could be both entirely self sufficient as well connected to the city as a whole. Once the principles of the superquadras had been established, Costa then allowed other architects, notably Oscar Niemeyer for the earliest superquadra examples, the task of designing the arrangement of the apartment blocks (or 'slabs') within the *quadras* themselves. The first built superquadras and the slabs they contained became the basis of the 1960 Building Code for the city. Following this date, other architects were brought in to design the individual blocks in accordance with the code – a process that still continues today as Brasilia grows.

Costa in this instance did not make use of the drawing to govern the architecture of the superquadras, but the written word. Essentially he *wrote* rather than *drew* the design – an almost curatorial concept by which a set of guidelines is given to different architects allowing them certain freedoms within a common framework. The most important aspect of Costa's written Pilot Plan competition report with relation to the superquadras was a set of rules as precise as they were open, that governed relations between superquadras but allowed for variance in the organisation and architectonic expression of their individual residential blocks. For example Costa clearly described "a continuous sequence of large [quadras] set in double or single lines along both sides of the residential highway axis, each surrounded by rows of large trees." Apart from stipulating the arrangement of the superquadras in relation to the overall Pilot Plan and the planting requirements, Costa also gave two primary principles for the design of their residential blocks: "a maximum uniform height (possibly six storeys raised on pillars) and separation of vehicular and pedestrian traffic."²

Martino Tattara regards this report as significant for one main reason: "Through a text (the competition report), a few sketches, and a drawing of the plan of the city, the architect was able to clearly describe at once all that was necessary to initiate and control the development of a city that a few years later would become the administrative and symbolic capital of the country..."³ It is indeed striking that Costa does not make mention of the actual dwellings themselves, preferring to focus on apparently 'secondary' concerns such as planting and block arrangement. He gives no indication of how residences are to be designed, or how they should look – the one exception being the description of the use of pilotis (pillars) to raise the building mass

¹ Martino Tattara, 'Brasilia's Prototypical Design: Superquadra and the Project of the City', *Architectural Design* 81:1 (Jan/Feb 2011): 55.

² Lucio Costa, 'Plano Piloto de Brasilia', manuscript of the 1957 competition entry brief, quoted in Styliane Philippou, *Oscar Niemeyer: Curves of Irreverence* (New Haven and London: Yale University Press, 2008), 296.

³ Tattara, 48.

off the ground and thus allow for continuity between landscape and building. He submitted a sketch (Figure 2) with a suggested layout for the slabs of a typical superquadra in plan, but gave no further details. What he does do instead is outline an idea of living, of the way the city should function, and of the relations between the superquadras – that is, the landscape. The superquadras, given their own logical principles of organisation, are thus both totally self sufficient and able to enter into a relationship with the rest of the city as a whole. In other words, the superquadra *is* a city, as it is *part* of a city, thus it fulfils the functions of a prototype.

The superquadras can thus be seen as an exemplar of typological design, in which the 'example' is set out as a rule that governs each individual variance. The 'example' here is not to be understood in the common sense as one sample of a group of similar types. Rather, the example here signifies the essential type from which all others types proliferate, not identically but *similarly*.⁴

The example of the prototypical superquadra 280m x 280m (a standard block according to Costa is 100m x 100m)⁵ is unwaveringly repeated, its square form in planning locking together with its neighbours in a checkerboard formation. Occasionally, two quadras are combined to form a 'double quadra', a superblock. Variance is then allowed for in the placement of the residential blocks within each quadra, and in the façade expression of each block. This principle governs the architecture of the superquadras both programmatically and formally.

It was estimated by 2005 that the average superquadra holds on average 528 apartments (about 48 apartments per residential block or 'slab'), leading to an approximation of 240 residents per slab and therefore 2640 residents per superquadra.⁶ By 1960 the number of superquadras to be built was set at 120. As explained, within each quadra the location of the slabs is slightly varied. Figure 4 is an aerial view showing the variances to be found in the organisation of the four different neighbouring blocks 107, 108, 307 and 308. The effect from above of this configuration is of a series of abstracted rectangles moving toward and away from one another though never quite intersecting; the same invisible force keeping them apart as preventing them from breaching the borders of their quadras altogether. Each rectangular block slides past the next in a kind of arrested movement curtailed by the square border of the quadra itself. Only from the air, and only on a flat site, could such a neighbourhood be planned this way – and in this unwavering mode of variation and repetition. For any irregularity in topography or consideration of movement along the ground would have destroyed the taut composition of each residential block within its own quadra, and of each quadra within the entire urban pattern.

The superquadras are marched out in four parallel rows labelled 100, 200, 300 and 400; two on either side of the 12km long bowed residential axis road that forms the 'wings' of Costa's Pilot Plan (Figure 1). 100 and 300 are adjacent on one side of the main road, 200 and 400 are on the other – it is along row 400, the row designated for lower income housing, that the the double quadras are formed (see Figures 4 and 5).

⁴ Tattara has reiterated the importance of viewing the superquadras as prototypes in order to understand their unique achievement. Tattara, 47-55.

⁵ Costa, interview with Juan Antonio Zapatel, 1992, in Farès el-Dahdah (ed), CASE: Lucio Costa Brasilia's Superquadra (Prestel/Harvard University Graduate School of Design, 2005),19. All subsequent citations of this interview will appear as 'Costa, 1992'.

⁶ Maria Elisa Costa, 'The Superquadra in Numbers and Context' in el-Dahdah (ed.), 29-30.

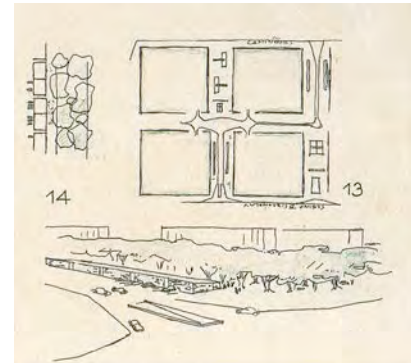
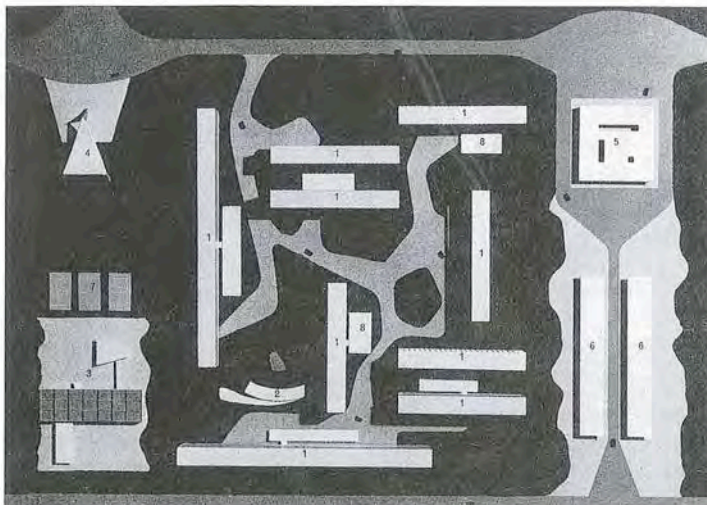
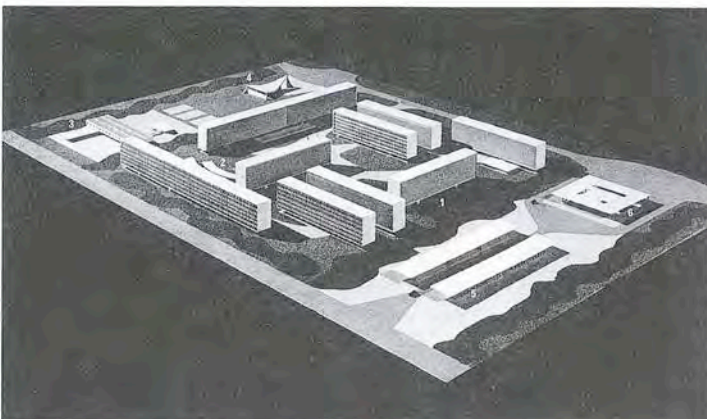
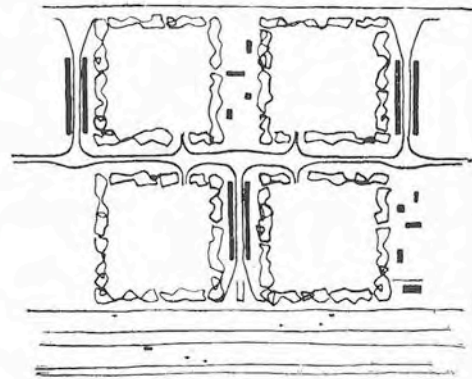


Figure 1. Lucio Costa's Pilot Plan for Brasilia showing the Asa Sul e Norte.

Figure 2. Costa's original competition report sketches showing configuration of a typical block (top) and four blocks forming a neighbourhood serviced by an interquadra (bottom). Note the perimeter planting around the quadra.



- 1 apartment block
- 2 escola-classe
- 3 escola-parque
- 4 church
- 5 cinema
- 6 shops
- 7 sports
- 8 nursery



Model of superquadra with adjacent entrequadra

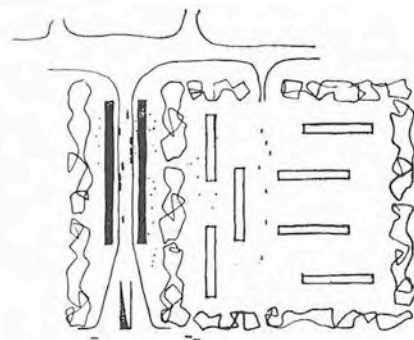


Figure 3. Oscar Niemeyer's scheme for superquadra 108 and adjacent quadras and interquadras.

The curve of the residential spine, which has also been compared to the formation of a traditional vernacular hammock⁷, is intersected centrally by the Monumental axis on which the city's governmental buildings are set. This effectively cuts the residential axis into two halves and thus two neighbourhoods: The Asa Sul and the Asa Norte (Figure 1). Each quadra is repeated, though offset from its neighbours by roads and what Costa termed 'interquadras' or 'entrequadras': These were intermediary strips 300m x 80m containing recreational facilities and separating one quadra from the next.⁸ (Costa's own sketch in Figure 2 and Niemeyer's sketches in Figure 3 illustrate this relationship clearly). Each set of four quadras forms a 'neighbourhood' serviced by common cultural and leisure facilities built on its interquadras – churches, cinemas, schools, libraries and sports centres.⁹ The writer Alex Shoumatoff lyrically described the varying identities of these interquadras he encountered in the late seventies: "Some cater to women, with boutiques selling stockings and handbags; some specialise in used cars; 109 South is a meeting place for Bohemians and gays. The ones near the Hospital Sector have an inordinate number of drugstores."¹⁰ In short, these interquadras form the commercial centres of the neighbourhoods, occupying the strips that separate them.

A standard height of six floors was prescribed by Costa for the residential buildings, being apparently the maximum range the voice could travel, so that children playing on the lawns below the buildings could hear the adults' instructions from the balconies.¹¹ It was also the standard height of buildings before elevators, according to Costa a comfortably human scale. In an interview with Juan Antonio Zapatel in 1992, Costa evoked the word 'tradition' in his justification of the imposition of certain height restrictions over the residential quarters: "I reduced the slab to the scale of the individual, closer to the ground, and more in agreement with out tradition, so to speak; and this was implemented in the quadras, thus limiting building height to six floors."¹²

The stipulation of the separation of pedestrian and vehicular traffic results in colossal setbacks between buildings and roads of a grand scale – lending images of the city what its critics have characterised as its 'inhuman' element. But then, this utopia was not meant to be experienced on foot. The Pilot Plan was conceived of from above, as if from an airplane, and it follows that the motifs of transport and unending movement recur also on the ground. The nucleus of the cross between the main axes is a bus station, a place to pass through rather than linger. Similarly, the residential districts of the south and north are spaces to be traversed in a vehicle. Journeys are made from one autonomous monument to the next, each standing as a monumental destination, an edifice to be arrived at and left from. As has been discussed, the

⁷ el-Dahdah, 16-17.

⁸ Costa, 1992, 22.

⁹ Zilah Quezado Deckker, *Brazil Built: The Architecture of the Modern Movement in Brazil* (London and New York: Spon Press, 2001) 202.

¹⁰ Alex Shoumatoff, *The Capital of Hope: Brasilia and Its People* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1980), 175.

¹¹ Lauro Cavalcanti, *When Brazil Was Modern: Guide to Architecture 1928-1960* (NY: Princeton Architectural Press, 2003), 388.

¹² Costa, 1992, 22. It is worth noting that head of the National School of Fine Arts from 1930, Costa was instrumental in popularising the discourse of modern architecture as a true and continuous expression of Brazilian 'tradition'. For him, as for the likes of Giedion and Le Corbusier in Europe, Modernism was not 'against' tradition but a continuation of it.

unbuilt areas of the superquadras are a means of holding the blocks tautly apart from one another, rather than providing spaces to stop in. The only place, it seems, for the inhabitant of the city to be still is within the edifice of the residential block itself, or perhaps in the shaded spaces among the pilotis at ground level. In planned it appears as if these blocks are moving signs, but from the ground they are the opposite: These mute forms are still sentries in a landscape built for movement.

With the priority on the ground given over to motion, the street necessarily cannot function. And so, the residents instead assert ownership over their quadra. Maria Elisa Costa observed that “residents identify with their superquadras as they would identify with their street in a conventional city: they say ‘my superquadra’ just as they would say ‘my street’”.¹³ Their neighbourhoods are not built around linear streets interspersed by squares but instead around these ‘super squares’, each one differentiated and separated from the next – separated by circulation and motion but also by social hierarchy. But even while these superquadras develop their own character, the ease with which fast travel is possible grants the inhabitants swift access to other parts of the city. For better or worse, in this context territorialism becomes difficult to cultivate.

Costa, in designing everything but the buildings themselves, nevertheless reiterated that “if the impossibility of a certain level of quality of the architectural object is to be accepted, the coherence of the ensemble is achieved thanks to the careful composition of those aspects traditionally considered complementary.” These ‘complementary’ principles from the Pilot Plan report can be briefly summarised as the location of roads and the provision for mobility, the location and type of community facilities and services, the overall scale, the ‘green belt’ planting and the relational principles between the surrounding landscape and ground floor of the residences to create a continuous ground plane through the use of pilotis.¹⁴ These principles, Costa believed, would be enough to guide any architect in the future design of the remaining superquadras and the buildings they would contain.

¹³ Maria Elias Costa, 2005, quoted in Philippou, 298.

¹⁴ Tattara, 52.



Figure 4. Aerial view of the first neighbourhood unit (South Superquadrads 108, 308, 107 and 307) showing varied configurations.

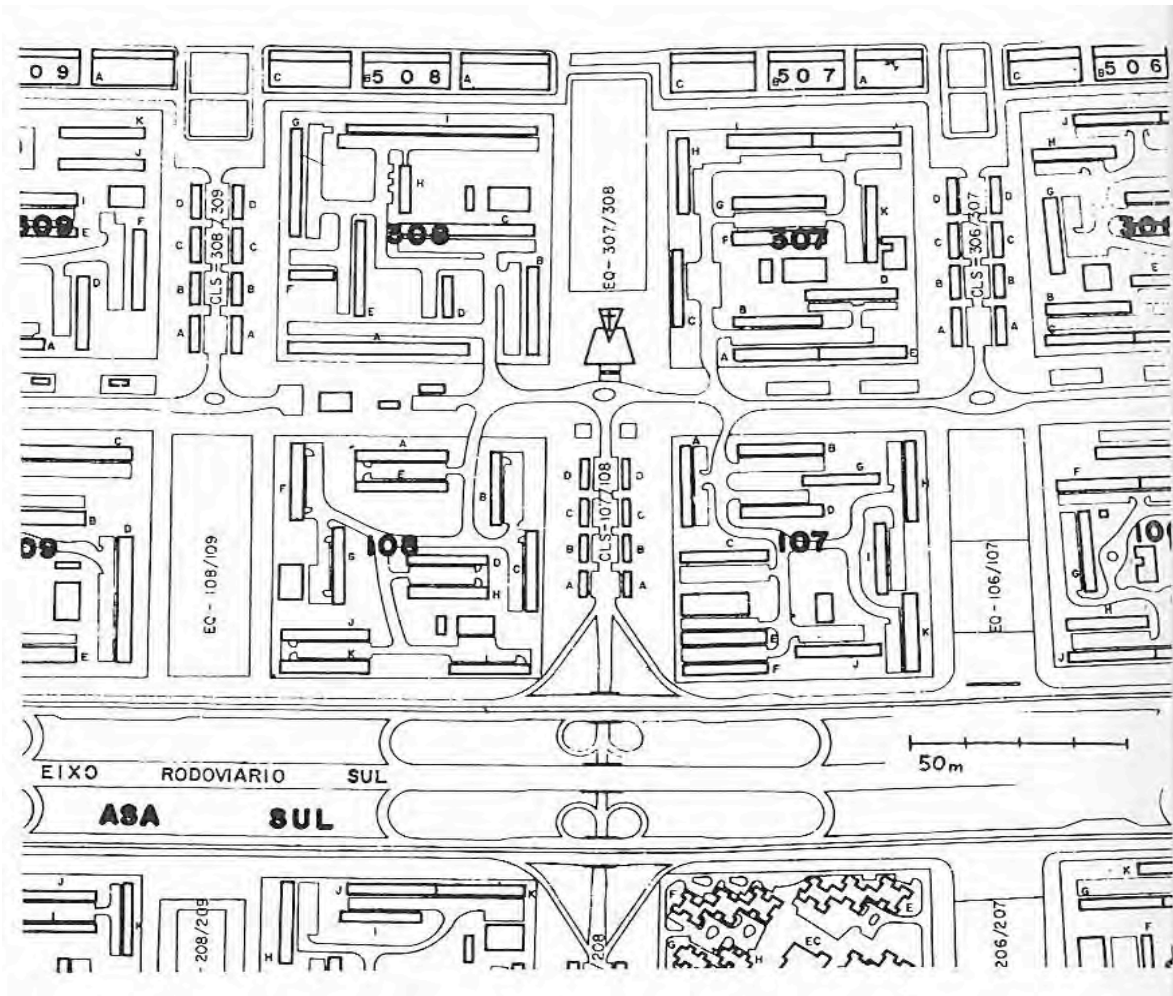


Figure 5. Plan of the first neighbourhood unit (South Superquadrads 108, 308, 107 and 307) showing varied configurations.

Façade and Form of the *superquadra* slabs

Within the superquadras, individual residential slabs are given differing expressions. For example, Superquadra (SQ) 206 contains identical slab buildings, in SQ 207 the material expression and finish of the slabs is the same but their overall dimensions differ (some slabs contain smaller apartments), and in SQ308 finish materials and colours differ between slabs yet their façade expression remains fundamentally the same.¹⁵ The building codes of the city have been updated four times: in 1960, 1967, 1989 and 1998 – each time reflecting the political situation of the day. During the 1960s building regulations were tightly controlled and standardised, yet the 1998 codes abolished many requirements for certain standards in architectural quality in line with the trend toward privatisation and the loosening of state controls.¹⁶ There are still new slabs being built, still others have been altered, and as such it is difficult to find uniform or exemplary examples that suggest a blanket imposition of architectural norms on the population, countering the kind of criticism often levelled at Modern developments – especially by the likes of James Holston¹⁷.

Importantly, variations in the façades of the slabs has become the primary means of asserting difference between them. Often this is the work of a variety of different architects: Eduardo Negri designed over 100 slabs in the 1960s and 70s, and more recently Manoel Duarte has continued to develop the city's north wing. As an extreme example, SQ 207, in both organisation and massing, is radically different to the other superquadras (Figure 6). Its slabs sit at 45 degree angles to the quadra itself, and their massing is more square than rectangular. This was a result of the 1967 changes in building code under Brazil's military dictatorship, which allowed certain developers who owned whole superquadras to submit their own urban design plans for the site (as long as they remained true to Costa's outline in principle, if not in form). Nevertheless, the height restrictions at SQ 207 remain in place, as they do over the whole residential part of the city.

The upmarket SQ 308 remains in plan one of the closest to Costa's original sketches submitted with the Pilot Plan report, and is a good example of the configuration of one of the original quadras (Figures 5 and 6).¹⁸ The 308 slab was designed by a team of architects comprising of Sérgio Rocha, Marcelo Graça Couto Campelo, José Ricardo Abreau and Luiz Acioli for the Banco Central do Brasil to house its workers. The slabs of SQ 308 along with SQ 307 and their neighbours, SQ 107 and 108 designed by Oscar Niemeyer, are among the earliest to be built in the city. By 1960 the Asa Sul neighbourhood containing these first four superquadras was fully operational,¹⁹ and it follows that these slabs, depending on how one chooses to look at it, offer possibly the most 'authentic' examples in form and plan. It was on the basis of the construction of this neighbourhood that the 1960 Building Code was first established.

¹⁵ Sylvia Ficher, Francisco Leitão, Geraldo Nogueira Batista and Dionísio Alves de França, 'The Residential Building Slab in the Superquadra', in el-Dahdah (ed.), 49-50.

¹⁶ Ficher et. al., 50.

¹⁷ James Holston, *The Modernist City* (Chicago: University of Chicago Press, 1989), 183.

¹⁸ Ficher et. al., 54-55.

¹⁹ Philippou, 302.

The most obvious precedent for the superquadras 108 and 308 is to be found in Lucio Costa's apartment blocks in Parque Guinle, Rio de Janeiro (1947-53). Costa himself states that this project was "where it all began."²⁰ These blocks are three eight storey high blocks on pilotis with facades of glass on one side and *cambojé* – precast concrete perforated 'screens' which cover the balconies providing filtered light and heat control – on the other.²¹ Henry-Russell Hitchcock had considered these apartments to be "one of the most characteristic and successful examples of Cariocan [Rio de Janeiro school] architecture."²² The Parque Guinle apartments were in turn conceived by Costa as a more regionally appropriate relative of Le Corbusier's *Unité d'Habitation*, with the crucial difference being that of scale. While the *Unité* was conceived of as autonomous, massive enough to contain internal streets and rooftop facilities, the superquadra residential slabs, with their six-storey limit and only an average of 240 residents per slab, is explicitly formulated as such by Costa to be much more dependent on and connected to its surroundings.²³

Structurally, the ground floor pilotis of the buildings in 108 and 308 support a standard two-way ribbed and reinforced concrete slab repeated at every floor (this can be made out in some of the images in Figures 18 and 19). The primary beams of the two-way system run in the shorter direction of the rectangular footprint. The secondary beams span between them, in the longer direction. The two-way slab is crucial, as it allows for an increased degree of freedom in the removal of load bearing party walls to apartments above, allowing for more flexibility of living spaces and apartment sizes. Party walls can thus be placed, for example, on the vertical load path of occasionally every second piloti off the primary load carrying beams, and their loads transferred laterally back to the primary beam axis by the secondary beams, then vertically to the ground via the pilotis. Nevertheless, concrete works in compression rather than tension, and while the tensile strength of the reinforcement within the beams assists greater spans, columns and apartment walls would not be able to be spaced much further than 8 metres apart without a radical increase in beam section and depth, affecting the head heights of the apartments and pushing up overall height as well as cost.

It seems that the limitations of concrete spans have been a convenient way of standardising the footprint of the slabs, and this has gone on to form part of the overall building code. For example, the typical slab in 308 contains two pilotis running in the shorter direction (see ground floor diagram in Figure 11). Allowing for a maximum span of around 8 metres between them and an overhang at either side of around 2 metres, the total footprint width is set at 12.5 metres. Length wise, there need be no limit, as this is only the secondary load-bearing axis. It is for this reason that the lengths of the slabs in 308 vary greatly. As the plan for SQ 308 shows, the pilotis are not always placed in the centre of the footprint. It may be varied, reducing the cantilever on one side and increasing it on the other. However the general principle would be the greater the cantilever, the greater the bending moment of the beam, and therefore the greater the beam depth required to counteract it. It is at this

²⁰ Costa, 1992, 21.

²¹ Deckker, 197.

²² Henry-Russell Hitchcock, *Latin American Architecture since 1945* (New York: Museum of Modern Art, 1955), 154.

²³ Costa, 1992, 22.

point that costs would have been weighed up against a variety of beam sections and preferred apartment plans in order to determine the most comfortable spans.

The importance of the cantilevers from a theoretical perspective can also not be underestimated. By setting the pilotis back from the edge of the slab the mass of the building appears more readily to 'float' above the ground, in keeping with Costa's desire for a free flowing ground floor that might meld seamlessly into the surrounding landscape: "In the English manner", as he put it.²⁴ This could also be cited as a reason for a limitation to two pilotis in the primary load bearing direction in these early slabs. A slab deeper than 12.5 metres would have necessitated the introduction of possibly a third piloti to divide the span into smaller elements, resulting in a forest of columns and ground floor counteracting the sought-after lightness, security and openness of this level. Needless to say, however, this is precisely what has happened in subsequent developments beyond 1960, as the apartment-per-floor count has increased due to developer pressure, thereby increasing slab areas.

Figure 7 is a diagram that shows this evolutionary process over time, resulting from tweaks to building codes that allowed for perimeter expansion. For example, in 1960 openings on the shorter (lateral) elevations were forbidden, necessitating the importance of cross ventilation. A 12.5 metre width optimally allowed air to pass through one façade of the apartment and out the other. However later changes allowed for windows and balconies on the lateral ends, reducing the importance of cross ventilation and so increasing widths. The allowance of balconies on later developments also pushed up the perimeter area shown on the diagram in green, as did a law in 1989 that allowed the floor area taken up by any multi-level service shafts and common circulation cores within the building area to be offset around its edge. These gained areas around the perimeter were called 'compensation areas' and are shown on the diagram in blue and yellow. At this point, perimeter areas had grown so wide in some instances that apartments could be placed back to back, destroying the original principle of cross ventilation. The diagram shows how typical slab widths went from 12.5 metres originally to up to 18.5 metres in later developments.²⁵ This had an inevitable effect on the appearance and massing of the slabs.

Fundamentally though, the common use of the two way slab and beam structural system with the load transferred by internal walls and columns results in the option of a free, non-load bearing façade unregulated by structural concerns – a free envelope, in the exact sense of Le Corbusier's *Chez Domino* of 1914. Various architects have dealt with this freedom in various ways. The phenomenon of balconies on more recent developments somewhat destroys the integrity of the continuous glazed facades of, say, SQ 308, breaking up the façade's uniformity over its length and reducing the sense of the monumental Costa had originally sought.

In 108 and 308 as at Costa's *Parque Guinle*, the general principle of *campogé* screens on the service face and glazing on the other, with the two lateral ends free of openings, dominates. There are no balconies on the slabs in these quadras, and though this seems to contravene the habits of the climate, it does lend the facades a striking and not unattractive streamlined uniformity over their length. By excluding balconies,

²⁴ *Ibid.*, 21.

²⁵ Ficher et. al., 63-64. A more comprehensive overview of alterations to building code and their subsequent results in the architecture of the slabs themselves is dealt with here.

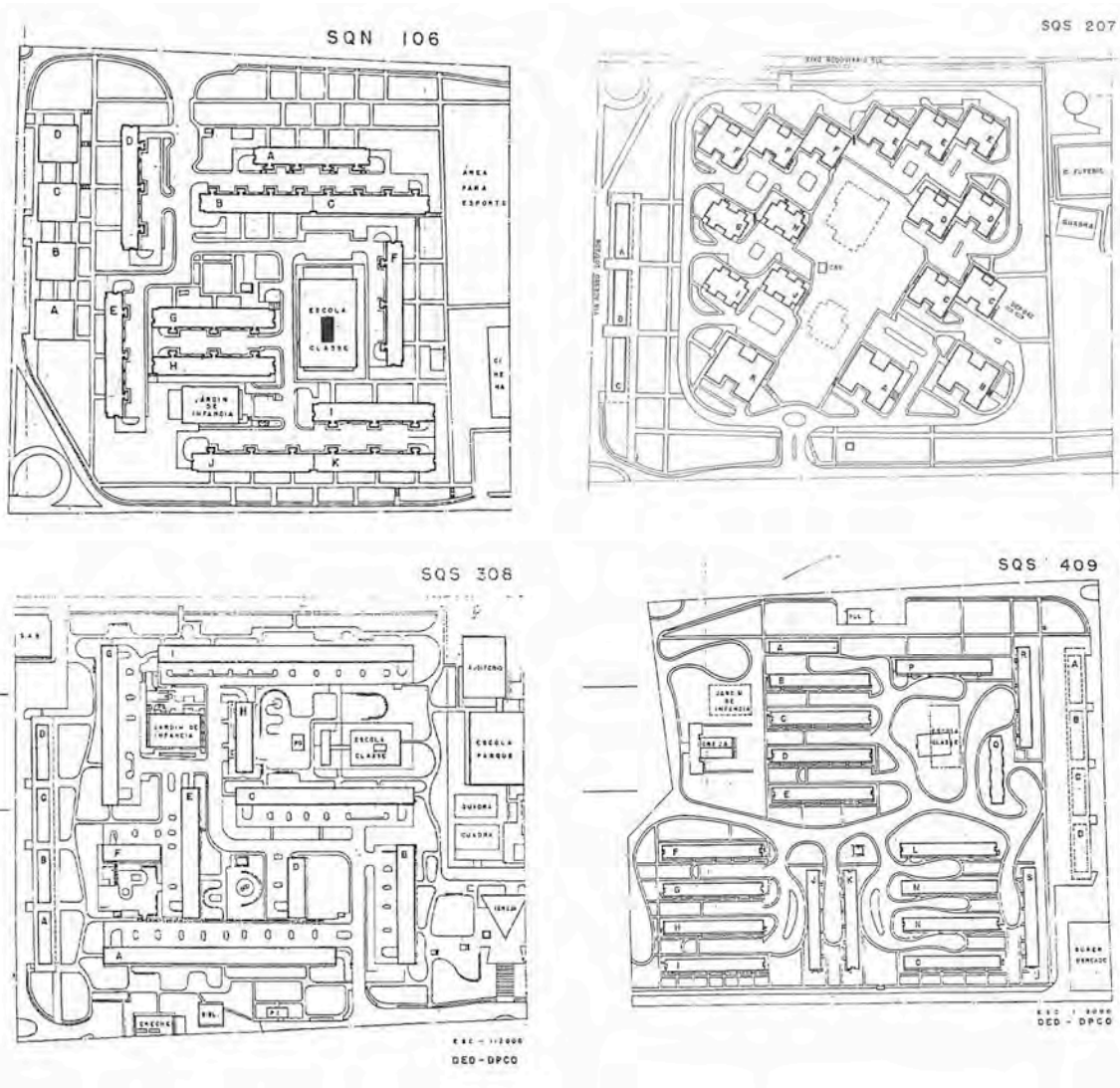


Figure 6. Various superquadra plans showing different configuration of slabs.

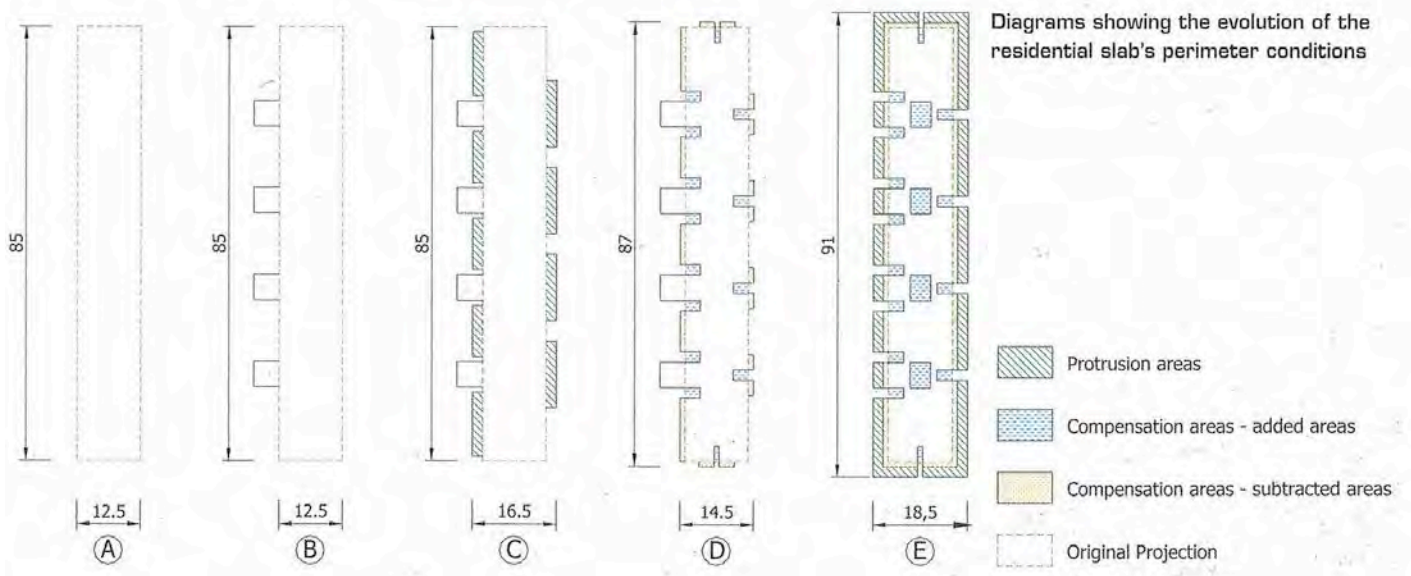


Figure 7. Diagram showing the gradual increase in typical slab dimensions over time.

Costa was also trying to encourage inhabitants to use the outdoor spaces in the public realm rather than those in the private,²⁶ though this is not entirely convenient when one considers questions of supervision of children, or the need to move between facilities such as kitchens and bathrooms in conjunction with outdoor occasions. The entire effect of the envelope, according to Styliane Philippou, was meant to contrast with the heavily “figurative content”²⁷ of the buildings along the Monumental axis.

SQ 308, a luxury block, employs the *cambogé* to shield service rooms, maid’s quarters and the like from public view (Figure 8). The use of these screens was then enshrined in the 1960 building codes, which stipulated: “laundry and/or service areas must have screening elements so as not to be seen from the outside and to prevent clothes from being hung out to dry from rails or banisters.”²⁸ This service façade is effectively a double façade with a void in the centre, comprised of a row of clear windows on the inside to be opened and closed at will, and a secondary layer of shading screens on the outside. The two façade elements are tied to each other structurally. This enables the resident to control heat, light, cross ventilation and privacy in a hot climate. The playful quality of these perforated screens had another function of both ‘concealing and revealing’ a stratified side of Brazilian life, becoming both “solar-shading” and “social-shading” devices.²⁹ Thought to have Moorish origins, the *cambogé* allowed one “to see without being seen.”³⁰

In Niemeyer’s SQ 108, where the configuration of apartments and service cores is slightly different, a similar perforated screen encloses a common entrance corridor. In later apartment developments, as building footprints became wider and, as we have discussed, back-to-back configurations and balconies became more common, the *cambogé* began to disappear from the façade.³¹

On the opposing face of the *cambogé* wall of 308, where the bedrooms and living areas are located, is an astonishingly exposed full height glazed wall, broken up in scale by opaque strip cladding panels to conceal the structural slab and beams of each floor. This wall exposes the apartments climatically as well as socially (although a degree of privacy is these days given by vegetation that has grown to maturity – see Figure 9). The treatment of the living and bedroom façade in SQ 108 is slightly more climatically and socially sensitive. Niemeyer recessed the glazing in this case and allowed deep concrete blades to protrude in the manner of the *brise-soleil*, providing a greater degree of shade as well as privacy – achieved through the shadows thrown across the glass by the blades themselves (Figure 10). The rhythm of horizontal and vertical elements also establishes an intricacy and rhythm far more lively than the flat glazed façade on 308, and more in keeping with the *cambogé* principle on the opposite side.

James Holston has suggested that far from neutralising the ornamental expression of differing social classes through the imposition of a uniform and unalterable public façade, the glass wall actually heightened these differences. Dubbed “the *candango*’s television set” by locals, the glass facades allowed the poor man (*candango*) to be entertained by the “nightly soap operas of middle class life just

²⁶ Philippou, 303.

²⁷ Ibid., 303.

²⁸ Ficher et. al., 64.

²⁹ Philippou, 303.

³⁰ Ficher et. al., 67 (note 24)

³¹ Ibid., 64.

by staring at the illuminated facades of the superquadra blocks.”³² Holston concluded that the elimination of ornament represented by the glass façade and “so applauded by the modernist”³³ was ultimately no different to the lavishly ornamented vernacular house of a wealthy inhabitant: For the glass façade of the superquadra also confronted the man *without* with what he did not possess.

³² Holston, 184.

³³ *Ibid.*, 186.

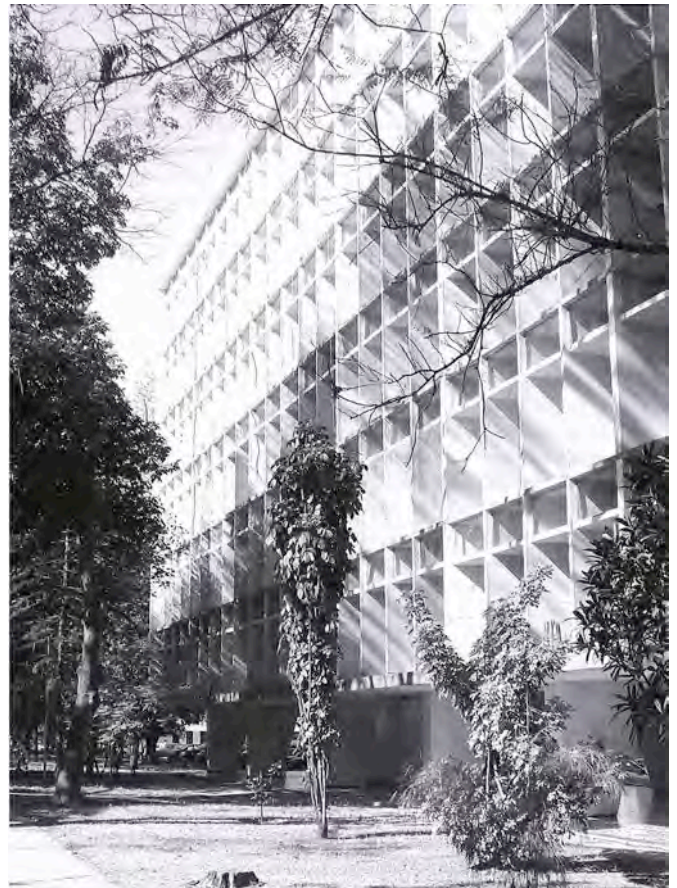


Figure 8 (top). Camboge screens framed by nature on a SQ 308 slab.
Figure 9 (above). Glazed elevation of the SQ 308 covered by trees.
Figure 10 (right). Protruding blades on the glazed side of Niemeyer's SQ 108.

The social hierarchy of the plan

The other side of the story of the superquadras is of course the phenomenon of Brasilia's satellite towns – the response of unrelenting capitalism to Brasilia's aspiration towards finiteness. For to discuss the superquadras must also be to acknowledge their paradoxical progeny, and the truth that, as Martino Stierli has written, "the construction of the city itself already contained the nucleus of its first favela."³⁴ These satellite towns sprang up outside the confines of the Pilot Plan to house the workers who flocked to Brasilia to build the superquadras – and after they were built, the workers stayed. Costa's Pilot Plan was a finite and closed system: the polar opposite of, say, the Manhattan grid. For while the Manhattan grid was a field that could be replicated theoretically indefinitely (halted only by the island that contained it), the grid of the superquadras is set out along a hierarchical line or thread, and organised about a linear circulation system. Christopher Alexander has written extensively on this idea of the Pilot Plan as a hierarchical 'tree'.³⁵ The Asa Sul and Norte, feeding off the primary bowed residential axis and bound to the transport link and state buildings at the centre of the 'cross' are distinctly finite neighbourhoods. Any further planned development beyond the jurisdiction of these wings would require additional services, transport links, roads and urban nodes, thus utterly destroying the primacy of the unwavering cross. Put simply, an expansion of Brasilia to accommodate further dwellings or superquadras than those planned for by Costa would serve only to undermine the pure urban planning *idea* of Brasilia itself.³⁶ Furthermore, Costa never provided any guidelines for how new developments beyond the area designated for the superquadras might be integrated into the original concept: There was never a plan for expansion beyond a predefined limit, as it had never been part of the original brief.

And so, the expansion could only take the form of the informal, and the disallowed. In the absence of the possibility of integrating these workers and their families into the superquadras plans themselves, they instead organised their own contingent communities. These communities and the economic realities of their way of life outside the organised city have already been documented extensively by authors such as David Epstein and Alex Shoumatoff, and it would not be the place to do so here; suffice to say that both writers constructed valid criticisms of the superquadras based on first hand experience of the satellite towns outside them, and pointed to their role in excluding those Brazilian workers and their families engaged in building a national myth in stone, but who themselves were excluded from that myth.³⁷ Today, the satellite towns have grown so large that they dwarf Brasilia itself. Florian Urban cites that while approximately 200 000 people live in the Pilot Plan, some satellite cities house up to 340 000.³⁸

³⁴ Martino Stierli, 'Building No Place', in *Journal of Architectural Education* 67:1 (2013): 11.

³⁵ Christopher Alexander, 'A City Is Not a Tree,' in *Architectural Forum* (April 1965): 58-62.

³⁶ The exception to this has been some neighbourhoods of detached houses built slightly outside the city along the shores and peninsulas of the lake (see Figure ?), though these were not built in accordance with Costa's vision, who had stipulated these lakeside peninsulas should remain free of development and be given over to recreation (Philippou, 301).

³⁷ See David G Epstein, *Brasilia, Plan and Reality* (Berkeley: University of California Press, 1973) and Shoumatoff.

³⁸ Florian Urban, *Tower and Slab: Histories of Global Mass Housing*, (Oxon: Routledge, 2012), 93.

Contrary to popular assumption these satellite towns are now no longer only inhabited by the working poor, but often by a comfortable middle class who can buy an apartment of a similar quality in a satellite town to that of a superquadra for a much lower price. Increasingly, government officials have had to put in place laws that guarantee the permanence of the satellite towns, providing public transport links between them and Brasilia itself. All of this pushes up land value in the Pilot Plan, increasingly ensuring that only wealthy can live in a superquadra. The rapid gentrification of Brasilia as the satellite towns grow and establish themselves has even led to an increase in surveillance and security patrolling of the superquadrads, as well as a reduction of people making use of the community facilities and public schools. All of this seems to contradict the egalitarian spirit of Brasilia that was sold to the media by President Kubitschek, Oscar Niemeyer and others during the early 1960s.³⁹

However the city may have gentrified in recent years, Shoumatoff in the late seventies was still writing of social differences between different superquadrads: "One-eleven South, 202 North, and 309 south are inhabited by congressmen, 408 through 414 South are low income superquadrads for the poor, 112 and 113 South are for military bigwigs."⁴⁰ Even in 2009 Richard Williams noted the radical social differences between the pristine superquadra 308 South and its dirtier and newer cousin, 306 North.⁴¹ Costa himself had explicitly intended that the architecture of the superquadrads would provide a means of introducing a kind of engineered social gradation into the city, and by entrenching these mores in stone they were anticipated by architecture before even being acted out by the new inhabitants. His idea was that each 'neighbourhood' (group of four quadras) would contain apartments of "two or three different categories to allow, as in an ideal city, coexistence in schools, or a normal coexistence of populations that belong to different economic strata."⁴² Indeed, certain rows became associated with certain economic groups by the necessity of putting a graded value on the sale of land. Rows 100 and 300 thus became wealthier neighbourhoods with higher land value; but the quadras along row 200 on the other side of the main axis, by their parallel association with the designated low-income housing of row 400, became less desirable addresses.

So whilst on the one hand Costa had stated: "The four-by-four grouping of the quadras will favour social co-existence to a certain degree and thereby avoid undue and undesirable social stratifications"⁴³, he also implemented measures to render inevitable social segregation as seamless as possible. This meant that while wealthier and poorer would not exactly live side by side, they would frequently share the same interquadra facilities – especially in the case of the neighbouring rows 200 and 400. Costa was of the opinion that "In any case, differences in living standards from one quadra to another will be neutralised by the urbanistic configuration itself and will not be of such a nature as to affect the social comfort to which everyone has a right."⁴⁴

³⁹ Urban, 79-99. Urban critiques the gulf between the political rhetoric of egalitarian living in Brasilia promoted in the 1960s and the reality of the city's social stratification, also analysing current heavy gentrification trends in the superquadrads.

⁴⁰ Shoumatoff, 175.

⁴¹ Richard J Williams, *Brazil: Modern Architectures in History* (London: Reaktion Books, 2009), 256.

⁴² Costa, 1992, 22.

⁴³ Lucio Costa, 'Plano Piloto de Brasilia', manuscript of the 1957 competition entry brief, translated and quoted by el-Dahdah, 13. Also in Philippou, 297.

⁴⁴ Ibid.

By 'urbanistic' configuration Costa was presumably referring to the more or less continuous green belt at ground level, allowing for entirely free, uncongested and non-territorialised movement and offering unobstructed access to shared public facilities and eateries. The reasoning was that if there were no ground-level real estate, exclusive territories claimed by particular groups would be all the more difficult to mark out. The irony is that it is in the wealthier rows 100 and 300 that the continuous ground plane has been more rigorously maintained. In the cheaper housing blocks, much of the ground floor has been enclosed by developers against Costa's original intentions.

The blueprint of old, non-egalitarian social hierarchies also pervaded in the very earliest apartment plan themselves. On a visit to the superquadras, Simone de Beauvoir had recorded a conversation with her guide Niemeyer, as he "sadly wondered out loud: 'Is it possible to create Socialist architecture in a non-Socialist country?'; he answered his own question: 'Obviously not.'"⁴⁵ An example of planning for differing social demographics can be found in again comparing the buildings in SQ 108 and SQ 308, the apartment plans of which were the subject of an extensive study by James Holston.⁴⁶ In summary of these differences, Philippou has written "While the first [308] adopted the plan typical of twentieth century middle to upper-middle-income family apartments in residential blocks throughout other Brazilian cities, thus reproducing the status quo, Niemeyer attempted to effect a rupture with the past, introducing [in 108] 'changes in residential planning as a means of changing residential organisation' and destabilising traditional patterns of Brazilian domestic life."⁴⁷

The position of the service cores in each slab is key to this phenomenon. In 308, one service core serves only two apartments (an expensive concession), and is integrated into the block itself rather than offset. As Figure 11 shows, there are two separate lifts and lobbies: One for the resident family, leading to a small hallway with two doors to two separate apartments; and one for the servants, which leads into a service hall and a second apartment entrance to the kitchens and maids' rooms. In keeping with the expression of the façade, the half of the apartment dedicated to the service quarters is laid out along the *cambofé* side, and the living quarters organised along the glazed side. These two halves interlock in the more typical plans in an extremely tight 'L' formation. Despite the social segregation inherent here, the plan is faintly ingenious in its efficiency, and can be compared in principle if not in scale to the elaborate separation of service and served circulation systems in English Victorian houses of the nineteenth century. The entire choreographed experience of entering and leaving the apartment, of moving through it and of carrying out necessary tasks within it, is absolutely streamlined to the level that those of two different social classes need never meet or interact, save in the 'crossover' space of the kitchen and *copa*.⁴⁸

Niemeyer's 108 block circulation system is conceived of somewhat less traditionally, and though the apartments are a little smaller, it served a not dissimilar

⁴⁵ Simone de Beauvoir, 1960, quoted in Philippou, 301.

⁴⁶ Holston, 173-182.

⁴⁷ Philippou, 303.

⁴⁸ Not strictly a dining room and not strictly a kitchen, the *copa* was a bridging space integral to Brazilian life where the family would meet for informal meals, and crucially a space also occupied by servants. The *copa* was perhaps the only space in the Brazilian house where the two classes would interact (Holston, 177).

income group to 308.⁴⁹ The plan almost identically reproduces his much earlier design for the Students quarters for the Aeronautical Training Centre at Sao Jose dos Campos of 1947, though the latter have fewer rooms.⁵⁰ As in Costa's Parque Guinle plan, the service core of 108 is offset up to 5m from the building in accordance with Brasilia's building code (Figures 12 and 13). One might imagine this would be more spatially efficient, freeing up the block itself for more apartments, were it not for the fact that the entire *cambojé* façade is taken up by a continuous apartment access corridor. In 308, the service cores are integrated into the apartment plans, eliminating the need for continuous circulation and allowing the apartments to spill into the space 108 has given over to a long and spatially inefficient walkway. So failing any space savings, and besides a reduction in cost associated with requiring only one service core, one can only imagine the reason for this lift placement is ideological. For in the 108 plan, servants and served must enter the same lifts, traverse the same corridor and enter the same front door. Only once inside may servants disappear swiftly into the kitchen and service quarters.

Niemeyer also removed the *copa* from the plan, and thus removed the traditional 'crossover' space between servant and served in Brazilian life. Without the *copa* as the 'exceptional' space, servants had to occupy the same spaces as their employers for eating and other activities. The maids' room too was so small in this plan as to be almost unliveable, and was often shown to visiting foreigners as a pantry.⁵¹ Yet despite these changes, convention dictated that the servant quarters must still exist, and could not be done away with altogether – for "in Brazil, it has to be that way."⁵² In Holston's view, the provision of greatly reduced servant's quarters in 108, as well as the enforced use of the same entrances for servants as their employers, only served to increase the visible humiliation of the servants themselves, doing nothing fundamentally to challenge the accepted hierarchies. He writes convincingly, though perhaps dramatically, that Niemeyer's plan was an attempt "to sabotage customary practices in the stratified divisions of domestic space and social relations... try[ing] to make people recognise these devices through the experience of inconvenience and absurd juxtaposition."⁵³

There are, as mentioned, very significant cost decreases associated with the reduction in service cores, and in that the Niemeyer plan makes greater sense. 308, after all, was a luxury development, and 108 appears far more standardised in comparison. One cannot help feeling however that Holston has a valid point, and in looking at the plans of 108 it is unfortunately tempting to deduce that the apartment organisation of 308 is not only more efficient, but also more socially sophisticated. The only great leveller to this debate is the fact that live-in servants these days are more and more uncommon. It is entirely possible to imagine that the maid's room has been turned by many into an exercise room, or for that matter, considering its lack of windows, 'a multimedia room'. In any case, if the superquadras today are not the egalitarian living quarters they were once sold by politicians to be, then the plans of the earliest slabs suggest to us that they never were.

⁴⁹ Ibid., 174.

⁵⁰ For a description of this project see Stamo Papadaki, *The Work of Oscar Niemeyer* (New York: Reinhold Publishing Corporation, 1950).

⁵¹ Ibid., 180.

⁵² Ibid., 180.

⁵³ Ibid., 181. Also quoted in Philippou, 303.

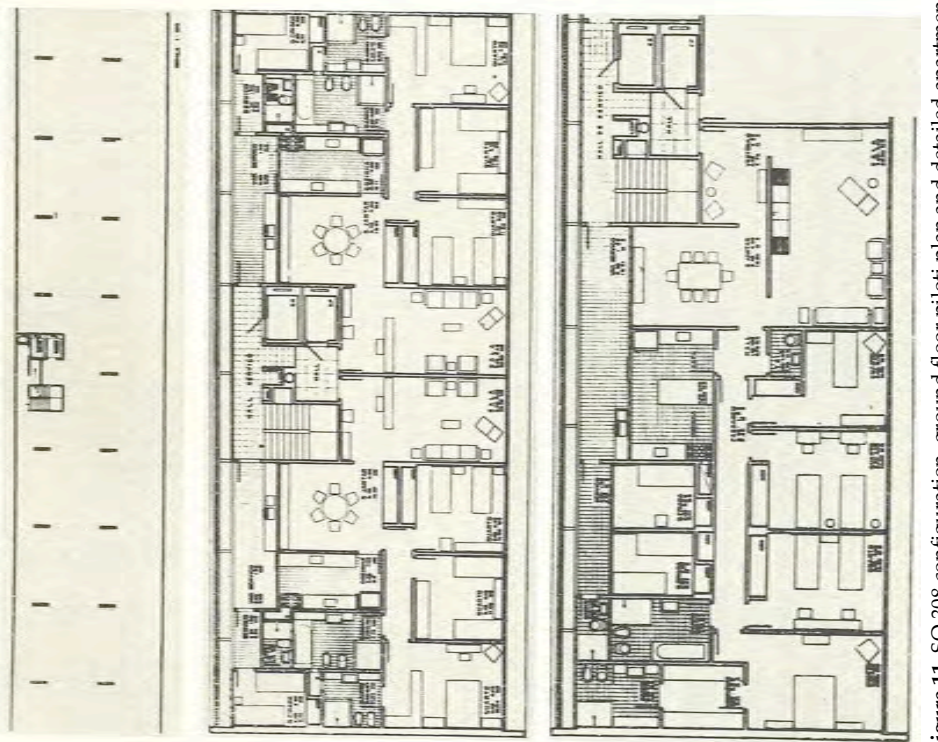
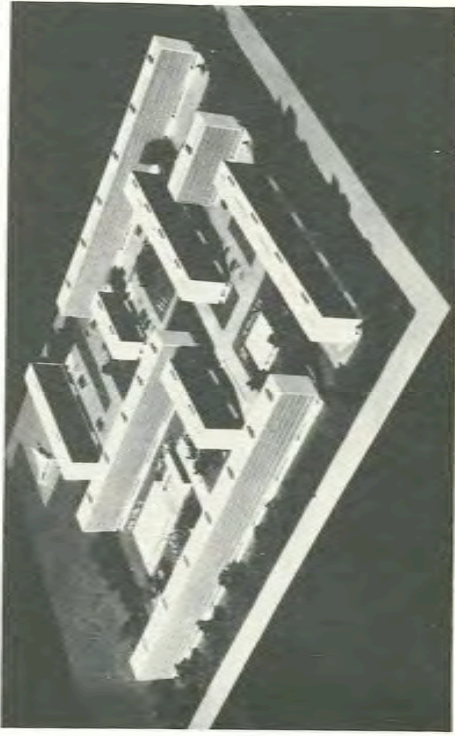


Figure 11. SQ 308 configuration, ground floor pilot plan and detailed apartment plans.



Figure 13. Aerial view of Niemeyer's newly completed SQ 108, showing external service cores.

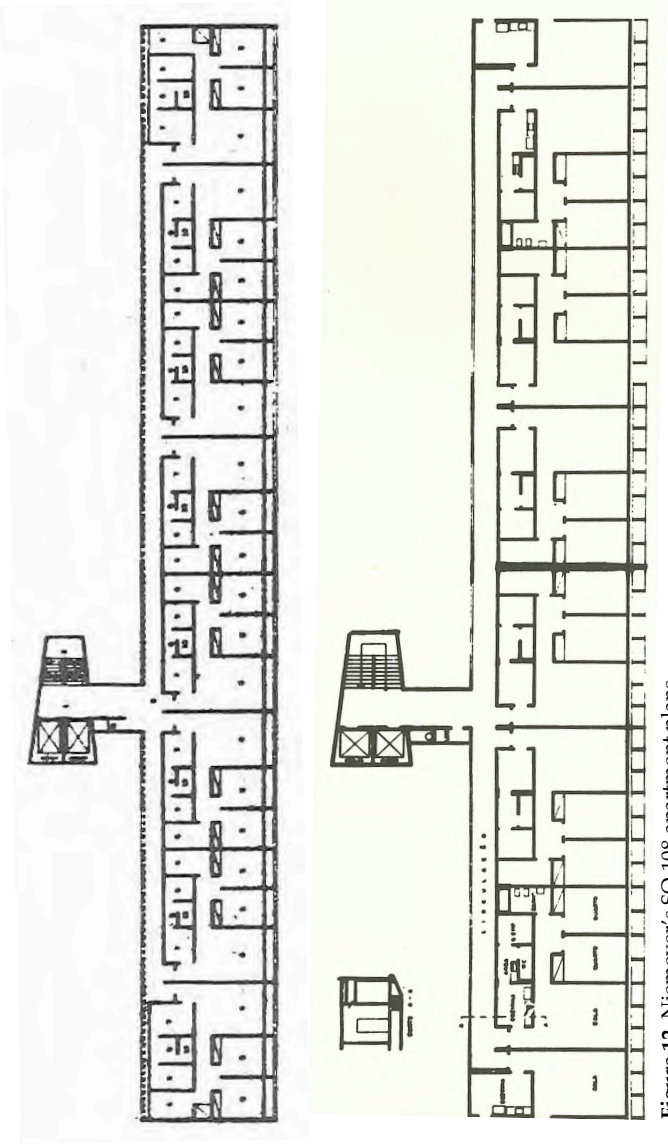


Figure 12. Niemeyer's SQ 108 apartment plans.

'Walking through the view': The piloti principle

In the same way as many critics in the UK sought to conflate the large majority of examples of post-war New Brutalist architecture with perceived failures in government social policy, it appears that the superquadras have been subject to their own forms of critical misrepresentation. Conservative social commentators in the UK (most notably Prince Charles) have frequently sought to set the blame for all manner of social ills squarely on the shoulders of modern architecture, and especially the modern dwelling – the 'hearth and the home'. In some fairness, modernism's utopian claims to 'architecture or revolution' left the door wide open for this kind of easy provocation, yet it cannot be denied that there is an undoubted aspect of political and developmental opportunism to these blanket criticisms. In England, the writer Owen Hatherley has been one of the most outspoken defenders of the country's post war Brutalist housing schemes. And as far as Brasilia's superquadras were concerned, Lucio Costa considered them to be the most important achievement of his career, never accepting the suggestion that their architecture might have 'failed'.⁵⁴

Farès el Dah-dah summed up the nature of these criticisms, writing: "the superquadra has often – directly or indirectly – been accused of having produced a space in which individuals are alienated, oppressed, or subject to some form of spatial segregation."⁵⁵ Most of these criticisms seem to rest upon the perceived hubris of Costa's vision, including the uncompromising, cerebral and academic nature of what was seen to be the 'modern' ideology at work, and an audaciousness of scale seen as inappropriate to the dwelling. In 1975 foreign correspondent Tad Szulc wrote: "My own feeling is that Brasilia, in its way, is the coldest, most impersonal – even dehumanised – city that I have ever seen."⁵⁶ And as early as 1957 Marcelo Roberto, an architect who lost the Brasilia competition to Costa sniped: "I do not believe that a capital should be a Pantheon... I cannot accept this nineteenth-century concept of 'monumentality'"⁵⁷. Bruno Zevi took this allusion to the Pantheon a step further some years later when he criticised Brasilia's inherent 'neoclassicism'.⁵⁸ But Costa's response to Roberto was simply "in reference to the concept of monumentality, I do not see why in a democracy a city must necessarily be devoid of grandeur."⁵⁹ In 1973 Norma Evenson argued that the superquadras were essentially 'Corbusian' in a negative sense⁶⁰; and in 1989 James Holston's *The Modernist City* lamented this same sense of the monumental, advocating a Sitte-esque conception of the 'hustle and bustle' of the urban street and square that Brasilia stood completely at odds with.⁶¹

What Brasilia's critics had in mind was the romantic idea of the European street, with its mixing of social classes, its fine grained layout, and its modest scale. However Costa was quick to note that this kind of criticism assumed that "Brazil were

⁵⁴ el-Dahdah, 11.

⁵⁵ Ibid., 11

⁵⁶ Shoumatoff, 173.

⁵⁷ Marcelo Roberto, interview by Jayme Mauricio, *Correio da Manhã*, (March 24, 1957): Quoted in el-Dahdah, 12.

⁵⁸ el-Dahdah, 17 (note 1).

⁵⁹ Lucio Costa, 'Letter to Jayme Mauricio', *Correio da Manhã*, (March 27, 1957): Quoted in el-Dahdah, 12.

⁶⁰ Norma Evenson, *Two Brazilian Capitals* (New Haven: Yale University Press, 1973).

⁶¹ Holston; particularly the chapter 'The Death of the Street'.

not Brazil, but Sweden or any other duly civilised country.”⁶² The Brazilian street was not the free and egalitarian space of the European street, and was not necessarily seen by everyone as a desirable space to inhabit at all. In response, Costa raised the superquadras on pilotis in order to effectively halt the possibility of the marking of ground level ‘territories’, thus ensuring the ground remained ‘liberated’ from private ownership and control. As far as the more complementary of Brasília’s residents were concerned, the superquadras were not ‘anti-city’ but quite the opposite, for they gave access to “financial stability, home ownership, individual cars, schools, cinemas, theatres, clubs, green spaces, viable roads, without traffic, and where physical safety is guaranteed to go to work and back – in sum, access to the city in all that it signifies as a way of life.”⁶³

Furthermore, Costa reiterates that Brasília by virtue of its unique situation in history is not like a ‘normal’ city, and the aspect of spontaneity that so many critics called for was simply never part of the city’s plan to begin with. In his interview with Zapatel he defended accusations of failure to ‘engineer’ spontaneity with the following retort: “Keep in mind that the attempt to transform a project – that was to be inhabitable in three years, as the country’s capital, as an administrative city, as this and as that – into a spontaneous city is absurd! Brasília will never have the characteristics of a spontaneous city that so many people call for. In a normal city, urbanism’s objective is to create conditions that allow a city to sprout like a plant, unlike Brasília, which is a product of reason imposed by an act of will that occurred with the expressed objective of transferring the country’s capital.”⁶⁴ If we were to take this reasoning as law, we could then infer that just as Brasília becomes the very exception of a Brazilian city, so the satellite towns, spontaneous in the extreme, become in a twisted sense the norm – at least for the critics who claim the importance of spontaneous urbanism. Costa insisted that Brasília was never meant to ‘set an example’ for other cities or to shoulder the burden of proving the supremacy of modern living to the world; it was rather a unique case.⁶⁵

Brasília’s criticisms, especially those by Holston and Evenson, seem to hinge upon the well-trodden assertion that the Nineteenth century Street has been wrongly desecrated, and in order to make the inhabitants of Brasília truly happy it must somehow be reclaimed. That Brasília does not have ‘streets’ in the traditional sense is true, but what critics such as Holston fail to recognise is that in their absence they were simply replaced with other ways of interacting, and other kinds of spaces, none of which were taken into account. It is absolutely ironic that such passionate advocates for the freedom of everyday life to occur in the urban setting should completely fail to recognise or analyse the forms of its existence in Brasília. For Brasília’s residents may not have the street – but what they do have are the

⁶² Lucio Costa, ‘Restez chez vous’, *Registro de uma vivência* (Sao Paulo: Empresa das Artes, 1995): 314. Quoted and translated by el-Dahdah, 13.

⁶³ Lia Zanotta Machado and Themis Quezado de Magalhaes, ‘Brasília: espace, utopias et mode de vie’, *L’Architecture d’Aujourd’hui* 251 (1987): 38. Quoted and translated by el-Dahdah, 12-13. Costa, in his interview with Zapatel in 1992 (Costa, 1992, 22), did acknowledge however that not all of these community facilities were built – indeed only one was developed as intended. City administrators did not implement his plans in their entirety, and Costa claims they did not take full advantage of the social program he had stipulated for the interquadras.

⁶⁴ Costa, 1992, 22.

⁶⁵ *Ibid.*, 19.

continuous fields, well shaded from the hot sun, beneath the *pilotis*, which are integral to daily life there.

The natural consequence of raising the apartments off the ground by *pilotis* is the removal of a 'front' and 'back' idea of the buildings, as they are not entered hierarchically from one side or another but from underneath. Again, this asserts the idea of free circulation, a continuous ground level field where the residential blocks become still sentries within sites of movement. Costa himself described the free ground space as a way of allowing people to "walk through the view"⁶⁶, and to effectively enter the spaces framed by their vision. For the floor and ceiling slabs of the open ground floors do just that: they frame the view of the surrounding garden landscape in long, narrow strips that offer the possibility of being stepped into, or left behind.

The principle of the maintenance of the ground floor as completely publically accessible is enshrined to this day in building code – albeit to a modified degree than in 1960. All new developments use the structural system of *pilotis* for this very reason, yet the way it is expressed in individual cases is not always in keeping with the spirit of the intention. For example, the older SQ 308 retains most of the *piloti* floor as publically accessible, but blocks built after the code changes of 1967 authorised a greater enclosure of the ground level, and so the *piloti* levels in some of these newer *quadras* (especially along rows 200 and 400) are less open, unfortunately compromising Costa's vision of integrating building and landscape.⁶⁷

Another unfortunate interruption to Costa's vision of free movement has been the compulsory introduction of underground parking garages since 1967 (buildings built before the code changes of 1967, such as Niemeyer's SQ 108, do not have them). This has resulted in many *piloti* levels being raised higher than the level of the surrounding landscape to accommodate the garages underneath, stopping free movement and flow with sometimes abrupt level changes, lateral retaining walls and fences to deal with sudden drops. This renders some *piloti* levels mere bureaucratic gestures in the end, as the spaces are built as per the codes but they cannot be accessed in the manner in which they were intended.

We have been accustomed to seeing the open spaces around the superquadra slabs as represented in the famous black and white photographs of Marcel Gautherot, which had been taken during construction as well as when the first superquadras had just been completed. In these images (eg. Figures 14-16) the landscapes are shrubs, the lawns manicured, the buildings clean and gleaming. The people seem to have taken possession of their homes bodily, but not yet claimed a fundamental ownership of them. There are cars in the driveways, but nobody seems to be at *home*. Brasilia appears as a city of ghosts. These were the initial photographs given to the world; but more recent images suggest a different, more mature Brasilia (Figures 17-19). These photographs actually show a multitude of surprisingly varied spaces cultivated under the *pilotis*, far from the concrete paved wastelands of Gautherot's images.

What these photographs also show is that the *pilotis* have been subject to a curious phenomenon over the years since 1960. Original *pilotis* were expressed as rectangular or round exposed concrete columns, and occasionally tapered trapezoids. But since the 1970s, deliciously inventive but often wildly stylistically incompatible

⁶⁶ Ibid., 21.

⁶⁷ Ficher et. al., 55.

with the more regular slab blocks they support, piloti designs have drawn upon classical and historicist motifs which radically belie their status as one of the building blocks of modern architecture.⁶⁸ Assisted by alterations in building code over the years, they have increasingly been given individual forms of expression. Figure 17 shows slabs of marble, a sumptuous and occasionally deliciously kitsch concession to the vernacular, clad completely over the concrete of one of the original rectangular pilotis; and even more outrageously, elaborate plastered cornices applied to their perimeters at ceiling level to give them the appearance of perverted and somewhat squat classical columns. Sadly, original abstract tile murals on the piloti level of many buildings by Athos Bulcao (shown in Figure 15) have been removed and badly replaced by lesser quality tiles; yet it is somehow hard to begrudge the inhabitants of the slabs their attempts at claiming modern architecture for their own.

When he visited them Shoumatoff described these piloti level spaces fondly, “as shelter from the sudden rains that lash down without warning, as a common meeting ground for residents of the building, a place for potted trees, a trysting spot for teenage lovers... In the superquadras... everyone is friendly.”⁶⁹ Similarly, the shrubs of Gautherot’s images have grown into continuous rows of trees that run the full 20 metre wide ‘green’ perimeter of the quadra as Costa intended, the canopies of which have intermingled to form a kind of living, breathing ‘fence’ or frame that demarcates both the limits of the block and the line of a shaded promenade (Figure 2).⁷⁰ These devices forming part of the original competition report – the spatial definition of the quadras through planting and the preservation of covered areas afforded by the pilotis – represent the desire for the cultivation of the intimate in daily life that Costa sought for the living quarters as a contrast to the more formal grandeur of the buildings on the city’s monumental axis.

The piloti level, a narrow sandwich of space between the ground and the burgeoning weight of the apartments above it, was the means by which Costa sought to unite the heroic and the familiar in a spirit of the egalitarian: A formidable and difficult task to be invested in such a space, and one which has been subject to perversion and modification over the years. But if anything, this (mis)appropriation of the piloti is only further proof than Brasilia is not a sanitised monument to modernism but a living city, and one in which everyday life continues, albeit imperfectly.

⁶⁸ Ibid., 56.

⁶⁹ Shoumatoff, 176.

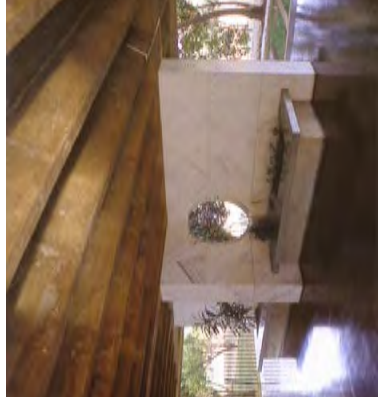
⁷⁰ Costa, 1992, 19.



Figures 14-16 (clockwise from top left). Marcel Gautherot's photographs of the newly completed superquadras. Top left is SQ 308, bottom left is SQ 108.



Figure 17. Original concrete piloti later clad in stone with cornices added.



Figures 18 and 19 (top and above). Various incarnations of the piloti. Note the visibility of the concrete two-way slab and beam system in some of the images.

Brasilia was not the only inland capital of a colonised country to turn its back on the coast and thus symbolically on Europe, seeking to assert a place for the twentieth century Modern city in the conquest of the 'savage' interior. Australia's own capital Canberra is another case in point, proving that this kind of thinking was by no means unique to Brazil.⁷¹ In both of these cases the interior was thought to be the ideal setting for modern architecture due to its status in Eurocentric thought as a kind of *desert*, a place where civilisation was not present. From this site of imagined nothingness the 'new' could wholly and perfectly emerge, becoming the concrete expression of countries newly united. As Martino Stierli has written, "The – literally – utopian project of appropriating the interior 'non-place' thus became an act of national emancipation."⁷² The paradoxical phenomenon of a European modernism transplanted to sites in which the human dominion over nature remains at best remote may give both these cities a sense of eerie displacement; but by the same token the very *absurdity* (and I use this term in a sense that is not necessarily negative) of their existing in such a context also lends itself to a sense of kitsch, and ultimately, a sense of humour.

To give an example: Though the Brazilian landscape architect Roberto Burle Marx had been born in Sao Paolo, it was in actual fact in Germany (in the botanical garden at Dahlem) that he had first become familiar with Brazilian native plants. The use of native species would subsequently become a celebrated and enduring feature of his work, though it was not in Brazil but in Europe that he had conceived of their use.⁷³ The absurdity of this story of action and counter-action, of influence and counter-influence, somehow exemplifies the sardonic humour with which the colonised country can and must greet Modernism if it is to allow the modern to survive and thrive. In other words, the Modern in the new world cannot be an entirely serious business, for if in one sense it seeks to undermine the local, it is also forever at every turn undermined by it.

As the writer Fernando Luiz Lara has noted and documented, "on the periphery of every major Brazilian city, one can find modernist elements applied in middle-class housing." The *brise-soleil* was a case in point, as Hitchcock observed that already by 1955 the iconic device of modern architecture had begun to appear regularly on domestic constructions throughout Brazil.⁷⁴ These devices, being transplanted from the utopian to the everyday, have begun to form their own defiant codes far from those intended by Corbusier, Costa or Niemeyer. They represent a kind of kitsch, vernacular modernism that is arguably the overriding sentiment that draws contemporary tourists to Brasilia: To witness a tropical modernity for the people subverted by the people in such away that they could claim it as their own (the introduction of tiled finishing onto the bare concrete of the pilotis of the superquadras is a particularly clear example of this). The city now, no longer invested as it was in the 1960s with the weight of delivering a model of Modern living to the world, can

⁷¹ It is felt that the history of the design and implementation of Canberra and Brasilia, within the context of themes of conquest and modernity in both Australia and Brazil, should really be the subject of a comparative study – though it is not the place to enter into that discussion here.

⁷² Stierli, 10.

⁷³ Decker, 198.

⁷⁴ Fernando Luiz Lara, *The Rise of Popular Modernist Architecture in Brazil* (University Press of Florida, 2008), 5. Hitchcock also quoted here by Lara.

relax, at which point, says Williams, "its eccentricities, and even its failings, can, to put it another way, be experienced as sublime."⁷⁵

The fact that Brasilia's inhabitants do live with modernity, bemusedly or otherwise, certainly contradicts overriding stereotypes of Brasilia as a 'failed' modern utopia, as it does James Holston's criticisms that the superquadras could not possibly allow for individual expression.⁷⁶ The aim here then has been to examine the superquadras as a typological model for the modern city, and the resulting ways in which its principles have endured, while its expression has varied, beyond the immediacy of the 'modern project' of 1957 and well into the twenty first century. In 1980 Shoumatoff imagined Brasilia by the year 2000 as a ghost city, abandoned "like the deserted ceremonial cities of the Aztecs and the Mayans, [where] there would only be ruins for their children to see."⁷⁷ But far from being reduced to ruins, Brasilia survives because it adapts – to varying individual successes – but without losing the strength of its central idea. To return to Tattara's observations this can be traced back, once again, to Costa's fundamental conception of the superquadras as exemplars, and his strategy of allowing the prototype to take precedence over the empirical or universal. It is this strategy that makes variation and appropriation possible and gives each block its autonomous character, whilst remaining within the fundamental organisational parameters of the urban form outlined.

This allowance for continuity without uniformity in its interpretation of the Modern appears to be the superquadras most enduring success, albeit one that remains to be tested by first-hand experience: For it will be fascinating to examine the different ways in which the residents deal with the union of modern utopia and everyday life within these superquadra neighbourhoods. One cannot help but feel that only then could this study possibly be completed.

⁷⁵ Williams, 255.

⁷⁶ Holston, 183.

⁷⁷ Shoumatoff, 67.

Bibliography

Books

- Andreoli, Elisabetta and Forty, Adrian (eds.)**, *Brazil's Modern Architecture* (London: Phaidon Press, 2004).
- Cavalcanti, Lauro**, *When Brazil Was Modern: Guide to Architecture 1928-1960* (NY: Princeton Architectural Press, 2003).
- Deckker, Zilah Quezado**, *Brazil Built: The Architecture of the Modern Movement in Brazil* (London and New York: Spon Press, 2001).
- el-Dahdah, Farès**, (ed), *CASE: Lucio Costa Brasilia's Superquadra* (Prestel/Harvard University Graduate School of Design, 2005).
- Epstein, David G**, *Brasilia, Plan and Reality* (Berkeley: University of California Press, 1973).
- Evenson, Norma**, *Two Brazilian Capitals* (New Haven: Yale University Press, 1973).
- Hitchcock, Henry-Russell**, *Latin American Architecture since 1945* (New York: Museum of Modern Art, 1955).
- Holston, James**, *The Modernist City* (Chicago: University of Chicago Press, 1989).
- Lara, Fernando Luiz**, *The Rise of Popular Modernist Architecture in Brazil* (University Press of Florida, 2008).
- Papadaki, Stamo**, *Oscar Niemeyer* (New York: Otto Maier Verlag Ravensburg), 1960.
- Papadaki, Stamo**, *The Work of Oscar Niemeyer* (New York: Reinhold Publishing Corporation, 1950).
- Philippou, Styliane**, *Oscar Niemeyer: Curves of Irreverence* (New Haven and London: Yale University Press, 2008), 296.
- Segawa, Hugo**, *Architecture of Brazil 1900-1990* (2012; Springer, 2nd ed., 2013).
- Shoumatoff, Alex**, *The Capital of Hope: Brasilia and Its People* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1980).
- Underwood, David**, *Oscar Niemeyer and the Architecture of Brazil* (New York: Rizzoli, 1994).
- Urban, Florian**, *Tower and Slab: Histories of Global Mass Housing*, (Oxon: Routledge, 2012).
- Van der Wijde, Erik**, *Superquadra* (Amsterdam: Roma Publications, 2010).
- Williams, Richard J**, *Brazil: Modern Architectures in History* (London: Reaktion Books, 2009).

Articles

- Alexander, Christopher**, 'A City Is Not a Tree,' in *Architectural Forum* (April 1965): 58-62.
- Tattara, Martino**, 'Brasilia's Prototypical Design: Superquadra and the Project of the City', *Architectural Design* 81:1 (Jan/Feb 2011): 47-55.

List of Illustrations

Cover image: © Martino Tattara/diagram by Martino Tattara.

1. From Philippou (2008), 297.
2. © Casa de Lucio Costa/sketches submitted in the Brasilia competition entry, Lucio Costa, 1957.
3. From Philippou (2008), 300.
4. © Martino Tattara/photograph by Martino Tattara. From Tattara (2011).
5. From Philippou (2008), 302.
6. © Francisco Leitão/drawing by Franciso Leitão. From el-Dahdah (2005), 54-55.
7. © Robert Olsen. From el-Dahdah (2005), 63.
- 8-9. © Adolfo Despradel/photographs by Adolfo Despradel. From Tattara (2011).
10. © Richard Williams. From Urban (2012), 85.
- 11-12. From Brasilia: Edição Arquitetura e Engenharia (1960). Reproduced in Holston (1989), 175-176.
13. From Andreoli & Forty, eds. (2004), 43.
- 14-16. © Instituto Moreira Salles/photographs by Marcel Gautherot.
17. © Farès el-Dahdah/photograph by Farès el-Dahdah. From el-Dahdah (2005), 58.
- 18-19. © Francisco Leitão/photographs by Franciso Leitão. From el-Dahdah (2005), 50, 62.

Historische Stadtpläne Rio de Janeiro

André Vaz Figueira,
Landkarte von Rio de
Janeiro, 1750, aus:
Underwood 1992, S.
50.



FIG. 3 André Vaz Figueira, *Plan of Rio de Janeiro in 1750*. Mapoteca do Itamaraty, Rio de Janeiro.
Key: 1. Castelo Hill, Jesuit College and São Sebastião (first cathedral); 2. São Bento Hill, Benedictine church and monastery; 3. Santo Antônio Hill, Franciscan friary; 4. Conceição Hill, Conception Fort and Bishop's Palace; 5. Largo do Paço (formerly Largo do Carmo), Viceroy's Palace, Carmelite convent, and main fountain; 6. Rua Direita (principal commercial thoroughfare in colonial Rio); 7. Church of the Candelária (original chapel, 17th century; Roscio facade, 1775-1811); 8. Valongo (slave depot and market established by the viceroy Lavradio); 9. Dashed lines showing the approximate future location of the Avenida Central (1902-6), today Avenida Rio Branco; 10. Dashed lines showing the approximate future location of the Avenida Presidente Vargas (1943-45).

Stadtplan von Rio de Janeiro, hrsg. von A. M. Mc Kinney und Roberto Leeder, 1858, 36 x 48 cm, Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional



http://acervo.bn.digital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=22899
am 1.12.2013).

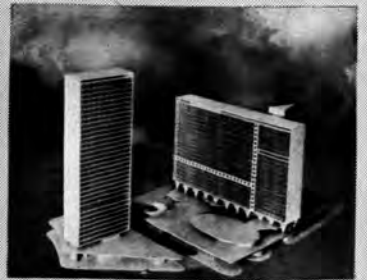
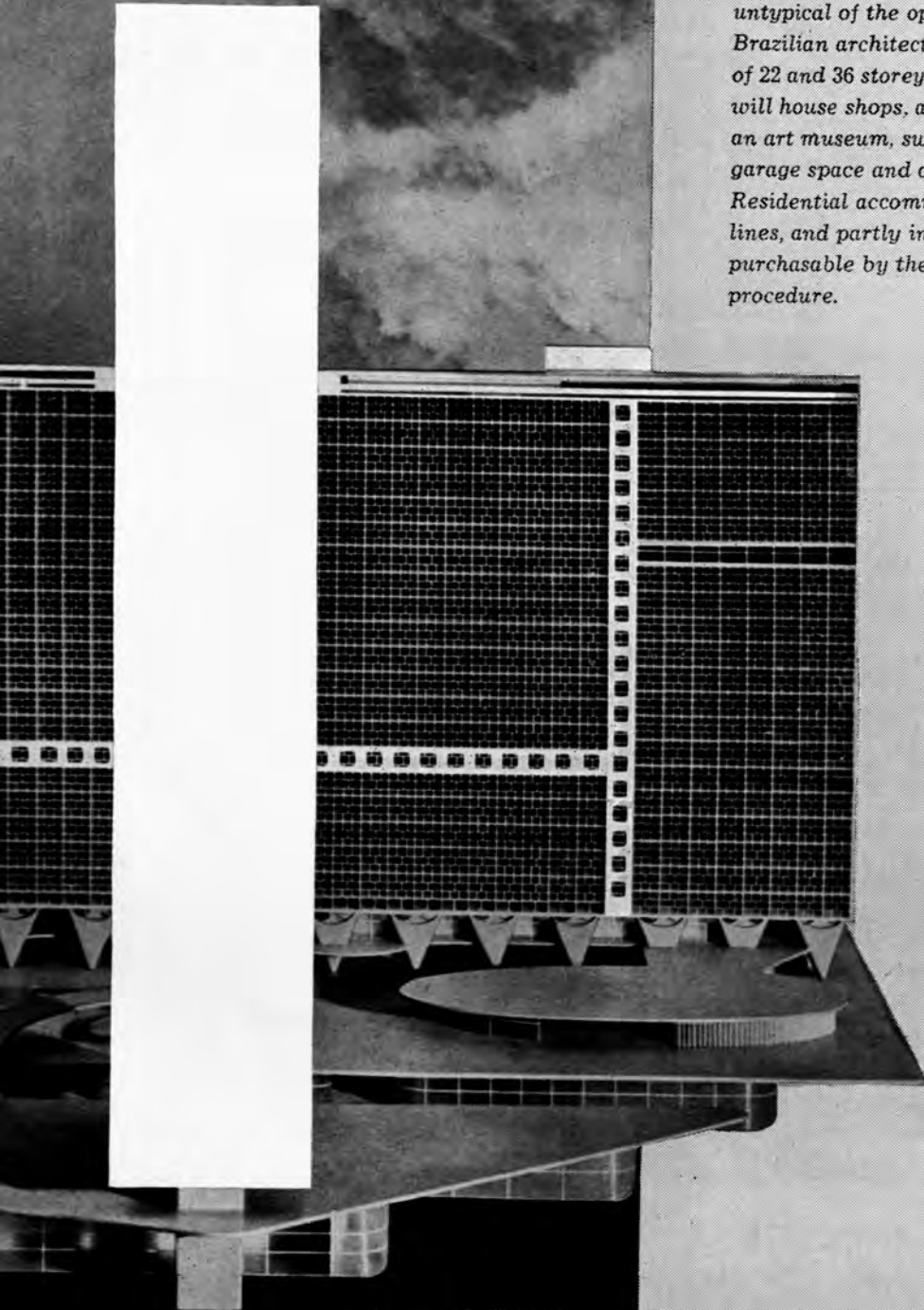
Stadtplan von Rio de Janeiro,
 1974-1980, Druck, 46 x 55 cm,
 Rio de Janeiro, Biblioteca
 Nacional (



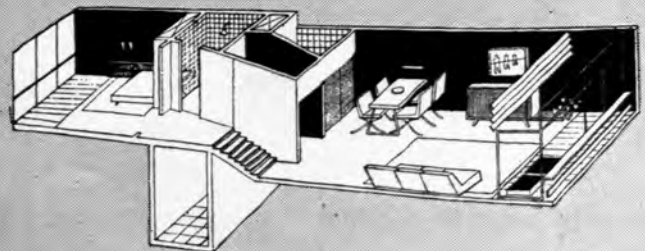
http://acervo.bn.digital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=13539
 am 1.12.2013).

Report on Brazil (Architectural Review 1954)

The standards by which Brazilian architecture must be judged are not those to which we are accustomed in Europe, as will appear from the following pages. The scale of investment, for instance, is far greater, and much more adventurous, and the vast new Kubitchek project for Belo Horizonte by Oscar Niemeyer, though unique, is not untypical of the opportunities which face the Brazilian architect. Beneath the two major blocks, of 22 and 36 storeys respectively, the lower floors will house shops, a supermart, a highways terminal, an art museum, swimming and sports facilities, garage space and other communal services. Residential accommodation will be partly on hotel lines, and partly in semi-duplex apartments purchasable by the usual Brazilian 'condominium' procedure.



- 1 Public access
- 2 Service
- 3 Bedroom
- 4 Bathroom
- 5 Living room
- 6 Kitchen



typical floor plan and sectional view of duplex flats

REPORT ON BRAZIL

From Europe our view of the new architecture of Brazil is almost as misty and romantic as was our forefathers' of Hy Brazil, that vast and legendary glass tower off the coast of Galway, inhabited by fabulous creatures. To the European architect few creatures could appear as fabulous as his Brazilian counterpart as he appears in the stories which filter back from Rio—of men with Cadillacs, supercharged hydroplanes, collections of modern art to make the galleries blush, bikini-clad receptionists and no visible assistants—nor could any glass towers of medieval imagination appear as improbable as skyscrapers which are reported to have been returned to the vertical by hydraulic jacks resting on refrigerated quicksands.

Our trouble is the lack of authoritative eye-witnesses, for Brazil is a boom-province of the Modern Movement which the Movement's masters have hardly visited since Le Corbusier lent his authority and support to the pioneer efforts of Costa and Warchavchik in the 'thirties; and, since the definitive reports of Goodwin and Kidder-Smith in *Brazil Builds*, we have had to rely on photographs and inflated newspaper stories which seem to bear no relation to one another, nor to the situation as Philip Goodwin left it.

Now, however, the magnet of Sao Paulo, the bonanza-city of contemporary architecture, and its *Bienal* exhibition have drawn the masters from Europe and North America. Their reports may vary—they may even make a point of disagreeing as Max Bill and Ernesto Rogers have done—they may sharpen a personal response, or expand into generalities, but they are the opinions of men whose inclinations are known, and for which we can make allowance in forming our own judgments. On the pages which follow are printed the reports of Gropius, Rogers, Bill, of Peter Craymer, a young British architect who recently spent a year working in Rio de Janeiro, and of Professor Ohye, a Japanese architect; and illustrations of buildings, such as Oscar Niemeyer's new house, which were the centre of discussion in Sao Paulo and elsewhere, and formed the solid material around which *Bienal* visitors crystallized their opinions.

1 PETER CRAYMER a young British architect who has worked in Brazil, reports on professional organization.

The great advance of the contemporary arts in Brazil is a matter of considerable pride to the Brazilians, a young nation with a strong pioneering tradition. Though their love of beauty is nurtured by their fine inheritance of Portuguese Colonial architecture, the great enthusiasm of the general public for new things in architecture and the arts is unique. That this enthusiasm is not merely a fiction of the official imagination is shown by the amount of space devoted to modern art by popular pictorial magazines, which have to sell to

a wide market, and by the extensive general interest in the Sao Paulo Bienal of modern art. The second of these, which included an international architecture section, was held last February, and was attended by numerous laymen as well as experts and artists, and there was keen interest in the discussions and criticisms which it aroused.

The press played an important part in this exchange of views, and has always done much to keep contemporary art before the public—particularly architec-

ture, a field in which journalistic standards are high—and it is pleasant to be able to pay here a tribute to an Englishwoman, Miss Claude Vincent,* whose work for the *Tribuna da Imprensa* is widely read and appreciated by both the public and the profession. The cultural agency of the Brazilian government has also done much to stimulate interest in the country's modern architecture, both domestically and in the outside world, and when visiting celebrities come to Brazil they are always received with enthusiasm and civic honours, and invited to address both specialist and non-specialist audiences, the proceedings being always fully reported in the press.

However, this new awakening of Brazilian architecture is not immediately

* Miss Vincent, who is also the Brazilian correspondent of the *ARCHITECTURAL REVIEW*, was responsible for pages 241-250 of the *Report on Brazil*.

apparent to the casual visitor, and one may live in a city like Rio for many months without ceasing to receive a shock on coming upon one of its masterpieces of good contemporary building, concealed among the preponderance of American-style skyscrapers, gems (sic) of Art Nouveau, and buildings in the revived Colonial manner. Even in the exclusive mountain resort of Petropolis, summer residence of many Cariocas (citizens of Rio), one still has to search to find a house by Sergio Bernardes, though this state of affairs may not persist, for this young architect's popularity is increasing and he is already established among the leaders of the profession.

The acceptance of the new style followed very shortly after the completion of the Ministry of Education, after a very brief transitional period, and modern architecture is now fully established and very much the accepted thing. Much credit for this must go to the government which had the courage to commission young, contemporary-minded architects to work on the Ministry of Education project, and the success of this design has led to the projection of other Ministerial buildings, such as the new Foreign Office, in the same manner. Local government has followed suit, as the Pedregulho scheme bears witness, and the architect chiefly responsible for this development, Affonso Reidy, was for some years Director of Town Planning to the city of Rio. Though he has recently resigned this post, and returned to private practice, his completed schemes and projects still in hand are models of civic enterprise. Other distinguished architects holding public appointments are Aldous Toledo, Carlos Ferreira and Jorge Moreira, who carried off two major awards in this year's Sao Paulo Bienal.

Older ideas are dying out, being scrapped and replaced by the concepts of the new generation, even in the vigorous and disorderly field of speculative building, for the speculative builders are becoming increasingly aware (a) that a trained designer can obtain better economic performance from a given area of site, and (b) that with improving public standards of taste and living, something better is expected than the unplanned and nondescript structures of the past. This new movement of ideas is still dominated by the prominent few whose work is so often published and illustrated in the journals of the world. Most of these designers are under fifty years of age, and yet a distinguished new generation of younger men has already formed behind them—men like Helio Duarte, Paulo Guimarães, Elvin McKay Dubufra, Roberto Martins de Mello, whose work will certainly come to public notice in the near future, and who have offices of their own or in partnership.

The quality of the architectural education which has produced these men is difficult to assess. Studies for the architectural degree at any one of the universities take five years, degrees must be registered with the Ministry of Education, and no one without a duly registered degree may call himself an architect. A large part of the five years of study is spent in an architect's office, and a fair proportion of the more

prominent architects now lecture at Rio or one of the other universities. Both the nature of apprenticeship and the availability of teachers are affected by the unique Brazilian situation where offices are very small. The architect is not the administrative head of a complicated team, but more like an artist working with a select band of personal assistants. The personality of the employer inspires his staff by direct contact; he is always to be found at the drawing board in his office, which is usually the only room, with a small area partitioned off by a low screen for his secretary. This leads to informality, and christian-name relationships between all staff, but this enhances, rather than diminishes, the regard of the group for their leader. Clients, friends and contractors meet around the drawing board in this informal atmosphere, and all the parties concerned in the project come to know one another intimately. The contractor must be kept very closely informed, because he and the architect must work without the assistance of quantity surveyors or of specifications as we know them in England. Specifications would present some difficulties in a country where the manufacture of fittings and components is in its infancy, where the range of materials is limited, their performance uncertain, and standard catalogued sections almost unknown. A natural corollary to this situation is the general tendency of established architects to farm out working drawings and full-size details to young and freshly qualified architects who are often glad to supplement the uncertain income of a newly established private practice—one eminent architect has no staff at all beside his secretary.

The smallness of the offices, and the undeveloped state of the building materials industry, encourage the architect not to standardize except on quite small details such as doors, sills and fixings to framework, and his progress as a designer is apt to have the variability of a sculptor's or painter's development. But the obverse of this freedom is the unreliability of materials mentioned above. This will probably disappear as industrialization proceeds, but in the meantime a number of excellent buildings have been spoiled by the failure of facing materials—or by the failure of owners, including public authorities, to keep up repairs and maintenance after they

have taken over the building. This is almost the only major point on which one can criticize the new architecture of Brazil, the more so since the *Patrimonia* takes such good care of historical buildings—much credit must be given to Lucio Costa in Rio, and to Dr. Vallordis in Salvador, for the excellent state of preservation of surviving colonial buildings.

On the other hand, the close integration of architecture with the other arts is undoubtedly a matter for congratulation—to client as well as architect for considering that works of statuary, mural decoration and garden-layout are essential parts of the building. In private as well as public work, wall decoration in the form of painting, mosaic or tiling has done much to draw attention to modern art. The greatest practitioner in this field is, of course, Roberto Burle-Marx, whose gardens and mosaics at the Sao Paulo fourth centenary exhibition attracted widespread attention and praise. His work, like that of his collaborator at Sao Paulo, Oscar Niemeyer, has had considerable influence on other arts, and notably architecture itself. Similarly, there is hardly any part of Brazil which does not possess some work by Niemeyer—even if it is not as well provided as the State of Minas Gerais—to act as a stimulant and example to other designers. His pioneering activities, together with those of Lucio Costa, will be cherished by future generations of architects, and his continuing vitality, his sense of the graces of architecture, his feeling for form and proportion, and his continual demonstration that practical functions do not stand in the way of beautiful architectural solutions are a continuous inspiration to the rest of the profession.

For Brazilians have a conception of architecture in which the structural skeleton plays a far more important and fundamental role in the appearance of the building than it does in Europe, and for this reason the engineer is bound to be enthusiastically involved in research into new structures and new formal solutions, and the barrier between the architectural and engineering professions—unfortunately so common over here—is not to be found in Brazil, and this achievement is not least among the architectural triumphs of Niemeyer, Reidy, Bernardes and their compatriots.

2 WALTER GROPIUS who with Mrs. Gropius visited Peru and Brazil, where he was awarded a prize.

The following views have been compiled from communications from Professor and Mrs. Gropius, the latter speaking first:

In contrast to the more recent attitude in the States it was heartening to see with what generosity and sincerity they (the Brazilians) acknowledged their indebtedness to the stimulation they received from abroad. Right now every young architect

is in the position to show you . . . seven skyscrapers he built last year, and they might easily have forgotten . . .

In Rio we were taken by Niemeyer to his new house which he has built on a slope in a gorge between two mountains with a fantastic view on to the sea. The air was still full of Max Bill's accusations which have made the rounds in South America.

We did not think them quite justified, and Niemeyer can anyhow only be understood if one knows Rio. There one can do the craziest things unpunished. Everything flourishes and grows, everybody seems to live on air and nobody ever presents the account. At the moment Niemeyer is making an enormous plan for Belo Horizonte; he builds for rich people fantastic houses and is as Walter calls him the Peacock of Brazil (Paradiesvogel). One can criticize the construction; but mistakes are not very deadly here, as they would be in our climate, and it is not justifiable to measure them with a Swiss yardstick. We were most impressed by Reidy's Pedregulho about which also Bill was most enthusiastic. A new housing estate for State employees built with government support; it is not quite ready yet, but already quite delightful and most successful from an aesthetic, technical and social point of view. Flats, schools, stadium, library, health centre, swimming pool, market, nursery and kindergarten, a model for the world. But in Rio nature is so powerful that it remains by far the greatest impression. The zoo, the botanical garden where Costa took us, the jungle directly behind the city, thank goodness protected against destruction. The surf at the foot of the Copacabana Hotel—unforgettable. For the rest the Brazilians are about to destroy their country with the newest method and the oldest ruthlessness in the same measure as the American pioneers used to exploit the North American continent. They have learnt nothing; they burn wholesale valuable timber woods to heat their engines and create pasture . . .*

Brazil is a wild country of a chaotic, almost explosive, development. It seems to have a great future since its riches have hardly been tapped. They still lack the transport ways, railways and highways to make world business with their valuable lumber in the virgin forests and their mining products. The development over the last ten years is unbelievably large. The cities, particularly Sao Paulo but also Rio, have grown out of the public amenities, water and electricity. These public services cannot keep pace with the rapid growth of the cities, and—what is more serious—there is no well-considered planning to keep this wild growth in order. Sao Paulo, now 2,500,000 inhabitants but only 170,000 cars, is choked during the rush hours because there are no circumferential roads, and every car passes through the centre. Skyscrapers are popping up like mushrooms. I have never seen anything like it anywhere; so the urbanistic problem is in the foreground, but there are very few signs of putting in planning commissions with the power of decision. Everything is done in a haphazard way by doubtful politicians.

As Brazil does not have to defend any indigenous old-style architecture, all the buildings are practically modern. But, of course, only some of them are well designed because the architects are not given sufficient time to do their working drawings well. All those people I have been in touch

with are most interested in modern architecture, as well as the whole press, which was evident from the overwhelming amount of publicity I got myself after receiving the Sao Paulo prize from the hands of President Vargas. I believe that everybody takes for granted that buildings have to be in the contemporary line.

Of the former French Beaux Arts type of buildings, one does not see many any more except some in the expensive residential districts. Otherwise, the amount of well designed, modern residences is large.

And there is no doubt that in one type of building, Brazil is tops; namely, the development of 'co-ownership' apartment blocks all over Sao Paulo and Rio.

As most visible elements of their architecture, there are two features, the brise-soleil and protective devices against thievery, designed in a very pleasant and varying way of grilles partly taking two functions simultaneously; sun and burglar protection.

I did not find much deterioration of modern buildings. On the contrary they are well built, using much stone and recently whole façades are incrustated with small coloured tiles which, of course, stand up for good since they do not suffer from frost. Very interesting methods of small rectangular granite pieces as surface façade materials are being used, also very sturdy and permanent construction. The

Education Ministry in Rio, which I consider a landmark of modern architecture, is well constructed, but the management seems to be bad as it is too dirty and has a few leaks which could easily be repaired.

Outstanding is the Pedregulho development by Reidy; that group of housing, including school, gym, health centre, market and swimming pool, is a model both from the aesthetic as well as from the social point of view, not only for Brazil but for the world. Reidy seems to me a really outstanding architect, and is now working together with Mme. Carmen Portinho, who is the Housing Director of Rio.

Niemeyer's buildings are always interesting and fresh in conception, but he seems to be little interested in details and so the executed buildings sometimes lack high quality.

We also saw many of the works of Roberto Burle-Marx which, though one cannot understand them in drawings, in reality are most pleasant and done with a thorough understanding of plants and their character.

All in all, I think one can really stress the point that the Brazilians have developed a modern architectural attitude of their own and that they have a great many genuinely gifted architects who carry the ball. I do not believe that this is just a passing fashion but a vigorous movement.

3 HIROSHI OHYE a Japanese architect who visited the Bienal, recorded these impressions for the ARCHITECTURAL REVIEW.

Professor Ohye of Hosei University, Japan, where he heads the architecture section, as well as conducting a private practice, was another visitor to the Bienal and his views on Brazilian architecture are of particular interest since they come from one whose introduction and relation to the Modern Movement are bound to be completely different to our own. Describing his reactions to the buildings in Sao Paulo he said:

They are too 'fantastic' for a person of my taste. They seem to be designed chiefly for effect and to look well in photographic reproduction—technical matters, quality of equipment, and even rational planning seem to be overlooked in the effort to make a show, and services such as water, electricity and air-conditioning often suffer from indifferent workmanship.

In spite of this desire for show, it is not uncommon to face a building completely in one particular material, such as tile, mosaic or plaster, and this leads to a certain monotony. Concrete construction has qualities and a beauty of its own—why not leave it exposed on occasions? However, most of the buildings in Sao Paulo have weathered very well, in spite of everything—but the same cannot be said of the Ministry of Education in Rio, where poor upkeep and bad plastering

have almost wrecked the architectural effect. At the moment the building suffers by contrast with the excellent gardens—but, of course, Roberto Burle-Marx is one of the greatest figures in Brazilian art today.

As for the architects themselves, there can be no doubt as to the greatness of Rino Levi, Affonso Reidy and Oscar Niemeyer—though there is truth in the suggestion that the latter is not so much an architect as a sculptor who shapes buildings plastically. Among the younger architects I was particularly impressed by Ernesto Roberto Carvalho Mange, who is building a technical school for the Senai organization. This interesting project will be financed partly by public money, and partly by the sale of work done by the students, who are mostly young factory hands of fifteen to twenty.

But the great feature of Brazilian architecture is undoubtedly its exuberance. Conditions in Brazil make things easy for the architect and do not encourage restraint, or close study of building problems, so that one feels that there is too much freedom of the imagination. But for this reason the architects of Brazil have been able to contribute to the Modern Movement a wonderful quality of imaginative fantasy.

* This is the end of Mrs. Gropius' letter; the remainder of the article is contributed by Walter Gropius.

4 MAX BILL

the Swiss designer, who had visited Brazil before the Bienal. His criticism is taken from a lecture given there.

I intend to speak very frankly, but by no means in the guise of a destructive critic, least of all in reference to the striking achievements of some Brazilian architects. Among these I want to name first of all the famous Pedregulho development in Rio, a work as completely successful from the standpoint of town planning as it is architecturally and socially. My remarks should be read as coming from one who is a sincere friend and admirer of Brazil.

When I arrived the press reporters at once attacked me with questions which, considering I had only just landed, were none too easy to answer. The standard ones were 'What do you think of Brazilian architecture? What do you think of Brazilian art?' and actually I knew Brazilian art and architecture only from reproductions, such as are always apt to give one a rather distorted impression.

Perhaps, indeed, it is rash of me to speak openly today of the impressions I have received of the art of your country, especially so as regards architecture. When I was asked to speak here I thought at first it might be useful to talk of art and of architecture as art. A talk of that kind might have fallen kindly and pleasantly enough on your ears; but after what I have now seen of Brazil I might have been led to tell you things that could have caused many misunderstandings. Had I spoken, as I might well have done in Europe, of artistic questions and of beauty from the point of view of defending art against pure rationalism, I should have seemed here to be taking up an attitude of the most terrible academic unrealism.

Rather, then, I must speak from another standpoint, addressing myself first and foremost to the students who are the future architects of Brazil: a country in which the sheer volume of building exceeds all bounds of belief, one in which the need to build remains ever a primary need, one in which it is yourselves who have to fashion the look of the cities of tomorrow.

What, then, had I best tell you? Asking myself this, I decided that for once, eschewing pretty platitudes, I would let you hear the truth about the calling of architect and the truth about Brazilian architecture. What I shall say, then, will be a criticism; and since I have been officially invited here and I want to tell you things which may be useful for the future of your country I shall speak of the things I have noticed here. In two days' time I shall be off. Perhaps, who knows, my plane will crash in the Andes. So I will be frank and not inhibited by formalities. I do not want to shy off from telling you my opinion, which is this: architecture in your country stands in danger of falling into a parlous state of anti-social academicism.

So I intend to speak of architecture as a social art; an art which cannot simply be set aside, one of these days when it no longer seems to meet the case, because 'style' has changed—because wiping out values which run into millions or billions is not as easy as just putting away a few canvases or pieces of sculpture deemed bad or mediocre.

Let us start, then, by singling out those elements in Brazilian architecture which call for remark. I have found four such elements, important because they embody what I shall refer to as 'the academic spirit modernized.' They stand roughly on a par with those columns of Greek temples which have been transformed first into renaissance and then into so-called 'classic' columns; by which I mean that they have become mere formulae observed without thought or reason. Here is the first of them:

Free Form; Organic Form or Free-planning. Freedom of form was born with the new style, but it owes its introduction into the art of today primarily to Kandinsky in his pictures of round about 1910. Now it finds its typical expression in the work of Hans Arp who, in his very harmonious sculptures and reliefs, has been following out this principle for some decades. In Europe one comes across applications of this conception of form every day in decoration, in textiles, in advertising and in terrible exhibition stands. It is Le Corbusier to whom is due the credit for introducing Free form in garden planning and also in architecture, the latter by making curved walls and roof gardens which were organic in form. Lastly, it is also he, ever the inventor, who introduced freedom of form into town planning, by way of his plan for the city of Algiers in North Africa. Not that he was the first to have had the idea: for as early as the eighteenth century the town of Bath in England had been planned somewhat on these lines.

Organic form can, indeed, be of value in the pursuit of a function, as for instance the function of making a building more useful. But that is the exception. Today most applications of Free-form shapes are purely decorative. As such they have nothing to do with serious architecture.

The second of the elements here in question is the *all-glass wall*, whereof this is the history:

In 1910 Walter Gropius built a factory, in 1914 an office building and in 1926 the Bauhaus, each of which was entirely faced with glass. These façades covered all over with glass have become rather fashionable. Above all, Le Corbusier too began to make buildings with these glass façades; but his work and the fine creations of Mies van der Rohe have shown that the thing is not really practicable in the absence of air conditioning and very careful technical

services. Thus in order to protect glass walls where burning sun and glaring light made them intolerable Le Corbusier invented yet a third element:

Brise-soleils. Today the sunbreaker is accepted as an indispensable accompaniment to the mania for glass walls. No longer is any attempt made to meet varying conditions by looking for new solutions. Here in Sao Paulo itself there are examples of the application of brise soleils on all four sides of a building.

The fourth element in this so-called modern architecture is the *piloti*. In the last few years this has changed a little in accordance with 'the latest Paris fashion' as set in the workrooms of Le Corbusier.* Initially the pilotis were straight, but now they are beginning to assume very baroque forms. At first glance they may strike one as an ingenious mode of construction, but it is one which has now become purely decorative. Let me give an example. In a street here in Sao Paulo I have seen under construction a building in which piloti construction is carried to extremes one would have supposed impossible. There I saw some shocking things, modern architecture sunk to the depths, a riot of anti-social waste, lacking any sense of responsibility towards either the business occupant or his customers. Having seen only the first two storeys I do not know if glass walls and brise-soleils are to appear on this building, too. Anyway, what it illustrates to me is the utmost possible abuse of freedom of form and most fantastic possible employment of pilotis. Here is utter anarchy in building, jungle growth in the worst sense.

I have purposely chosen this example of an uncompleted building as it seems expressly made for the sophisticated to examine, and you can all go and look at it. It is not a theoretical case but a piece of reality. And its lesson is that unless you ponder very carefully over the duties of the architect in the service of man and society you may yourselves fall into errors of like kind, for it is a fact that such architecture as this may seem at first sight to be revolutionary and may claim on that account to be a work of art.

* Before I came to Brazil I thought, like many architects of the European vanguard, that Le Corbusier's solution of raising houses on piles and dispensing with internal courts was the ideal one for adoption in the cities of the future. An entirely successful example of this has always been recognized as existing in the famous Ministry of Education and Public Health in Rio de Janeiro, for which Le Corbusier collaborated as consulting architect, the conception of this being typical of the ideas he teaches. Yet even before I came to Brazil I had felt some attendant doubts about this idea in town planning which I, too, had been propagating with some enthusiasm. I have noticed that the courts which this conception of Le Corbusier is to displace have certain functions to perform which would be lost in making the change. There is the question of concentrating the pedestrian traffic, and the quietness of the old internal courts, to be weighed. Furthermore, there arise very serious problems of ventilation and climatization, also of lighting and of protection from the sun. I have studied this problem, which may not be a very important one in northern countries such as Switzerland, Germany and Sweden, but becomes decidedly so in Italy, Spain and the South of France, where I have seen that the internal court has a role to fill which cannot be filled by an alternative solution. We ought, therefore, to look for new ways, according to the conditions under which we live, for obtaining the advantages of courts whilst getting rid of their defects. That would be a far more organic achievement than replacing them by buildings in the form of 'boxes on stilts.' This observation implies incidentally a criticism of the famous Ministry of Education in Rio de Janeiro, which building I cannot regard as having been conceived in proper organic relation to the conditions of the country. That is not to say I have not every respect for the responsible architects, but I feel compelled to state my view that they have fallen into error in following a doctrine not applicable in their country without notable corrections. I make no claim to knowing what the right answer is myself, but it is part of an architect's job to work out the best answers to suit his own country. Failing this, one cannot but speak of a dangerously academic trend.

Immediately you enter on the building site you are struck by an awesome muddle of constructional systems. Thick pilotis, thin pilotis, pilotis of whimsical shapes lacking any structural rhyme or reason, disposed all over the place; also walls entirely of reinforced concrete pointlessly confused with the columns, cutting up and destroying all form and purpose. It is the most gigantic disorder I have ever seen on a job. One is baffled to account for such barbarism as this exemplifies being able to break out in a country where there is a CIAM group, a country in which international congresses on modern architecture are held, where a journal like *Habitat* is published and where there is a biennial exhibition of architecture. For such works are born of a spirit devoid of all decency and of all responsibility towards human needs. It is the spirit of decorativeness, something diametrically opposed to the spirit which animates architecture which is the art of building, the social art above all others.

I tremble to think that even among you here there may be those whom this spirit attracts. And since, as I have said, it is my aim to shield you from such mistakes, I shall explain in a few words wherein the vocation of architect consists. If even one or two of you understand what I am about to say I shall be happy in the knowledge that those one or two will be enlisted as fighters for an architecture truly modern, wholesome and serviceable to mankind.

The role of the architect in the society of today is to make human surroundings habitable and harmonious. It is the architect who co-ordinates the manifold needs and activities of man. It is he who unifies the form of widely differing functions: shelter, work, recreation. If it is our wish that humanity should live otherwise than like ants whose ant-hill has been kicked over it is we, the architects, who have to provide new answers to its demands.

But what is this new structural form we are seeking? Is it in fact a form characterized by freedom of planning, by pilotis, brise-soleils and walls of glass? Has it to be as photogenic and spectacular as all that? I do not believe it. Architecture is often destined to remain standing for rather longer than a few years. It is something which outlives the generations. You are able to call to mind architectural excesses of the past and you laugh when you look for instance at such an example as the Prefecture in Sao Paulo. But why, actually, do buildings like this strike one as funny, whereas one is not moved to laughter on catching sight of some simple building such as the pioneers in your country used to put up? Precisely because in the first mentioned the architect and his client were unable to withstand the temptation of making a spectacular building, whereas the pioneer had made the building which best served his needs.

You may, perhaps, think my point of view too narrow, and that architecture which succeeds in being functional even in the highest sense of that word may still be over dry. You argue, maybe, that architecture, too, is an art, an art moved by the urge to self expression and the urge to infuse buildings with the thought of artists.

But such is not the function of architecture. The architect who so proceeds makes himself ridiculous. This point of view is one which springs from the mistake that the art of building must be something other than the art of playing a certain useful role in society; also from the mistake of supposing that an art, and particularly the plastic arts, ought to consist of what is so nicely designated by the phrase 'self expression.'

That is neither art nor architecture. Art consists in making an idea as clear and objective as it can be made, through a choice of means as adequate as can be chosen. A work of art must take a form of such perfection, must be an expression of such harmony, that its author is incapable of either changing or adding a single stroke.

In the case of architecture the result must, furthermore, be as functional as is possible to make it. The beauty of architecture reaches perfection when all its functions, its mode of construction, its materials and its planning are in perfect harmony. Good architecture is that in which every element plays its appointed part and no element is superfluous. To achieve such architecture the architect must be a fine artist. He must be an artist who has no need for whimsicalities in order to draw attention; one who, above all, is conscious of a responsibility toward the present and the future. Such an archi-

tect, whenever he does any piece of work, makes a plan, chooses a detail, or decides the smallest trifle in regard to his building will always ask himself the question: 'shall I, if I see this again in twenty years time, be irked that I did it?' Unceasingly he will visualize how men are going to act and behave within his building. And always he will be very severe towards himself.

He will have no thought of how he may cause a sensation among his colleagues or the public, or of how fine a publication his creation will make. No: his guiding motive will be, in all modesty, the service of mankind.

Ultimately I feel that there are enough forces of originality here in Brazil to keep architecture free from the bonds of academic principles, those superfluous principles which in your country are not valid. I am a believer in your own power to create a truly modern architecture conformable to your splendid natural conditions and your economic capacities.

My final word is that you should ever remind yourselves of the true principles underlying modern architecture:

Firstly, an architect must above all else be modest and clear. Architecture becomes an art when all its elements—function, construction, form—are in perfect harmony.

Secondly, architecture is a social art. It must serve man.

5 ERNESTO ROGERS the editor

of Casabella, wrote an article for it after a visit to Brazil, of which this is an extract.

I hope you will not think me too 'literary' or vague if I talk in this way in the pages of the magazine I am directly responsible for; I only ask you to take the trouble to translate my words into the terminology of architecture and to realize their bearing on our particular field. That done we can immediately pass on to our subject, for these notes were occasioned by a recent trip to Brazil.

The architecture in that country has frequently been the object of exaggerated, arbitrary, and diametrically opposed judgments; even the most knowledgeable observers have failed to be discriminating in their reactions to Brazil's sudden wealth of buildings and a certain overbearing novelty in their appearance.

Siegfried Giedion thought he saw evidence of a new kind of liberty, but failed to perceive when it degenerated into licence and caprice. This deference in the judgment of an otherwise penetrating Swiss critic might be attributed, in this case, to a reaction against a feeling of 'claustrophobia' which the somewhat too conservative architecture of his own country might have aroused in him. But another Swiss, Max Bill, an artist of great severity of style who has always tried to identify his works with the objective laws of mathematics and geometry, was unable to

appreciate the meaning of an art so different from his own, even in those cases where that foreign art was perfectly self-sufficient and coherent and produced works of undoubted value.

But looking at Brazilian architecture from a particular angle (the Swiss, for example) is, in any case, to fall into the error of abstraction, which leads fatally to the extreme polarities of formalist criticism.

T. S. Eliot, in his short essay *Tradition and the Individual Talent*, asks both artists and critics to broaden the terms of the historic sense, and puts them on guard against inherited cultural limitations which influence the quality of a judgment: 'Every nation has not only its own creative, but its own critical turn of mind; and is even more oblivious of the shortcomings and limitations of its critical habits than of those of its creative genius.'

Brazilian women make a great show of their bracelets and other innumerable trinkets; they would be striking even if you met them in Engadina; but against that background of Alpine glaciers you might be inclined to take exception to their ostentatiousness; yet if you saw them at Copacabana you would have to admit that they are in perfect keeping with their background, just as the seductive perfume of the flowers you find on the sinuous slopes of the

mountains surrounding Rio de Janeiro (like those women, over-perfumed, over-coloured, highly sensual). The same might be said for the best work of Oscar Niemeyer; I cannot overlook the many and often unforgivable faults in the work of this capricious artist, nor can I sympathize with this tendency to prefer works of brilliant fancy (designed after virtuoso sketches) to sound technical solutions to architectural problems (including social problems, which are almost completely neglected in his work): I do not object so much to the capriciousness of his themes as to the impossibility of fitting them into any organic system.

If we set aside our prejudices and consider Niemeyer in the context of his time and place another more objective evaluation becomes possible, and while his faults may remain, his merits can be appreciated. The essential value of his work lies in having understood a number of the typical values of his country and these may be deduced by analogy from its physiography; the circle of cause and effect closes in the expression of a style where the particular content tends towards its unequivocal material identification.

While criticism must necessarily be severe and label as formalistic works in which appearance is not an organic product of internal necessity, this same label must be used for criticism which under the spell of *a priori* opinions, is incapable of grasping the meaning of works out of the range of its highly subjective taste. If, on the other hand, we call into question the formalism in Niemeyer's less successful efforts and the oversights in his successes, we must, on the other hand, accept the validity of his personal poetry whenever it springs from a genuine inspiration and approaches the unity of an organic work.

We must also avoid the formalistic error of evaluating with the measuring stick of our own poetic preferences a work which is the product of a different poetic world. Along with this error we may mention that of judging an artist by his followers: if Niemeyer's many Brazilian imitators often produce architectural monstrosities, as do many of our own charlatans, this is no reason for calling the model himself into account, making him responsible for the excesses of his followers, as some art-texts do, attributing to Michelangelo the third-rate work of his imitators.

The house an architect builds for himself may be considered in general a manifesta-

tion of his aspirations, a kind of witness, a confession of his sins, a holograph in which one can not only examine the visible text but also graphologically trace the secret motives of the text and the deep-running roots of the poet's inspiration. Typical of this is Oscar Niemeyer's latest home, perched on one of those undulating hills overlooking the many gulfs vigorously twining around Rio de Janeiro.*

When I visited this house I was with Lucio Costa, who after having been considered for many years as the Allah of Brazilian architects, decided (in a gesture of unheard-of and, perhaps, excessive modesty) to become Oscar's Mohammed, his most devout and generous prophet.

I doubt that I shall ever forget that scene: the sun was just dipping below the horizon, leaving us in a dark sea of orange, violet, green and indigo. The house repeated the themes of that orgiastic countryside (incense and the hum of insects): a vast rhapsody beginning in the roof vibrated down the walls and their niches to finish in the pool, where the water, instead of being neatly dammed up, freely spread along the rocks of a kind of forest pool. The main part of the house is outward in character, not only because the living room space continues uninterrupted by walls or other partitions out into the open, but also because it romantically tends to identify itself with nature and become a part of it: quite the contrary of a house of Pompeii or of the *patios* which lock up the secrets of the various houses of the Casbah, each sufficient unto itself, closed off in its own private universe. Personally I feel more at ease in a mediterranean architectural setting, but does that give me the right to snub or critically condemn the artistic expression of a poet who for reasons of different cultural upbringing and different geographical setting rightly prefers to go his own way? I could, of course, mention the obvious faults of this house: the incoherent relationship between the ground floor and the badly-ventilated bedroom-mezzanine, etc.; but although such considerations must be weighed in a definitive judgment of this house, they must not determine the way we go about forming our judgment.

Alvar Aalto, who visited the villa at that time, was more or less in agreement with these criticisms, but I am sure he would not be so rash as to expect Niemeyer's tropical flower to flourish in the frigid soil

* See frontispiece page 214 and also pp. 243-9.

of Finland. Nor should we think that Brazilian architecture is monotonous; far from trying to rigidly classify types, a truly catholic criticism should try to grasp the essential character of any given culture amid all the apparent contradictions and natural differentiations of individual inspiration.

It is interesting to note that Oscar Niemeyer, a rather temperamental and instinctive artist, represents a current trying to graft modern architecture (particularly Le Corbusier's) on to the trunk of his country's highly individual geography, while Lucio Costa, a little older, more thoughtful and studious, foresees the grafting of modern architecture (again Le Corbusier's) on to the humane tradition initiated in Brazil in the seventeenth century to adapt Portuguese architecture to local needs.

I have had occasion to admire the little town of Ouro Preto in the province of Minas Gerais. In this town, a beautiful example of colonial architecture, we can see Costa's original models, but it is not too difficult to spy even more remote sources: Arabian influence transmitted through Iberian culture; however, all such themes of an introvert poetry (the courtyards, the windows and the terraces veiled by the 'celosias,' the private gardens) strike one as rather pathetic against the impulsiveness of the local spirit with its powerful colours, its colonial blue, blood red, and contrasting black and white.

This is a rich and comparatively unexplored field in which Brazilian architecture could explore to the full the possibilities of its original thematic material. Meanwhile, we consider highly indicative of a growing architectural maturity the series of building going up in Pedregulho under Affonso Reidy's direction. This work seems to suggest a happy fusion of the natural and cultivated traditions of Brazil; one can see how each tradition, though sufficient unto itself, is capable of contributing to the solution of other specific problems. I have tried to give in outline some of the general considerations I have arrived at as a result of a specific experience; assuming that the above experience was suggestive enough to warrant writing about, I have tried to carry my evaluations of that experience beyond my personal preferences in architecture (obviously different from Brazilian architecture and often violently in contrast with it) towards a greater understanding of other people's work.

REPORT ON BRAZIL

IV CENTENARY OF SAO PAULO

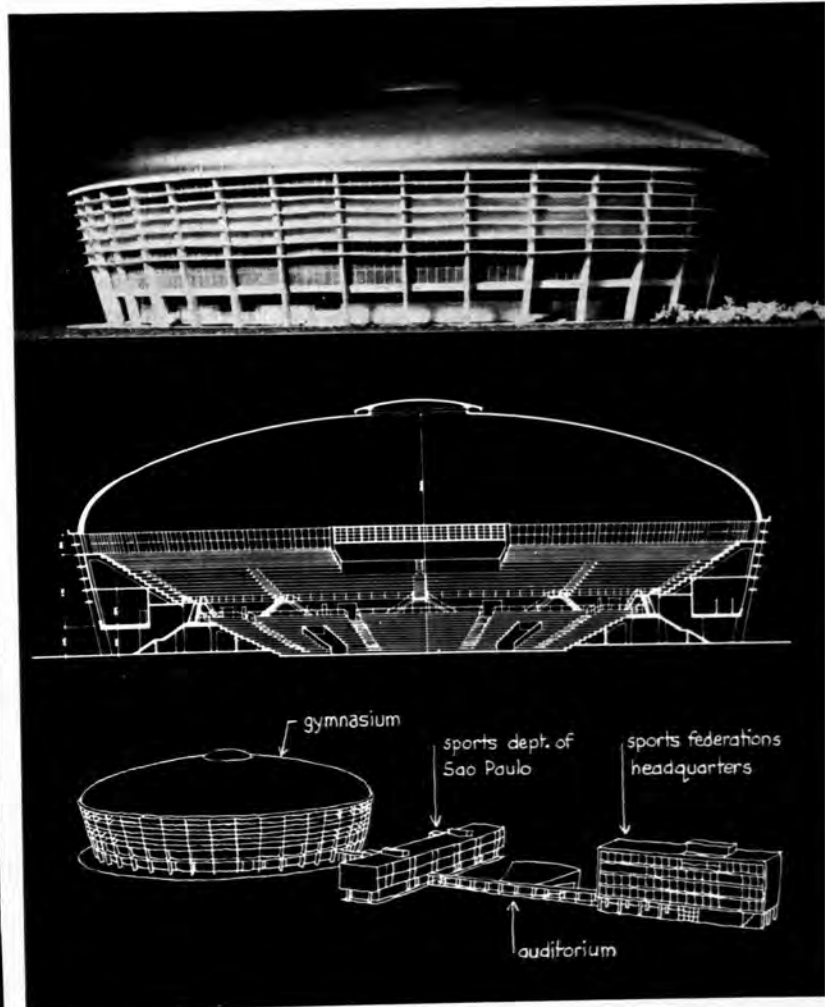
Sports centre: architect, Icaro de Castro Mello

One of the permanent installations of Sao Paulo's IVth centenary commemoration exhibition, the sports gymnasium, will provide the city with facilities which have been wanting for some time. Under the reinforced concrete dome, which is over 100 feet high and over 300 in diameter, there will be accommodation for between 20,000 and 30,000 spectators on 26 tiers of seats, while beneath the seating there will be space for dressing rooms, medical facilities, and all the usual services. Press, radio and television accommodation is in two banks of booths high up under the edge of the dome. Ancillary buildings provide for three auditoria, and the headquarters of twenty-five sporting organizations, while lodgings for 150 athletes have been erected in a separate scheme at Agua Branca.

1, the gymnasium under construction. 2, model and section of the gymnasium and perspective of the completed group.



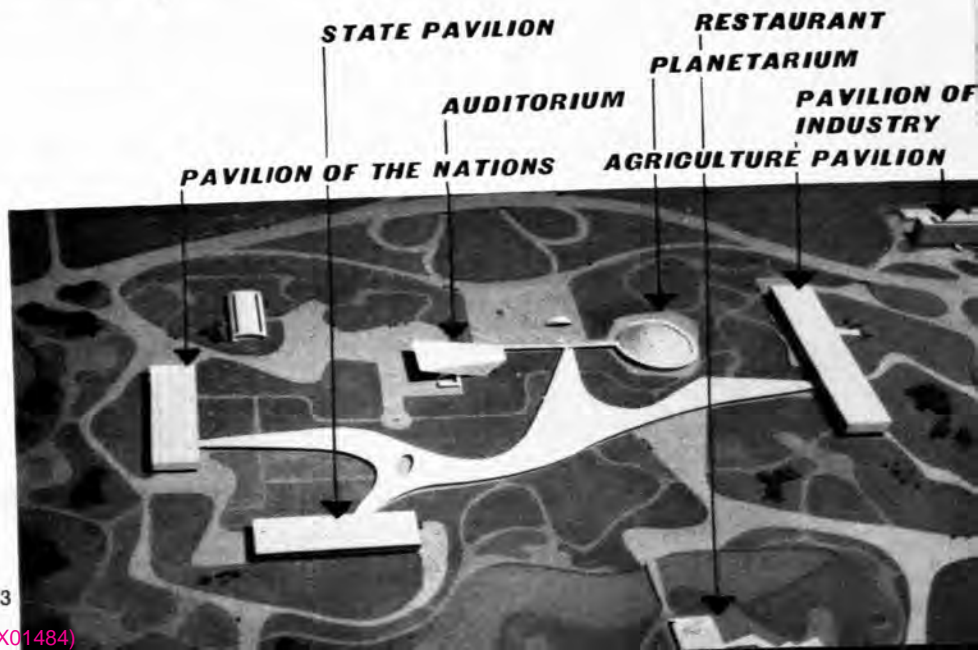
1



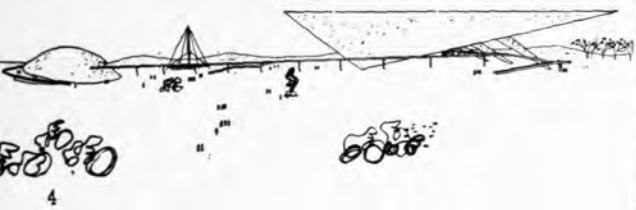
2

Exhibition: architect, Oscar Niemeyer

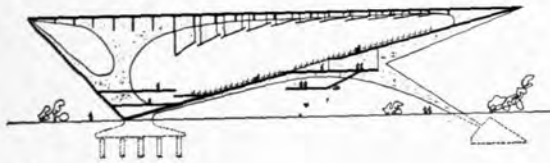
The structures which house the IVth centenary exhibition itself are arranged in a loose group in the Ibirapuera park, but are united by the covered walk which gives shaded access to each part of the layout, as well as sheltering shops and other minor elements of the exhibition. The auditorium and planetarium have been considered together as a group, the angular shape of the former being balanced against the low dome of the latter, while another sculptural element is provided by the symbolic spiral surface of the vertical feature which stands near them. This group has been a constant feature, more or less, in all the variations of the project which appeared before its finalization, but the large pavilions—Commerce, the Nations, and the State of Sao



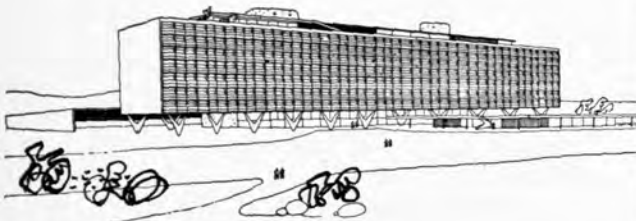
3



4



5



6



7

4, sketch of auditorium and planetarium. 5, section of auditorium. 6, agriculture pavilion with a close-up of the state pavilion between the pilotis, 7.

Paulo—which lie at the extremities of the pedestrian-sheltering marquise, have undergone considerable modification. Originally projected with half-sunk ground floors and "Peixe"-type vaults sheltering unobstructed upper floors of considerable size, they were eventually built in the more customary pile and slab technique with several floors, roofed by runs of small shell-vaults concealed from outside view by upstand parapets. In the management of the pilotis on which these blocks are carried, Niemeyer has demonstrated characteristic originality in the invention of new plastic forms. Balancing the auditorium-planetarium complex on the other side of the main circulation space is a lakeside restaurant, and lying just outside the main composition is the Agriculture Building and its ancillary structures which are intended to provide permanent accommodation for government offices. The brilliant landscaping effects are the work of Roberto Burle-Marx, who worked closely with Niemeyer throughout, and a description of them will be found on p. 244.

UNIVERSITY BUILDINGS

Large academic building programmes are currently being pursued at both Rio and Sao Paulo, and at the former, which was inspired by Dr. Horta Barbosa, building work has already commenced. The teaching clinic for pediatric studies is completed and won for its architect, Jorge Moreira, a prize at the Sao Paulo Bienal. The same architect's building for the Faculty of Architecture, a large simple block with smaller buildings at its base, will provide a national centre for architectural studies, since this will be Brazil's senior university. In Sao Paulo there are no comparable advantages of site, and great ingenuity in the deployment of buildings is required. The large new hostel for students is fitted on to a triangular sloping site, and the architect, Rino Levi, has situated the men's accommodation in the big stepped block, twelve storeys high, which curves round the back of the site. Women's rooms are in the two eight-storey blocks and the lower blocks accommodate club, administrative and sanatorium facilities. The same architect had to deal with another tricky site for the maternity hospital, but turned it to advantage to provide multi-level access to his necessarily complicated internal circulation. Other noteworthy projects for the University of Sao Paulo include a gymnasium/stadium complex, even larger than his IVth centenary scheme, by Icaro de Castro Mello, and the hydraulics laboratory, designed by Ariosto Mila, with its 600-foot test-canal and complicated system of header-tanks and reservoirs.



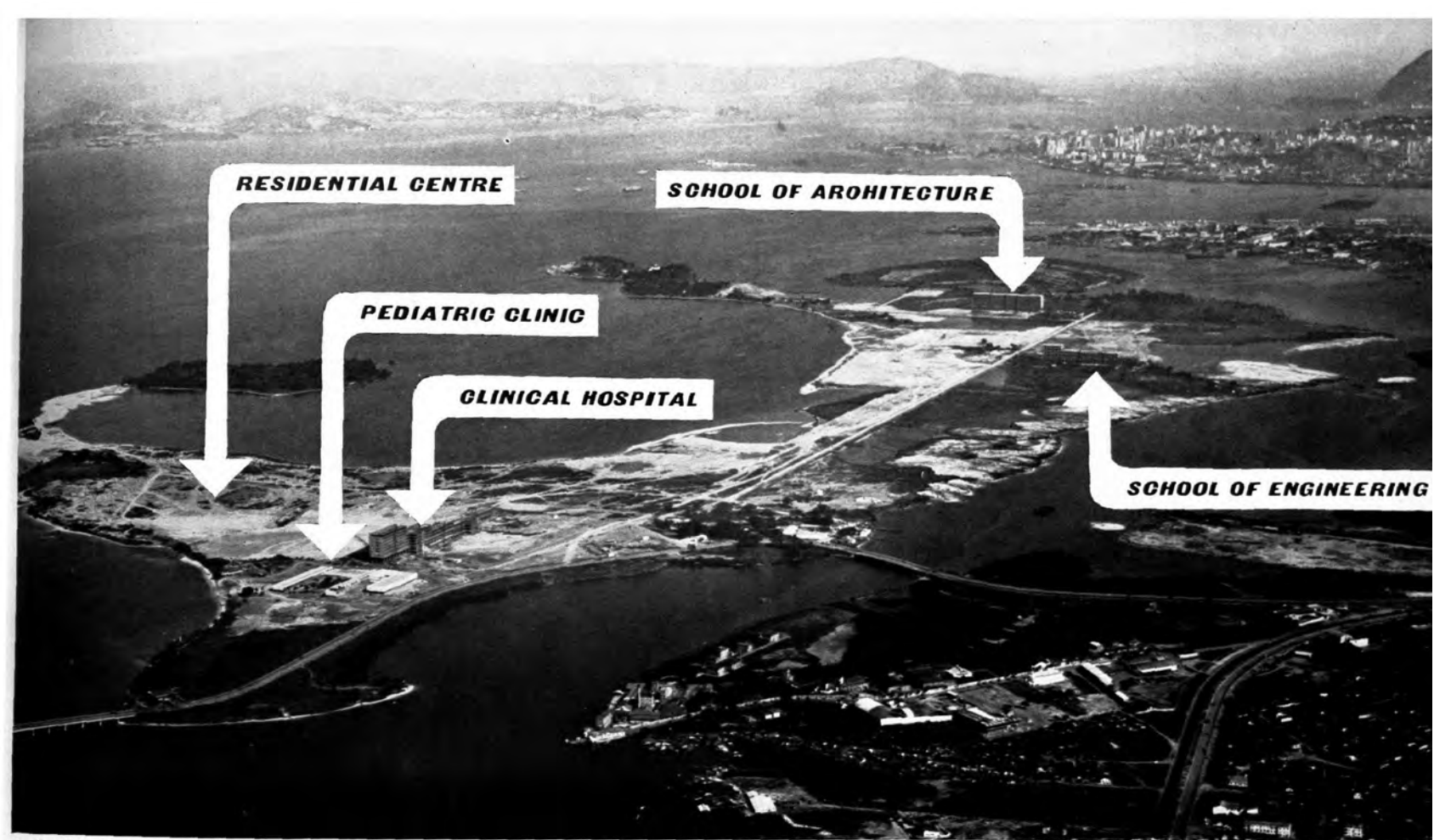
rio de janeiro



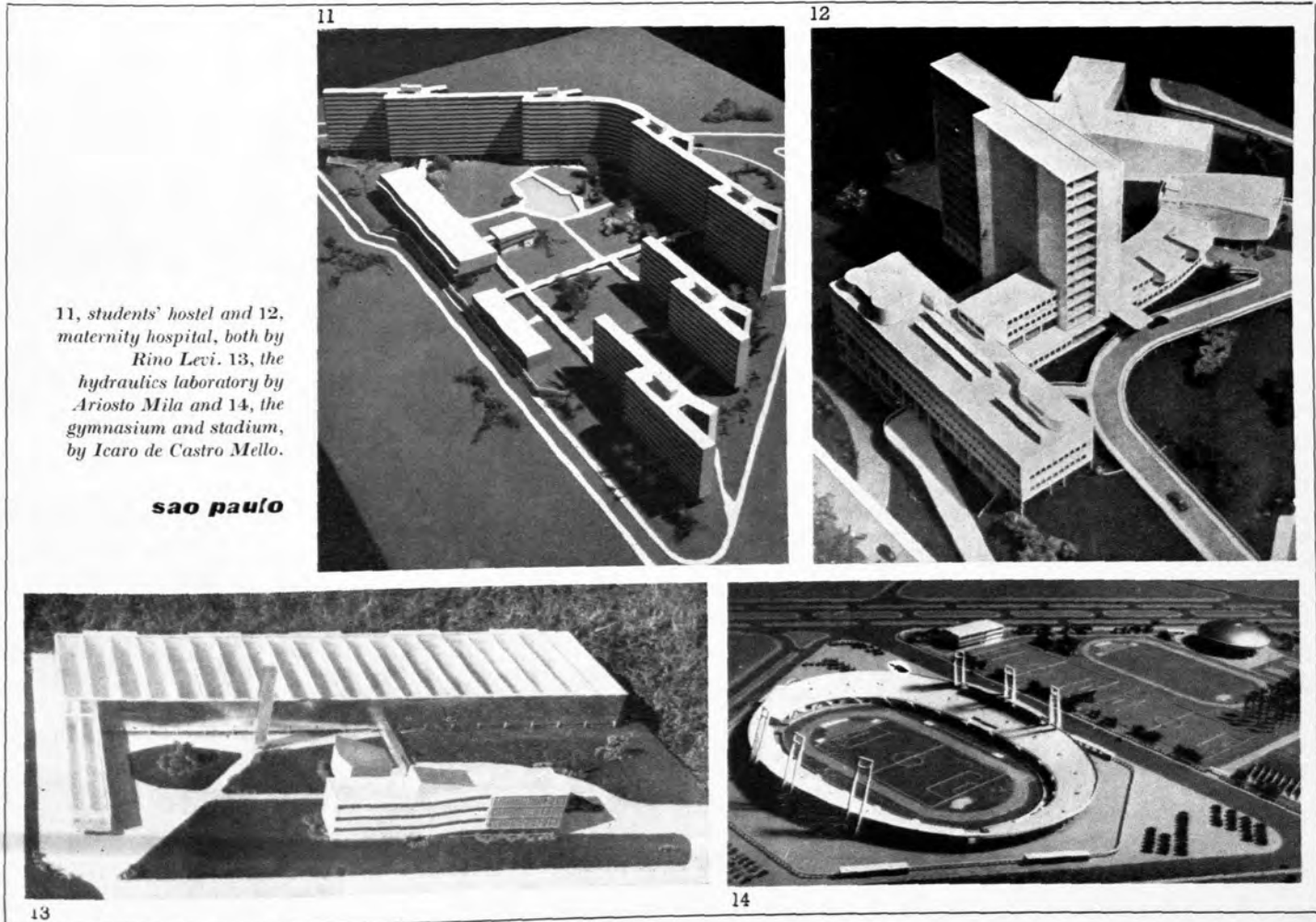
9, school of architecture by Jorge Moreira.



10, pediatric clinic by Jorge Moreira.



8, site of Rio University in the Bay of Rio.



11, students' hostel and 12, maternity hospital, both by Rino Levi. 13, the hydraulics laboratory by Ariosto Mila and 14, the gymnasium and stadium, by Icaro de Castro Mello.

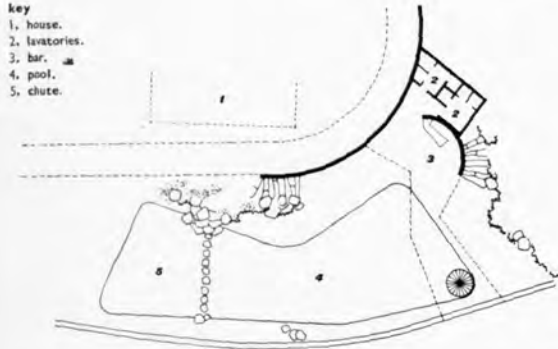
sao paulo

SWIMMING POOL

architect, *Sergio Bernardes*

Situated just outside Rio, above a turning of the Avenida Niemeyer, this pool is an excellent example of the results which may be obtained by close architect-decorator collaboration. The pool was designed by Sergio Bernardes to give full effect not only to its unusual site, but also to the under-water mosaics by Roberto Burle-Marx. The canopy is a daring reinforced concrete structure for which the calculations were done by Newton Kubrusly.

15, the canopy, and 16, part of the underwater mosaic.

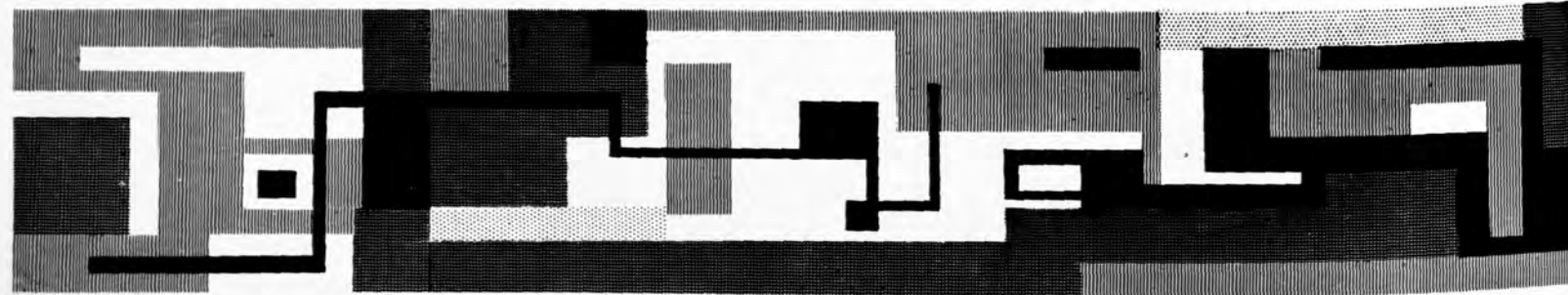


15



16

GARDENS

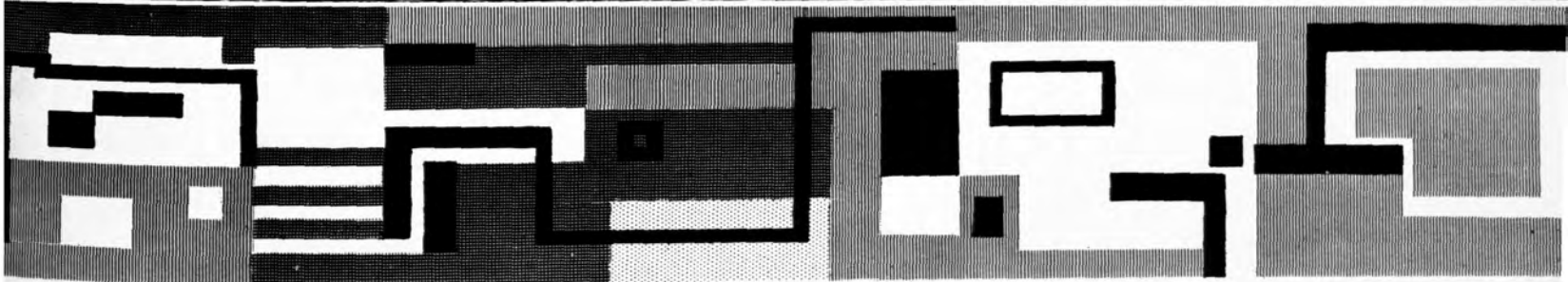


Though it is more usual to find Roberto Burle-Marx working as consultant or collaborator to an architect, he has a considerable independent practice both as garden designer and as muralist. He is seen in both guises in a design for a private garden near Rio, where his characteristic free form planting is combined with a large mural composition in the more rectilinear style which he has developed recently, executed in small mosaic squares. One of his grandest conceptions is the Somlo garden at Ciuaba, where the planting and lakes are set amid the dramatic hills above Petropolis, to which the horizontal colour-composition must act as a foil. His use of plants with low-growing habits is necessitated by his painterly conception of garden art, which requires that the eye shall be able to survey the whole composition on the flat—a point which is well brought out by his complex and rectilinear garden layouts for the Sao Paulo exhibition grounds, which could never be appreciated if any parts of the composition were masked by shrubs or trees. An example of an independent work by this artist within a larger architectural scheme is his tiled mural for Jorge Moreira's pediatric clinic, a composition of blue and various yellows executed in *azulejos*, set off by the yellows and greens of the planting in front.

17, design of a mural in a private garden near Rio, by Roberto Burle-Marx.



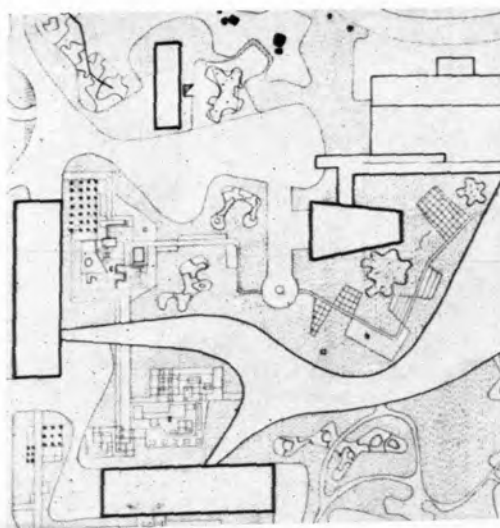
18 and 19, the Somlo Garden at Ciuaba.



Another Burle-Marx garden with a similar mural is seen in 20, above.



21, mural at the pediatric clinic, Rio University.



22, plan of part of the Sao Paulo exhibition.



23, one of Burle-Marx's detail studies.

OFFICES**GARAMURA BUILDING****Architect: Paulo Ribeiro**

The growing reputation of the young architect Paulo Antunes Ribeiro, takes much of its strength from the elegant Caramura building in Bahia. His eminently successful treatment of the façade is original without being forced, and is a valuable contribution to the problem of sun-control. The brise-soleils are carried on the projecting ends of floor beams, and consist of light frames carrying screens made from a wire mesh whose horizontal elements are in the form of flat strips, thus providing a form of permanent venetian blind whose grid is so small that it does not appear to slice up the view of the sea when one looks out of the building, but does effectively exclude the glare. Most of the exterior of the building is faced with small white ceramic tiles. The



27

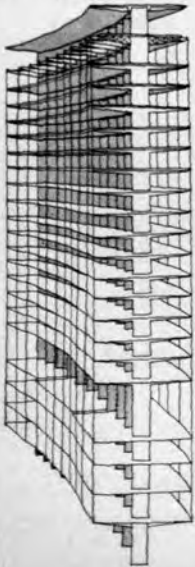
roof garden is the work of Roberto Burle-Marx; the sculpture on the façade is the work of Jaques Gotard, a prix de Rome winner from Lyons, whose other Brazilian works include the sheet-metal figures on the walls of Sergio Bernardes' round church in Sao Paulo (AR, July, 1953).

24, the facade; 25 and 26, details of the brise-soleils. 27, the sculpture by Jaques Gotard, also seen to the left of the brise-soleils in 24.

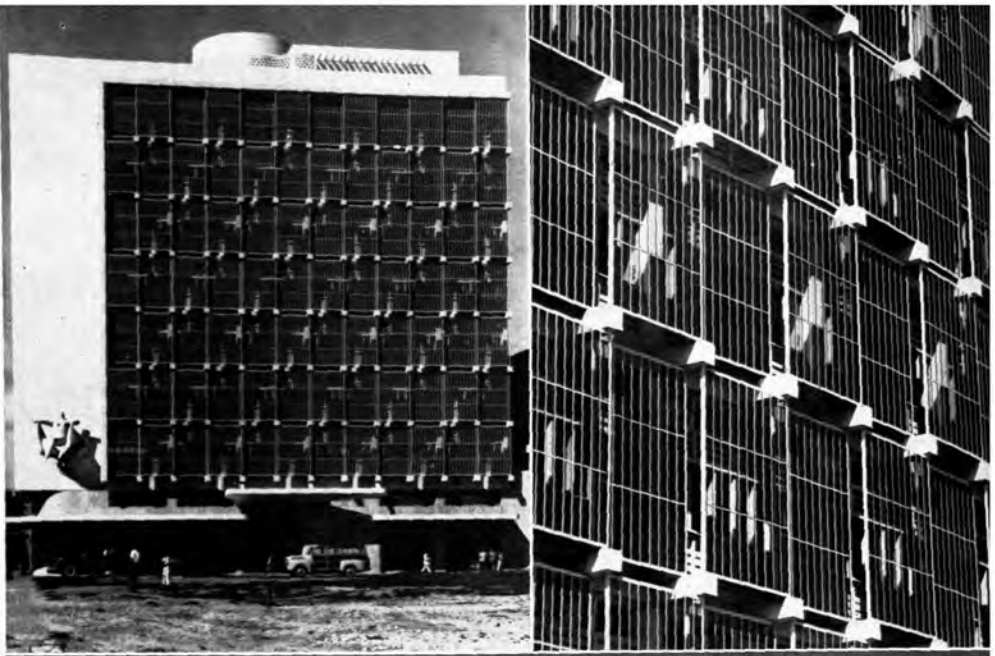
SUSPENDED BUILDING**Architects: Helio Duarte and Carvalho Mangé**

The nature of the functional programme encouraged the projectors of this second prize winning design, Helio Duarte and Carvalho Mangé, to break away from the customary post and slab routine of Brazilian office-block procedure, and develop a structure based on a spinal rank of very deep-section rectangular columns.

Low ceiling heights were inherent in the design and left insufficient head-room for the downstand beams which would be required if the floors were to be cantilevered from these columns, and they are therefore suspended at their outer edges by tension members dependent from deep trusses in the lower of the two attic floors. As a result, the floor space and the outward views are remarkably free from encumbrance by vertical structure, or by services, which are concentrated in the spine.



28



FLATS**FLATS IN SAO PAULO****Architect: Oscar Niemeyer**

Entirely characteristic of the inventive mind of its designer, Oscar Niemeyer, this building in Sao Paulo occupies a tapered corner site where the routine 'flat-iron' type of plan would nevertheless have been wasteful of space. Closely related in its exterior treatment to a scheme

for a bank in Belo Horizonte, this version is visually more successful in sweeping its close spaced fins right round the end of the block, and changing over to vertical slatting at a point which corresponds not only to a change in insolation problems, but also to a change in interior function, since the vertically slatted sun-breakers shelter the kitchen/service zone of the apartments. The pierced horizontal

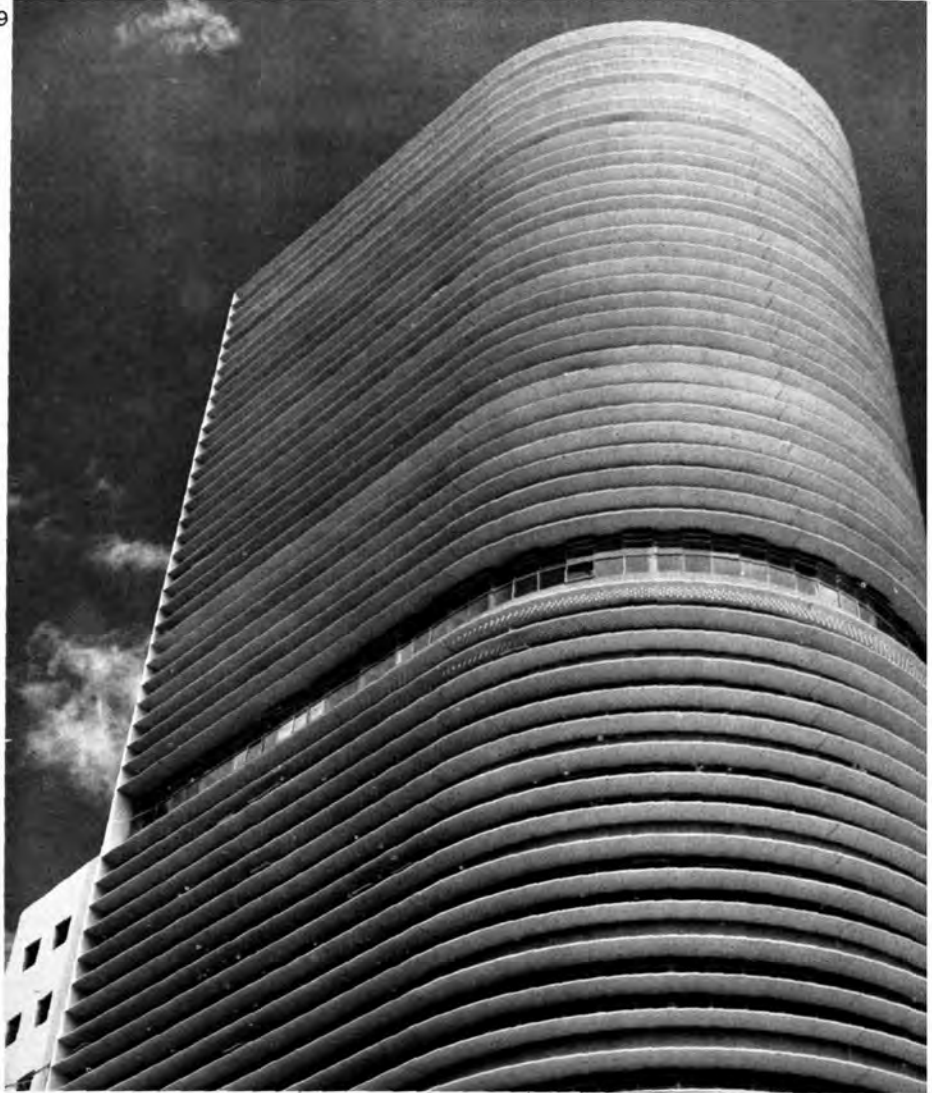


30

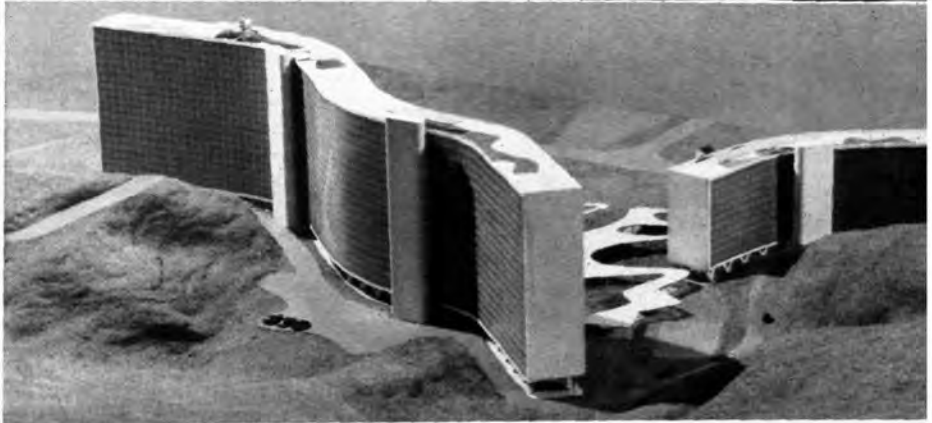
shades run three to a floor, the main windows being between the middle pair, with a smaller light high up against the ceiling under the upper screen.

FLATS NEAR PETROPOLIS**Architect: Oscar Niemeyer**

A revised version of the Maua (Quitandinho) project outside Petropolis (AR, July, 1953) this scheme provides only about two-thirds the number of apartments which the original project offered, and, being disposed in two blocks, spreads them over a slightly greater area of land. The larger of the two new blocks is clearly related to the original scheme for the Copan Hotel in Sao Paulo, and there can be little doubt that the close studies in economics and structure which Copan has involved have had their effect on the Maua project. Accommodation will continue to be in semi-duplex apartments, this admirable type of section being obtained by staggering the floor on one side of the block half a storey higher than on the other.



31

**HOUSES****HOUSE IN PETROPOLIS****Architect: Sergio Bernardes**

Like other dwellings by Sergio Bernardes, this concrete-framed house makes ingenious use of its site. The slope on which it stands faces the sun, and for this reason the roof rises in the same sense as the hill, thus affording large windows on the shaded side of the house, and only the low-eaved slot of the access balcony on the downhill side, while added sun protection is given by the vertical pivoted louvres of varnished wood. Shaded space beneath the house is also made by excavating back into the hill and carrying the house structure on the retaining wall at the back, columns at the front. The retaining wall, of dry stone construction, extends to enclose part of the garden.

247

32



HOUSE AT GAVEA

Architect: Oscar Niemeyer

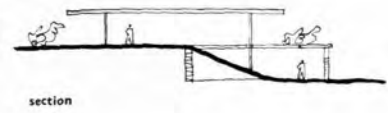
Conceived as a group of free-form planes creating floor, terrace and roof areas, this highly original design by Oscar Niemeyer, which is also illustrated in the frontispiece on page 214, occupies a superb site between hills overlooking the ocean. The bedrooms are on the lower floor, with access by a staircase down the side of the rock which lies between the house and the pool. The daytime living space on the upper floor is contained between two loops of solid walling at either end, but between them walls of glass permit a view straight through the house to the sea.



39, opposite, the magnificent site of the Niemeyer house, looking towards the sea.

- key
- 1, living space.
 - 2, hall.
 - 3, kitchen.
 - 4, rock.
 - 5, pool.
 - 6, bedroom.
 - 7, parlour.

lower floor



section



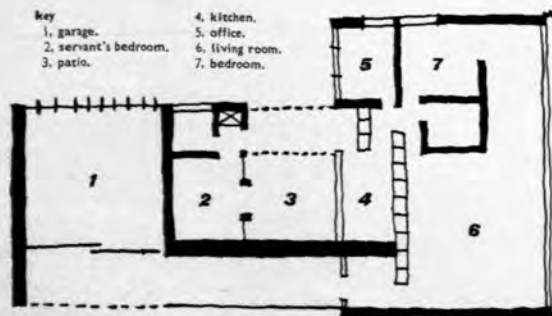
33, looking into the living space, and 34, looking through the house towards the sea.

40, a section of the house by Reidy for Miss Carmen Portinho, the director of housing in Rio, is seen superimposed on its mountain-side site, opposite

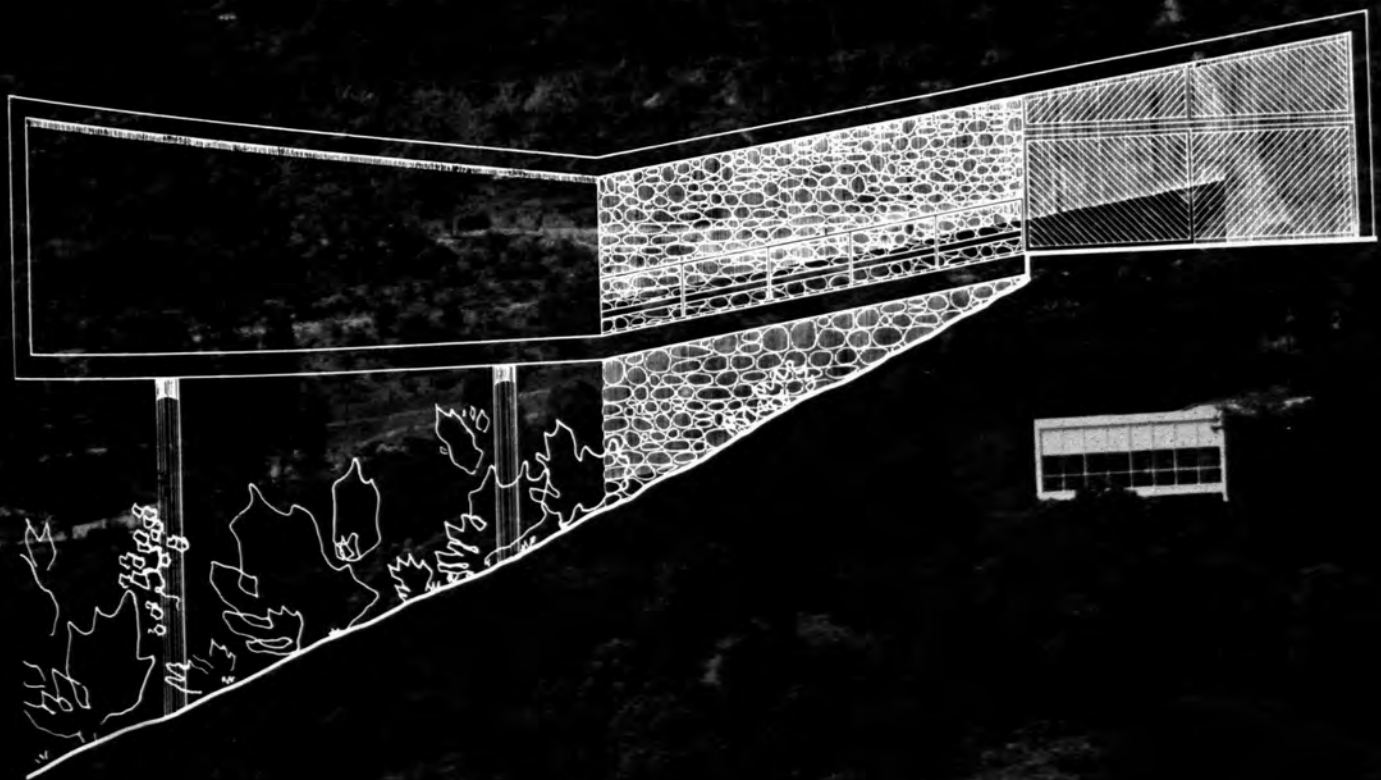
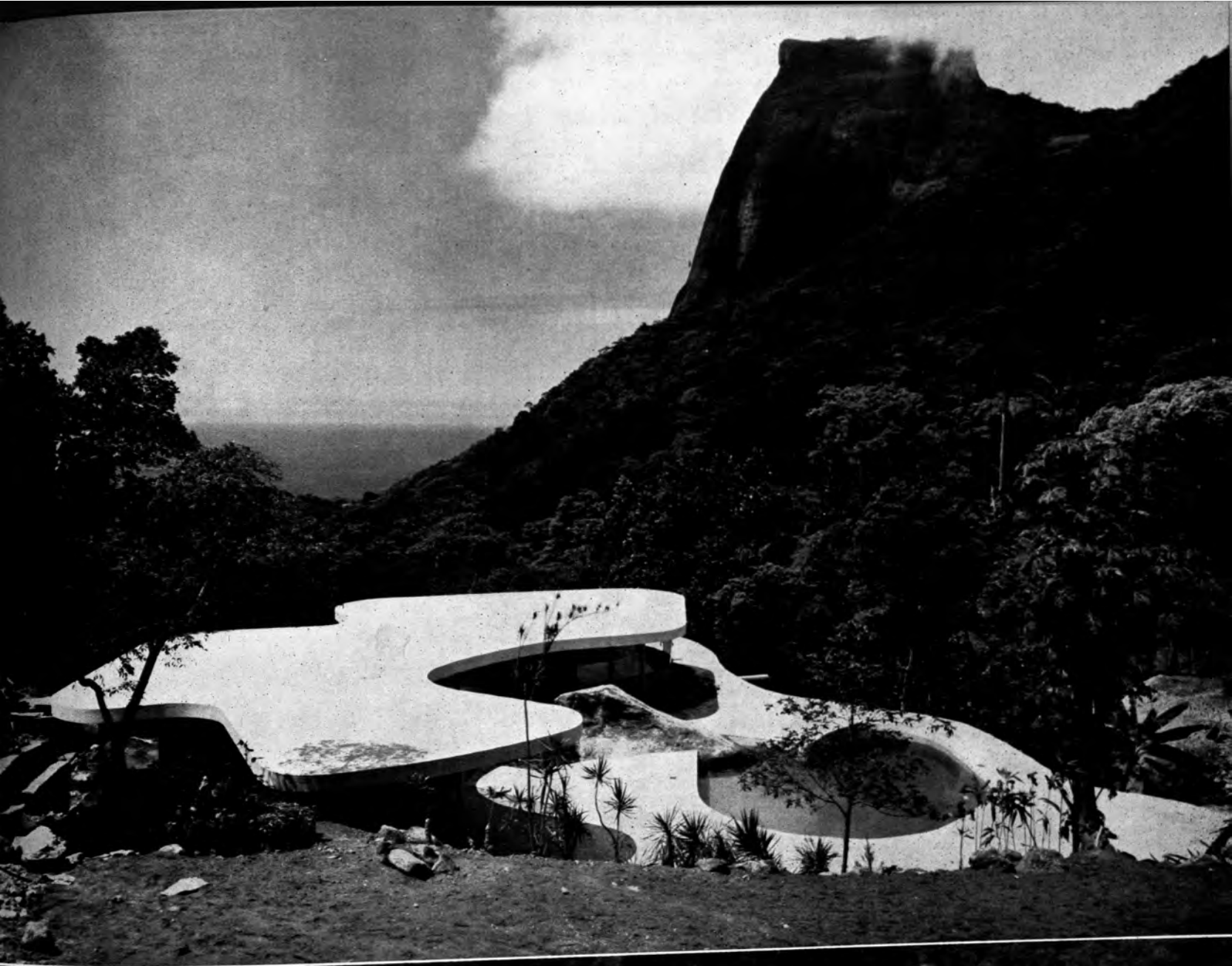
HOUSE AT JAGAREPAGUA

Architect: Affonso Reidy

The apparently conventional 'butterfly' section of this house by Affonso Reidy does not conceal the fact that this is a design of considerable ingenuity. The very steeply sloping site—a common factor in houses on the outskirts of Rio—imposes limitations, but also offers compensations. The main part of the house, though raised on stilts, is somewhat lower than the entrance side, and a dropping ramp takes one down to a door leading into the living room. The rest of the upper part of the house provides service accommodation with its own entrance court. The raising of the main block on stilts, not only lifts the living room windows clear of the trees for the sake of the view, but leaves space underneath for a sitting-out terrace.



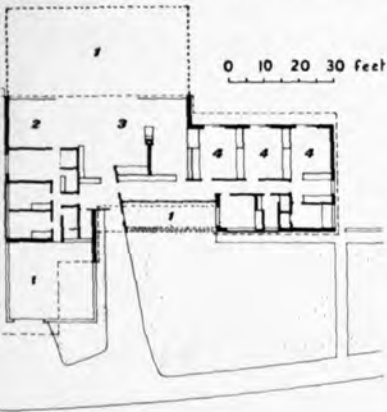
35, the entrance side. 36, the main block from below. 37 and 38, two views of the living room.



HOUSE AT SAO PAULO

Architect: Rino Levi

In this residence for a doctor, the architect Rino Levi has made bold use of an enclosed pergola, even to the extent of bringing the built-over percentage of the site up to the maximum permitted by the zoning regulations. A straightforward construction in brick with corrugated asbestos roof, the house is oriented for sun protection from noon onwards, since the mornings are often cloudy in Sao Paulo. The pergolas, or patios, help to give protection against the sun, effectively increase the socially usable area of the house, and create an environment, not unlike a growing frame, which is favourable to some types of plants.



41



42



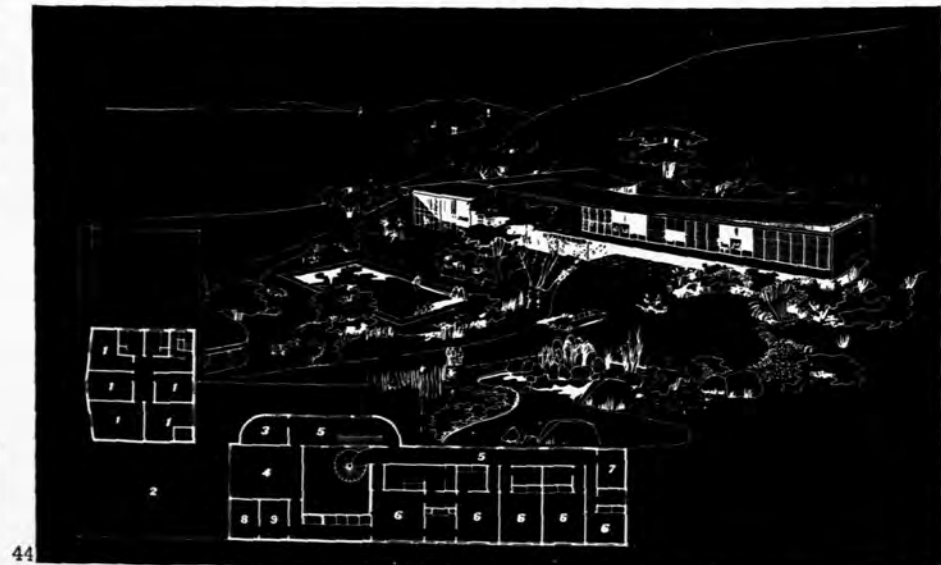
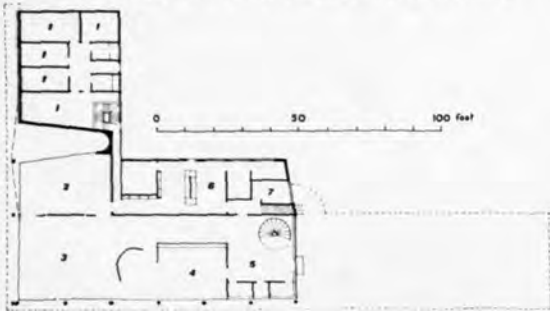
43

41, street front. 42, the living space. 43, the patio with the dining space on the left.

HOUSE AT GAVEA

Architect: Paulo Ribeiro

Designed by the rapidly advancing architect Paulo Antunes Ribeiro, this straightforward design will be notable for the lavish quality of its equipment, both functional and aesthetic. Extensive use will be made of ceramic facing on the attic storey, a complete kitchen by a well-known manufacturer is being imported from France, and both Burle-Marx and the painter Portinari will contribute to the decoration.



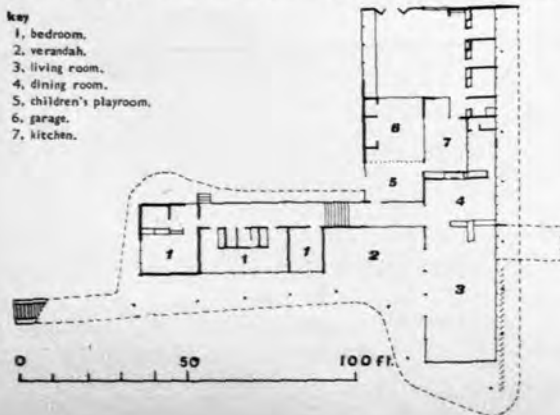
44

left, ground floor plan: key. 1. servants' rooms. 2. dining room. 3. living room. 4. library. 5. hall. 6. kitchen. 7. parlour. above, first floor plan: key: 1. servants' rooms. 2. living room. 3. air conditioning. 4. studio. 5. gallery. 6. bedrooms. 7. box room. 8. laboratory. 9. photographic dark room.

HOUSE AT JACAREPAGUA

Architects: M. and M. Roberto

Free-standing on a level site, and therefore in need of maximum climatic protection, this large residence called forth a most ingenious solution from its designers, the Roberto brothers. Overhead protection is enhanced by a garden covering almost the whole roof area, and screens are hung round the entire periphery of the structure, enclosing the service court as well as the living quarters. The raising of the bedroom block for increased privacy should also be noted.



45

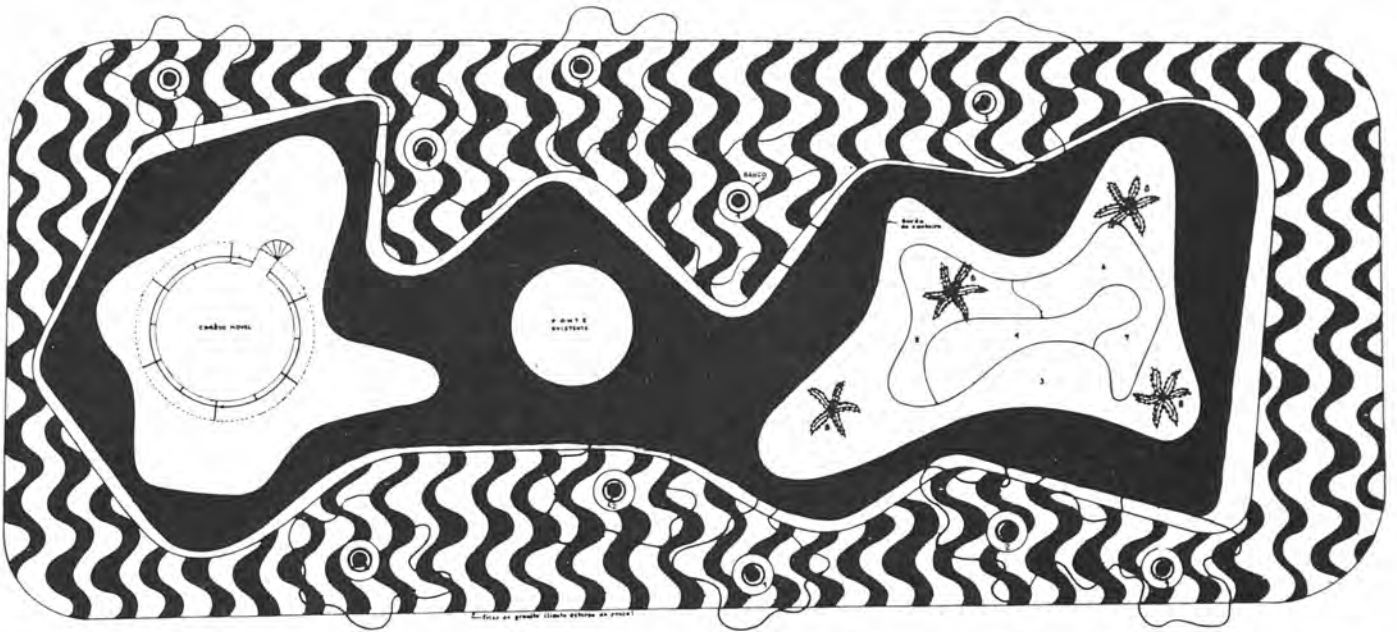


46



47

*Sigfried Giedion, Roberto Burle Marx und das
Problem der Gartengestaltung (Das Werk 1953)*



Gestaltung des Parkes «15 de Novembre». Plattenbelag schwarz-weiß gewellt; schwarz: Rasen. Links Pavillon, runder Teich in der Mitte | Arrangement d'un parc public | Landscaping of a public park

Roberto Burle Marx und das Problem der Gartengestaltung

Es gibt den mittelalterlichen Garten: intim, rechtwinklig, geschützt von hohen Mauern, plattenbelegt, mit schmalen Rasenstreifen und Rasenbänken, mit isolierten und scharf zugestutzten Bäumchen oder Strauchwerk.

Es gibt den Garten der Renaissance mit seinen geometrischen Parterres, aus dem der Garten des 17. Jahrhunderts mit seinen ins Unendliche langenden Perspektiven und weiten offenen Räumen hervorgeht.

Es gibt den englischen Garten: unregelmäßig, Vorläufer romantischen Naturgefühls, in dem – ein ewiger Zug in

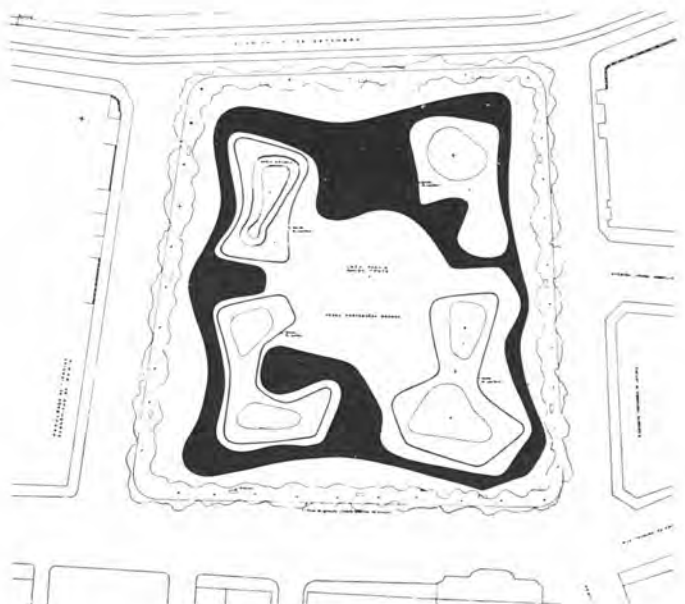
der englischen Gartenbehandlung – das Herausheben und Ins-Licht-Stellen prachtvoller Baumindividuen, die nie eine Schere berührt, das konstituierende Element bildet.

Es gibt schließlich den Garten des 19. Jahrhunderts, den Garten für den Spaziergänger, für den Sonntags-spaziergang der Großstadtmasse: F. L. Olmsted's Central Park in New York, 1858, und den reizvollsten von allen, Les Buttes Chaumont, den Alphonse um 1860 mitten in ein Pariser Arbeiterquartier legte. Sein Verwenden verschieden hoher Niveaus mit Ausblicken, Panoramen und Ansätzen, aus dem passiven einen akti-



Dachgarten Bau «Reseguros» | Toit-jardin | Roof-garden
Photo: Marcel Gautherot, Rio

Gestaltung des Parkes «3 de Maio» | Arrangement d'un parc | Landscaping of a park



Dachgarten Bau «Reseguros» (Gebr. Roberto, Architekten) | Toit-jardin | Roof-garden



ven Spaziergänger zu machen, ist nicht wieder erreicht worden. Der «Bosch» im Süden Amsterdams, den der Städtebauer C. van Eestern mit dem Spezialisten der Stadt Amsterdam in den dreißiger Jahren anzulegen begann, ist in unserer Zeit das erste Beispiel eines großen Parkes, der gestattet, den Spaziergänger in einen sportlich aktiven Typ zu verwandeln.

Wenn man aber die Frage stellt: Wie denken Sie sich den intimen Garten unserer Zeit, der Haus und Natur zusammenbindet? Wie soll in diesem Garten die Farbe Verwendung finden, wie sollen die Blumen angeordnet sein, wie ist ihre Verbindung mit Basen und Haus und welches sind die von unserer Zeit bevorzugten Sorten? – Wenn man diese Fragen stellt, so wird man – außer von jenen, die alles zu wissen glauben – vorwiegend vage Antworten erhalten, und wenn man nach den Namen der Gartenarchitekten forscht, die einem heutigen Garten entsprechenden Ausdruck gefunden haben, gerät man noch mehr in die Unsicherheit.

Ohne Bedenken würde ich unter den spärlichen Neu-

gestaltern den Maler und Gartenarchitekten *Roberto Burle Marx* von Rio de Janeiro nennen. Es ist ein Künstler, der die Sprache der Pflanzen versteht. Wie Alphonse in Second Empire für seine Promeneurgärten Pflanzen suchte, die auf weite Distanz sichtbar waren, also großblättrige Arten, wie *Rhicinus*, *Wigandia*, südamerikanischer Schierling, so sucht auch *Burle Marx* in seinem exotischen Land Pflanzen, die irgendwie unseren psychischen Bedürfnissen entsprechen. Er sucht sie sich in den jungfräulichen Wäldern des Amazonenstromes; er findet sie in alltäglichen Sorten, die auch bei uns wachsen. Sein Geheimnis ist, daß er mit der Farbe der Pflanzen umzugehen weiß und sie in großen, nierenförmigen Beeten, jedenfalls umrahmt von freien Kurven, in den Rasen setzt. Ich erinnere mich vorab eines Gartens, der ein Haus von *Henrique Mindlin* in *Petropolis* bei Rio de Janeiro umgibt, dessen Beete aus orange- und gelbfarbigen Lilien zusammengesetzt sind, wie sie auch bei uns überall wachsen. Er verwendet sie, wie ein abstrakter Maler die Farbe verwendet: klare, freiumrandete Farbflächen treten in Beziehung zueinander, frei gelagert in großen Flächen.

S. Giedion

Blumenfeld im Hof des Wohnbaues «Prudencia». Architekt: Rino Levi | Parterre de fleurs dans la cour de l'immeuble Prudencia | Flower bed in the courtyard of the Prudencia apartment block in São Paulo

Photo: P.C.Scheier, São Paulo



Adressen

Rio de Janeiro

Arco do Teles

Praça Quinze de Novembro, 32/34, Centro, 20010-010, Rio de Janeiro

Paço Imperial

Centro Cultural do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)

Praça Quinze de Novembro, 48 - Centro, Rio de Janeiro - RJ, 20010-010

Tel.: +55 21 2215-2622

www.pacoimperial.com.br (derzeit offline)

Öffnungszeiten: Di-So 12-18 Uhr

Eintritt kostenlos

Museu de Arte Moderna (MAM)

Ave Infante Dom Henrique 85, Parque do Flamengo 20021-140, Rio de Janeiro

Tel.: +55 (21) 3883 5600

<http://www.mamrio.com.br/>

Öffnungszeiten: Di-Fr 12-18 Uhr, Sa & So 12-19 Uhr

Tickets: Ausstellungen R\$8,00

Bemerkung: Ticketschalter schliesst 30 Min. früher

Museu Nacional de Belas Artes (MNBA)

Av. Rio Branco 199 - Centro (Cinelândia), 20.040-008, Rio de Janeiro

Tel: +55 (21) 3299-0600

Öffnungszeiten: Di-Fr 10-18 Uhr, Sa, So und Feiertage 12-17 Uhr

<http://www.mnba.gov.br/>

Tickets: Erwachsene R\$ 8, Studierende R\$ 4

Biblioteca Nacional do Brasil

Avenida Rio Branco, 219 - Centro, Rio de Janeiro - RJ, 20040-009

Tel.: +55 21 3095-3879

<http://www.bn.br/portal/>

Öffnungszeiten: Mo-Fr 9 - 22 Uhr, Sa 9 – 15 Uhr

Besichtigung Lesesaal: Mo- Fr 10 - 17 Uhr, Sa 12.30 - 16.30 Uhr, Führungen stündlich

Gruppen im Voraus anzumelden: unter der Telefonnummer (21) 2220-9484 und (21) 3095-3881 oder an der Theke in der Bibliothek

Bemerkung: Zur Besichtigung muss am Eingang ein Pass hinterlegt werden.

Edifício Seguradoras

Rua Senador Dantas, 74, Centro, Rio de Janeiro - RJ, 20031-201

Tel: +55 (21) 2220-6723

Nicht zugänglich (Geschäfts-/Wohnhaus)

Museu de Arte do Rio (MAR)

Praça Mauá, 5, Centro, CEP 20081-240, Rio de Janeiro/RJ

Tel.: (21) 3031 2741

<http://www.museudeartedorio.org.br/en>

Die Kasse ist von 9.30 bis 17.00 Uhr geöffnet. Die Ausstellungen können von Dienstag-Sonntag von 10.00-17.00 Uhr besichtigt werden.

Gruppen sind bis zu 40 Personen möglich und müssen angemeldet werden: agendamento@museudeartedorio.org.br oder telefonisch: (+5521) 3031-2742.

Tickets: Erwachsene R\$ 8, Studierende R\$ 4, dienstags ist der Eintritt kostenlos

Teatro Municipal do Rio de Janeiro

Praca Marechal Floriano S/N - Centro, Rio de Janeiro - RJ - Cep 20031-050

Tel: 2332-9191 / 2332-9134

<http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/>

Tel. für Reservationen :21- 2332-9220 / 2332-9005

Öffnungszeiten: Mi-Fr 11, 12, 14, 15 und 16 Uhr, Sa 11, 12, 13 Uhr

Eintritt: Erwachsene R\$ 10, Studierende R\$ 5

Catedral Metropolitana/ Catedral de São Sebastião

Avenida Chile, 245 - Centro - Rio de Janeiro - Cep 20031-170

Tel.: +55 (21) 2240-2669 / 2869 oder 2262-1797

Öffnungszeiten: täglich 7 bis 18 Uhr. Freier Eintritt.

<http://www.catedral.com.br/>

Palácio Gustavo Capanema / Ministry of Education and Health (MES)

Rua da Imprensa, 16, Centro.

Öffnungszeiten: Mo-Fr, 10 bis 18 Uhr. Freier Eintritt.

Casa das Canoas

Estr. das Canoas 2310, São Conrado, 22610-210 Rio de Janeiro

Tel.: +55 21 2509-1844

www.niemeyer.org.br/fundacao/locais/casa-das-canoas

Kontakt: Marcella Pederneira, marcellapederneira@niemeyer.org.br

Eintritt kostenlos, Sonntag und Montag geschlossen, Termin am Dienstag 17.12

Conjunto Residencial Marquês de São Vicente

Avenida Padre Leonel França, Gávea

(in der Nähe der PUC Pontificia Universidade Catolica do Rio de Janeiro, Rua Marquês de São Vicente 225, Gávea, 22451-041 Rio de Janeiro)

Bus-Stationen Terminal Da Puc próximo ao S/n und Avenida Padre Leonel Franca próximo ao 1165 oder METRO NA SUPERFICIE - Estação PUC

Obra do Berço

Rua Cícero Gois Monteiro 19, Lagoa, Rio de Janeiro

Tel.: +55 21 2539-3902

www.aobradobercorj.org.br

Hospital Federal da Lagoa

Rua Jardim Botânico 501, Jardim Botânico, Rio de Janeiro

Complexo Rubem Braga

rua Barão da Torre, Ipanema, Rio de Janeiro
Metro-Station Estação General Osório
Öffnungszeiten: täglich 5 Uhr morgens bis Mitternacht

Belo Horizonte

Escola Estadual Milton Campus

Rua Rio de Janeiro 2458, Belo Horizonte
+55 31 3223-3455

Rainha da Sucata

Av. Bias Fortes 50, Belo Horizonte

Edifício Niemeyer

Praca da Liberdade 153, Belo Horizonte

Biblioteca Publica Estadual

Praça da Liberdade, 21, Belo Horizonte
+55 31 3269-1166

Juscelino Kubitschek Building

Rua dos Guajaras, 1268, Belo Horizonte

Edificio Clemente Faria

Av. Afonso Pena, 726, Belo Horizonte

Palacio das Artes

Av Afonso Pena 1537, Belo Horizonte
<http://fcs.mg.gov.br/>

Automovel Clube de Minas Gerais

Av. Afonso Pena, 1394, Belo Horizonte
+55 31 3222-5679

Öffnungszeiten: Restaurante - 2^a a 6^a das 12h às 16h e das 19h à 0h, sáb. das 12h às 16 e das 19h à 1h.

<http://www.automovelclubemg.com.br/>

Centro de Cultura Belo Horizonte

Rua da Bahia, 1149, Belo Horizonte
Tel: (31) 3277-9248 / 3277 4384

Öffnungszeiten: segundas, das 10h às 19h; de terça a sexta, das 10h às 21h (após as 19h, somente visitaçãõ às exposições)

E-mail: ccbh.crmoda.fmc@pbh.gov.br

Pampulha

Yacht club

Av. Otacílio Negrão de Lima, 1.350, Belo Horizonte

<http://iatebh.com.br/plus/modulos/conteudo/?tac=obras-de-arte>

Casa do Baile

Av. Otacílio Negrão de Lima, 802, Belo Horizonte

Öffnungszeiten: 9-19, tue-sun

Casino / Pampulha Art Museum

Av. Otacílio Negrão de Lima, 16.585 – Pampulha, Belo Horizonte

Tel: (31) 3277-7946 Fax: (31) 3277-7996

Telefone para agendamento de visitas orientadas: (31) 3277-7953

e-mail: map.fmc@pbh.gov.br

Öffnungszeiten: de 3^a a domingo, das 9h às 19h.

Free entrance

Estádio Governador Magalhães Pinto

Avenida Abrahão Caram, 1001, Belo Horizonte

Estadio Mineirinho

Avenida Abrahão Caram, 1001, Belo Horizonte

San Francisco de Assis

Av. Otacílio Negrão de Lima, Belo Horizonte

Öffnungszeiten: 9-17 tue-sat

costs R\$2

House Kubitschek

Av. Otacílio Negrão de Lima, 4208, Belo Horizonte

Information: house under reconstruction and will become museum of Juscelino

Kubitschek

Parque Ecologico

Av. Otacílio Negrão de Lima, 7.111, Belo Horizonte

Belo Horizonte

Tel.: 32777439

Öffnungszeiten: Tue-thurs only scheduled groups

Fri-sun 8:30-5:30

Brasilia

Palacio do Planalto und Supremo Tribunal Federal

Nur am Wochenende geöffnet

Museu da Cidade

Praça do Três Poderes

Öffnungszeiten: Terça a Domingo, 9:00-18:00

Congresso Nacional e Anexos

Praça dos Três Poderes, 70160 Brasília

Brasília

Öffnungszeiten: Todos os dias 9:30-17:00

Palacio Itamaraty

Esplanada dos Ministerios, 80170-900 Brasília

Brasília

Öffnungszeiten: Dias de semana, 14:00-16:00

Nur mit Führung; Kleiderordnung: ≠shorts, open toe shoes, sleeveless shirt or miniskirt

Telefonnummer: +55 (61)20308051 (während der Öffnungszeiten)

<http://www.itamaraty.gov.br/servicos-do-itamaraty/visitacao-ao-palacio-itamaraty-em-brasilia>

Palacio da Justiça

Esplanada dos Ministerios, 70064-900 Brasília

Brasília

Öffnungszeiten: Dias de semana 10:00-12:00 e 15:00-17:00?

Hospital Sarah Kubitschek

SMHS Qd. 301

Bl. A

Brasília, DF 70335-901

Estação Rodoviária de Brasília

Planaltina, Brasília, Federal District

Torre de TV de Brasília

Eixo Monumental

Brasília, DF 70070-350

Plattform täglich 08.00-20.00 Uhr

Teatro Nacional Cláudio Santoro

SCTN, Via N2

Asa Norte

Brasília, DF 70070-200

Tel.: +55 61 3325-6239

Brasilia Shopping and Towers

SCN Qd. 05

Bl. A

Brasília, CEP 70715-900

Catetinho

Gama, Distrito Federal

Brasília, CEP 71475-000

Tel.: +55 61 3338-8803

Dienstag bis Sonntag 09.00-17.00 Uhr

Ermida Dom Bosco

QI 29 Lago Sul

Brasília, DF

Täglich 07.0-19.00 Uhr