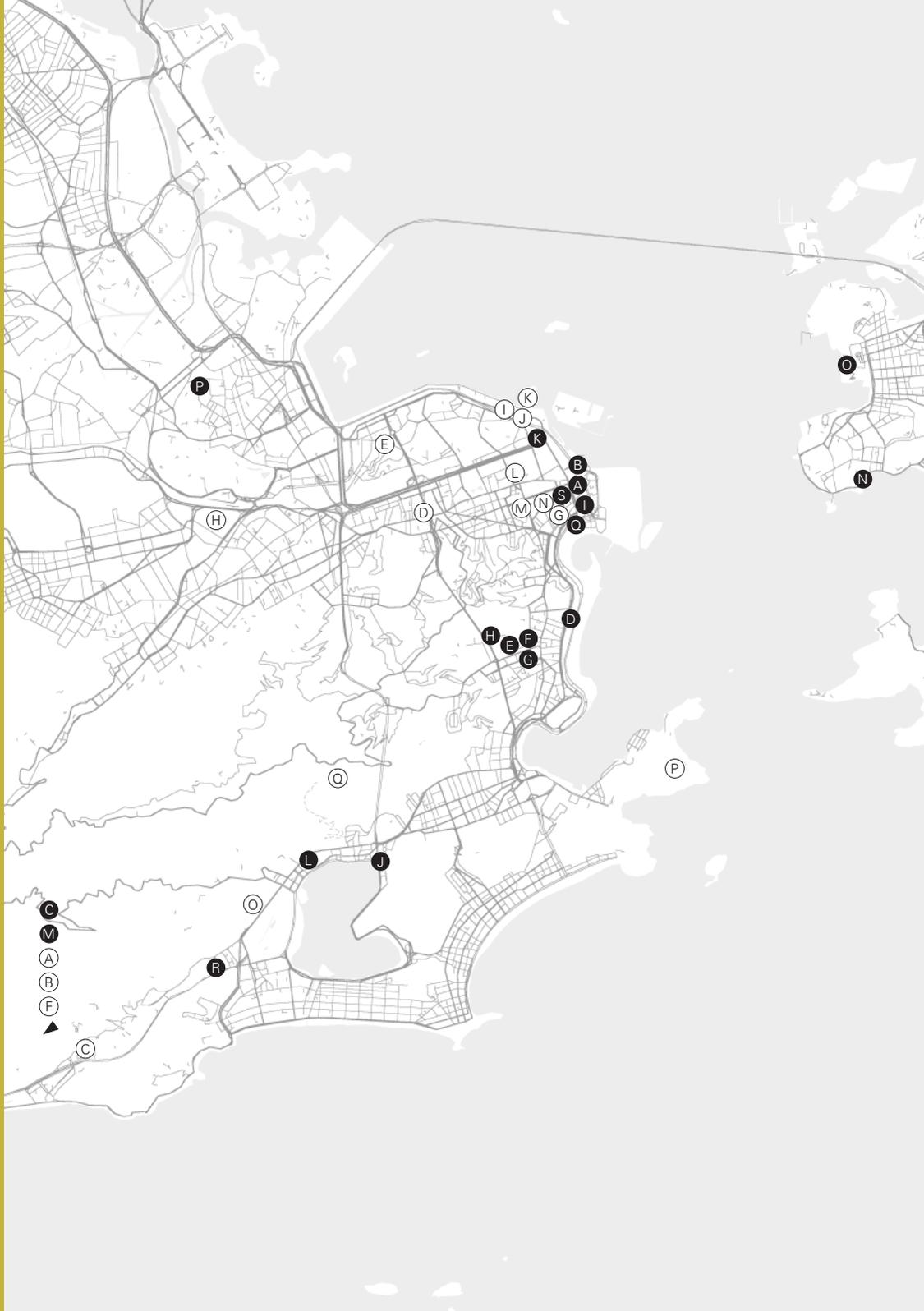


Brasilianische Moderne

Rio de Janeiro

Institut für
Baukonstruktion
Lehrstuhl 3

Exkursion 2019



Brasilianische Moderne

Rio de Janeiro

Inhaltsverzeichnis

A	Palácio Gustavo Capanema	10	G	Bristol	52
	Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Carlos Leao, Jorge Machado Moreira, Affonso Eduardo Reidy, Ernani Vasconcelos, Roberto Burle Marx, Le Corbusier R. da Imprensa, 16 Centro, Rio de Janeiro			Lúcio Costa R. Gago Coutinho, 66 Catete, Rio de Janeiro	
B	Dachgarten - Ministerio da Educacao e Cultura	20	H	Caledonia	58
	Roberto Burle Marx R. da Imprensa, 16 Centro, Rio de Janeiro			Lúcio Costa R. Paulo César de Andrade, Laranjeiras, Rio de Janeiro	
C	Sitio Burle Marx	26	I	Edifício Ypiranga	62
	Roberto Burle Marx Estrada Roberto Burle Marx, 2019 Barra Guaratiba, Rio de Janeiro			Mário Freire Av. Atlântica, 3940 - Copacabana Rio de Janeiro - RJ, 22070-002, Brasil	
D	Parque do Flamengo	32	J	Obra do Berço	66
	Roberto Burle Marx Av. Infante Dom Henrique, Parque do Flamengo, Rio de Janeiro			Oscar Niemeyer Rua Cícero Góis Monteiro, 19 Lagoa - Rio de Janeiro	
E	Guinle Parque	38	K	Banco Boavista	76
	Lúcio Costa R. Paulo César de Andrade, Laranjeiras, Rio de Janeiro			Oscar Niemeyer Praça Pio X, 118 Centro, Rio de Janeiro	
F	Nova Cintra	44	L	Hospital da Lagoa	82
	Lúcio Costa R. Gago Coutinho, 54 Laranjeiras, Rio de Janeiro			Oscar Niemeyer R. Jardim Botânico, 501 Jardim Botânico, Rio de Janeiro	
			M	Casa das Canoas	90
				Oscar Niemeyer Estrada da Canoa, 1246 São Conrado, Rio de Janeiro	

- N** **Museu de Arte Contemporânea** 96
Oscar Niemeyer
Mirante da Boa Viagem,
Boa Viagem, Niterói
- O** **Caminho Niemeyer** 104
Oscar Niemeyer
Rua Jornalista Rogério Coelho Neto,
Centro, Niterói
- P** **Edifício Pedregulho** 110
Affonso Eduardo Reidy
Rua Mal. Jardim
São Cristóvão Rio de Janeiro
- M** **Museu de Arte Moderna** 122
Affonso Eduardo Reidy
Av. Infante Dom Henrique, 85
Parque do Flamengo, Rio de Janeiro
- R** **Edifício Gávea** 132
Affonso Eduardo Reidy
Av. Padre Leonel Franca, 261
Gávea, Rio de Janeiro
- S** **Sede da Associação Brasileira de Imprensa (ABI)** 144
Irmãos Roberto - Marcelo, Milton
R. Araújo Porto Alegre, 71
Centro, Rio de Janeiro
- A** **Torre de Althaydeville**
Oscar Niemeyer
Av. das Américas, 1245
Barra da Tijuca, Rio de Janeiro
- B** **Hotel Nacional**
Oscar Niemeyer
Av. Niemeyer, 769
São Conrado, Rio de Janeiro
- C** **Passarela Da Rocinha**
Oscar Niemeyer
Autoestrada Eng. Fernando Mac Dowell, 157
Gávea, Rio de Janeiro
- D** **Sambódromo**
Oscar Niemeyer
R. Marquês de Sapucaí
Santo Cristo, Rio de Janeiro
- E** **Fábrica Bhering**
R. Orestes, 28
Santo Cristo, Rio de Janeiro
- F** **Cidade das Artes**
Christian de Portzamparc
Av. das Américas, 5300
Barra da Tijuca, Rio de Janeiro
- G** **Theatro Municipal**
Francisco de Oliveira Passos, Albert Gilbert
Praça Floriano
Centro, Rio de Janeiro

Ⓜ **Maracanã-Stadion**
Schlaich Bergermann, Daniel Fernandes
Av. Pres. Castelo Branco, Portão 3
Maracanã, Rio de Janeiro

Ⓜ **Museu de Arte do Rio**
Bernardes, Jacobsen
Praça Mauá, 5
Centro, Rio de Janeiro

Ⓜ **Edifício do Jornal A Noite**
Joseph Gire, Elisário Bahiana
Praça Mauá, 7 - Centro
Rio de Janeiro

Ⓜ **Museu do Amanhã**
Santiago Calatrava
Praça Mauá, 1
Centro, Rio de Janeiro

Ⓜ **Real Gabinete Português de Leitura**
Rafael da Silva e Castro
R. Luís de Camões, 30
Centro, Rio de Janeiro

Ⓜ **Catedral Metropolitana de São Sebastião**
Edgar de Oliveira da Fonseca
Av. Chile, 245 - Centro
Centro, Rio de Janeiro

Ⓜ **Fundação Biblioteca Nacional**
Luís Antonio
Av. Rio Branco, 219
Centro, Rio de Janeiro

Ⓜ **Casa Pacheco Leão - Jardim Botânico do Rio de Janeiro**
R. Jardim Botânico, 1008
Jardim Botânico, Rio de Janeiro

Ⓜ **Pão de Açúcar**
Urca, Rio de Janeiro

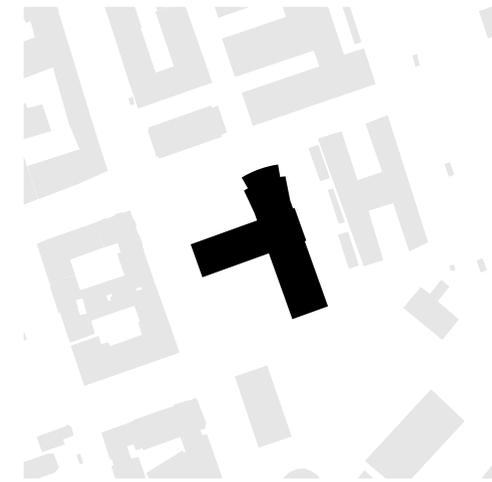
Ⓜ **Cristo Redentor**
Parque Nacional da Tijuca
Alto da Boa Vista, Rio de Janeiro

Palácio Gustavo Capanema

Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Carlos Leao, Jorge Machado Moreira, Affonso Eduardo Reidy, Ernani Vasconcelos, Roberto Burle Marx, Le Corbusier

Bauzeit 1936-1943
GRZ 0,44
GFZ 3,7
Nutzfläche 21.359 m²
Höhe 85 m
Stockwerkanzahl 17

R. da Imprensa, 16
Centro, Rio de Janeiro



Das Gebäude des Ministeriums für Erziehung und Gesundheit, der heute Palácio Gustavo Capanema heißt, gilt baugeschichtlich als Meilenstein für die Entstehung des brasilianischen Architekturstiles. Nachdem Getúlio Vargas 1930 die Präsidentschaftswahlen gewann, begann die Politik des „Estado Novo“, des neuen Staates. In dieser Zeit von 1930 bis 1945 herrschte eine Aufbruchsstimmung im ganzen Land, die sich auch in der Architektur ausdrückte. Während in Europa die Weltwirtschaftskrise von 1929 und der zweite Weltkrieg die Entwicklungen der Architektur zum Erliegen brachten, förderte die liberale und zukunftsorientierte Politik Vargas die Bemühungen der Architekten und führte somit zu großen Fortschritten in der modernistischen Architektur, die weltweite Bedeutung erlangten und den Begriff der „Brasilianischen Moderne“ prägten.^[1]

1935 lobte der Minister für Erziehung und Gesundheit Gustavo Capanema, einen Wettbewerb für sein neues Ministeriumsgebäude in der damaligen Hauptstadt Rio de Janeiro aus. Den Zuschlag erhielt zunächst ein Entwurf Arquimedes Memórias. Da der von ihm geplante Prunkbau, nicht den Erwartungen der neuen, liberalen Politik Vargas entsprach, entschied der Minister Capanema, unterstützt vom Dichter Carlos Drummond de Andrade und einigen anderen Intellektuellen, Lucio Costa, einen der Verlierer des Wettbewerbes, mit dem Projekt zu beauftragen. Dieser bat darum, weitere der Wettbewerbsverlierer mitarbeiten zu lassen und bildete ein Entwurfsteam mit den Architekten Carlos Leao, Jorge Moreira und Affonso Eduardo Reidy. Wenig später schlossen sich auch Oscar Niemeyer und Ernani Vasconcello dem Team an. Zusammen stellten sie im Mai 1936 dem Minister einen neuen, sehr modernen Entwurf für das Ministerium vor. Lucio Costa, der bereits 1929 die Vorlesungen Le Corbusiers in Rio de Janeiro besuchte und sich seitdem als „Konvertierten“ seiner Ideen bezeichnete, bat den Minister im Juni 1939 aufgrund der großen medialen Aufmerksamkeit sowie der vielen Gegner des Projektes, diesen als

„Ihr Palast der Erziehung und Gesundheit scheint mir ausgezeichnet. Ich würde sogar sagen, erfüllt vom scharfsinnigen Geist und seiner Ziele bewusst. Bewegend und Dienlich. Es gibt keine Widersprüche oder Ungereimtheiten, die wie in anderen modernistischen Werken oft zeigen, dass man keine Ahnung von wahrer Harmonie hat. Wird er gebaut dieser Palast? Ja? Umso besser, denn er wird schön sein. Er wird wie eine Perle im aquatischen Misthaufen sein. Mein Kompliment, mein „OK“ (wie Sie es doch von mir fordern).“^[3]

Le Corbusier an Lucio Costa 1939

Berater inoffiziell in sein Team aufnehmen zu dürfen. Le Corbusier hatte bislang mehrheitlich mit kleinen Projekten und theoretische Arbeiten zur Entwicklung der modernistischen Architektur beigetragen. Auch hatte er 1929 bei seiner Rückreise aus Uruguay bereits das Land besucht, um mehrere Vorträge zu halten, eine Erfahrung, die er nie vergessen sollte. Daher nahm er die Einladung bereitwillig an und unterstützte sechs Wochen lang das Team um Lucio Costa.^[2]

Ursprünglich war ein Grundstück direkt am Meer geplant, welches jedoch aus politischen Gründen verworfen wurde. Das Ministerium entschied sich schließlich für ein Grundstück in der Nähe des „Castelo“, einem in den 1920er Jahren abgetragenen Hügel im Zentrum der Stadt. Das Team um Lucio Costa, unterstützt von Le Corbusier, machte daher Gebäudestudien, um den ursprünglichen Entwurf auf das neue Grundstück anzupassen. Aus diesem Entwurf heraus entwickelte sich schließlich das asymmetrische aus zwei sich überschneidenden Baukörpern bestehende Gebäude. Der flache, in Ost-West-Richtung positionierte, Gebäudeteil beherbergt die öffentlichen Nutzungen wie eine Bibliothek, einen Ausstellungsraum und einen Konferenzsaal, der durch die besondere Geometrie seine Funktion nach außen trägt. Der in Süd-Nord-Richtung positionierte Gebäudeteil weicht von der umgebenden Blockrandbebauung ab, steht in der Mitte des Grundstückes und beherbergt die Büronutzungen. Trotz der vertikalen Funktionstrennung, öffentlich bis zum 2ten Stock, dann das Büro der Minister und schließlich die Büros der Mitarbeiter, führt der längliche, vertikale Baukörper zu gleichen räumlichen und klimatischen Qualitäten im Gebäude. Während die Südfassade des hohen Baukörpers verglast ist und großzügige Ausblicke ermöglicht, versah Le Corbusier die Nordfassade mit den von ihm entwickelten Brise-soleils. Der öffentliche Raum umfließt das Gebäude und erweitert sich dank der Durchbrüche im Erdgeschoss unter das Gebäude. Die von Le Corbusier 1926 formulierten „Fünf Punkte zu einer Neuen Architektur“

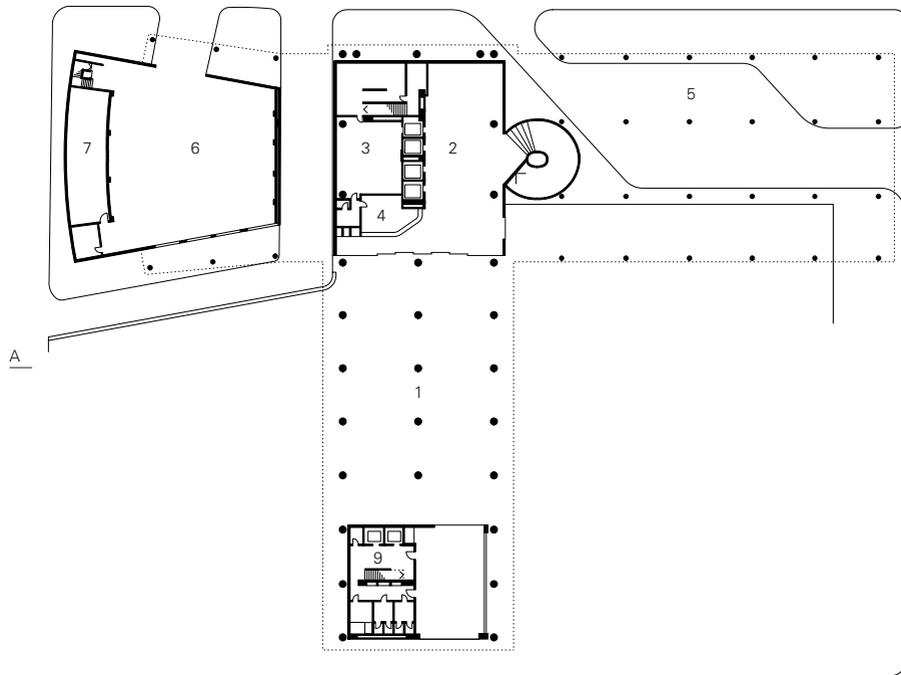
lassen sich an dem Gebäude klar ablesen und zeugen von seiner Bedeutung für den Entwurf: Die Pilotis, die Dachgärten, die Betonskelettkonstruktion, die eine freie Fassaden- und Grundrissgestaltung ermöglicht. Die „Kunst am Bau“ bildet ebenfalls einen wichtigen, integrativen Bestandteil der Architektur. So hat Le Corbusier darauf bestanden, dass die traditionellen weiß-blauen Kacheln, die sogenannten Azulejos, in modernen interpretierter Art für die Ausgestaltung der Wände verwendet werden. Der Künstler Cândido Portinari hat daraus ein Kunstwerk an einer Wand im Erdgeschoss geschaffen. Der Künstler Jacques Lipchitz schuf eine Plastik, die aus der Außenwand des Konferenzsaales ragt und auch der Landschaftsarchitekt Roberto Burle Marx entwarf seine Dachgärten auf künstlerische, organische Weise.^[1]

1939, durch den Ausbruch des zweiten Weltkrieges, kam es zu einem abrupten Ende der Zusammenarbeit zwischen Le Corbusier und Lucio Costas Entwurfsteam. Dies führte daraufhin zu Modifikationen des ursprünglichen Entwurfes durch das brasilianische Team. So wurden beispielsweise die Pilotis im Erdgeschoss von ursprünglich vier auf zehn Meter erhöht, um dem Gebäudeeingang einen größeren Hallencharakter zu verleihen. Auch wurden die Brise-soleils, die anfangs unbeweglich geplant waren, an die klimatischen Bedingungen Rios angepasst, sodass man sie auf die unterschiedlichen Witterungsverhältnisse optimal anpassen konnte.^[2]

Text: Henri-Pierre Finkeldei, Student der Universität Stuttgart
[1] Werner, H. 2014: Rio de Janeiro für Architekten. Aufl. 2, München: Heike Werner Verlag

[2] Durand, José Carlos: Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 88. Négociation politique et rénovation de l'architecture. Paris: Le Seuil.

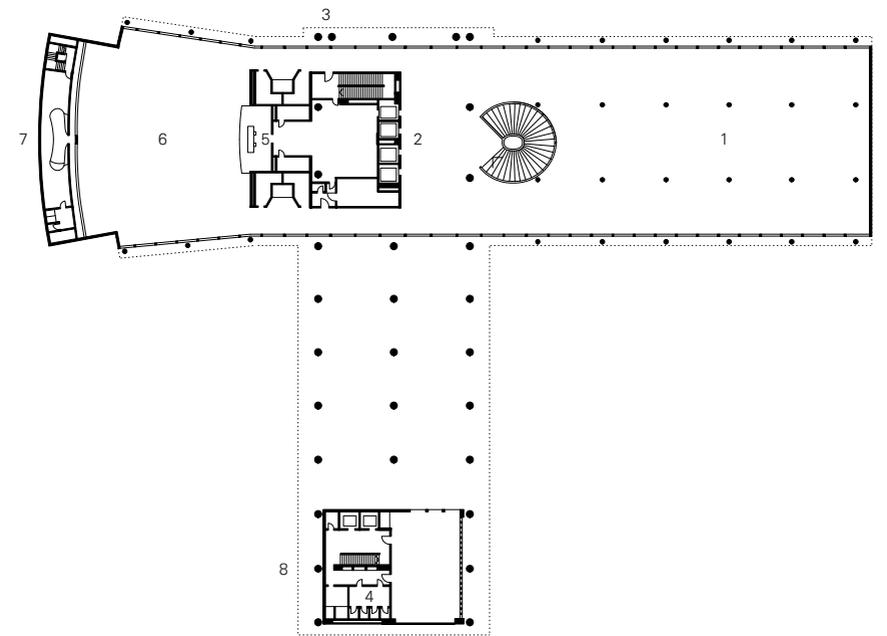
[1] Le Corbusier an Lucio Costa, 13.09.1939: Fondation Le Corbusier
Abbildung Ministerium: www.beaudouin-architectes.fr/2013/10/lucio-costa-palacio-capanema/



Erdgeschoss ☉

- 1 Portico
- 2 Eingangshalle
- 3 Eingang des Ministers
- 4 Empfang
- 5 Parkplatz
- 6 Garage
- 7 Lichttechnik
- 8 Eingang der Angestellten

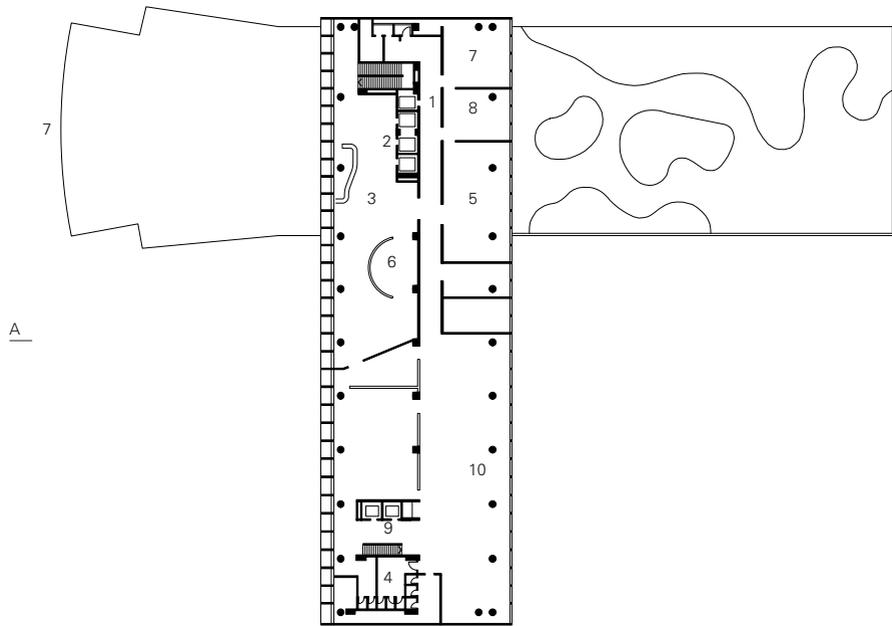
||||| | | | 20 m



2.Geschoss ☉

- 1 Ausstellungsraum
- 2 Aufzüge für die Öffentlichkeit
- 3 Vorhalle
- 4 Toiletten
- 5 Sprecherplattform
- 6 Konferenzsaal
- 7 Licht- und Tontechnik
- 8 Halle der Angestellten

||||| | | | 20 m

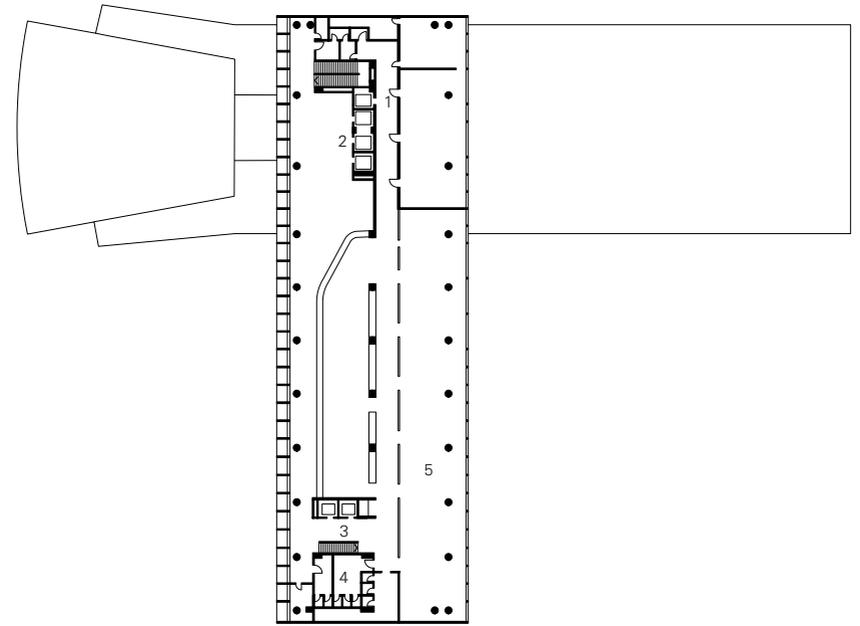


A

3. Geschoss ○

- 1 Aufzug des Ministers
- 2 Aufzug für die Öffentlichkeit
- 3 Wartesaal
- 4 Toiletten und Umkleidekabinen
- 5 Sitzungssaal
- 6 Sekretariat
- 7 Büro des Ministers
- 8 Vorsitzender des Kabinetts
- 9 Halle und Aufzug der Angestellten
- 10 Büros

||||| | | | 20 m

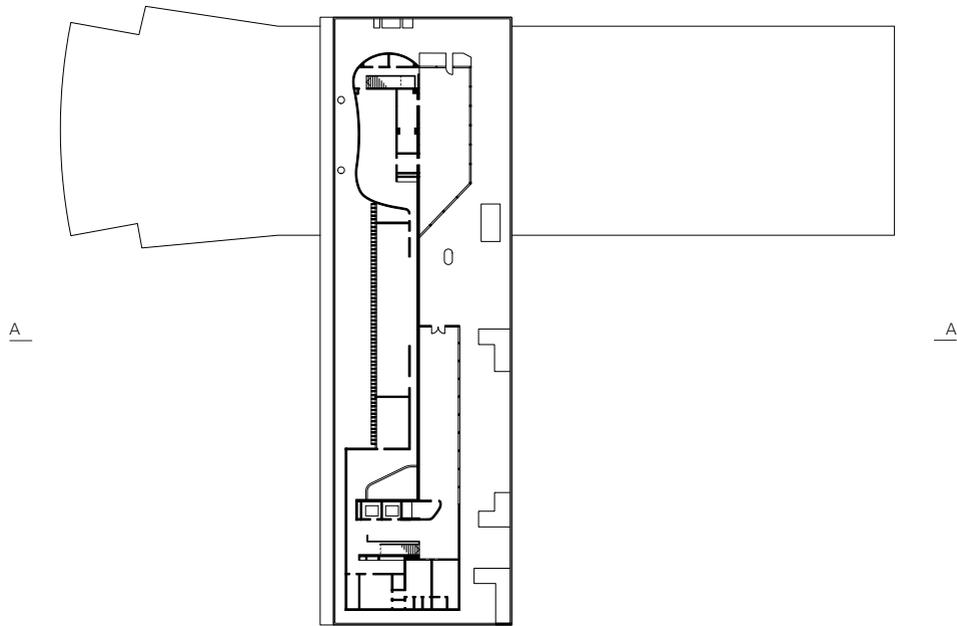


A

4. - 16. Geschoss ○

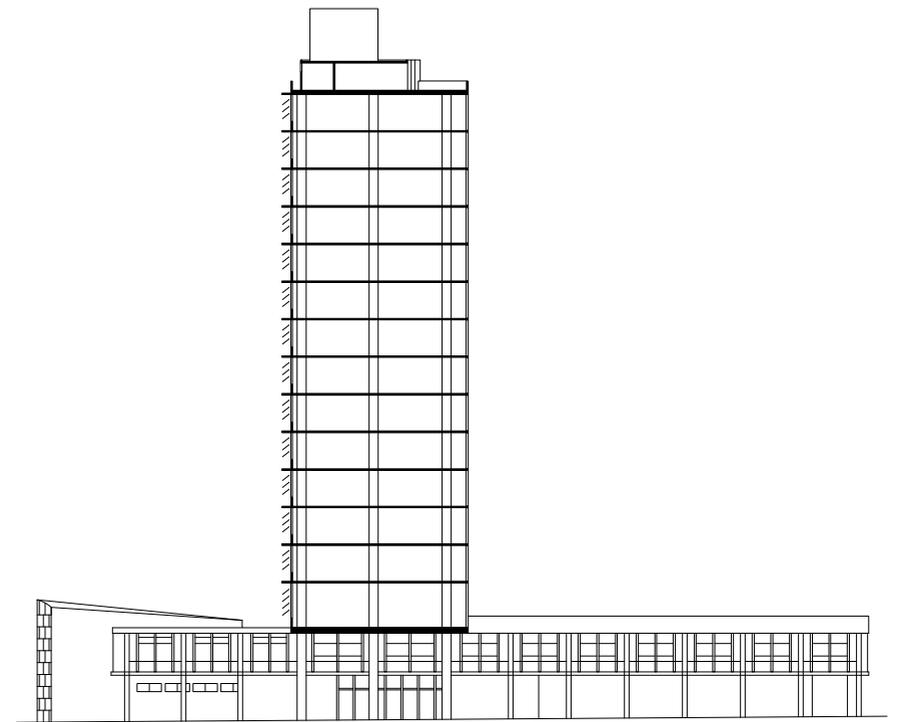
- 1 Aufzug des Ministers
- 2 Aufzug für die Öffentlichkeit
- 3 Halle und Aufzug der Angestellten
- 4 Toiletten und Umkleidekabinen
- 5 Büros

||||| | | | 20 m



17. Geschoss ○

||||| | | | 20 m

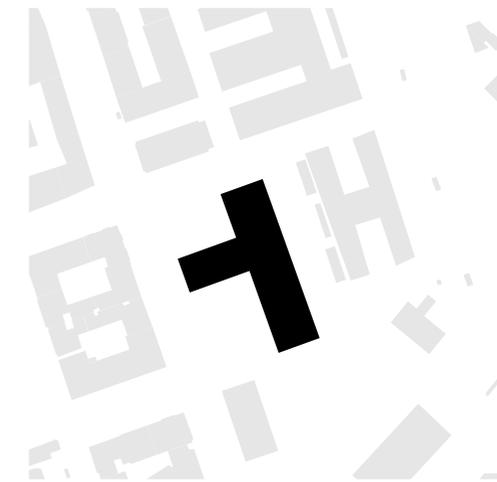


Schnitt A-A

||||| | | | 20 m

Dachgarten - Ministerio da Educacao e Cultura

Roberto Burle Marx



Gartengestaltung
Bauzeit 1936 - 1943
heute Palacio Capanema

R. da Imprensa, 16
Centro, Rio de Janeiro



Burle Marx war, was man einen Universalkünstler nennt. Nach der Landschaftsarchitektur war die Malerei seine zweite große Leidenschaft. Für Marx bestand immer eine sehr starke Verbindung zwischen Architektur und Malerei. Marx sagte einmal: *„Dies hier sind alles Gemälde, aber es ist zugleich auch der Grundriss für einen Park.“*^[1]

Der italienische Architekturkritiker Prof. Bruno Zevi sieht das genauso, ist aber auch der Ansicht, Marx's Landschaftsarchitektur dient mit ihren Freiformen dazu, die Orthogonalität von rationalistisch geprägten Gebäuden zu „korrigieren“ und zu entschärfen, in dem ein starker Kontrast hergestellt wird. Er schrieb hierzu 1957: *„Seine Gärten sind Bilder, angefertigt aus Blumen, die dazu dienen, Architektur zu korrigieren, sie zu humanisieren... die Versöhnung der puren Geometrie rationalistischer Architektur und den Kurven der luxuriösen tropischen Natur ist erreicht.“*^[2] Ein Gutes Beispiel hierfür ist das Gesundheitsministerium in Rio de Janeiro, welches sehr stark den Prinzipien LeCorbusiers folgt, also sehr rationalistisch entworfen ist. Der Entwurf orientiert sich strikt an den „Fünf Punkten einer neuen Architektur“ (LeCorbusier, 1926). Und im Kontrast dazu stehen die Gartenanlage und Dachterrassen von Burle Marx.^[3]

Dachgärten machen nur einen kleinen Teil des umfangreichen Schaffens von Burle Marx aus und nur wenige sind heute noch erhalten. Einer davon ist die Dachlandschaft, die er 1938 für das Ministerium für Bildung und Gesundheit in Rio de Janeiro schuf. Dieser Auftrag hatte große Bedeutung für Marx' weitere Karriere. Er hatte die Gelegenheit mit den bedeutenden Größen der neuen Architektur zusammenzuarbeiten: Lucio Costa, Oscar Niemeyer und LeCorbusier. Das Projekt brachte ihm internationale Beachtung ein. Er wurde in Brasilien zur Leitfigur einer „Tropischen Moderne“. Zuerst arbeitete Marx gemeinsam mit dem bekannten Maler Candido Potinari als dessen Assistent an den Wandbildern für den offenen Eingangsbereich des Gebäudes.

Es entstand ein blau-weißes Kachelmosaik, verwendet wurden dabei Azulejos. Das sind besondere Fliesen, die Ihren Ursprung in Spanien und Portugal haben. Der Auftrag für die Gartengestaltung erfolgte ganz beiläufig. Marx war mit den Arbeiten an einem Fresko im Außenbereich beschäftigt, als ihn Lucio Costa bat, die Gestaltung der Gärten zu übernehmen. Der Entwurf beinhaltet die Dachterrasse, die Terrasse des Ausstellungsflügels und der ebenerdige Platz um das Gebäude herum.^[3, 4]

Auf dem Dach des Hauptgebäudes befindet sich die Terrasse mit angrenzendem Speisesaal und ihren erhöhten Pflanzenbeeten. Marx hatte aufgrund der Technikinstallationen nicht viel Spielraum. Es gelangt ihm aber dennoch, eine spannende Komposition aus tropischer Pflanzenvielfalt und empor ragenden Maschinenschächten zu kreieren.

„Die Kurven der Maschinenschächte, die in den Umrissen der Pflanzen wieder aufgenommen werden, erinnern an die Schornsteine eines Ozeandampfers und vermitteln einem das Gefühl, auf hoher See zu sein, während die Vegetation ein Stückchen tropisches Brasilien an den Himmel heranrückt.“^[5]

Besonders fotogen ist die Terrasse des Ausstellungsflügels. Ein Zusammenspiel aus kurvigen, mit tropischer Vegetation bepflanzten Beeten. Um das Gebäude herum mit Büschen bepflanzte Inseln, die sich bis an den Ausstellungsflügel drängen und eine Palmenreihe.

Die Verantwortlichkeit innerhalb des ganzen Projektes betraf Marx vor allem als Künstler, was ihn in gewisser Weise von den Architekten abgrenzte. Und das wiederum ermöglichte ihm eine gewisse Unabhängigkeit gegenüber den gestalterischen Zwängen, die von den Architekten Costa und Niemeyer und LeCorbusier ausgingen. Sein Entwurf war nämlich ein Stück weit ein bewusstes Unterlaufen von LeCorbusiers Ideal eines Dachgartens. Die biomorphen Formen der tropischen

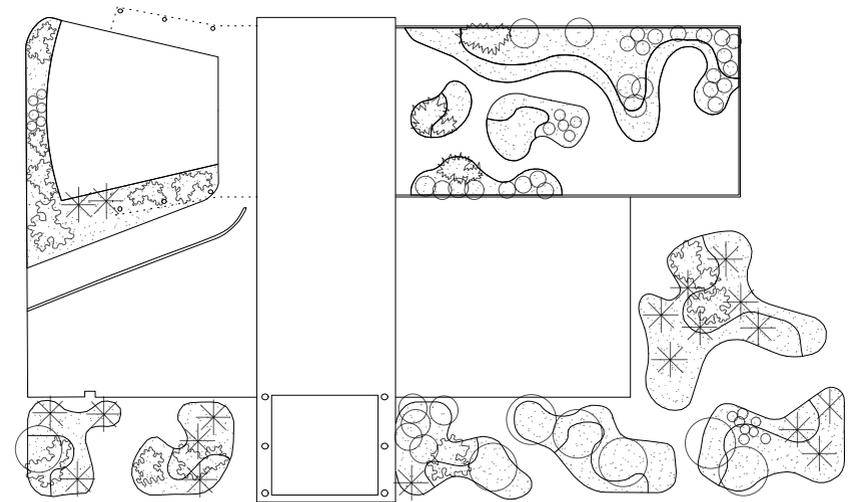
Pflanzungen unterscheiden sich deutlich von LeCorbusiers stark kontrollierten Umgebungen, beispielsweise wie bei dem Solarium der Villa Savoye.

Mit diesem Projekt wurde die Landschaftsarchitektur erstmals ein wichtiger Bestandteil der modernistischen Architekturbewegung in Brasilien. Sie übernahm eine Art unterstützende Funktion gegenüber der Architektur – analog zu der Funktion die beispielsweise Wandmalerei oder ein Teppich im Inneren des Gebäudes übernehmen. Marx hat bei dem Projekt viel gelernt. Zum einen dank des starken Austausches mit Candido Pontinari während den Arbeiten an der Freskenmalerei und zum anderen dank dem ständigen Austausch mit Costa und Niemeyer in Bezug auf die Gestaltung der Dachterrassen.^[3, 4]

Text: Lukas Antonic, Student der Universität Stuttgart
[1] Probst, Carsten 2017: Wilder Denker und großer Gestalter. In: https://www.deutschlandfunk.de/roberto-burle-marx-wil-der-denker-und-grosser-gartengestalter.691.de.html?dram:ar-ticle_id=392417; Zugriff: 06.05.2019
[2] 2009: Special: Roberto Burle Marx. In: Baunetzwoche #136. 07.08.2009. S.12.
[3] 2009: Special: Roberto Burle Marx. In: Baunetzwoche #136. 07.08.2009.
[4] Cavalcanti, Lauro / el-Dahdah, Fares 2010: Roberto Burle Marx. Kunst und Landschaft. Berlin: Brasilianische Botschaft Berlin.
[5] Cavalcanti, Lauro / el-Dahdah, Fares 2010: Roberto Burle Marx. Kunst und Landschaft. Berlin: Brasilianische Botschaft Berlin. S.187.
Abbildung Gartenanlage: Dachgarten des Ausstellungsflügels (Quelle: <http://arqintiamirez.blogspot.com/2012/06/ws-morar-carrio-ca-2012.html>); Zugriff 01.07.2019
Abbildung Vorentwurf: Vorentwurf Dachgarten, 1938 (Quelle: Cavalcanti, Lauro / el-Dahdah, Fares 2010: Roberto Burle Marx. Kunst und Landschaft. Berlin: Brasilianische Botschaft Berlin. S.29.)



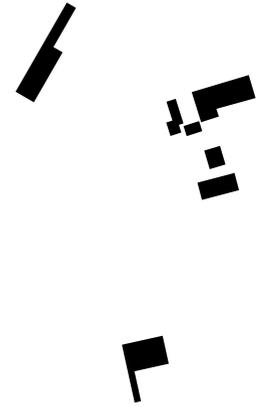
Vorentwurf, 1938, Gouache auf Papier, 52 x 105 cm



Grundriss

Sitio Burle Marx

Roberto Burle Marx



Bauzeit 1949 - 1994
Grundfläche 365 000 m²
mehr als 3500 tropische Pflanzenarten
Wohnsitz von Burle Marx

Estrada Roberto Burle Marx, 2019
Barra Guaratiba, Rio de Janeiro



1949 erwarb Roberto Burle Marx zusammen mit seinem Bruder die Sitio Santo Antonio da Bica, eine ehemalige Kaffeeplantage am Stadtrand von Rio de Janeiro. Er lebte dort von 1973 bis zu seinem Tod 1994. 1984 vermachte er das gesamte Anwesen dem National Historic and Artistic Heritage Institute.

Zum Gebäudeensemble des Sitio gehört eine Farm aus dem 17. Jahrhundert. Sie wurde von Burle Marx renoviert und diente ihm als Wohnhaus. Es gibt außerdem eine kleine Empfangshalle mit von Burle Marx selbst bemalte Fliesen an den Wänden. Des Weiteren gibt es zwei Ateliers, eine Loggia, Gewächshäuser, eine Kapelle ebenfalls aus dem 17. Jahrhundert, restauriert mit der Hilfe von Lucio Costa, und einige sehr charakteristische Pergolas, errichtet in den 60er-Jahren von den Architekten Rubens Breitman und Harold Beltran. Herzstück des Anwesens ist jedoch der Garten. Er beheimatet über 3500 verschiedene tropische Pflanzenarten. Burle Marx hat viele davon auf seinen Expeditionen in den Amazonas selbst entdeckt und mitgebracht. Im Laufe der Zeit ist so eine der weltweit größten Sammlungen tropischer Pflanzen entstanden. Kleinere Wasserfälle, Sümpfe und Teiche sind ebenfalls Teil der hügeligen Landschaft. Burle Marx selbst betrachtet sein Anwesen als Kunstwerk. Und alles, von den einzelnen Gebäuden, der Inneneinrichtung bis hin zu den unzähligen Pflanzenarten sind Teil dieses Gesamtkunstwerkes. Er will damit die brasilianische Natur und Tradition bewahren aber auch mit dem rationalen der Moderne vereinen. Das Wohnhaus und die Ateliers sind mit Marx eigenen abstrakten Bildern, Skulpturen, Keramiken, Kacheln und Deckengemälden ausgestattet. Außerdem befinden sich überall gesammelte Glasmalerei, volkstümliche, sakrale und präkolumbianische Kunst, die bewusst platziert auf modernistischen Tischen oder alten Holzmöbeln stehen. Burle Marx sammelt neben Kunstgegenständen, auch Fragmente von alten Wohn- und Fabrikgebäuden, die er in Mauern und Außenanlagen seines Anwesens einbaut.^[1, 2]

Das Anwesen diente ihm auch als Experimentierfeld. Es war sozusagen eine Art Petrischale für viele seiner Entwürfe. Außerdem ist der Garten eine Historie seiner künstlerischen Entwicklung. Er zeigt, wie sich Burle Marx und sein Schaffen über die Zeit hin entwickelt und verändert hat. Während seine Anfangswerke stark vom Kolonialstil und von heimischen Motiven inspiriert waren und die biomorphe Form zelebrierten, zeigten seine späteren und auch größeren städtebaulichen Entwürfe immer mehr rationalistisch geprägte Züge.^[2, 3]

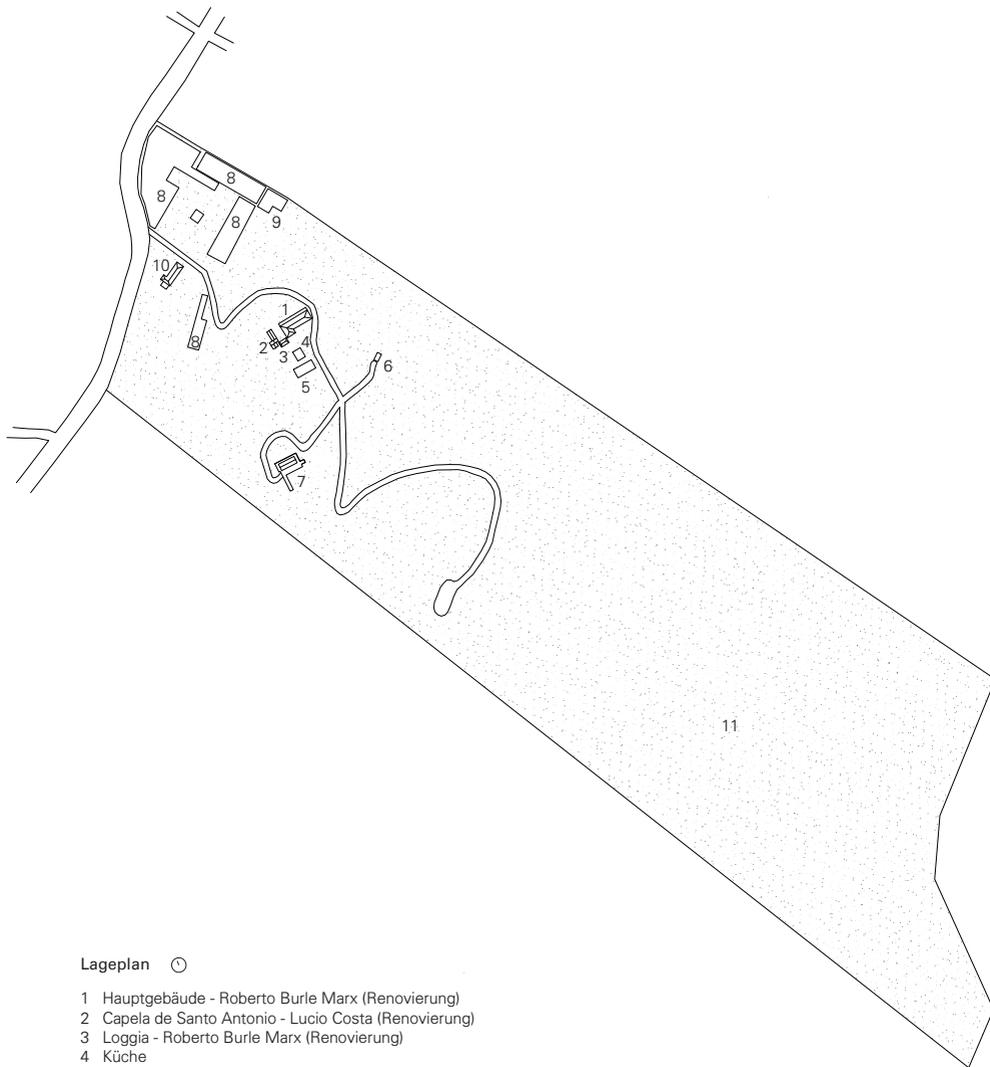
Sein Anwesen ist Treffpunkt für viele alte Freunde, Nachbarn, Künstler, und Politiker. Größen der südamerikanischen aber auch der europäischen Moderne sind seine Gäste, so auch LeCorbusier. Es war seine letzte Brasilienreise.

„Auf dem Foto dieses Nachmittags sieht man die beiden Modernisten beim informellen Gespräch - zwei Männer, die unterschiedlicher nicht sein könnten. LeCorbusier, mit Fliege und in Strickjacke, steht trotz seines Alters kerzengerade da, ein Lehrender; ein Bild der Strenge. Und Burle Marx, der damals 52-jährige Bonvivant mit seinem wallenden grauen Haar; in loseem Hemd, steht entspannt lauschend vor ihm, geradezu barock in seiner Fülle und körperlichen Präsenz. Eine gewisse Spannung ist wahrnehmbar. In einer typisch männlichen Geste vergraben beide ihre Hände in den Hosentaschen. Allerdings lässt Burle Marx demonstrativ einen dicken Goldring hervorblitzen. Man spürt, dass hier zwei Alpha-Tiere sprechen.“^[1]

Hier lassen sich schon die unterschiedlichen Persönlichkeiten der beiden erahnen. Marx ist darauf bedacht, die tropische Pflanzenvielfalt Teil seiner Entwürfe werden zu lassen. Er setzt sich sehr für die Anerkennung der heimischen Pflanzen in Südamerika ein. Während LeCorbusier dem Ganzen eher negativ gegenüber steht. In einer Reihe von Aufzeichnungen, die er 1929 während seiner Vortragsreihe durch Brasilien macht,

beschreibt er seinen Flug über den Amazonas: *„Mit Horror und Faszination blickt er auf den ungezähmten Regenwald unter sich, der ihn an den ‚furchtbaren Schimmel‘ in den Marmeladengläser seiner Mutter erinnert. Der Regenwald, das sei der Schimmel der Erde, schreibt er.“^[4]*

Text: Lukas Antonic, Student der Universität Stuttgart
[1] Eine andere Moderne - Die humanistische Vision von Roberto Burle Marx.
In: <https://db-artmag.com/de/99/feature/eine-andere-moderne-die-humanistische-vision-von-rober-to-burle-m/?dbquery=1%3AEine+andere+Moderne%3A+Die+humanistische+Vision+von+Roberto+Burle+Marx>; Zugriff: 06.05.2019
[2] Poli, Filippo 2017: Sitio Burle Marx. Photo Essay by Filippo Poli.
In: <https://www.transfer-arch.com/works/sitio-burle-marx/>; Zugriff: 26.05.2019
[3] 2009: Special: Roberto Burle Marx.
In: Baunetzwoche #136. 07.08.2009.
[4] von Gustorf, Oliver Koerner 2017: Gentle Modernist.
In: ArtMag by Deutsche Bank. 12.03.2017. S.20.
Abbildung Empfangshalle: Empfangshalle Sitio Burle Marx (Quelle: <https://www.transfer-arch.com/works/sitio-burle-marx/>; Zugriff 01.07.2019) Abb.02: Pergola da Flor de Jade Sitio Burle Marx (Quelle: <https://www.transfer-arch.com/works/sitio-burle-marx/>; Zugriff 01.07.2019) Abbildung Gartenanlage: Gartenanlage Sitio Burle Marx (Quelle: <https://www.transfer-arch.com/works/sitio-burle-marx/>; Zugriff 01.07.2019)



Lageplan

- 1 Hauptgebäude - Roberto Burle Marx (Renovierung)
- 2 Capela de Santo Antonio - Lucio Costa (Renovierung)
- 3 Loggia - Roberto Burle Marx (Renovierung)
- 4 Küche
- 5 Pergula da Flor de Jade - Rubens Breitman u. Harold Beltran
- 6 Garage
- 7 Atelier
- 8 Gewächshaus
- 9 Orchideenhaus
- 10 Verwaltung
- 11 Garten

| | | | | | | 500 m



Gartenanlage

Parque do Flamengo

Roberto Burle Marx



Größter Park in Rio de Janeiro
Zusammenarbeit mit
Affonso Eduardo Reidy
Bauzeit 1962 - 1965
Nutzfläche 1 200 000 m²

Av. Infante Dom Henrique,
Parque do Flamengo, Rio de Janeiro

Der Parque do Flamengo entstand aus den abgetragenen Erdmasse des Morri do Santo und tausenden Tonnen Stein und Erde von Baustellen in ganz Rio den Janeiro. Das 1.200.000 qm große Areal befindet sich in der Bucht von Guanabara, zwischen Flughafen und der Batfogo. Grundkonzept waren breite Schnellstraßen und eine weitläufige Parkanlage mit Strand. Die Stadtplaner wollten die Stadt autogerecht machen und für eine bessere verkehrliche Erschließung sorgen. Das Areal soll so als Knotenpunkt zwischen Südzone, Zentrum und Nordzone der Stadt dienen. Man wollte aber ebenso einen Erholungsraum und Grünflächen inmitten einer urbanen Umgebung schaffen. Das Stadtentwicklungsprojekt war seit 1954 in der Vorbereitung. Generalplaner war Lota de Macedo Soares. Burle Marx war für die Landschaftsarchitektur verantwortlich. Der Park wurde im Oktober 1965 eingeweiht und bietet den Bewohnern seitdem eine einzigartige Rückzugsmöglichkeit an. Er ist eine der größten städtischen Parkanlagen der Welt.^[1, 2]

Die Parkanlage erstreckt sich insgesamt auf 7 km Länge. Es gibt Fußballplätze, Tennisanlagen, Spielplätze und kulturelle Einrichtungen. Eines der ersten im Park errichteten Monumente ist das Denkmal für die Gefallenen des Zweiten Weltkriegs. Die architektonische Skulptur wird über eine 30 Meter breite Treppe erschlossen. Auf der L-förmigen Plattform erhebt sich ein 31 Meter hoher Portikus. Getragen von zwei Pfeilern aus Granit, ist das leicht geschwungene Betondach weithin sichtbar. Ebenfalls auf der Plattform eine Skulptur des Bildhauers Alfredo Ceschiatti. Sie zeigt drei Soldaten. Unter der Plattform befindet sich ein Gedenkraum.^[1, 2]

Ein wichtiger Aspekt bei der Planung der Parkanlagen war die Zugänglichkeit für Fußgänger. Zwischen der Bebauung und den Grünflächen liegt die mehrspurige Schnellstraße, diese wird zwar am Wochenende geschlossen, lässt sich aber trotzdem nicht so einfach überqueren.

Der Architekt Affonso Eduardo Reidy plante deshalb mehrere Fußgängerbrücken, um die beiden Bereiche miteinander zu verbinden. Die bekannteste ist vermutlich die Viaduto Paulo Bittencourt. Sie führt vom Centro in einer langen Kurve zum Museum für Moderne Kunst, welches ebenfalls von Reidy entworfen wurde. Von Reidy stammen noch einige weitere Bauten im Park. Das Gebäude in der Nähe des Spielplatzes in Gloria mit einem wellenförmigen Dachtragwerk aus Beton, der Tanzpavillon am südlichen Parkende und die Coreto, ein Schattenspender in Sichtbetonoptik. Das schirmartige Dach wird von einer einzelnen Stütze getragen. Auf der großen Rasenfläche in der Nähe des Kunstmuseum bilden zwei verschiedene Grasarten das für Burle Marx typische Wellenmuster. Er wird deshalb auch Wellengarten genannt.^[1, 2]

Für Burle Marx waren die großflächigen Projekte besonders wichtig. Sie gaben ihm eine gewisse Freiheit und ermöglichten ihm das Entwickeln neuer Ideen. Sein Ziel war es immer, den Bewohnern der Städte durch seine Parkanlagen mehr Lebensqualität zu schenken.

„Für den Schöpfer des Parque do Flamengo sollte der gestaltete Garten ein Vermittler zur vorgegebenen Landschaft sein...“^[3]

Für viele Kritiker war diese Intention aber nicht erkennbar. Sie sahen seine Werke zwar als wunderschöne Kunst, aber kritisierten gleichzeitig einen mangelnden Bezug zur Umgebung. So äußerte sich beispielsweise der italienische Architekturkritiker Prof. Bruno Zevi im Rahmen der International Federation of Landscape Architecture (1962) recht negativ zu Burle Marx: „Oder war es einfach die innere Unmöglichkeit, die Burle-Marxsche Konzeption von Garten und Park auf den Masstab einer grossen Landschaft zu übertragen?“^[4]

Doch der Parque do Flamengo ist das perfekte Gegenargument. Zu dem gleichen Schluss kommt auch der amerikanische Autor William Howard Adams in einem seiner Bücher. Für ihn beweist die Parkanlage, das Marx' Entwürfe sehr wohl in einem großen Maßstab funktionieren und sich gut in die Umgebung eingliedern.^[5]

Mit dem Parque do Flamengo schuf Burle Marx eines seiner wichtigsten Werke.

Text: Lukas Antonic, Student der Universität Stuttgart

[1] Cavalcanti, Lauro / el-Dahdah, Fares 2010:

Roberto Burle Marx. Kunst und Landschaft.

Berlin: Brasilianische Botschaft Berlin.

[2] King, August 2016: Project Description.

From Parque do Flamengo. In: https://www.architectmagazine.com/project-gallery/flamengo-park_o; Zugriff 30.06.2019

[3] Cavalcanti, Lauro / el-Dahdah, Fares 2010:

Roberto Burle Marx. Kunst und Landschaft.

Berlin: Brasilianische Botschaft Berlin. S.36.

[4] von Arioli, R. 1962: 8. IFLA-Kongress in Israel und Städtebau. In: Anthos. Zeitschrift für Landschaftsarchitektur. 1962. S.19.

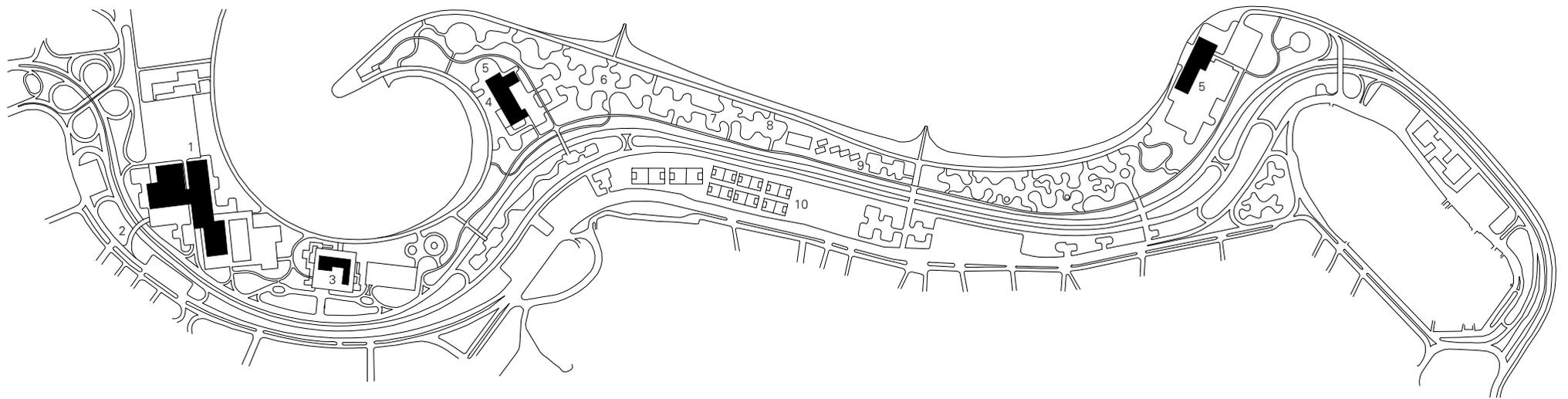
[5] Adams, William Howard 1991: Roberto Burle Marx. The Unnatural Art of the Garden.

1. Aufl., New York: Museum of Modern Art.

Abbildung Parque do Flamengo:

Parque do Flamengo, 2009 (Quelle:

https://no.wikipedia.org/wiki/Marina_da_Gl%C3%B3ria#/media/Fil:Marina_da_Gl%C3%B3ria_1.jpg; Zugriff 01.07.2019)



Lageplan ○

- 1 Museu de Arte Moderna - Affonso Eduardo Reidy
- 2 Viaduto Paulo Bittencourt - Affonso Eduardo Reidy
- 3 Monumento aos Mortos da II Guerra Mundial -
Mark Netto Konder u. Helio Ribas Marinho
- 4 Yachthafen Marina da Gloria
- 5 Restaurant
- 6 Amphitheater
- 7 Skatepark
- 8 Coreto - Affonso Eduardo Reidy
- 9 Tennisplätze
- 10 Fußballplätze

Guinle Parque

Lúcio Costa



Bauzeit

erste Phase 1948-1954

zweite Phase 1955-1958

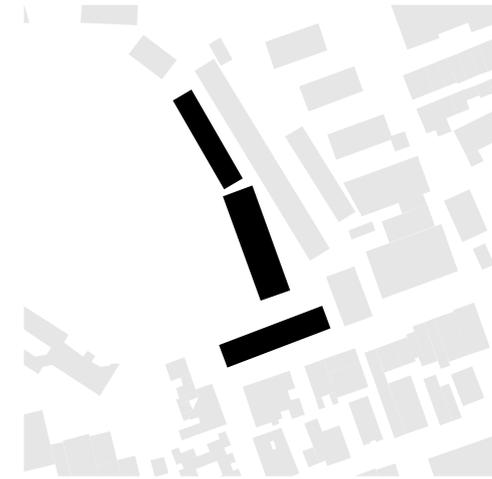
Gesamte bebaute Fläche 12.150 m²

Grundstücksfläche 24.750 m²

Stockwerkanzahl 6-7

Höhe 21 - 30 Meter

R. Paulo César de Andrade,
Laranjeiras, Rio de Janeiro



Der Park Eduardo Guinle (port. Parque Eduardo Guinle) oder der Guinle Park ist einen öffentlichen Park, der sich in dem Quartier Laranjeiras, in Süden von Rio de Janeiro befindet. Er hat eine Größe von ca. 24,750 m² und ist von der Gago Coutinho Straße erschlossen.^[2]

Ursprünglich in den 1920er Jahren wurde der Park als Garten der Residenz von Eduardo Guinle (1846-1914), einen neoklassizistischen Palast, konzipiert. Der Park wurde von dem französischen Landschaftsarchitekt Gérard Cochet entworfen und hat später rechtzeitige Interventionen von Roberto Burle Marx bekommen.^[2]

In 1909 hat Eduardo Guinle mit der Ausstattung von dem eleganten Park, der heute seinen Name trägt, in Rio de Janeiro begonnen. Er hat viele kleine Grundstücke und alte Häuser in Gago Coutinho gekauft und damit sein Land über die Hänge von dem Berg Santa Teresa erweitert. Er hat ein Team von den Architekten Armando Telles, Gire und Bovet und andere französische Artisten wie den Landschaftsarchitekt Gérard Cochet, der Skulptor Emile Guillaume und der Maler Piccard erstellt und danach die Planung, Dekoration und Landschaft von dem Park vorgestellt. Bis 1916 wurde das Projekt realisiert. Zusätzlich zu den großen Flächen mit Wiesen, die See und die Pergolen, besitzt der Park Kunstwerke, Vielfalt mit sorgfältig ausgewähltem Flora, Gewächshaus voll mit geschützten Pflanzen und dominierend alles, ein Residenz in dem Stil von der Periode.^[1]

Nach dem Tod von Eduardo Guinle haben sich seine Erben für eine Bebauung auf dem Grundstück entschieden aber ohne dass sie die Schönheit von dem Park zerstören. In dem Wohnquartier wurden unterschiedliche moderne Prinzipien von der Architektur und Stadtplanung in der Praxis umgesetzt. Cesar Guinle hat Lucio Costa mit den Problemen von der Architektur vertraut und die statische Aufgaben zu dem Ingenieur

Sydney Santos. Ein Plan von sechs Blöcke mit Wohnungen, die die Landschaft von dem Park folgen, wurde gemacht. Die Landschaft, die Garten und das Villa sollte man behalten, deswegen sind die Wohnungen entlang eine neue Straße geplant, weg von der Straße, die das Villa erschließt. Ihre genaue Linie wurde von der Gelände und dem Zugangsbedarf von dem hügeligen Grundstücksbereichen definiert. Lucio Costa ist der Architekt von den ersten drei Blöcken - 'Nova Cintra', (1948), 'Bristol' (1950) und 'Caledonia' (1954), die in der ersten Phase gebaut wurden. Der Architekt von den anderen drei Blöcke sollte Oscar Niemeyer sein.^[1]

Seit es entschieden wurde, dass der Park in seinem Ganzen zum Behalten war, gab es keine alternative Seite für die neue Häuser. Das bedeutete, dass man teilweise die Orientierung von den Wohnungen opfern sollte. Der erste, fünfte und sechste Block sind sinnvoll positioniert: Schlaf- und Wohnzimmer sind nach Süden orientiert, Nebenräume und Treppenhäuser nach Norden. Der zweite und dritte Block, mit Hauptorientierung nach Westen, haben am wenigsten erwünschten Ansicht. Die Orientierung von dem vierten Block ist mehr oder weniger gelungen. Wegen der Anordnung von dem ersten Block parallel zu einer der Seitenstraßen des Parkes, hat sich der Architekt für eine Reihe von Einzelhändler in dem Erdgeschossbereich entschieden, die in direktem Kontakt zu dem Verkehr stehen.^[1]

Die Höhe von den neuen Gebäuden ist auch sorgfältig ausgewählt. Das Ziel war das Zentrum des Parks zu betonen und für diejenige, die den Park betreten, schließt das die Seite des Tals und den Rest der Stadt und taucht den Besucher in seiner Landschaft, die durch die große Menge an Vegetation gekennzeichnet ist, ein.^[4]

Der Zugang von der Stadt erfolgt über eine Pforte, die vor dem Bau des Komplexes die Erschließung des Parks als Ziel hatte. Jetzt stellt er die Dualität zwischen Wohnen und Publikum dar. Als Park mit einem Zugang für Besucher sind die Zirkulationen nicht linear oder streng. Sie werden zu einem Umkreis zur Parksee angegeben, was die Möglichkeit gibt die Grenzen des Parks als auch die Immobilie (das Intime) zu betreten.^[4]

Die Sprache den architektonischen Elemente, die den gesamten Park mit den Blöcken verbindet, folgt die Linie der Gebäude. Die moderne Sprache der Architektur wird aber durch die Rampen und einfache Treppen, die die natürliche Handhöhe folgen, latent. Die Verbindung zwischen den Ebenen entsteht meist durch gekrümmte Elemente, die sich von der Linearität der Blöcke und die Form des Amphitheaters des Parks unterscheiden. Die Größe des Parks bietet den Bewohnern Schutz und erzeugt eine Hülle, die dazu beiträgt, die Auswirkung der Sonne auf die Häuser zu verringern.^[4]

Alle drei Häuser von Lucio Costa beherrschen die gleiche visuelle Auswirkung, die durch die Verwendung von Pfählen, als Strategie für den Umgang mit Variablen, wie z.B. den Profil des Landes. An den Fassaden Richtung Park, die eigentlich die Identität und Charakter von der Gruppe bilden, wurde keramischen „cobogós“ und vertikale Holzjalousien - gestrichen in blau in Bristol und in Rosa in Caledonia, benutzt. Beide Elemente von Sonnenschutz und thermische Trennung konfigurieren die Modularität von der Fassade und sind unregelmäßig verteilt. Die Modulen von „cobogós“ haben eine zentrale Öffnung, die einheitliche Ebenen ausgibt, während die Gitter mit einer Öffnung im oberen rechten Quadranten unterbrochen sind. In Nova Cintra wurde die Hauptfassade zur Stadt mit einer Sonneneinstrahlung aus dem Süden als am besten geeignet für die Verwendung von Glaswänden angesehen.^[4]

Das Management-Modell des Gebäudes wird durch die Aufrechterhaltung der Bewohner zusammen durch die Zahlung der gemeinsamen Ausgaben gekennzeichnet, die intimste Bereiche des Sektors zu halten, die in den meisten perimentral Bereichen des Parks sind. Je nach Bedürfnisse der Nachbarn wurden neue Elemente hinzugefügt, die das ursprüngliche Programm nicht entsprechen. ^[4]

Seit dem Beginn ihrer Besetzung in der Mitte der 1950er Jahren wurden die Gebäude in Guinle Park ständig verändert. Bereits 1958, nur vier Jahren nach dem Abschluss der Bauarbeiten, wurde ein Umbau in der Erdgeschossenebene in Nova Cintra durchgeführt. ^[3]

Mehr als fünfzig Jahre nach dem Bau der Blöcke in Guinle Park stehen die Gebäude vor Naturschutzproblemen, die auf zwei Hauptfaktoren zurückzuführen sind: auf die eine Seite die Verwitterung und die unzureichende Instandhaltung von Baumaterialien und auf die andere die Änderungen in der historischen Struktur der Gebäude durch die Bewohner, entweder zu Wohneinheiten auf ihren Komfort und Sicherheitsbedürfnisse, oder zum Ausdruck ihre individuelle Identität. ^[3]

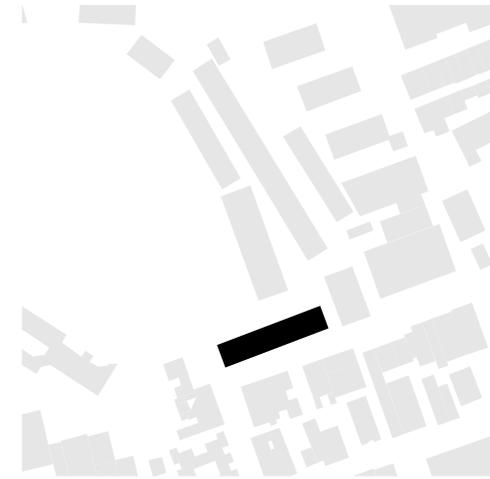
Zu den Veränderung zählen die Klimaanlage und Sonnenschutz wie z.B. Jalousien (in den Fassadenbereichen) und Markisen (in den Wohnungen). Einige Anpassungen wurden durch Sicherheitsgründen bedingt, wie z.B. die "exterior" von den Gebäuden, die Spannweite der Fassade und die Schließung der Pforte in Nova Cintra auf die Seite von Gago Coutinho Straße. Einige Änderungen wurden wegen dem individuellen Ausdruck und Geschmack von den Bewohner gemacht, wie z.B. Änderungen in den Fensterrahmen, Modifikation der Verkleidungen der Wände und Säulen der Loggien, Vergrößerung der Wohnfläche durch Integration der Terrassen und Loggien zu den Innenraum. ^[3]

Das Projekt ist verantwortlich für die Vereinigung mit einer neuen Sprache. Da der öffentliche Raum das wichtigste Bestandteil des Programms ist, mit anderen Wörter, es wird die artikulierte Achse der Gesamtheit, entsteht die Tatsache, dass der Protagonist der Gruppe sich in den Park verwandelt, und das kann man nicht ignorieren. Einerseits gibt es den Kontext, der in das Ganze eingetaucht ist, und andererseits die architektonische Elemente, die diesen Kontext zu einem geeigneten Ort für eine gute Lebensqualität gemacht haben. Die artikulierte Sprache im Gebäude hat ihre eigene Unterscheidungen. Das Spiel zwischen dem Umgang mit Licht und den Lücken zwischen den Blöcken, wodurch die Häuser bei Tageslicht immer gut ausgelastet sind und eine hervorragende Belüftung aufweisen. Durch die Verwendung von Pfählen in der Erdgeschossenebene und die Erhaltung der Vegetation vor den Blöcken verbessern nicht nur die Auswirkung von der Sonnenstrahlung und die Lüftströmung in jedem Haus, sondern helfen für die vollständige Klimatisierung der Gebäude. ^[4]

Text: Teodora Balevska, Studentin der Universität Stuttgart
[1] Übersetzung von "Architectural Review": "Housing complex in Rio de Janeiro by Lucio Costa", 29.05.2015: <https://www.architectural-review.com/essays/archive/housing-complex-in-rio-de-janeiro-by-lucio-costa/8683623.article>
[2] Übersetzung von "Guinle Park": http://www.braziltravelbuddy.com/Rio_de_Janeiro/park/Guinle_Park [07.05.2019]
[3] Übersetzung von Coelho, Carla Maria Teixeira: "Preservação de edifícios residenciais modernos no Rio de Janeiro (Erhaltung moderner Wohngebäude in Rio de Janeiro)" <http://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/011.pdf>
[4] Übersetzung von "Parque Eduardo Guinle": https://wiki.ead.pucv.cl/Parque_Eduardo_Guinle_/Lucio_Costa/_R%C3%ADo_de_Janeiro_Brasil [07.05.2019]

Nova Cintra

Lúcio Costa



Bauzeit 1948 (Fertigstellung)
Grundfläche 8.750 m²
Stockwerkanzahl 8
Höhe 38 Meter

R. Gago Coutinho, 54
Laranjeiras, Rio de Janeiro

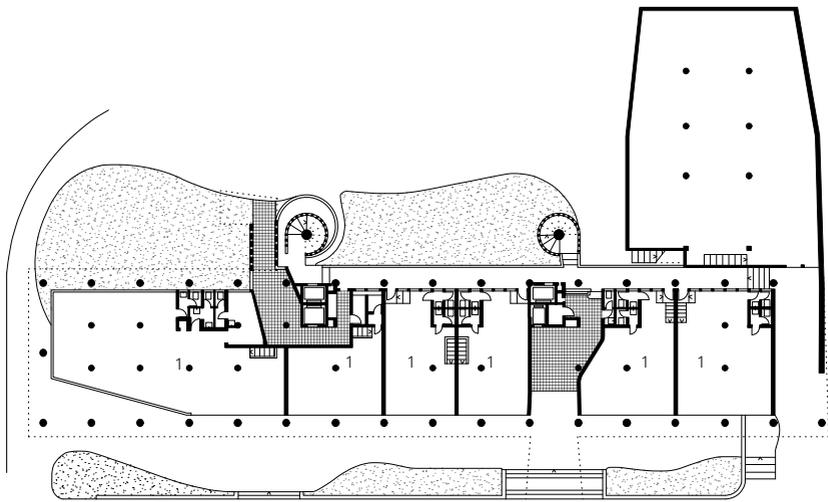


Der Erdgeschoss in Nova Cintra besteht aus Einzelhandlungsgeschäfte und gilt als Zugang zu den oberen Geschossen. Der erste Obergeschoss, der sich von dem Rest von den Stockwerken unterscheidet, ist für kleinere Wohnungen geplant. Die Obergeschosse von beide 'Nova Cintra' und 'Bristol' bestehen aus eine Mischung zwischen Duplex Wohnungen und ein Geschoss Wohnungen, die sich nur in dem Detail differenzieren. 'Nova Cintra' hat Duplex und ein Geschoss Wohnungen vom zweiten bis zum sechsten Stockwerk. Am neunten Stock, der kleinere Fläche als die andere hat, befindet sich eine große Wohnung ca 900m², die in der Mitte von einer riesen Dachterrasse steht. Die ein Geschoss Wohnung besteht aus ein großes Wohnzimmer, drei Schlafzimmer, zwei Badezimmer und Nebenräume. Die Duplex Wohnung hat noch ein Arbeitszimmer dazu.^[1]

Das Wohnzimmer und teilweise alle Schlafzimmer sind nach Süd-Ost orientiert und die andere Schlafzimmer und Nebenräume nach Nord-West. Das Prinzip von 'plan libre' wurde adoptiert mit einer gleichmäßigen Struktur und vier Reihen von Stützen, mit einer Spannweite von 4 Meter.^[1]

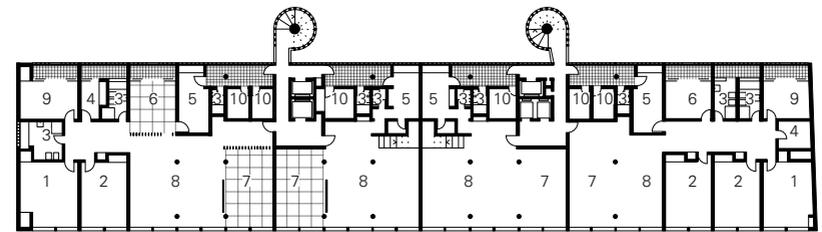
Die zwei Treppenhäuser, die in Stahlbeton ausgeführt sind, stechen von dem Hauptvolumen des Gebäudes heraus. Die Wände bestehen aus Galspanele zwischen Gerüst aus Betonpfosten. Die Hauptfassade, die zu sehr wenige Sonnenstrahlung exponiert ist, wurde als „pan de verre“ Glaswand behandelt. Allerdings ist das Tageslicht in Rio de Janeiro zu stark und deswegen hat sich der Architekt auch für „guillotine“ Fenster. Sie bestehen aus zwei bewegliche Flügel mit einem befestigtem dritten Teil, wo die andere zwei komplett verschwinden können.^[1]

Text: Teodora Balevska, Studentin der Universität Stuttgart
[1] Übersetzung von 'Architectural Review': 'Housing complex in Rio de Janeiro by Lucio Costa', 29.05.2015: <https://www.architectural-review.com/essays/archive/housing-complex-in-rio-de-janeiro-by-lucio-costa/8683623.article>



Erdgeschoss ☉

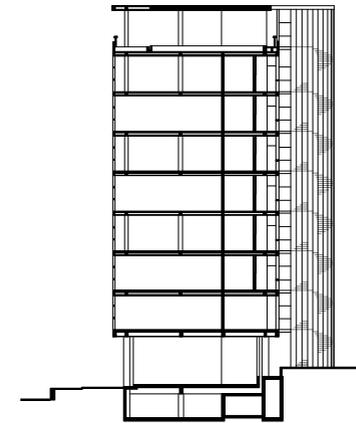
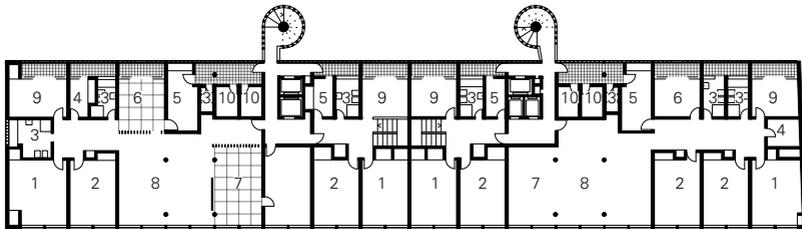
1 Einzelhandler



1 / 3 / 5.Obergeschoss ☉

- 1 Elternzimmer
- 2 Kinderzimmer
- 3 Bad
- 4 Ankleideraum
- 5 Küche
- 6 Esszimmer (Mittagessen)
- 7 Esszimmer (Abendessen)
- 8 Wohnzimmer
- 9 Arbeitsraum
- 10 Mädchenzimmer





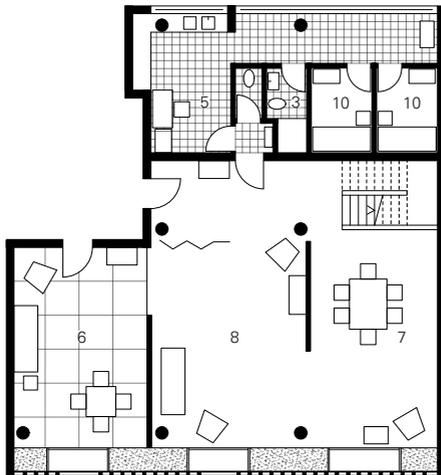
2 / 4 / 6.Obergeschoss ☺

- 1 Elternzimmer
- 2 Kinderzimmer
- 3 Bad
- 4 Ankleideraum
- 5 Küche
- 6 Esszimmer (Mittagessen)
- 7 Esszimmer (Abendessen)
- 8 Wohnzimmer
- 9 Arbeitsraum
- 10 Mädchenzimmer

||| | | | | | | | | | | 20 m

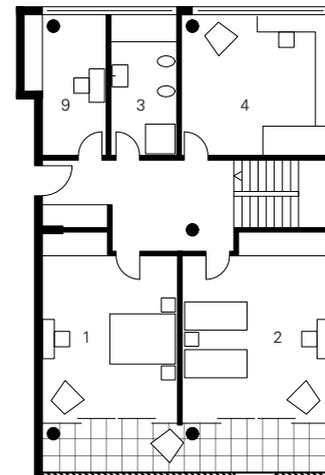
Schnitt A-A

||| | | | | | | | | | | 20 m



Duplex Wohnung ○

- 3 Bad
- 5 Küche
- 6 Esszimmer (Mittagessen)
- 7 Esszimmer (Abendessen)
- 8 Wohnzimmer
- 9 Arbeitsraum
- 10 Mädchenzimmer



Duplex Wohnung ○

- 1 Elternzimmer
- 2 Kinderzimmer
- 3 Bad
- 4 Ankleideraum
- 9 Arbeitsraum



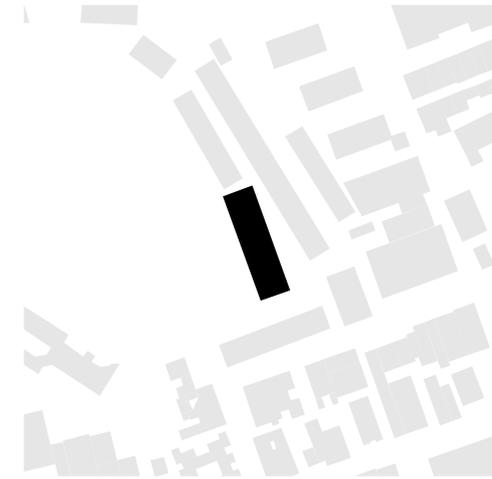
Bristol

Lúcio Costa



Bauzeit 1950 (Fertigstellung)
Grundfläche 8.000 m²
Stockwerkanzahl 7
Höhe 35 Meter

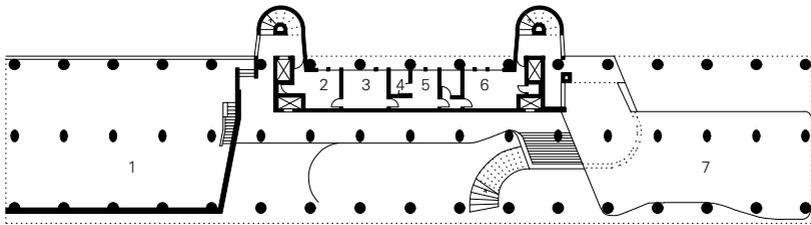
R. Gago Coutinho, 66
Catete, Rio de Janeiro



In dem zweiten Haus, 'Bristol', wurde ein Teil von dem Erdgeschoss für Garagen benutzt während der Rest frei mit Pfählen steht. Die Obergeschosse, vom zweiten bis siebten, bestehen aus ein Geschoss- und Duplex Wohnungen. Am ersten, dritten und fünften Geschoss befinden sich zwei Wohnungen mit Fläche von 290m² und die untere Geschosse von zwei Duplex Wohnungen. Der zweite, vierte und sechste Stockwerk bestehen aus ein Geschoss Wohnungen mit Fläche von 340m² und die obere Geschosse von den Duplex Wohnungen. Auf dem obersten Geschoss gibt es nur eine Wohnung mit einer Fläche von 540m² und ist von einer großen Dachterrasse umgeschlossen.^[1]

Für einen besseren Schutz auf die Hauptfassade von den zwei Blöcken hatte die Benutzung von Mauerwerk und perforierten keramischen Elementen (unterschiedlich von dem Typ benutzt bei Nova Cintra) und die Verwendung von Panelen von Fibroziment, die "brise-soleils" formieren. Die Rahmen von dem Gebäude sind von drei Reihen von Stahlbetonstützen formiert. Die Stützen sind auf regelmäßigen Abstand platziert und auf den liegt die Bodenplatte. Der erste Stockwerk, wo sich ein Teil von den Technik befindet, ist dicker und ohne die innere Rahmen, die auf den anderen Geschossen benutzt wurden. Die untere Oberfläche von diesem Geschoss, wie bei den anderen, ist ununterbrochen und die Träger behalten ihre Dicke. Die Konstruktion und der Ausbau von den zwei Blöcken, Bristol und Caledonia, sind sonst ähnlich zu diesen in Nova Cintra.^[1]

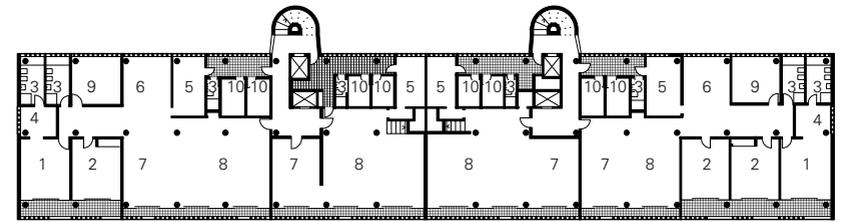
Text: Teodora Balevska, Studentin der Universität Stuttgart
[1] Übersetzung von "Architectural Review": Housing complex in Rio de Janeiro by Lucio Costa", 29.05.2015: <https://www.architectural-review.com/essays/archive/housing-complex-in-rio-de-janeiro-by-lucio-costa/8683623.article>



Erdgeschoss ☺

- 1 Garage
- 2 Büro
- 3 Wohnzimmer
- 4 Büro
- 5 Küche
- 6 Raum
- 7 Freifläche

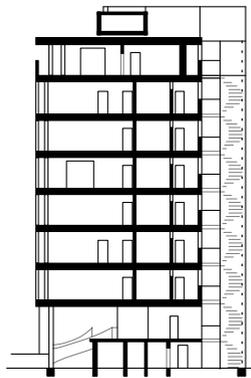
||||| | | | 20 m



Obergeschoss ☺

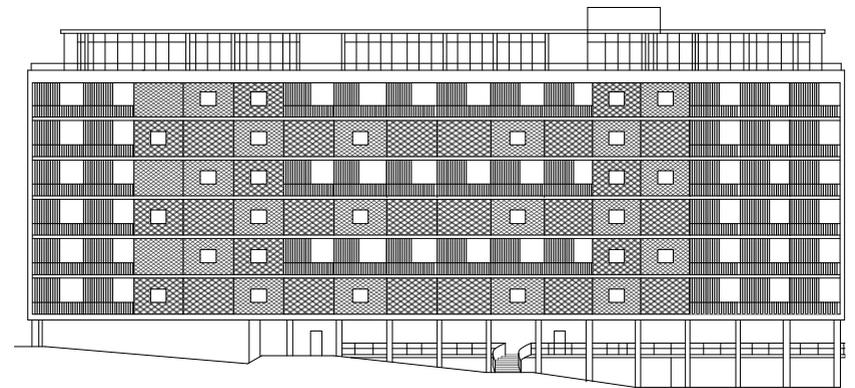
- 1 Elternzimmer
- 2 Kinderzimmer
- 3 Bad
- 4 Ankleideraum
- 5 Küche
- 6 Esszimmer (Mittagessen)
- 7 Esszimmer (Abendessen)
- 8 Wohnzimmer
- 9 Arbeitsraum
- 10 Mädchenzimmer

||||| | | | 20 m



Schnitt A-A

||||| | | | 20 m

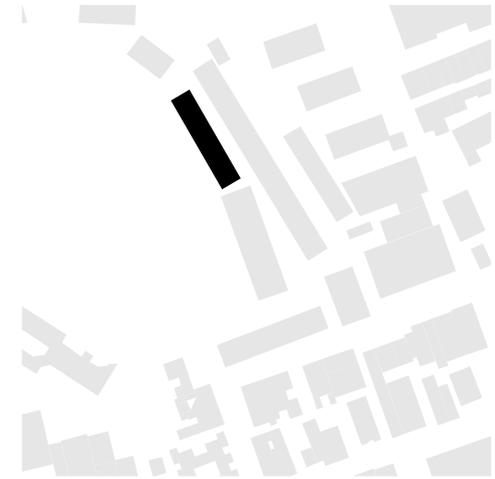


Ansicht Süd-West

||||| | | | 20 m

Caledonia

Lúcio Costa



Bauzeit 1954 (Fertigstellung)
Grundfläche 8.000 m²
Stockwerkanzahl 7
Höhe 35 Meter

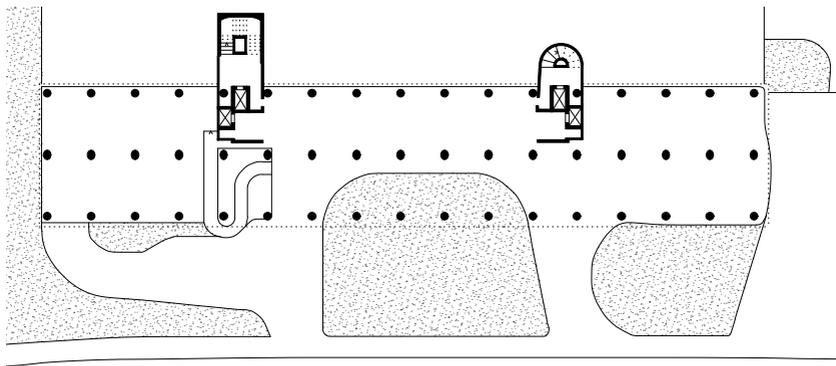
R. Paulo César de Andrade,
Laranjeiras, Rio de Janeiro

Das Konzept von Caledonia ist sehr ähnlich zu diesem im Bristol. Man sieht die Unterschiede zum Beispiel an der Fassade, wo die Holzjalousien in diesem Fall in rosa lackiert sind.

Die Orientierung von dem Gebäude ist befriedigend und ist radial zu dem Park gedreht.

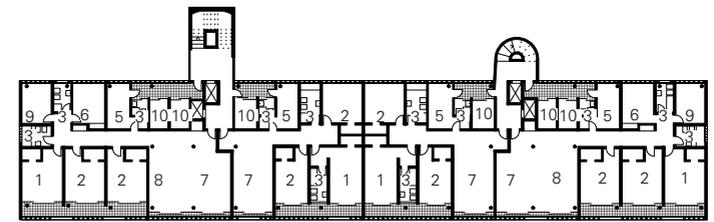
Die Treppenhäuser bilden ein besonderes Element von dem Projekt. Costa entwirft sie weg von dem Gebäude als alleinstehendes Volumen, zwei für jede Struktur. Die Glasspanne zwischen den Gerüst aus Betonpfosten erzeugen erstaunlichen visuellen Effekt und durch Kontrast formiert sich eine optische Interesse zu dem Gebäudemass ein paar Meter nach hinten.^[1]

Text: Teodora Balevska, Studentin der Universität Stuttgart
[1] Übersetzung von Cavalcanti, Lauro 'When Brazil was Modern: A Guide to Architecture 1928-1960', 31.01.2003



Erdgeschoss ☺

||||| | | | 20 m



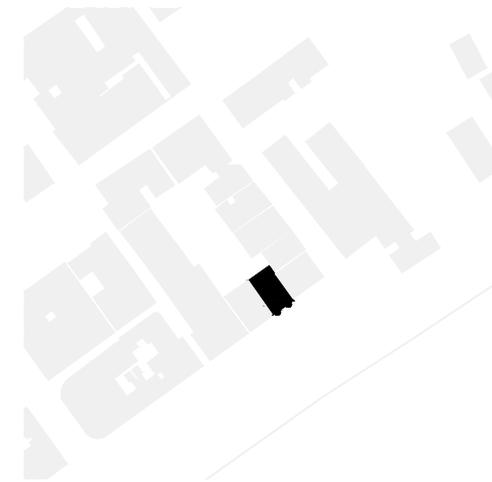
Obergeschoss ☺

- 1 Elternzimmer
- 2 Kinderzimmer
- 3 Bad
- 4 Ankleideraum
- 5 Küche
- 6 Esszimmer (Mittagessen)
- 7 Esszimmer (Abendessen)
- 8 Wohnzimmer
- 9 Arbeitsraum
- 10 Mädchenzimmer

||||| | | | 20 m

Edifício Ypiranga

Mário Freire



Bauzeit 1930
Nutzfläche (Büro von Oscar Niemeyer)
200 m²
Höhe 33 m
Baumeister Gustavo Joppert

Av. Atlântica, 3940 - Copacabana
Rio de Janeiro - RJ, 22070-002, Brasil



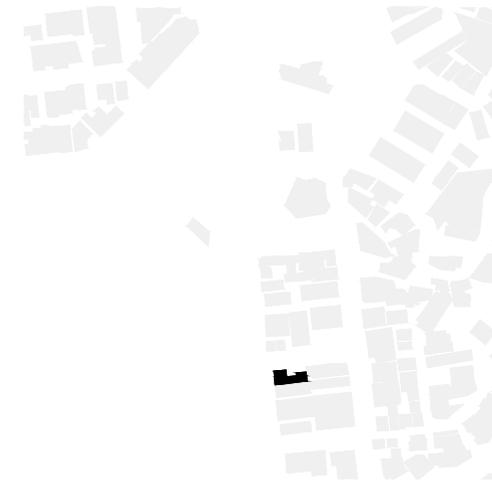
Edifício Ypiranga von 1930 befindet sich in der Avenida Atlântica Nr. 3940 in Copacabana. Die Rundungen der Fassade des Gebäudes, die Ende der zwanziger Jahre vom Architektenbüro Freire und Sodré geplant wurden, erweckten Niemeyers Charme. Zum Zeitpunkt seiner Einweihung wurde das Gebäude „Mae West“ genannt, eine kurvenreiche amerikanische Schauspieler, die in den 1930er und 40er Jahren berühmt wurde. Ihr Stil ist Art Deco in der stromlinienförmigen Strömung, wo aerodynamische Formen die Volumetrie stark beeinflussen. Das von Gustavo Joppert erbaute Edifício Ypiranga (indisches Wort für rotes oder schlammiges Wasser) hat neun Geschichten und ein Cover.

Der Service-Aufzug fährt bis zur neunten Etage. Das Gebäude hat zwei Aufzüge, Oscar Niemeyer hatte einen.^[1] Jede Etage verfügt über zwei Wohnungen von 100 m² und drei Schlafzimmer. Das Hauptfenster jeder Immobilie, das wir auf dem Foto des gesamten Gebäudes sehen, stammt aus einem der Schlafzimmer und nicht aus dem Wohnzimmer. In der damaligen Konzeption war es wichtig, luftige und helle Räume zu haben. In Ypiranga, wie in mehreren zeitgenössischen Gebäuden, befindet sich der Raum in der Mitte des Gebäudes, von dem die Zimmer ausstrahlen.^[2]

Das Dach im zehnten Stock hat 200 m². Es wurde 1951 von der Tochter des Baumeisters an Niemeyer verkauft. Carlos Henrique Joppert, Enkel des Baumeisters Gustavo Joppert, erzählt uns ein wenig über diese Geschichte. „*Er ging früher in Sodres Büro, das sein Cousin war, und freute sich über das Projekt.*“ Nach dem Tod meines Großvaters im Jahr 1951 hatten die Kinder jeweils vier Wohnungen, und meine Tante verkaufte schließlich das Dach des Gebäudes an Niemeyer. „*Ich habe den Verkauf vermittelt*“, sagt Joppert, Innenarchitekt und aus natürlichen Gründen von Niemeyers Arbeit begeistert.^[3] Er selbst sagte, dass er sich auf einem Schiff fühlte, als er sein 17 Meter langes Fenster mit Blick auf das Copacabana-Meer erreichte.^[2]

Obra do Berço

Oscar Niemeyer



Öffnungszeiten Mo - Fr 8 - 18 Uhr
Bauzeit 1923-1937
Struktur-Ingenieur Emilio Baugart

Rua Cícero Góis Monteiro, 19
Lagoa - Rio de Janeiro



Dieses Gebäude, die Krippe Obra do Berço (1937) in Rio de Janeiro, war Oscar Niemeyers erstes realisiertes Gebäude. 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.^[1] Das Gebäude erfüllte ein komplexes Programm, das eine Kinderkrippe, medizinische Einrichtungen für arme Mütter und schwangere Frauen, ein Auditorium und Verwaltungsräume umfasste. Dieses Gebäude wurde für eine philanthropische Einrichtung entworfen, die die kostenlose Verteilung von Milch, Beratung und medizinischer Hilfe bietet für Mütter vor und nach der Schwangerschaft und für die Betreuung von Säuglingen und Kindern bis zum Alter von zwei Jahren.

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. Das Erdgeschoss, das von der Gebäudelinie abgesetzt und gut vor der Sonne geschützt ist, ist in seiner Anordnung informell und steht in enger Verbindung mit dem kleinen Garten, der das Gebäude auf zwei Seiten umgibt. Dies wurde trotz der Tatsache erreicht, dass getrennte Eingänge zu den Abteilungen und eine starre Zirkulation bereitgestellt werden mussten. Es gibt eine halb offene Loggia, die als Erweiterung des Wartebereichs fungiert. 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,

„Ich war noch Student, als ich mein erstes Gebäude entwarf. Ein Haus für eine Ärztin (Mariana Sodré e Lysia), die eine Verwandte von mir war. Ich habe es kostenlos gemacht. Er hat viel gelacht: ‚Was für ein Witz!‘ Er denkt das Haus lächerlich. Es war ein Modehaus. Manchmal muss man eine Person zufrieden stellen, die nicht zufrieden sein kann.“^[2]

Oscar Niemeyer

wie Heike Werner bemerkt.^[3] 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.^[4] 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 diese Gebäude.

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.^[5] Eine Geschichte über diese Brisen zeigt das Verantwortungsbewusstsein und die professionellen und ethischen Werte des Architekten. Niemeyer und Lucio Costa waren in New York und entwarfen den brasilianischen Pavillon auf der Weltausstellung 1939, als dieses Gebäude im Bau war. Ursprünglich hatte er eine fixe Wabenkonstruktion aus Beton vorgesehen, ähnlich wie beim Brasilianischen Pavillon für die Weltausstellung in New York (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.^[6] Doch die Arbeit wurde in Abwesenheit des Architekten umgesetzt und der detaillierte Plan nicht genau befolgt, sodass die Ausführung keinen genügenden Schutz gewährleistete. Bei seiner Rückkehr nach Brasilien stellte der Architekt fest, dass eine mangelhafte Ausführung der Brisen einen ausreichenden Wärmeschutz bedeutete. Ohne zu zögern, bezahlte er aus seiner eigenen Tasche, um sie wiederholen zu lassen.

Obwohl im Vokabular der internationalen Moderne ausgeführt, zeigt dieses Gebäude embryonale Ausprägungen der persönlichen Sprache, die Niemeyer später in seiner Architektur mit ihrem Spiel von Volumen, Leichtigkeit und Reinheit der Formen entwickelte. Dies hat zu dem Vorschlag geführt, das Gebäude in ein Referenzzentrum für moderne Architektur, ein Zentrum für zeitgenössische Kunst oder sogar den Hauptsitz der Oscar-Niemeyer-Stiftung zu verwandeln. Das Gebäude fungiert immer noch als soziale Agentur, ist aber schlecht gepflegt. Das Gebäude ist jedoch nur unzureichend in seiner ursprünglichen Form erhalten und kann besichtigt werden.

Text: Ling Zhu, Studentin der Universität Stuttgart

[1] Cavalcanti, Lauro 2003: *When Brasilia was Modern. Guide to Architecture*. New York: Princeton Architectural Press.

[2] Niemeyer, Oscar; Maciel, Fabiano und Sacha: *Das Leben ist ein Hauch* (Film).

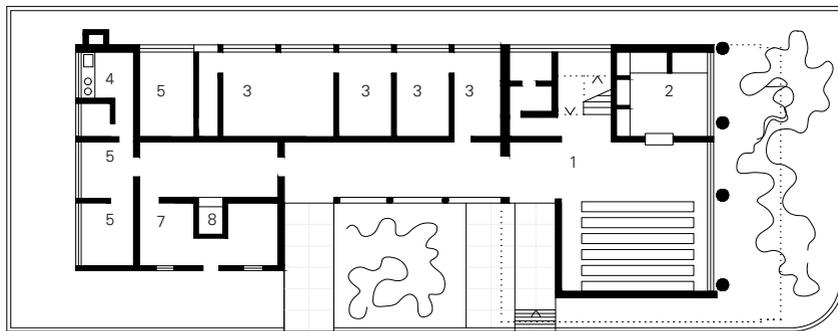
[3] Werner, Heike 2003: *Rio de Janeiro für Architekten*. München.

[4] Cavalcanti, Lauro 2003: *When Brasilia was Modern. From Rio de Janeiro to Brasilia*. Brüssel: Kat. Centre International pour la Ville, l'Architecture et le Paysage.

[5] Philip L. Goodwin 1943: *Brazil Builds. Architecture New and Old*. New York: The Museum of Modern Art.

[6] Henriqua E. Mindlin 1956: *Modern Architecture in Brazil*. Rio de Janeiro / Amsterdam.

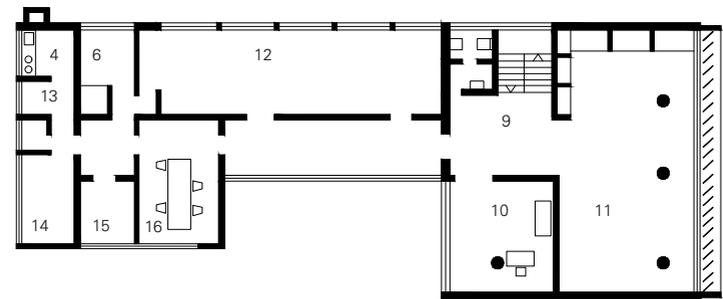
Abbildung *Obra do Berço* 2011: *Obra do Berço - Rio de Janeiro, Grandes Gênios da Arquitetura Mundial - Part 01, Giada's News Concept's* 2014, <http://giodas.blogspot.com/2011/05/grandes-genios-da-arquitetura-mundial.html>



Erdgeschoss

- 1 Wartezimmer
- 2 Empfang
- 3 Rücksprache
- 4 Küche
- 5 Hilfe
- 6 Badezimmer
- 7 Milchzubereitung
- 8 Milchriegel

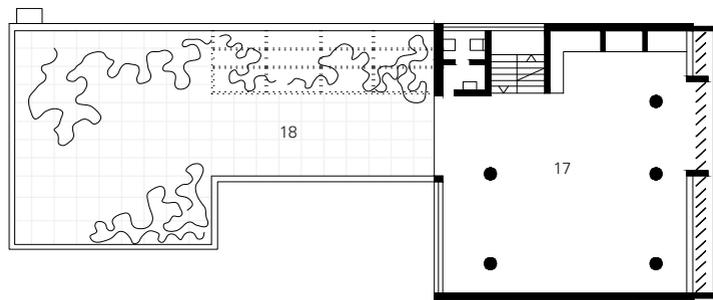
10 m



1. Obergeschoss

- 4 Küche
- 6 Badezimmer
- 9 Halle
- 10 Direktor
- 11 Nähzimmer
- 12 Kleinkinderzimmer
- 13 Lagerung
- 14 Krankenschwester
- 15 Isolationsraum
- 16 Refektorium

10 m



2.Obergeschoss

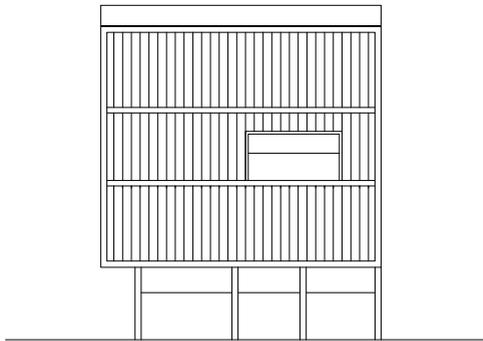
- 17 Kindergarten
- 18 Dachgarten



3.Obergeschoss

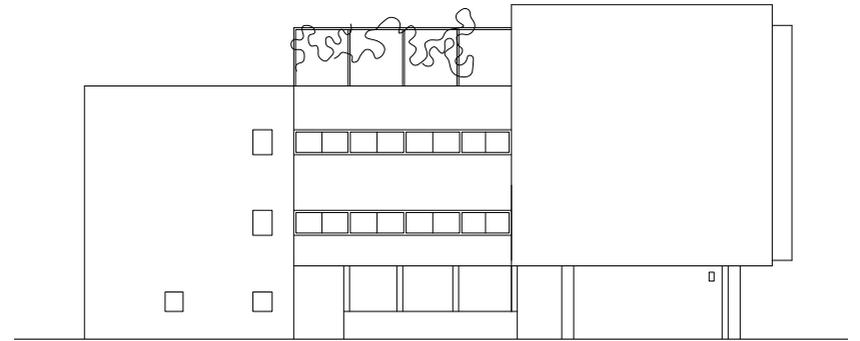
- 19 Multifunktionsraum





Ansicht West

| | | | | | | 10 m

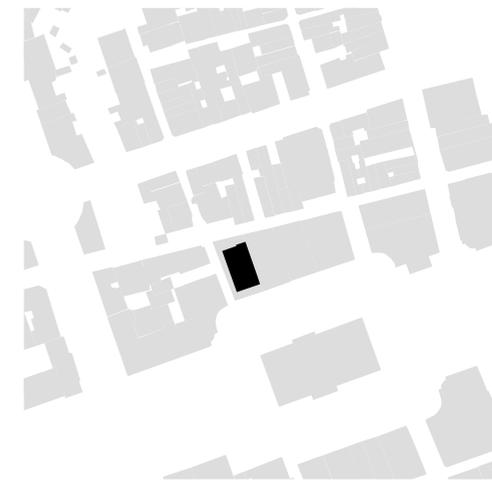


Ansicht Nord

| | | | | | | 10 m

Banco Boavista

Oscar Niemeyer



Bauzeit 1946 - 1948
Stockwerkanzahl 12

Praça Pio X, 118
Centro, Rio de Janeiro



Dieses Bankhaus, das seit 1992 vom staatlichen Institut für Kulturerbe (INEPAC) gelistet wurde, ist eines der wichtigsten Beispiele für die moderne Architektur Brasiliens und Rios, und befindet sich in einem der Häuserblöcke, die im Stadtplan von Alfred Agache aus den 1920er Jahren festgelegt wurden. Niemeyers Gebäude des Hauptsitzes der Boavista Bank in Rio fügt sich in die umgebende Entwicklung der Kathedrale von Candelaria mit ihrer voll verglasten Südfassade und dem Erdgeschoss, das hinter einer Kolonade verbannt ist, ein.

Nur an der Seitenstraße, der Rua da Quitanda, kommt der kurvigen Vorhang aus Glasbausteinen zum Vorschein, der sich zwischen den Stützen schlängelt und den Innenraum beleuchtet.

Die geschwungene Glasfassade, die den Schalterraum im Erdgeschoss begrenzt, und hebt die nicht tragende Funktion der Fassade hervor. Dieses Motiv der Kurvatur wurde als das Leitmotiv des Niemeyerischen Bauens bezeichnet. Die Fassade gibt dem Innenraum Licht und schafft ein interessantes Verhältnis zum Außenbereich, dadurch dass sie sich vom Erdgeschoss der Nachbarn unterscheiden.

Die darüberliegende Fassade ist in ein quadratisches Betonraster unterteilt. Niemeyer hat seine Sonnenschutzelemente je nach Ausrichtung variiert und dabei durchgehend ein gleichbleibendes Ausmaß und einen Grad an plastischem Interesse bewahrt. An der Westfassade sind vertikale Sonnenschutzelemente, die je nach Lichteinfall in verschiedenen Blautönen lackiert sind. Die Farbgradation fängt mit weiß auf dem 4. Obergeschoss an, bis zu dunkelblau auf dem obersten Geschoss. Die Idee des Gebäudes war es, die Menge an reflektiertes Licht in den unteren Geschossen zu erhöhen. Die Nordfassade wurde mit horizontal ausgerichteten und hellblau gestrichenen verstellbaren Holz brise-soleils ausgekleidet.

Das auffälligste Element ist das Mosaikpanel auf dem Sockel vom brasilianischen muralisten Illustrator Paulo Werneck.

Das Erdgeschoss und das Zwischengeschoss werden auch durch das große Wandgemälde „A primeira missa no Brasil“, gemalt vom modernistischen Maler Candido Portinari 1948, das Jahr der Bankeröffnung, belebt. Der Hauptsitz der Boavista Bank überwindet strenge Beschränkungen, indem er einen Reichtum an Innenraum und Details schafft. Im Gegensatz zu so vielen Bürogebäuden in Rio, ist dieses Gebäude sehr gut erhalten, vorallem, weil die Oberflächenmaterialien sorgfältig ausgewählt und gut zusammengefügt wurden. Das Erdgeschoss und das Zwischengeschoss sind für die Öffentlichkeit zugänglich.

Diese Bank, die relativ früh gebaut wurde, gab einen Schritt für lateinamerikanische Bürogebäude vor, das selbst von Niemeyer nicht immer mit Erfolg eingehalten wurde.

Seit 1922 steht das Gebäude unter Denkmalschutz.

Text: Igny Saad, Studentin der Universität Stuttgart

[1] Cavalcanti, Lauro: *When Brazil was modern. guide to architecture, 1928-1960.* Princeton Architectural Press.

[2] Hornig, Christian: *Oscar Niemeyer. Bauten und Projekte.*

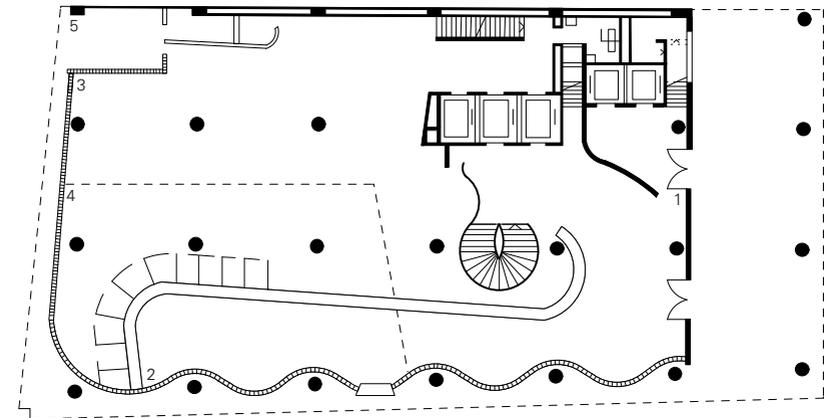
HM

Verlag München.

[3] Keßler, Norma: *Oscar Niemeyer. Bauten für die Öffentlichkeit.* Dt. Verl. -Anst.

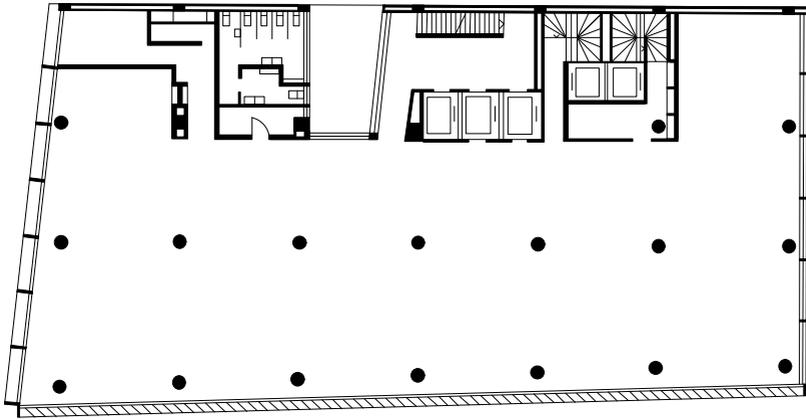
[4] Kimmerl, Laurence: *Architectural Guide Brazil.* DOM Publishers.

Abbildung Banco Boa Vista: Leonardo Finotti, <http://arqguia.com/obra/banco-boa-vista/?lang=en>



Erdgeschoss ①

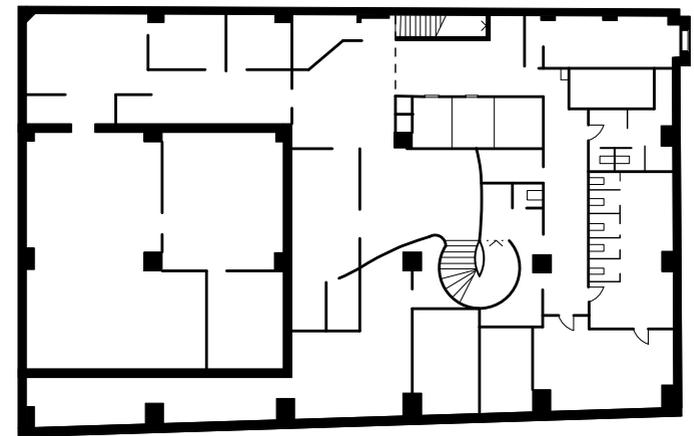
- 1 Foyer
- 2 Öffentlicher Bereich
- 3 Arbeitsbereich
- 4 Zwischengeschoss
- 5 Service



Regelgeschoss



20 m



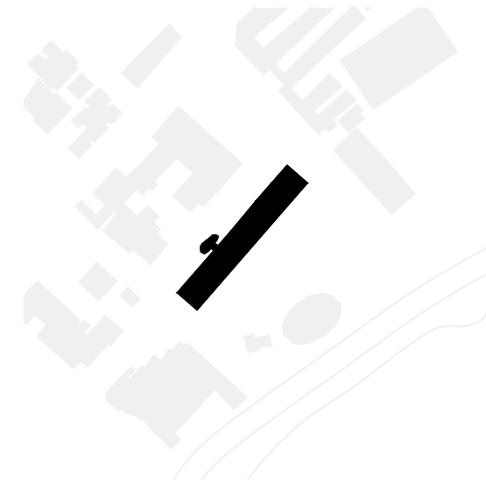
Untergeschoss



20 m

Hospital da Lagoa

Oscar Niemeyer



Bauzeit 1952 - 1959
Stockwerkanzahl 10
Landschaftsarchitekt Roberto B. Marx
Tragwerksplaner Morales Ribeiro
Westliche Fassade Athos Bulcão

R. Jardim Botânico, 501
Jardim Botânico, Rio de Janeiro



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^[1]. 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.

Niemeyers Bogen- und Gewölbekonstruktionen erreichen um 1950 ihren Höhepunkt; Die neuen Piloti-Experimente begannen im folgenden Jahr. Niemeyer hatte eine einzigartige persönliche Sprache entwickelt, und von 1943 bis 1951 variierte und verfeinerte er zuvor ausgearbeitete Themen und Formen: Die Parabelgewölbe von Pampulha tauchten im Seclub am Lagoa Rodrigo de Freitas (1944), dem Tremaine House in Kalifornien (1947) wieder auf), das Theaterprojekt für das Ministerium für Bildung und Gesundheit (1948) und den Jugendclub in Diamantina (1950). Die dynamischen Strukturen des letzteren lassen den Einfluss von Robert Maillart vermuten, dem Schweizer Spezialisten für Brücken- und Stahlbetonbau.^[2]

Das Diamantina-Projekt bezieht sich auf den geplanten Anbau des Niemeyer-Krankenhauses da Lagoa, in dem Bögen mit einem geradlinigen Hauptblock verbunden sind und auf den natürlichen Hintergrund des Corcovado-Gipfels verweisen. Das Projekt enthüllt seine Entwicklung der Piloten von und seinen Wunsch nach erhöhen Sie die Leichtigkeit und die strukturelle Freiheit des Gebäudes.

Le Corbusier hatte die Trennung der Piloten von der Masse, die sie im Schweizer Pavillon an der Universitätsstadt in Paris (1930–32) unterstützte, eingeleitet und diese Unterscheidung in der Unite d'Habitation in Marseille, wo beide Piloten kippten, noch weiter vorangetrieben nach oben offen; dies und ihre brutale Behandlung machen sie zu aktiven plastischen Elementen im Design und nicht nur zu strukturellen Bauteilen. Niemeyer befasste sich mehr mit den Übergängen zwischen den Stützen und dem Block: Er wollte den verfügbaren Platz auf dem Boden maximieren und das Design nicht mit unnötigen strukturellen Elementen überladen, die das Gebäude schwer erscheinen lassen würden. Um diese Ziele zu erreichen, entwickelte er V-förmige und W-förmige Pilotis, die die vertikalen Stöße der zwei oder drei Stützen in den Ebenen bis zum Boden kanalisiert.

Der V-förmige Piloti des Krankenhauses ist eine geniale Lösung, sowohl in ästhetischer als auch in praktischer Hinsicht, da er die Vielzahl von Pfeilern und Säulen und den Eindruck eines Säulenwaldes in drei oder vier parallelen Reihen eliminiert. Das Gebäude wirkt leichter, die Strukturelemente ausdrucksvoller. Der dynamische Effekt aus den Proportionen des Piloten und deren Kontrast zum darüber liegenden statischen Rechteckblock. Dass sie dünner sind, wenn sie sich der zu tragenden Masse nähern, verstärkt den Eindruck von Leichtigkeit.

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. Das Krankenhaus stellte auch einen Gegensatz zwischen Farbe

und Textur auf: das Weiß der Brise-Soleils und das Rot der Lochziegel, die an die Fassaden der Parque Guinle-Gebäude von Costa erinnern, insbesondere an Nova Cintra und Bristol. 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.^[3] Entlang der westlichen Fassade sind Aufzug und Treppenhaus in einer ovalen Bauform nach aussen verlagert.

Das kleine Gebäude im Vordergrund ist für die Errichtung einer Kapelle zu einem späteren Zeitpunkt vorgesehen, wenn die endgültige Planung abgeschlossen ist. Es ist eine Kapelle mit einem bogenförmigen Tragwerk, dessen elliptische Form sich mit einer zweiten, trapezförmigen zu verschränken scheint. Sie steht in einer Gartenanlage, die Landschaftsarchitekt Roberto Burle Marx entworfen hat.

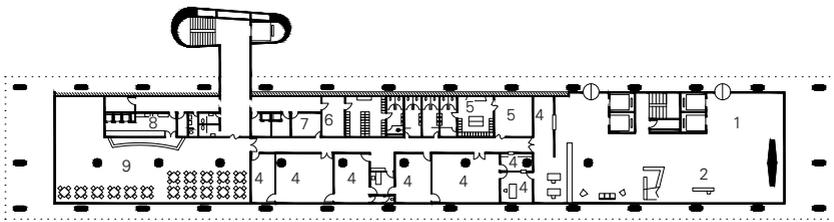
Text: Ling Zhu, Studentin der Universität Stuttgart

[1] Cavalcanti, Lauro 2003: *When Brazil was Modern. Guide to Architecture 1928-1960*. New York: Princeton Architectural Press.

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

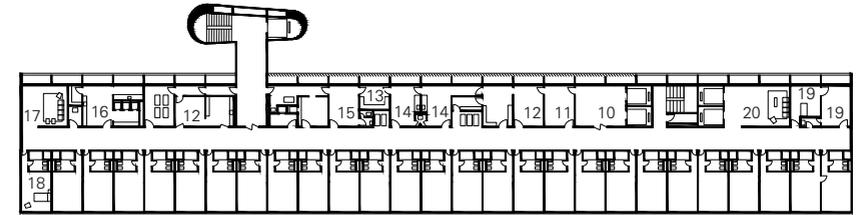
[3] Werner, Heike 2003: *Rio de Janeiro für Architekten*. München.

Abbildung Hospital da Lagoa: Luftbild; von Leonardo Finotti
Abbildung Jugendclub (Diamantina): Clube, Diamantina, Mg.
Projeto de Oscar Niemeyer, 1950; von Floriano Marcondes Machado, 2011.



Erdegrundriss ☉

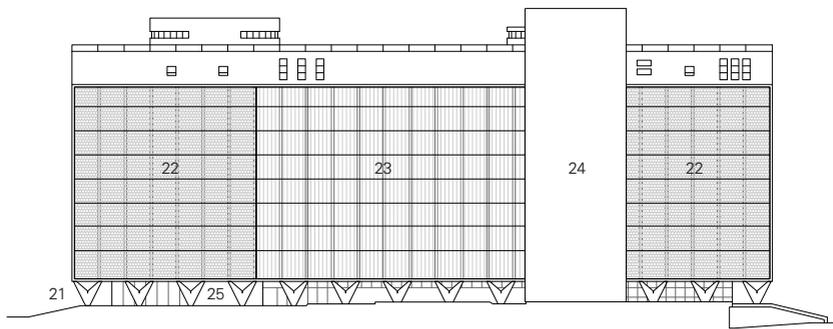
- 1 Empfangshalle
- 2 Wartezimmer
- 3 Eintritt
- 4 Verwaltung und Buchhaltung
- 5 Arztzimmer und Schließfächer
- 6 Schwesternzimmer
- 7 Küche
- 8 Speisekammer
- 9 Cafeteria



Typischen Pflege-Grundriss ☉

- 10 Halle
- 11 Oberschwester
- 12 Schwesternbüro
- 13 Chirurgenlounge
- 14 Praktikantenbüro
- 15 Schwesternstube
- 16 Speisekammer
- 17 Patientenlounge
- 18 typisches Patientenzimmer
- 19 Isolationsräume
- 20 Besucherlounge



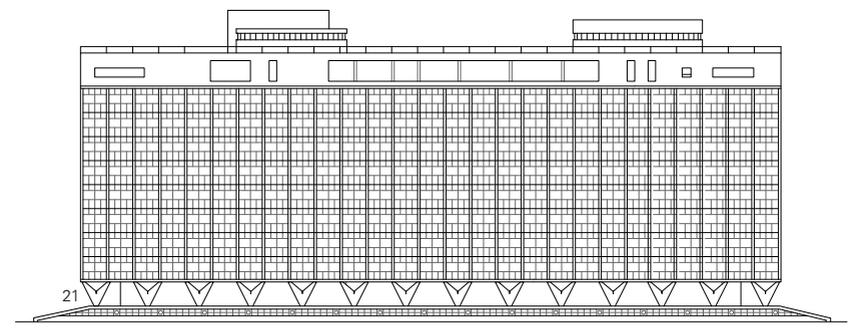


Ansicht Nord

- 21 V-förmiger Piloti
- 22 Fassade mit roten Lochziegel
- 23 Fassade mit weiße Brise-Soleils
- 24 Trum für Treppen und Aufzug
- 25 Fassade von Athos Bulcão



50 m



Ansicht Süd

- 21 V-förmiger Piloti



50 m

Casa das Canoas

Oscar Niemeyer

Bauzeit 1953 - 1954
Grundfläche
EG 112,5 m²
UG 95,8 m²
Landschaftsarchitekt Roberto B. Marx
Tragwerksplanung Joaquim Cardozo

Estrada da Canoa, 1246
São Conrado, Rio de Janeiro



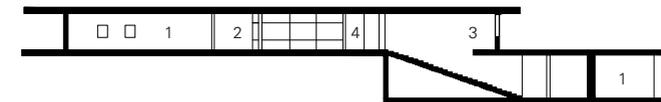
Das Haus, das Oscar Niemeyer für sich 1953 in der Floresta da Tijuca entwarf, thront hoch auf einer dramatischen steilen Stelle zwischen den hohen Bergen der Serra do Mar und bietet einen herrlichen Blick bergab in Richtung Meer. Kern des Entwurfs ist ein großer Felsen, um den herum der Architekt das ganze Haus mit Schwimmbad entwickelt. Oscar Niemeyer zitiert Le Corbusier mit Zustimmung: „*Das Ideale ist eine Hütte mit einem Pool daneben.*“^[1] Niemeyer räumte mit dem Glauben auf, dass Integration mit der Natur nur durch Mimetismus oder Verwendung natürlicher Materialien möglich sei. In diesem Haus findet ein Dialog zwischen Beton, Glas, Stahl und der Abstraktion der Formen mit der Umgebung statt; es löst sich in den Felsen, den Bergen und dem Meer auf. Der Garten wurde von Roberto Burle Marx gestaltet.

Oscar Niemeyer berichtete, dass Walter Gropius bei einem Besuch gefragt hätte. „*Nach der Besichtigung sagte Gropius zu mir: ‚Ihr Haus ist sehr schön, aber man kann es nicht vervielfältigen.‘ Diese Worte erschienen mir unglaublicher Blödsinn!*“^[2] Er antwortete, dass nicht jede Architektur vervielfältigt werden könne, da eine Unmenge an Faktoren diesen Bau bedingt hätten. Vervielfältigt werden könne allerdings die geistige Freiheit der Reinterpretation der Thematik, die scheinbar in der moderne Architektur abgeschlossen sei. „*Wenn ich ein Haus hätte bauen wollen, das man vervielfältigen kann, hätte ich es für ein ebenes Grundstück entworfen antwortete ich.*“^[2] Niemeyer hat auch über das Haus gesagt: „*Mein Anliegen war es, dieses Haus mit völliger Freiheit zu gestalten, es an die Unregelmäßigkeiten des Geländes anzupassen, ohne es zu verändern, und es zu krümmen, damit die Vegetation eindringen kann, ohne durch sie getrennt zu werden die gerade Linie. Und ich habe für die Wohnzimmer eine Schattenzone geschaffen, damit die verglaste Wand keine Vorhänge braucht und das Haus transparent ist, wie ich es vorgezogen habe.*“^[1]

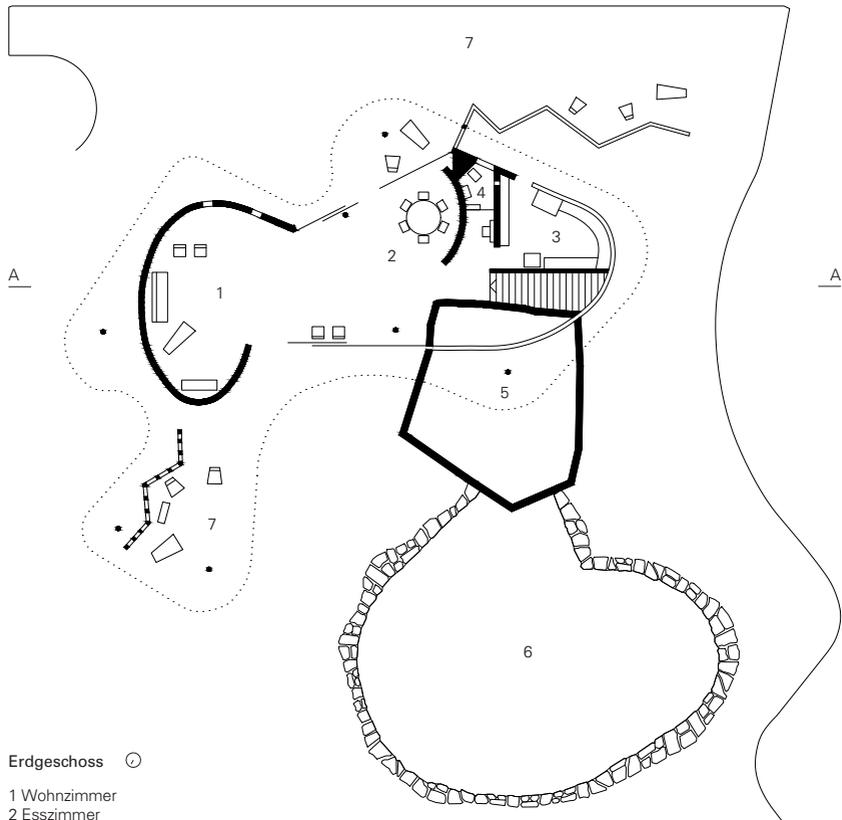
Das Haus ist ein originärer Beitrag zur Thematik der Glasshäuser. In diesem Projekt löst Niemeyer zwei der größten Nachteile gläserner Bauten, den Sonneneinfall, die Einsichtmöglichkeit und das unangenehme Empfinden, nachts bei Beleuchtung der Betrachtung von Außen ausgesetzt zu sein.

Im Erdgeschoss gibt es ein Ende des Wohnbereichs, das von einer gerundeten Mauer umgeben und unter die Dachkante eingezogen ist, sodass sich eine Sitzecke ergibt. Die Täfelung aus schmalen Holzbrettern wirkt so lässig, als bestünde sie aus Treibholz, das als improvisierter Windschutz in den Sand gesteckt ist. Felsvorsprünge dringen am Fuß der Treppe zum tiefer gelegenen Schlaftrakt von der Terrasse bis ins Haus vor. Im Gegensatz zu vielen nordamerikanischen Häusern der Moderne sind Küche und Wirtschaftsbereich hinter der Wand jenseits der Treppe versteckt. Das Haus wirkt auf der gepflasterten Terrasse bescheiden wie ein Pavillion. Tatsächlich verbergen sich aber Schlafräume und Bäder, die fast die Hälfte des Wohnraums ausmachen, unter der Erde. Eine Treppe windet sich um den großen Felsen herum, der von der Terrasse ins Haus vorspringt. Im Untergeschoss habe vier Schlafräume. Die Fenster der Schlafräume haben eine Facettenform. Sie verleihen dem Privatbereich eine sehr behagliche, fast höhlenhafte Atmosphäre, während der öffentliche Wohnbereich im Erdgeschoss viel offener und luftiger wirkt. Das Badzimmer im Untergeschoss hat Streifen aus kleinen, runden Fenstern hoch in der Wand.

Text: Ling Zhu, Studentin der Universität Stuttgart
 [1] Philippou, Styliane 2008: Oscar Niemeyer. Curves of Irreverence. London: Yale University Press.
 [2] Riva, Alberto 2013: Oscar Niemeyer, Wir müssen die Welt verändern. München: Verlag Antje Kunstmann GmbH.
 Abbildung Casa das Canoas: Casa das Canoas by Oscar Niemeyer, obsessive collectors archive, <http://obsessivecollectors.com/all-images/page/523>



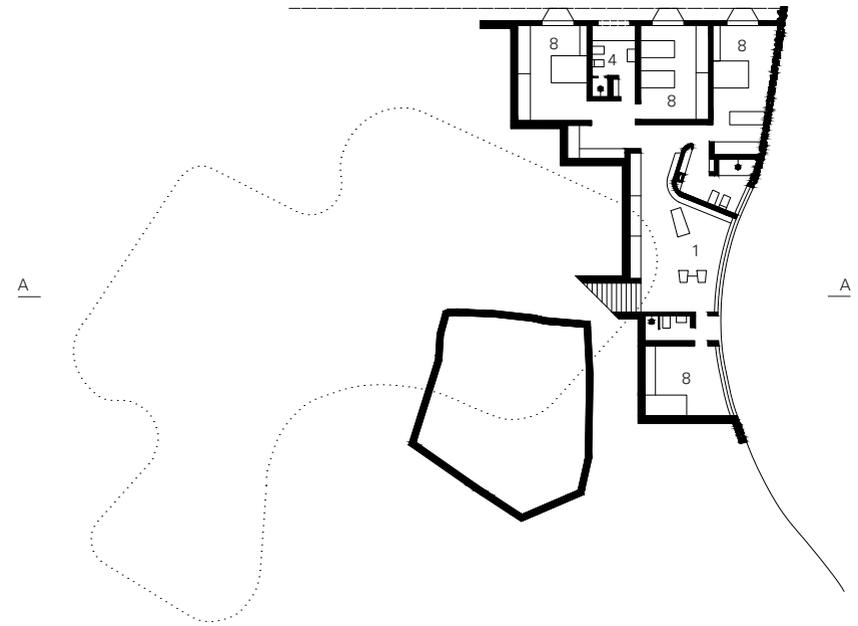
Schnitt A-A
 1 Wohnzimmer
 2 Esszimmer
 3 Küche
 4 Badezimmer



Erdgeschoss

- 1 Wohnzimmer
- 2 Esszimmer
- 3 Küche
- 4 Badezimmer
- 5 Stein
- 6 Schwimmbecken
- 7 Terasse

10 m



Untergeschoss

- 1 Wohnzimmer
- 4 Badezimmer
- 8 Schlafzimmer

10 m

Museu de Arte Contemporânea

Oscar Niemeyer



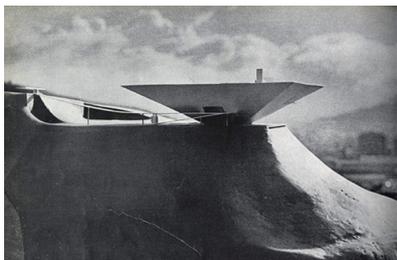
Bauzeit 1991 - 1996
Nutzfläche 1488.95 m²
Höhe 16 Meter
Bauingenieur Bruno Contarini

Mirante da Boa Viagem,
Boa Viagem, Niterói



In den letzten zehn Jahren hat sich das Recht auf Stadt als ein mächtiger Sammelruf im Ruf nach sozialem Handeln und im Kampf gegen die ausschließenden Prozesse der Globalisierung entwickelt, ein Banner, das einen globalen Kampf gegen die Kommerzialisierung und Privatisierung des städtischen Raums vereint und löste Konflikte darüber aus, wer Anspruch auf die Stadt hat und welche Art von Stadt es sein sollte. Gerade als Ort der Klassen- und Rassenspannungen und -gegensätze, als Ort der Machtkämpfe ist der städtische Strand nun eine demokratische Teilhabe an Rios zentralem städtischen öffentlichen Raum, in dem die Bürgerrechte in Kraft gesetzt und ständig neu verhandelt werden. Durch die Unruhen wurden die Bewohner der Zona Sul an die beunruhigende Tatsache erinnert, dass Rios Strand, um es mit Lefebvre zu sagen, „*Rivalen in ihrer Liebe zum Strand*“ ist: der ultimative städtische Raum für die Stadt. „*Die Reichen und Mächtigen werden sich immer bedroht fühlen*“, behauptet Lefebvre. Und sie werden „*ihr Privileg in der Gemeinschaft rechtfertigen, indem sie ihr Vermögen üppig ausgeben: Gebäude, Fundamente, Paläste, Verzierungen, Festlichkeiten.*“^[1]

In diesem Sinne beauftragten der Bürgermeister von Niterói, Jorge Roberto Silveria, und sein Kultursekretär, der Architekt Italo Campofiorito, Niemeyer 1991 mit dem Entwurf des Museu de Arte Contemporânea, hauptsächlich für die Kunstwerke von Joao Sattamini - einem der bedeutendsten Kunstsammler Brasiliens. Undiplomatisch weigerte sich Niemeyer, den Vorsitzenden als vorausgewählte Stätten zu betrachten. Er war fest entschlossen, das Museum auf einem Felsvorsprung mit Blick auf den Strand von Boa Viagem zu errichten, und entwarf Niterói erstes Wahrzeichen vor allem für die wertvollste Sammlung der Stadt: die spektakuläre Darstellung von Rios verführerisch geformten Felsen, Hügeln und Gebirgszügen, Inseln, Buchten und Wälder, die das tiefblaue Meer der Bucht von Guanabara umgeben - wie Silveira bemerkte, das Zeug der brasilianischen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts.^[2]



Museu de Arte Moderna de Caracas,
Oscar Niemeyer, 1954

Ein paar Jahre später, mit dem Museum an Niemeyers neunzigstem Geburtstag, schrieb Eduardo Galeano das Die Berge von Rio wurden „von Gott entworfen, an dem Tag, als Gott dachte, er sei Niemeyer“.^[3]

Niemeyer ließ sich von der atemberaubenden Landschaft nicht einschüchtern und bezog sie in seine Komposition mit ein, während er die beiden Elemente - Natur und Kunst - als deutlich unterscheidbar beibehielt und sich weigerte, sein Gebäude in die Umgebung einzufügen. „Der Mensch greift in die Natur ein“, behauptet Niemeyer, „und bringt sie in das Theater seiner Illusionen.“^[4] Das untertassenartige Volumen ragt aus einem kräftigen Mittelstiel mit einem Durchmesser von 9 Metern hervor, wie eine Blume, die über der fantastischen Landschaft wächst, und erinnert an Niemeyers Projekt aus den 1950er Jahren für das Museu de Arte Moderna de Caracas.^[5] Während die geraden Linien der umgekehrten Pyramide für Caracas auf die Linien der dicht bebauten Stadt reagierten, die sie übersah, reagierte Niemeyer in Niterói auf eine Landschaft, mit der Gilles Deleuze seine Beschreibung der Barockfalte hätte veranschaulichen können das löst sich bis ins Unendliche.^[6] Er zeichnete eine Linie, die aus dem Boden springt und ohne Unterbrechung bis zum Dach wächst und sich sinnlich entfaltet.^[2] Dann umgab er den stabilen Stiel des Museums mit einem kreisförmigen reflektierenden Becken, das die Bucht unter sich reflektiert, ohne dass eine Verspinnung erforderlich ist und das durchgehende Betonspiralband verlängert wird. So von einer festen Basis befreit, verlässt sich das Raumschiff auf eine lange Serpentinrampe, um sein lakonisches Bild auszugleichen und seine drei kreisförmigen Bodenplatten - mit Radien von 18 bis 20 Metern - mit dem großen Platz mit Strand auf der sonnigen Nordseite zu verbinden des Museums.

In scharfem Gegensatz zu Le Corbusier im Jahr 1929, der Rios spektakuläre Corniche mit der einzigen Linie „verbesserte“, die mit der

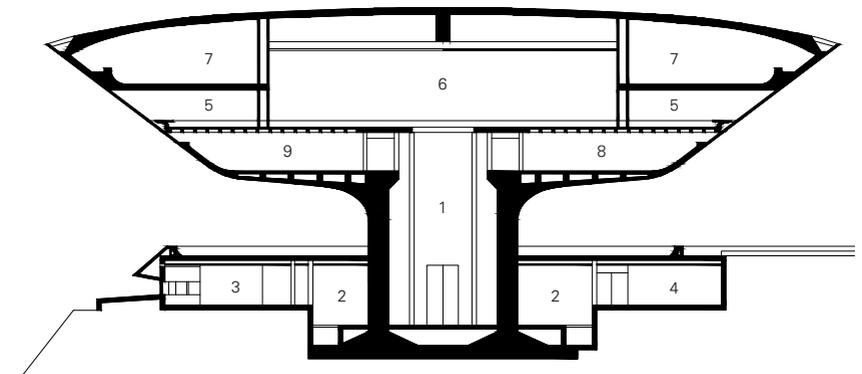
vehementen Laune der Berge harmoniert: dem Horizontalen, fand Niemeyer in der Landschaft „die wichtigsten Leitlinien“ für sein Design.^[7] Auf der Rampe lenkt die schräge Linie des Museums den Blick auf die parallele, abfallende Seite des Pao de Acucar. Die leichte Einbuchtung von Rios emblematischem Gestein spiegelt sich in dem breiten Streifen dunkler Verglasung wider, der die Oberfläche von Niterois Betonkelch synkopiert. Die Rampe rollt sich langatmig auf und zerfällt dann in zwei Teile. Das erste Band dehnt sich aus und dockt an der weißen Unter-tasse an, die den Zugang zur ersten Ebene ermöglicht, die durch sechs strahlende Stahlbetonwände unterteilt ist und Empfangs- und Verwaltungsräume beherbergt. Das zweite Band faltet sich nach hinten und wendet sich nach oben, so dass der Besucher auf die untere der beiden Galerieebenen gelangt. Der innere, doppelt hohe sechseckige Kern dieser Zwischenebene ist abgetrennt und der ständigen Sammlung des Museums gewidmet. Schmale, schräge Öffnungen zwischen den Wänden, die das zentrale Sechseck definieren, bieten verführerische Einblicke in die Landschaft jenseits der dunkleren Aussichtsgalerie. Die Aussichtsgalerie gibt den Blick auf das faszinierende Panorama frei, das sich durch das durchgehende Visier des Gebäudes zieht und das mit einer eingebauten Teppichbank auf der Fensterbank ausgestattet ist. Die radial abgeschrägte Außenwand sorgt dafür, dass kein direktes Sonnenlicht in diesen Raum fällt, was die Konzentration auf das sonnenverwöhnte Spektakel auf der anderen Seite der Bucht im Süden hervorruft. Von der Aussichtsplattform führt eine skulpturale Wendeltreppe mit einer plissierten, weiß gestrichenen Betonunterseite in das oberste Stockwerk, in dem eine weitere Perimetergalerie temporäre Ausstellungsstücke mit Blick auf den permanenten Ausstellungsraum auf der unteren Ebene beherbergt. In dieser Galerie auf oberster Ebene krümmt sich der Teppichboden in einiger Entfernung von der weißen Wand und hält den Besucher innerhalb der Grenzen des Raums und verbirgt die Lichtquelle, die die Festigkeit der Außenwand auflöst. Der unendliche Raum

„Ich wollte kein Glasmuseum, sondern eine große Ausstellungshalle, die von geraden Wänden umgeben ist, und eine Galerie, die schützt und den Besuchern die Möglichkeit gibt, von Zeit zu Zeit eine Pause einzulegen, um die schöne Aussicht zu genießen.“

Oscar Niemeyer

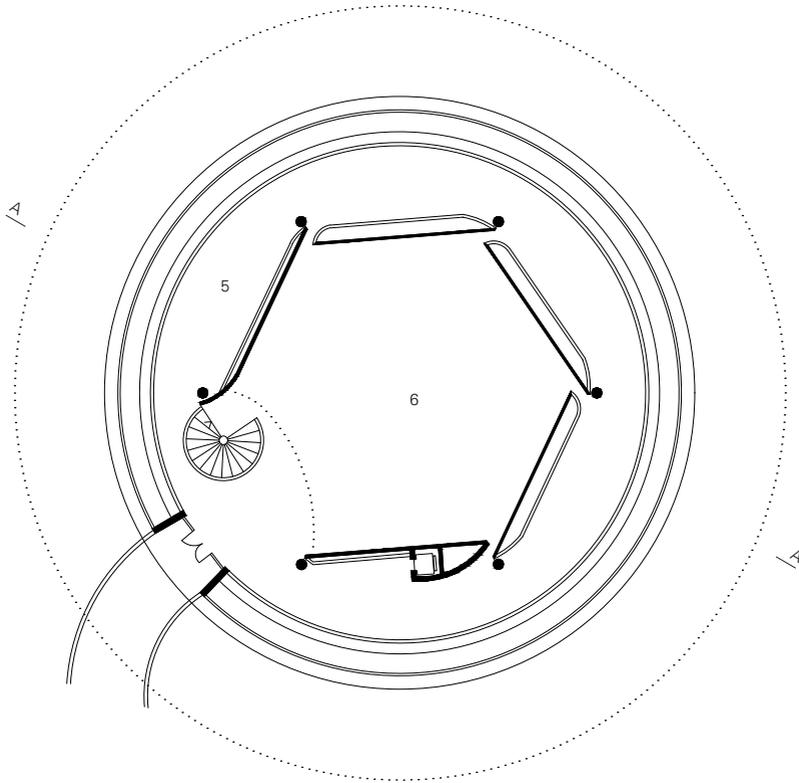
dahinter, eine Art Tagtraumraum wie der von James Turrell - eine völlig angemessene Erweiterung eines physischen Raums, in dem Kunstwerke ausgestellt werden.^[8] Ein Auditorium mit 70 Plätzen, eine Bar und ein Restaurant, die über eine Außentreppe zugänglich sind, sowie Archive, technische Einrichtungen und Lagerräume wurden auf eine niedrigere Ebene delegiert, die teilweise unter dem öffentlichen Platz und teilweise für den Bar- und Restaurantbereich, der in Richtung des öffentlichen Platzes offen ist. Der Stauraum in der zentralen Mole, der mit dem Aufzug verbundenen Stollen verbunden ist, hat sich als eher begrenzt erwiesen. Leider wurde aus finanziellen Gründen auch die Qualität des Museums beeinträchtigt. Trotz seiner kleinen Mängel bleibt das Museum für zeitgenössische Kunst eine der größten Errungenschaften von Niemeyer.

Text: Ling Zhu, Studentin der Universität Stuttgart
 [1] Lefebvre, Henri 1984: *Everyday Life in the Modern World. Fische DOCOMOMO*, <http://www.archi.fr/DOCOMOMO-FR/fiche-havre-volcan-va.htm>.
 [2] Niemeyer, Oscar 1997: *Museu de Arte Contemporânea de Niterói. Rio de Janeiro*.
 [3] Niemeyer, Oscar 2000: *Minha Arquitetura. Rio de Janeiro: Revan*.
 [4] Niemeyer, Oscar 2000: *The Curves of Time: The Memoirs of Oscar Niemeyer*. London: Phaidon.
 [5] Niemeyer, Oscar: in Wajenberg
 [6] Deleuze, Gilles 1993: *The Fold: Leibniz and the Baroque*. London: Continuum.
 [7] *Precisions: On the Present State of Architecture and City Planning*. Cambridge, Massachusetts, and London: MIT Press
 [8] King, Elaine 2002: *A Conversation with James Turrell. Sculpture 21*, no.9 (November), <http://www.sculpture.org/documents/scmag02/nov02/turrell/turrell.shtml>.
 Abbildung Museu de Arte Contemporânea: <https://www.xpecialdesign.com.br/arquitetura/museu-de-niteroi-mac/>
 Abbildung Museu de Arte Moderna de Caracas: *Konzept Modell, 1955*, <https://www.cosmicinspirocloud.com/post/24055573427/oscar-niemeyer-caracas-museum-concept-1955>



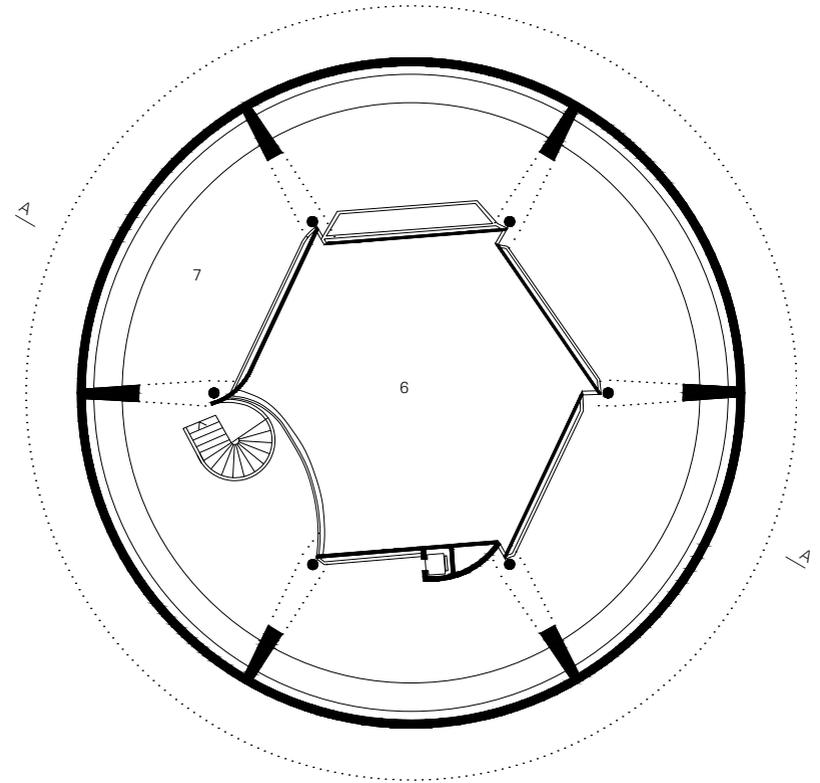
Schnitt

- 1 Aufzug
- 2 Archiv
- 3 Auditorium
- 4 Restaurant
- 5 2.Etage der Darstellung
- 6 Haupthalle
- 7 1.Etage der Darstellung
- 8 Rezeption
- 9 Verwaltung



Grundriss Besucherebene 1

5 2. Etage der Darstellung
6 Haupthalle



Grundriss Besucherebene 2

6 Haupthalle
7 1. Etage der Darstellung

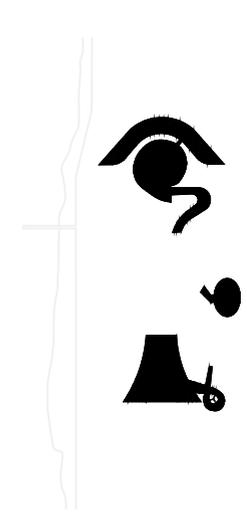


Caminho Niemeyer

Oscar Niemeyer

Bauzeit 2002 bis heute
Länge 11 km
Anzahl der Gebäude
12 (nur 7 fertiggestellt)
Gebäudeliste
Fundação Oscar Niemeyer
Memorial Roberto Silveira
Teatro Popular Oscar Niemeyer
Praça Juscelino Kubitschek
Estação Catamarã de Charitas
Museu do Cinema
Museu de Arte Contemporânea - MAC

Rua Jornalista Rogério Coelho Neto,
Centro, Niterói



Museu de Arte Contemporânea(MAC) von Niterói war kaum fertiggestellt, als der jetzige Bürgermeister der Stadt, Jorge Roberto Silveira, den Architekten Oscar Niemeyer zu einem neuen Unternehmen einlud. Jorge Roberto dachte daran, die zentrale Zone von Niterói wiederzubeleben und beschloss, auf einem 72.000 m² großen Grundstück am Meer einen architektonischen Komplex zu errichten, der sich auf die Kultur und Religion der Bevölkerung konzentriert. Für die wichtige städtische Intervention lud der Bürgermeister Niemeyer ein, die Gebäude zu schaffen, die zusammen mit dem MAC einen Weg entlang der Grenze bilden, den Niemeyer-Weg. *„Dies sind die Entwürfe der Gebäude, die in Praça do Mar errichtet werden sollten. Die Idee ist es, zum ersten Mal eine echte Zusammenarbeit zwischen Architektur und bildender Kunst zu schaffen, wobei alle Wandbilder und Skulpturen vorgesehen sind. anders und das würde den Innovationsgeist des Unternehmens kennzeichnen. Zu Beginn der Arbeiten würden auch die Studien für die großen Kunstwerke beginnen, die alle in einem Maßstab programmiert wurden, den nur die Renaissance annahm. Und die Oberflächen der Architektur würden einfach und wiederholt sein. dunkle Brille, alles so einfach, dass dies die großen vorgestellten Wandbilder besser würdigen würde.“*^[1]

Die fertiggestellte Niemeyer-Straße wird aus 12 städtischen Einrichtungen bestehen, die Straße besteht derzeit aus 7 städtischen Einrichtungen.

Praça JK: *„Als ich dieses Bild sah, wird es wie schön Eingang des Platzes, wie die Formen, die den Satz erstellt die gesuchte Monumentalität bilden und setzten den allgemeinen Plan in diesem Projekt angenommen zu untersuchen, sehen, zufrieden sein, eine der besten setzt, dass dieses Genre entwickelt. und ich rief sofort an den Bürgermeister, Warnung, dass ich in der Arbeit ein Büro einrichten würde, da das Interesse für sie zu fühlen kommen. ist der Bau dieses Satzes nicht zu Ende, und die Fürsorge denkt komplette es. in Volkstheater bietet das Projekt für das*



Fundação Oscar Niemeyer, Oscar Niemeyer



Memorial Roberto Silveira, Oscar Niemeyer



Teatro Popular Oscar Niemeyer, Oscar Niemeyer



Museu do Cinema, Oscar Niemeyer

Memorial Roberto Silveira, der Sitz der Oscar Niemeyer-Stiftung, der Turm mit dem Restaurant, gebaut 50 Meter hoch ist, wird eine fantastische Aussicht auf die Bucht von Guanabara, dem großen Rundbau, die für Messen erreichen (Kongresszentrum). Sie sind auch der gemeinsamen Kunstwerke, wie Skulptur ‚Folter nie‘ von mir entworfen und am entfernt 100 m von der Menge, in dem Ozean, eine Kapelle Schwimmern-te.“^[2]

Memorial Roberto Silveira: Es beherbergt ein Gedächtniszentrum der Geschichte und Literatur von Rio de Janeiro. Eine Kuppel aus scheinbarem Beton, die aus dem Boden zu ragen scheint, alles so einfach, dass der Besucher von den Details seines Innenraums fasziniert ist. Das Denkmal befindet sich eine große und wichtige Fluminense historische Aufzeichnung, mit knapp über 200 000 digitalisierten Werke, ein Auditorium für Veranstaltungen und ein Panel von Künstler Valerio Claudio Teixeira.

Teatro Popular: Mit einer Kapazität von 460 Personen, einem einzigartigen Werk mit zahlreichen architektonischen Details, ist dies das Teatro Popular. Das Gebäude hat eine gewellte Form auf dem Dach, die von oben betrachtet der Form der Meereswellen ähnelt. Der Zugang zu diesem Theater erfolgt über eine ausgedehnte Rampe, die den Besuchern als Bummel durch die Architektur die neue und überraschende Form zeigt. Zusätzlich zu dem für 500 Personen geplanten Publikum kann die Bühnenhintergrundwand geöffnet werden. und wir können sehen, dass das Spektakel von außen von mehr als 10.000 Menschen gesehen werden kann. „Unser Anliegen, Architektur mit der bildenden Kunst zu verbinden, setzte sich in diesem Projekt durch. In der Lobby ist es eine riesige Skizze, die die Menschen zeigt, um sich auszudrücken zur Verteidigung ihrer oft vergessenen Rechte. Außerhalb der Hauptfassade tanzen Frauen fröhlich auf den gelben Fliesen.“^[2]

Fundação Oscar Niemeyer: „Das dem Oscar-Niemeyer-Museum entsprechende Gebäude ist halb begraben und besticht durch seine überraschende Form, in der die gesamte Sammlung des Architekten untergebracht ist. ein Auditorium für 100 Personen. Im Erdgeschoss der Kuppel befinden sich die Ausstellungen - einschließlich der Badezimmer und der Bar - und ein Zwischengeschoss, das ebenfalls für die Ausstellung vorgesehen ist. Dies ist der Hauptzugang, der über eine kurvenreiche Rampe vom Platz aus zugänglich ist.“^[2]

Terminal de transporte intermodal: Der Busbahnhof João Goulart und Schuten Station werden vom intermodalen Transportterminal ersetzt werden - ein neues Terminal, modern, verschiedene Verkehrsträger (Bus, U-Bahn und Fähren) in einer einzigen Region zu integrieren und ästhetisch harmonisiert zum Niemeyerweg.

Museu do Cinema: „Dies ist ein Set für den Film Speicher, darunter das Museum selbst, eine Bibliothek und ein arquivo.Foi baute einen kleinen, langen Boden Im Erdgeschoss sind die Geschäfte, Ticketschalter und administrative Unterstützung Nr Im Obergeschoss, das über eine Rampe zugänglich ist und in dem eine Platte die Kinos und das Museum trennt, befinden sich außerdem fünf Kinos und ein großes Auditorium.“^[2]

Torre Restaurante: „Das Panorama der Bucht von Guanabara ist so schön, dass unsere Idee rechtfertigt in der Niemeyer Way, einen spektakulären Turm zu schaffen, die ein Restaurant 50 Meter hoch umfasst, kann die Besucher führen sie im ganzen genießen ein vertikales Element, das dieses Gebäude bei weitem markieren würde, das aufgrund der Vielfalt der gebauten Gebäude ein Beispiel dafür ist, was mir die Stahlbetontechnik ermöglicht.“^[2]



Estação Catamarã de Charitas, Oscar Niemeyer



Museu de Arte Contemporânea, Oscar Niemeyer

Estação das Barcas de Charitas: „Ein Tag wird der Bürgermeister von Niterói Jorge Roberto Silveira darum gebeten, dass projetássemos eine Ponton-Station in Charitas Im Erdgeschoss, die Station mit einer großen Lobby warten, Box Büros, Geschäften und eine Gehweg gekrümmten Form zu finden, mit Metall und Glasstruktur, die Lade-Verbindungs und Plattform Entladen. Im ersten Stock ein Restaurant. All dies wird die Niemeyer Way touristische Unterstützung gewährleisten, die fehlten.“^[2]

Museu de Arte Contemporânea: Weiter entlang der Promenade können Sie das Museum für zeitgenössische Kunst sehen. Wie eine Blume ‚erhebt‘ sich der MAC vom Boden auf einem einzigen zylindrischen Sockel, der das gesamte Gebäude trägt und in einem riesigen Schuh verankert ist. Sein Erscheinungsbild wird durch einen Wasserspiegel vervollständigt, der der Konstruktion Leichtigkeit verleiht. Die große rote Rampe aus rotem Beton führt den Besucher durch freie Kurven zu den Eingängen der Oberdecks.

Text: Ling Zhu, Studentin der Universität Stuttgart

[1] Niemeyer, Oscar: A Praça do Mar. 1998. Fundação Oscar Niemeyer. Coleção Oscar Niemeyer.

[2] Niemeyer, Oscar. Oscar Niemeyer: 1999-2009. Rio de Janeiro: 7Letras.

Abbildung Caminho Niemeyer: <https://vn.smarttravelapp.com/poi/20171/Caminho-Niemeyer.html>Abbildung Fundação Oscar Niemeyer:<http://www.caminhoniemeyer.niteroi.rj.gov.br/index.html>

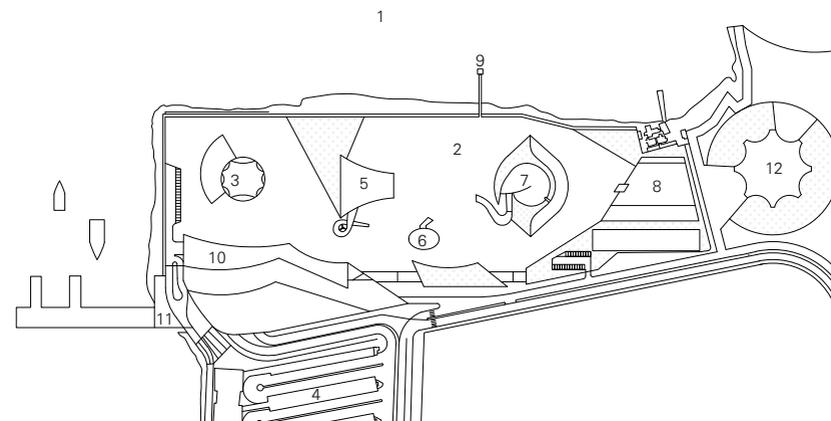
Abbildung Memorial Roberto Silveira:<http://www.caminhoniemeyer.niteroi.rj.gov.br/index.html>

Abbildung Teatro Popular Oscar Niemeyer:<http://www.caminhoniemeyer.niteroi.rj.gov.br/index.html>

Abbildung Museu de Arte Contemporânea:<http://www.caminhoniemeyer.niteroi.rj.gov.br/index.html>

Abbildung Estação Catamarã de Charitas:<http://www.caminhoniemeyer.niteroi.rj.gov.br/index.html>

Abbildung Museu do Cinema:<http://www.caminhoniemeyer.niteroi.rj.gov.br/index.html>



Lageplan

- 1 Baía de Guanabara
- 2 Praça JK
- 3 Torre Panorâmica (Oscar Niemeyer, nicht realisiert)
- 4 Terminal de transporte intermodal (nicht realisiert)
- 5 Teatro Popular Oscar Niemeyer (Oscar Niemeyer, gebaut)
- 6 Memorial Roberto Silveira (Oscar Niemeyer, gebaut)
- 7 Fundação Oscar Niemeyer (Oscar Niemeyer, gebaut)
- 8 Catedral Batista (Oscar Niemeyer, nicht realisiert)
- 9 Kapelle (Oscar Niemeyer, nicht realisiert)
- 10 Schwimmbad (nicht realisiert)
- 11 Estação das Barcas
- 12 Centro de Convenções (Oscar Niemeyer, nicht realisiert)

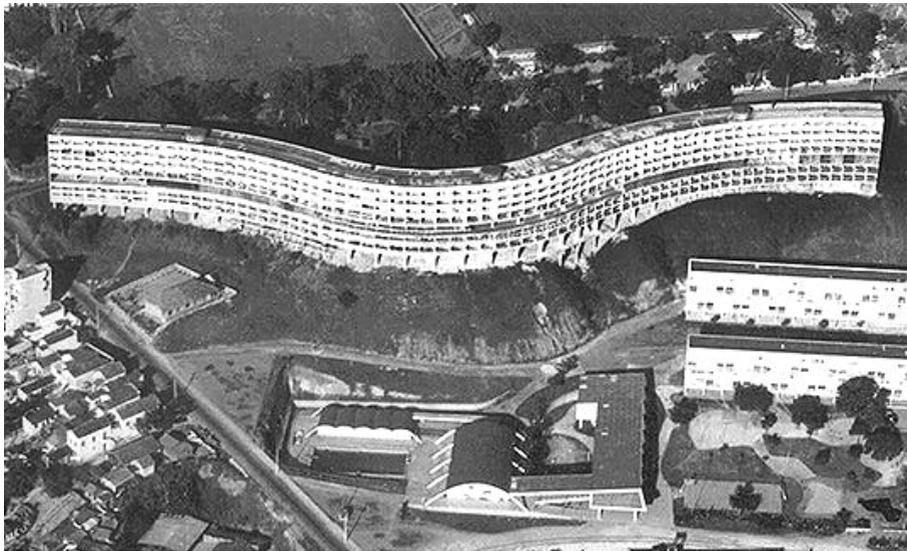
Edifício Pedregulho

Affonso Eduardo Reidy



Bauzeit 1947
Stockwerkanzahl 7
Statik Sydney Santos und
David Astrachan
Landschaftsplanung
Roberto Burle-Marx

Rua Mal. Jardim
São Cristóvão Rio de Janeiro

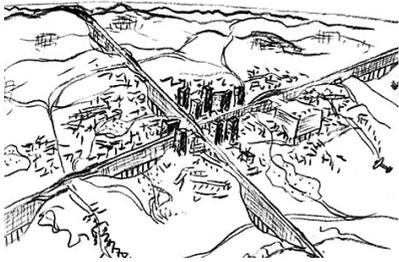


Pedregulho wurde weltweit verständlicherweise gut aufgenommen und war ein entschlossenes Meisterwerk, das nahezu jede modernistische Taktik anwendete, das sichtbar regional war und gleichzeitig als Musterbeispiel für den sozialen Wohnungsbau in Rio de Janeiro diente. Es war ein internationales Aushängeschild für architektonische Ambitionen und ist daher in der genealogischen Nacherzählung der brasilianischen Moderne gut vertreten.^[1]

Vom Zentrum Rio de Janeiro aus erreicht man mit dem Wagen in etwa 15 Minuten über die „Avenida Brasila“ den Pedregulho-Hügel, an dessen westlichem Abhang dieses Wohngebiet für städtische Angestellte mit kleinem Einkommen angelegt wurde. Auf der ersten Biennale in São Paulo, 1951, wurde Reidys Entwurf mit dem Preis für das beste Projekt zur Organisation großer Gebiete ausgezeichnet.^[2]

Das Konzept der Pedregulho-Wohngebiet aus dem Jahr 1946 war zeitlich und geistig mit der Fertigstellung der ehrgeizigen neuen Autobahn von Rio de Janeiro, der Avenida Brasil, verbunden und markierte einen Neubeginn der sozialen Wohnpraktiken der Stadt. Als Aushängeschild für das neu geschaffene Departamento de Habitação Popular (DHP) des Staates war Pedregulho eine Politik, die den ersten Versuch definierte, einen Aufwärtstrend für die Sozialwohnungsagenda zu erreichen, der von Carmen Portinho, einer Ingenieurin und Reidys Frau, geleitet wurde. Pedregulho verfolgte nicht nur die Modernisierung, sondern wurde auch zum Symbol für die Zähmung der herausfordernden Gebirgstopographie und der bestehenden Ungezwungenheit (Tipps, die Le Corbusier auf seinen Reisen 1929 zum ersten Mal skizzierte).^[1]

Der Schwerpunkt für den Komplex war die Errichtung eines Gesamtplans einschließlich der für den Erfolg autarker Stadtteile als notwendig erachteten kommunalen Einrichtungen. Eine Schule, ein Fitnessstudio,



Reiseskizze (São Paolo), Le Corbusier, 1929



Reiseskizze (Rio de Janeiro), Le Corbusier, 1929

ein Pool, eine Markthalle, ein Waschsalon, ein Gesundheitszentrum, ein Kindergarten, eine Kindertagesstätte und ein Club, die am Fuße des Hanggrundstücks gut vertreten sind, würden alle Wünsche einer Gemeinde dieser Größenordnung erfüllen. Das Wohnprogramm für insgesamt 478 Wohneinheiten für 1.700 Personen würde in drei separate Gebäudetypen unterteilt, um den sich ändernden Anforderungen wachsender Familien und wirtschaftlicher Bedingungen gerecht zu werden: ein Serpentinblock mit 272 Wohneinheiten (Block A), begehbare Bars mit 28 Wohneinheiten (Blöcke B1 und B2) und eine Turmplatte von 150 Einheiten (Block C).^[1]

Der am höchsten gelegene Block A ist mit seinen 260 m Länge dem Verlauf des Hügels angepasst und enthält 272 Wohnungen verschiedenen Typs. Auf der dem Hügel zugewandten Seite bilden zwei Brücken die Verbindung zwischen Straße und drittem Geschoß, von dem aus durch drei Haupttreppen die Wohngeschosse zu erreichen sind. Durch diese Lösung konnten hohe Kosten für Aufzüge vermieden werden. Das dritte Geschoß, das zum Teil als Kinderspielplatz dient, ist bis auf einige Räume für Verwaltung, Sozialhelfer, Kinderkrippe und Kindergarten frei von Trennwänden. Am äußersten Ende befindet sich eine Schallmuschel für ein Kindertheater. Darunter liegen zwei Geschosse mit Einraumwohnungen, darüber zwei Geschosse mit Duplexwohnungen, die ein bis vier Schlafräume enthalten. Grundriss und Konstruktion des Gebäudes wurden so miteinander in Übereinstimmung gebracht, dass die Stützen innerhalb der Wohnungstrennwände verlaufen. Die sich ergebenden Hohlräume wurden teilweise für eingebaute Schränke ausgenutzt.^[2]

Alle Verbindungswege zwischen den einzelnen Gebäuden sind von motorisiertem Verkehr freigehalten. Die Bewohner von Block C erreichen das Hauptgebiet durch einen kleinen Tunnel, der unter der einzigen das Gelände kreuzenden Straße hindurchführt. Jeder Block hat von der Peripherie her Zufahrten und Parkmöglichkeiten. Die Gartengestaltung lag in den Händen von Roberto Burle Marx.^[2]

Die Wohnblocks sind durch Pilotis vom Terrain abgehoben; dadurch ergeben sich unter den Bauten schattige Freiflächen und zugleich entsteht eine ausgezeichnete Luftzirkulation, die sich besonders während der Sommermonate günstig auswirkt. Wo aufwendige Sonnenbrecher vermieden werden konnten, wurden Hohlziegel angewandt, die licht- und luftdurchlässig sind und vor der Sonne schützen.^[2]

Formell radikal, aber definitiv manifestierend, wurden Le Corbusiers Skizzen, Pedregulhos symbolischstes Element der Komposition, der gewundene Block A, zu einer Typologie, die den Einheimischen als Minho-co oder großer Regenwurm bekannt war. Block A erstreckt sich über 260 Meter und ist ein Gebäude, das direkt aus den topografischen Konturen, die es erklimmt, extrahiert zu werden scheint. Die Mieter des Blocks betreten ein offenes Zwischengeschoss über zwei Brücken, die von der Spitze des Hügels ausgehen. Diese zentrale, frei zugängliche Leere ist ein sozialer Raum für Zusammenkünfte und Interaktionen in der Gemeinschaft und teilt das Gebäude taktisch in separate, handhabbare begehbare Einheiten auf. Dadurch werden keine Aufzüge mehr benötigt. In 50 Metern Höhe über dem Boden der Stadt wurde die Arbeiterklasse durch ihre neuen Wohnungen sowohl physisch als auch symbolisch erhöht und erhielt einen dramatischen Panoramablick auf die Stadt, der durch ihre tägliche Arbeit zum Wachstum beitrug. Es wurde als sozialer Triumph und als offenbarer Moment der Möglichkeiten einer Architektur gefeiert, die soziale Belange in einem einzigartig eleganten und taktischen Schachzug ansprechen kann.^[1]

Obwohl der Block C-Turm zusammen mit der Kinderkrippe, der Kindertagesstätte und dem Club Elemente waren, die am Ende nicht gebaut wurden, wurde der Gesamtkomplex ohne viele architektonische Kompromisse fertiggestellt, was unweigerlich zu großer Kritik an der Effizienz seiner Bemühungen führte. Die Komplexität, die hohen Kosten und

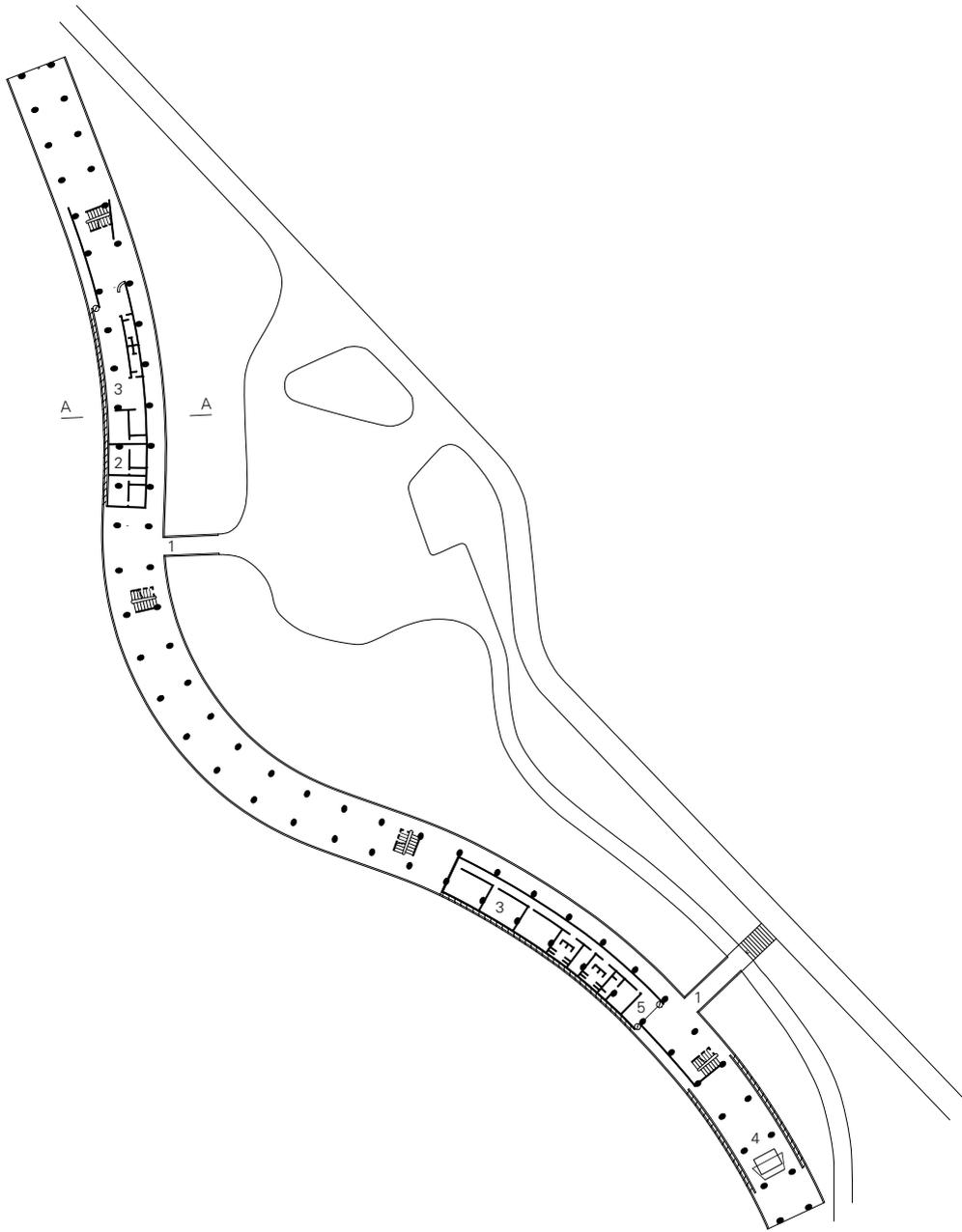
die Verzögerungen beim Bau des Signaturen Block A-Gebäudes würden dazu führen, dass das Gebäude als letzte Struktur in einem Komplex errichtet würde, der ohne dieses Gebäude nicht funktioniert. Block A bestand aus sechs Abschnitten, die 1950 begannen, und war jedoch erst in den frühen 1960er Jahren - zehn Jahre nach Baubeginn - vollständig belegt. Pünktlich zu seiner Vollendung angekommen, erklärte Le Corbusier bei seinem letzten Besuch in Rio im Jahr 1962: „*Ich hatte noch nie die Gelegenheit, ein so umfassendes Werk wie dieses, das die Brasilianer mit Pedregulho vollbracht haben, in Angriff zu nehmen.*“^[1]

Während die architektonischen Geschichtsbücher weiterhin Pedregulho als Beispiel für die optimistischen Errungenschaften der brasilianischen Moderne heranziehen, verfiel der Komplex selbst in Jahrzehnte des Verfalls und der Degradation. Bald nach der Fertigstellung wurden die sozialen Funktionen des Komplexes nicht mehr genutzt oder aufrechterhalten und die Einheiten selbst begannen, den besetzten Siedlungen, die sie ersetzten, zu ähneln. Bereits 1966 wurde berichtet, dass sich Block A in einem verfallenen Zustand befand, der auf ein Versickern infolge einer Fehlfunktion der Ausrüstung zurückzuführen war. Aufgrund seines Ruhmes haben sich Architekten und Anwohner kürzlich zusammengeschlossen und den Status eines Wahrzeichens für die Arbeit erlangt, wodurch sie Zugang zu noch mehr staatlichen Mitteln und Ressourcen für ihre Renovierung und Instandhaltung erhielten.^[1]

Aufgrund seiner Symbolik als erstes soziales Wohnungsbauprojekt des DHP wurde die Standortplanung und -ausrichtung von Pedregulho in erster Linie auf der Grundlage der Sichtbarkeit in der gesamten Stadt festgelegt. Hartnäckig widersprach die Ausrichtung des Projekts den Grundprinzipien der Sonnenorientierung und entschied sich dafür, direkt in die raue nordwestliche Sonne zu blicken. Die Bewohner des erhöhten und exponierten Blocks waren den ganzen Tag über einer

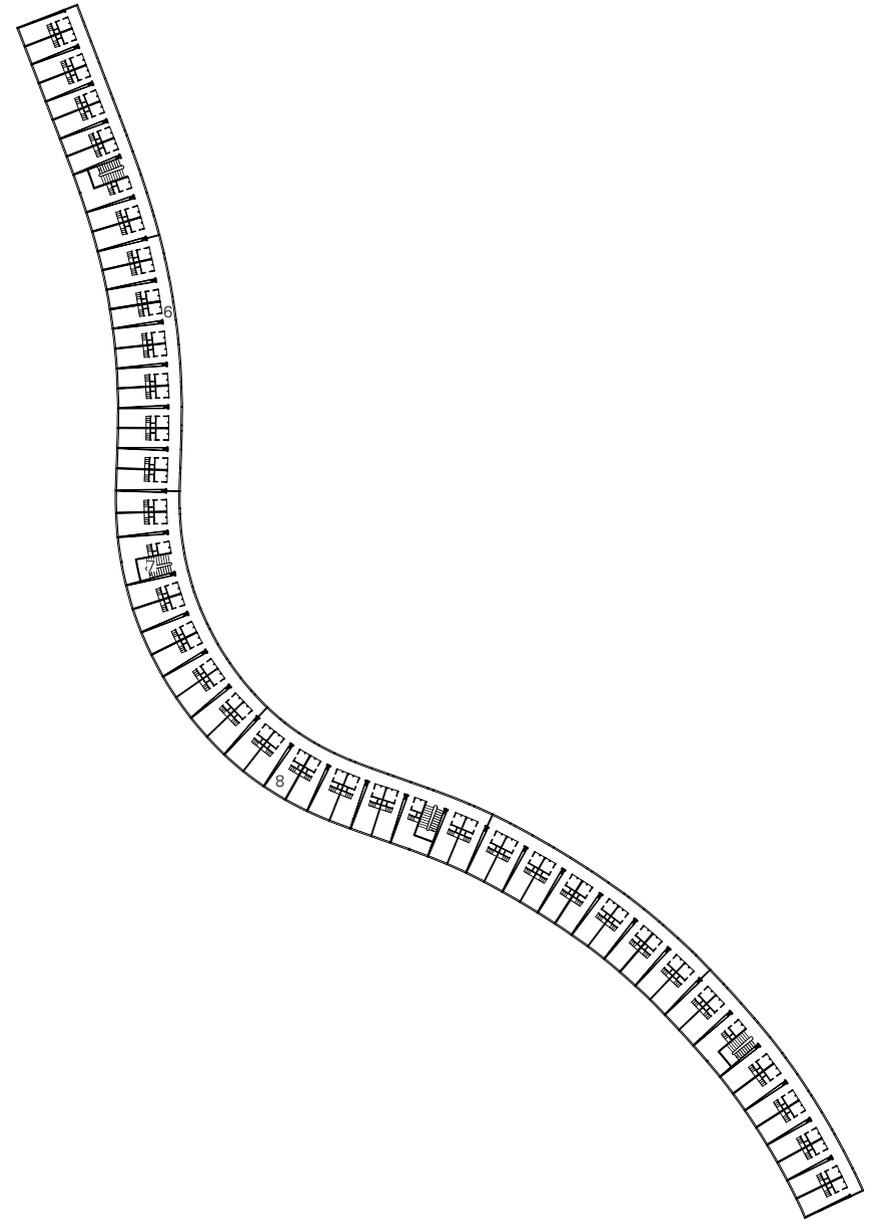
ungünstigen Isolierung ausgesetzt - ein beunruhigender Ausgangszustand, der nicht besonders gut geeignet war, um jemals ein Modell für effizientes Wohnen zu sein. Um den Wärmegewinn abzumildern, und als eine weitere Hommage an Le Corbusier, würde Reidy eine Reihe von Bodenbelägen entlang des Zwischengeschosses einbauen und außerdem für jede Wohnung maßgefertigte Jalousien einbauen. Auf der gegenüberliegenden Ostfassade wurden der Schutz und die Belüftung der Korridore durch Bildschirme aus traditionellen Cobogó-Porzellanfliesen erreicht. Obwohl diese architektonischen Details wesentlich zur Hervorhebung der regionalen Anpassungen der Moderne beitrugen, wurde ihre Existenz durch eine mangelhafte und kostspielige Standortplanung auf Kosten der Bewohner verursacht.^[1]

Text: Wanting Li, Studentin der Universität Stuttgart
[1] Bryan Maddock: A SERPENTINE SCIENCE. <http://www.fantasticoffense.co/projects/a-serpentine-science>.
[2] Einl. S. Giedion; Bildtexte Klaus Franck: Affonso Eduardo Reidy - Bauten und Projekte. Stuttgart: Hatje.
Abbildungen Edifício Pedregulho: <http://www.fantasticoffense.co/projects/a-serpentine-science>
Abbildung Reiseskizze: <http://www.fantasticoffense.co/projects/a-serpentine-science>



Zwischengeschoss ☉

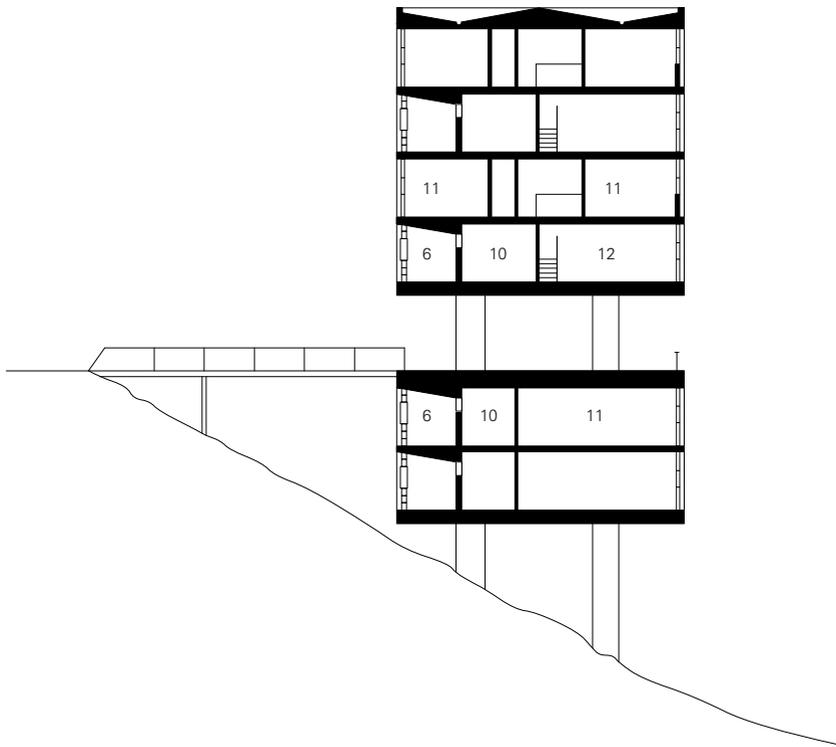
- 1 Brücke
- 2 Verwaltung, Sozialfürsorge
- 3 Spielschule
- 4 Kindertheater
- 5 Kindergarten



4. und 6. Geschoss ☉

- 6 Gang
- 7 Treppenhaus
- 8 Maisonette Wohnung

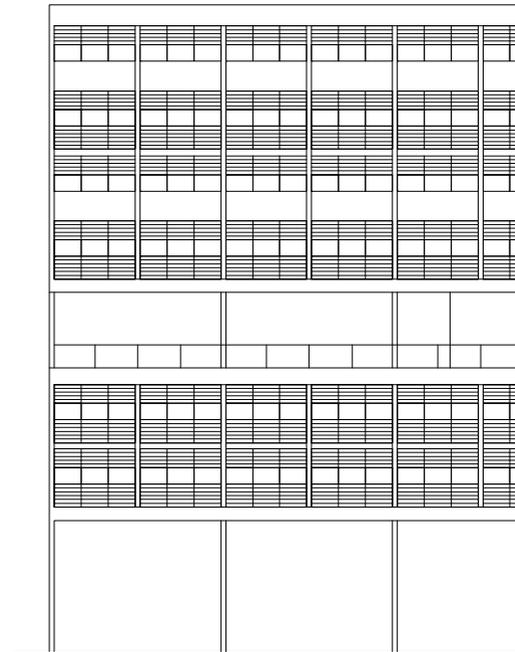
| | | | | | | 50 m



Querschnitt A-A

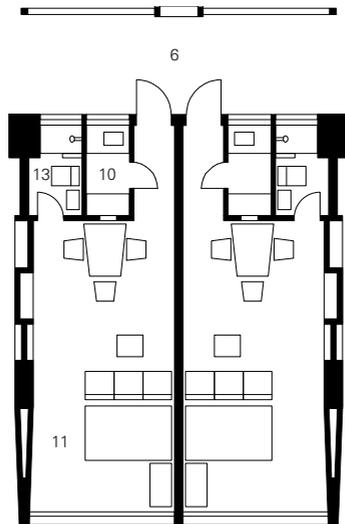
- 6 Gang
- 10 Küche
- 11 Schlafraum
- 12 Wohnraum

| | | | | | | | 10 m



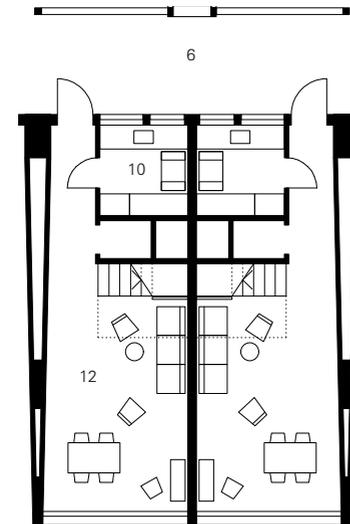
Teilansicht

| | | | | | | | 10 m

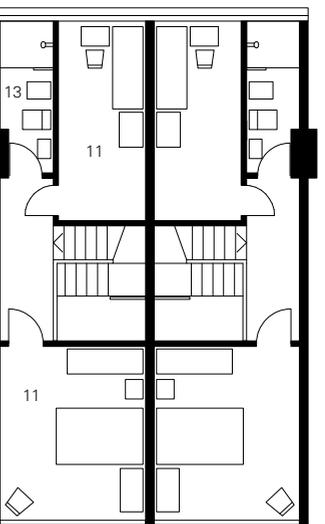


1-Zimmer Wohnung
 6 Gang
 10 Küche
 11 Schlafraum
 13 Toilette

| | | | | | | 5 m



Maisonette Wohnung
 6 Gang
 10 Küche
 11 Schlafraum
 12 Wohnraum
 13 Toilette



| | | | | | | 5 m

Museu de Arte Moderna

Affonso Eduardo Reidy

Bauzeit 1948

Statik Servicos de engenharia Emilio Baumgart und Escritorio tecnico da Companhia Construtora Nacional S.A

Landschaftsplanung

Roberto Burle-Marx

Öffnungszeiten

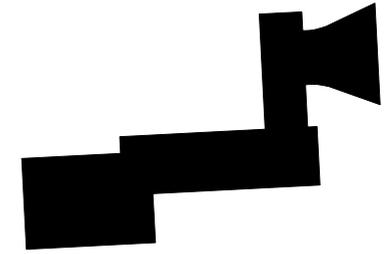
Di - Fr 12 - 18 Uhr

Sa - So 11 - 18 Uhr

Webseite mamrio.org.br

Av. Infante Dom Henrique, 85

Parque do Flamengo, Rio de Janeiro



Der Aufgabenbereich dieses Museums beschränkt sich nicht nur auf Kunstausstellungen und Vorträge. Es bestand vielmehr die Absicht, ein Kunstzentrum zu entwickeln, das aus dem eigentlichen Museum, einer Schule mit Vortrags- und Arbeitsräumen und einem Theater für 1000 Personen besteht, das für Schauspiele, Konzerte, Balletts, Filmvorführungen und Tagungen dienen soll.^[1]

Im Dezember 1954 begannen die ersten Bauarbeiten. Das Gelände, auf dem die Anlage errichtet wird, war erst kurz zuvor dem Meer abgewonnen worden, als die Stadtverwaltung ein Stadtplanungsprojekt großen Umfangs ausführte, das mit der Aufschüttung eines langen und breiten Streifens an der Küste begann. Neue Straßen, die durch dieses Gebiet gelegt werden, sollen die Verkehrsverhältnisse der Stadt verbessern. Außerdem soll auf dem neuen Gelände ein ausgedehnter öffentlicher Park angelegt werden, der das Museum umgibt. Die Lage - mit dem großartigen Blick über die Guanabara-Bucht, vor der Stadtsilhouette und den sich im Hintergrund erhebenden Bergen - ist außerordentlich schön, zudem lässt sich das Museum von der Innenstadt her leicht erreichen.^[1]

Der Entwurf zeigt die Tendenz, die Architektur mit dem Hintergrund in Einklang zu bringen, daher die Betonung der Horizontalen im Kontrast zu den welligen Linienzügen der Berge. Bemerkenswert an der Konstruktion des Hauptgebäudes ist die Aufhängung beziehungsweise Unterstützung der Geschossebenen durch eine Reihe von außen liegenden Rahmen, die durch Längsträger miteinander verbunden sind. Das Erdgeschoss bleibt, abgesehen von der Eingangshalle, vollkommen frei, so dass der Blick auf das Meer kaum unterbrochen wird.^[1]

Der Entwurf weicht vollkommen von der konventionellen Auffassung ab, die für Ausstellungen geschlossene Galerien fordert. Es gibt hier keine großen Wände und Trennungen. Das gesamte Innere der

Ausstellungsgalerien ist von außen sichtbar. Das Argument, eine Ausstellungsgalerie solle durch absolute Geschlossenheit die Bedingungen schaffen, die eine bessere Konzentration des Besuchers erlauben, wird nicht anerkannt. Wie man weiß, lässt die Aufmerksamkeit eines Menschen, der sich einer großen Zahl von Kunstwerken gegenüber sieht, schnell nach, solange nicht eine Möglichkeit besteht, das Auge auszurufen und sich zu erholen.^[1]

Abwechslungsreiche Gliederung des Raumes, große Fensterflächen, die den Blick nach draußen freigeben, und überlegte Anordnung von Ausstellungsobjekten und Schaukästen verhindern eine rasche Ermüdung und befähigen den Beschauer, den Eindrücken gegenüber empfänglich zu bleiben.^[1]

Auch die Belichtung hat einen Einfluss auf die Verfassung des Besuchers. Die Anforderungen, die an die Belichtung einer Kunstgalerie gestellt werden müssen, beschränken sich nicht nur auf die beste Beleuchtung der ausgestellten Objekte. Das Licht soll außerdem ein psychisches Klima schaffen, das den Besucher dazu einlädt, sich mit Muße der Betrachtung hinzugeben.^[1]

Die große Galerie misst 130 x 26 m und ist vollkommen frei von Stützen, so dass die Geschossflächen uneingeschränkt für die Anordnung der Ausstellungsobjekte zur Verfügung stehen. Für besonders große Objekte ist ein Teil mit einer lichten Höhe von 8 m vorgesehen. Die normale Geschosshöhe beträgt 3.60 m.^[1]

Die Fenster der Galerie sind nach Süden und Norden gerichtet. Auf der Südfront spielt der Sonnenschutz eine geringere Rolle, da diese Seite nicht der direkten Bestrahlung ausgesetzt ist, mit Ausnahme einer kurzen Periode im Sommer, jedoch unter Bedingungen, die leicht einen



Baustellenfoto 1948



Baustellenfoto 1948

Schutz ermöglichen. Die Nordfront ist jedoch für die längste Zeit des Jahres der Sonne ausgesetzt. Um das Entstehen hoher Innentemperaturen durch das direkt auf die Fassade fallende Sonnenlicht zu verhindern, war eine ausreichende Abschirmung notwendig. Selbst mit einer Klimaanlage kann aus ökonomischen Gründen auf eine derartige Abschirmung nicht verzichtet werden. Es wurden deshalb breite Längsträger angebracht, die auf den Außenwinkeln der Stahlbetonrippen ruhen.^[1]

Im Westen schließt sich an das Galeriegebäude ein U-förmig um einen Gartenhof gelegter Trakt mit Studios, Restaurant, Verwaltungs- und Lagerräumen und sonstigen Hilfseinrichtungen für das Museum an. Der Zugang zu den Ausstellungsgalerien, den Verwaltungsbüros und den Studios führt durch den Mittelabschnitt des Galeriegebäudes.^[1]

Der Besucher erreicht die Ausstellungsräume durch eine Halle im Erdgeschoss, in der sich Kasse, Garderobe, Auskunft, Toiletten und ein auch von außen zugänglicher Kiosk zum Verkauf von Publikationen befinden.^[1]

Über eine breite runde Treppe gelangt man zur Galerie, die das ganze erste Obergeschoss und einen Teil des zweiten einnimmt. Am westlichen Ende des Galeriegeschosses befinden sich Personen- und Lastenaufzüge, Toiletteneinrichtungen, die Eingänge zum Restaurant und im zweiten Obergeschoss die Büros. Am östlichen Ende verbindet eine Terrasse das Hauptgebäude mit dem Theater. Im Obergeschoss befindet sich außerdem für Ausstellungen reservierten Abschnitt ein Auditorium mit 200 Plätzen, Projektionsraum und Foyer eine Bibliothek einschließlich Leseraum und Büchermagazin, kleine Projektionsräume für Filme und Diapositive, eine Diskothek usw. Ferner ist ein Aufbewahrungsraum für nicht ausgestellte Bilder vorgesehen. Eine Klimaanlage schafft optimale Bedingungen für die Erhaltung der aufbewahrten Werke.^[1]

Lagerräume und Hilfseinrichtungen sind teils im Erdgeschoss, teils im Keller des Verwaltungsflügels untergebracht. Die Zufahrt für Lastwagen liegt auf der West Seite dieses Gebäudes. Durch ein elektrisch bedientes 5 m hohes Tor können die Fahrzeuge im Innern des Baukörpers an eine Rampe heranfahren, deren Höhe der Ladefläche von Lastwagen entspricht.^[1]

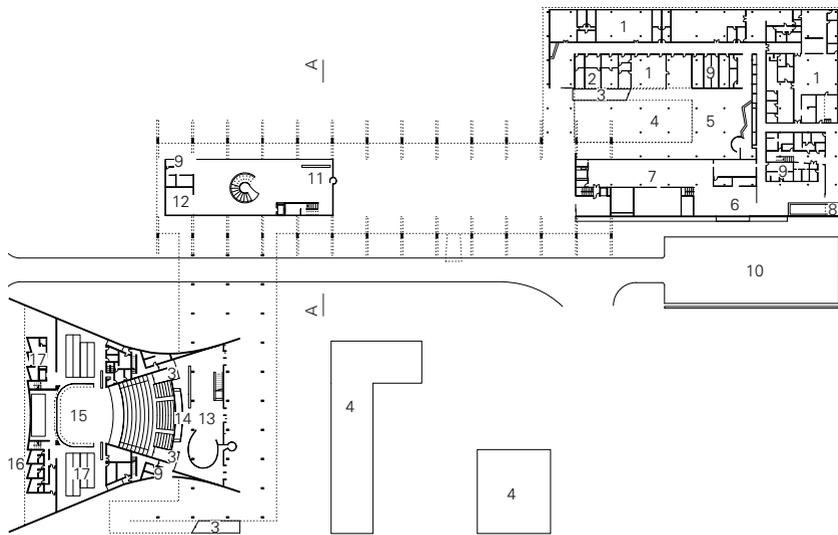
Der eingeschossige südliche Gebäudeteil, auf der gegenüber liegenden Seite des Innenhofes, nimmt die Studios, Arbeits- und Vortragsräume für Malerei, Plastik, Graphik, Keramik und so weiter auf. Seine Decke ist als Gartenterrasse ausgebildet, die im ersten Obergeschoss um den ganzen Verwaltungsflügel herumgeführt wird.^[1]

Das Museum für moderne Kunst entstand aus privater Initiative. An seiner Spitze steht Frau Niomar Moniz Sodré, seit 1951 Direktorin, die eine Institution von beschränkter Aktivität in ein weit wirkendes Kunstzentrum verwandelt hat. Zunächst stand dem Museum für fünf Jahre das Erdgeschoss des Ministeriums für Erziehung und Gesundheit zur Verfügung (bis 1958). Im Jahr 1954 wurde der Grundstein für das neue Kunstzentrum gelegt, für das die Stadt dem Museum ein Grundstück von 40000 qm übereignet hatte. Im Januar 1958 konnte der erste Teilabschnitt, der künftige Verwaltungstrakt, eingeweiht werden, so daß die Mitarbeiter des Museums nun im eigenen Hause untergebracht sind.^[1]

Das Theater hat 1000 Sitzplätze. Der Bühnenraum ist 50 m breit, die Bühnenöffnung 12 m; für Symphoniekonzerte kann sie auf 16 m erweitert werden. Die Höhe des Bühnenausschnitts beträgt 7 m, die Höhe bis zum Schnürboden 18 m. Der Bühnenraum ist 20 m tief, bei herabgelassenem Rundhorizont 13 m. Die Kulissen werden auf Schienen und Rahmen geführt. Sie sind durch zentral gesteuerte Elektromotoren seitlich und nach hinten verschiebbar. An den Seiten stehen je vier

voneinander unabhängige Einheiten, im Hintergrund eine Einheit zur Verfügung. Dadurch werden vielseitige Kombinationen und ein rascher Szenenwechsel ohne Abbau der Kulissen ermöglicht. Um die akustischen Verhältnisse zu verbessern, werden bei Konzerten bewegliche Schallwände angebracht. Der 80 qm große Orchestergraben kann auf die Höhe des Auditoriums gehoben werden. Sobald sich der Vorhang hebt, schließen sich automatisch die Türen des Zuschauerraums. Zuspätkommende können die Aufführung bei Lautsprecherübertragung durch Scheiben im Vorraum verfolgen. Der Vorbau enthält im Erdgeschoss eine gedeckte Zufahrt und Halle, im Obergeschoss das Foyer, von dem aus die Gartenterrasse betreten werden kann, die das Theater mit dem Hauptgeschoss der Galerie verbindet.^[1]

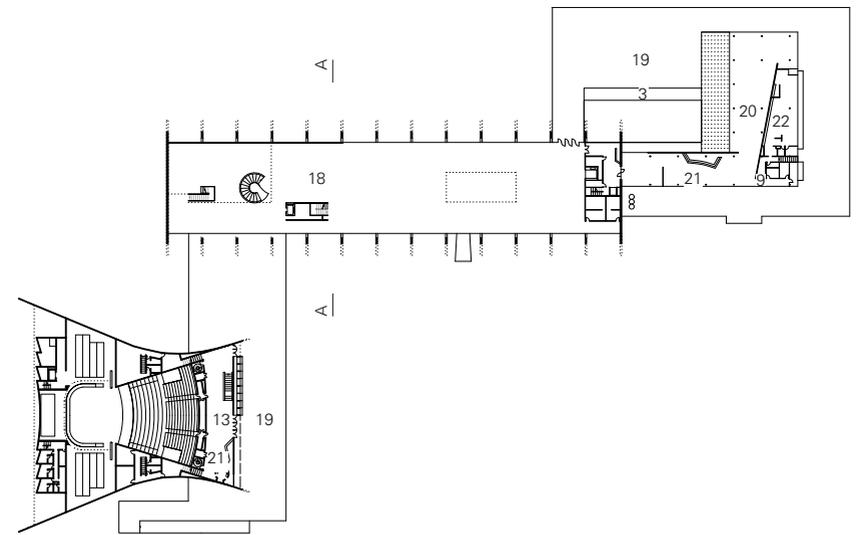
*Text: Wanting Li, Studentin der Universität Stuttgart
[1] Einl. S. Giedion; Bildtexte Klaus Franck: Affonso Eduardo Reidy - Bauten und Projekte. Stuttgart: Hatje.
Abbildungen Museu de Arte Moderna: <https://www.archdaily.com.br/br/758700/classicos-da-arquitetura-museu-de-arte-moderna-do-rio-de-janeiro-affonso-eduardo-reidy>*



Erdgeschoss ①

- 1 Unterrichtsräume und Werkstätten
- 2 Sekretariat, Rektorat, Verwaltung
- 3 Rampe
- 4 Wasserbecken
- 5 Kantine
- 6 Güterabfertigung
- 7 Vorbereitung der Ausstellungen
- 8 Lastwageneinfahrt
- 9 Toiletten
- 10 Parkplatz
- 11 Kasse
- 12 Kiosk
- 13 Foyer
- 14 Garderobe
- 15 Bühne
- 16 Künstlergarderoben
- 17 Bühnenzubehör

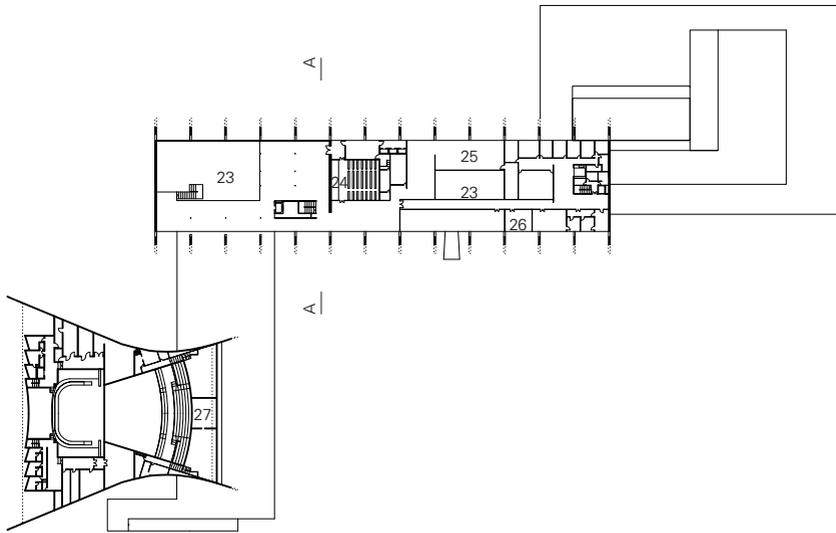
100 m



1. Obergeschoss ①

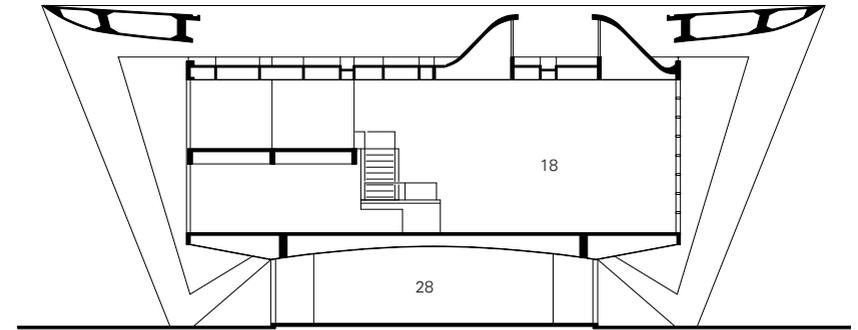
- 3 Rampe
- 9 Toiletten
- 13 Foyer
- 18 Ausstellungsgalerie
- 19 Gartenterrasse
- 20 Restaurant
- 21 Halle und Bar
- 22 Küche

100 m



2. Obergeschoss

- 23 freier Luftraum
- 24 Vortragssaal
- 25 Bibliothek
- 26 Verwaltung
- 27 Projektionskabine



Querschnitt A-A

- 18 Ausstellungsgalerie
- 28 Platz unter Galeriegebäude



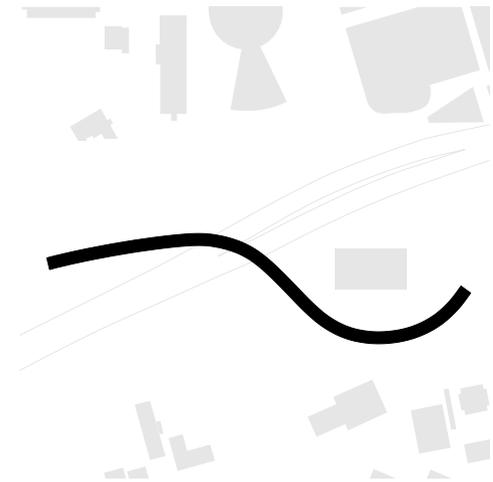
Edifício Gávea

Affonso Eduardo Reidy



Bauzeit 1952
Höhe 33 Meter
Statik Sydney Santos, David Astrachan,
Carlos de Oliveira Góes
Landschaftsplanung
Roberto Burle-Marx

Av. Padre Leonel Franca, 261
Gávea, Rio de Janeiro



Ungeachtet der Anpassung derselben in Pedregulho eingeführten Typologie und des Versuchs, jede Kritik und Forderung, die während des Entwurfs-, Konstruktions- und Besetzungsprozesses festgestellt wurde, zu verbessern, würde Gávea als ein unvollständiges Projekt der Moderne bezeichnet.^[1]

Die Auswirkungen der öffentlichen Kritik an der ehrgeizig luxuriösen Konzeption von Pedregulho zu spüren, die Kriterien, nach denen weiterer öffentlicher Wohnungsbau errichtet werden sollte, wurden einer intensiven Prüfung unterzogen. In diesem Zusammenhang begann 1952 die gleichzeitige Entwicklung des zweiten Wohnhausprojekts der DHP-Nachbarschaftseinheit, des Conjunto Residencial Marquês de São Vicente, bekannt als Gávea. Gávea befand sich auf der gegenüberliegenden Seite der Stadt und war auch ein Mechanismus von Slumräumung in einem Stadtteil, der für seine idealen Bedingungen, die Sichtbarkeit zum Strand und die Erhöhung der Landwerte gelobt wird. Wie Pedregulho wäre dieser Komplex ein Ersatz für die vertriebene lokale Gemeinschaft, würde der Region Mischnutzungsprogramme hinzufügen und versuchen, mithilfe der Architektur die Klassenunterschiede zwischen benachbarten wohlhabenden und einkommensschwachen Einwohnern zu verwischen.^[1]

Gávea ist am Fuße seines bewaldeten Hügels eingebettet und bietet kühle und geschützte Räume im Süden. Die weniger raue Nordsonne könnte durch handelsübliche Innenjalousien leichter gemildert werden. Als grundlegende Standortentscheidung senkte die Ausrichtung von Gávea natürlich die Entwicklungskosten und schuf gleichzeitig ein komfortableres und regional bewussteres Wohnumfeld.^[1]

Mit einem größeren Wohnprogramm sollte Gávea die gleichen sozialen Programme beinhalten, aber den Poolkomplex und den Club strategisch gegen eine Kapelle und ein Theater austauschen, wie von den

ursprünglichen Bewohnern des Gebiets gewünscht. Gávea stünde bereits vor einer kompromittierten Baustelle, da sie von einer großen Fahrzeuggaleree getrennt wurde, und stünde vor städtischen Problemen, die Pedregulho nicht zu spüren bekam. Um dieses Problem zu vermeiden, versenkte Reidy die Straßen und stellte den Bewohnern Fußgängerbrücken zur Verfügung, um die Kluft zwischen den sozialen Einrichtungen und der großen öffentlichen Esplanade am Fuße von Block A zu überwinden. Am Ende würde keine der geplanten Dienstleistungen in der Allee jemals stattfinden gebaut werden, wodurch der Bedarf an infrastruktureller Gymnastik gemindert wird.^[1]

Stattdessen würde Gáveas Block A ohne einen Anschein des Konzepts der Nachbarschaftseinheit (komplex) gebaut. Architektonisch setzt Block A die Minhocão-Typologie fort, aber im Gegensatz zu Pedregulho, wo sich die Bar auf halber Höhe des Hügels befindet, folgt die Kurve in Gávea stattdessen der Grundkontur des Hügels und umrahmt einen kleinen vorhandenen See. Da diese Projekte Prototypen sein sollten, die nachgebildet werden sollten, war die Formbarkeit ihres Entwurfs in ihrer Konzeption implizit enthalten. Gávea würde auch durch eine Kombination von kostengetriebenen Modifikationen überarbeitet, die es von der Konstruktion in Pedregulho abheben. Entsprechend dem öffentlichen Aufschrei nach Kosten, Nutzen und Bauzeit dieser öffentlichen Projekte passte Gávea seine Ambitionen an, um sowohl den wirtschaftlichen Anforderungen der Regierung als auch den Rückmeldungen der Anwohner zu entsprechen.^[1]

Gávea spart bereits erhebliche Kosten durch die Reduzierung des Masterplans auf Block A und sieht sich dennoch zusätzlichem Innovationsdruck mit einem immer knapper werdenden Budget ausgesetzt. Um fast ein Viertel der bebauten Fläche zu reduzieren, würde Gávea seinen Querschnitt von einer Tiefe von fast zwölf Metern auf etwa neun Meter

verdünnen. Ohne zusätzliche Wohnebenen würden die Einheiten in den oberen Etagen so umgestaltet, dass sie drei Einheiten in dem zuvor von zwei Einheiten belegten Raum aufnehmen, während die unteren Wohnungen neu gestaltet würden, um der schmalere Balkenbreite gerecht zu werden. Insgesamt würden diese Änderungen zu einer Erhöhung der Einheiten um 17% führen, wenn die beiden Minhocão-Blöcke verglichen würden - bis zu 328 Einheiten von Pedregulhos 272 Einheiten. Außerhalb volumetrischer Verschiebungen wurden in Pedregulho vorhandene architektonische Details wie individuell gestrichene Poolfliesen, Bodenfliesen, Brise Soleil, Cobogó-Bildschirme und Geländer zugeschnitten und durch kostenbewusstere Lösungen ersetzt. Obwohl diese Bemühungen dazu tendieren, die Wirtschaft vor der Schönheit zu bevorzugen, sind sie alle Antworten auf die zahlreichen Kontroversen und Kritikpunkte, die aus Pedregulhos teurer, zeitaufwändiger, schwieriger und unverkennbarer Reaktion auf eine sehr reale Immobilienkrise entstanden sind. Gávea würde versuchen, den Prototypen als eine echte Möglichkeit für die Bereitstellung einer sozialen Massenwohnungsinfrastruktur in Einklang zu bringen, aber in diesem Prozess würde er durch dieselben Verschiebungen als fehlerhaft empfunden.^[1]

Ein endgültiger und verständlicherweise umstrittener Kompromiss in Bezug auf das Design war die Verstümmelung des Blocks durch die Schnellstraße Lagoa-Barra im Jahr 1982. Dieser aggressive Plan des städtischen Städtebaus, der jetzt unter militärischem Regime operiert, ignorierte die ideologische Bedeutung der architektonischen Arbeit von Reidy und erfüllte ihre Aufgabe für eine neue Autobahn, indem sie zwanzig Einheiten von der Mitte des Gebäudes weg schnitzte. Im Gegensatz zu einem vorgeschlagenen Plan, die gesamte Stange tatsächlich in zwei Teile zu teilen, wurde die Straße stattdessen zu einem überdachten Tunnel, als sie durch eine neu verstärkte strukturelle Öffnung im Projekt führte. Bei der Bewältigung dieser infrastrukturellen Herausforderung

wurden durch den resultierenden Kompromiss die durch intensiven und kontinuierlichen Verkehr verursachten Lärmbelastungen und das Zittern des Gebäudes nicht berücksichtigt. Obwohl diese Änderung lange nach dem Tod von Reidy und dem Rücktritt von Portinho aus der DHP vorgenommen wurde, macht das dauerhafte Erbe derartiger destruktiver Handlungen an dem Projekt die Ambivalenz der Regierung zu seinen einst so hohen Idealen lesbar.^[1]

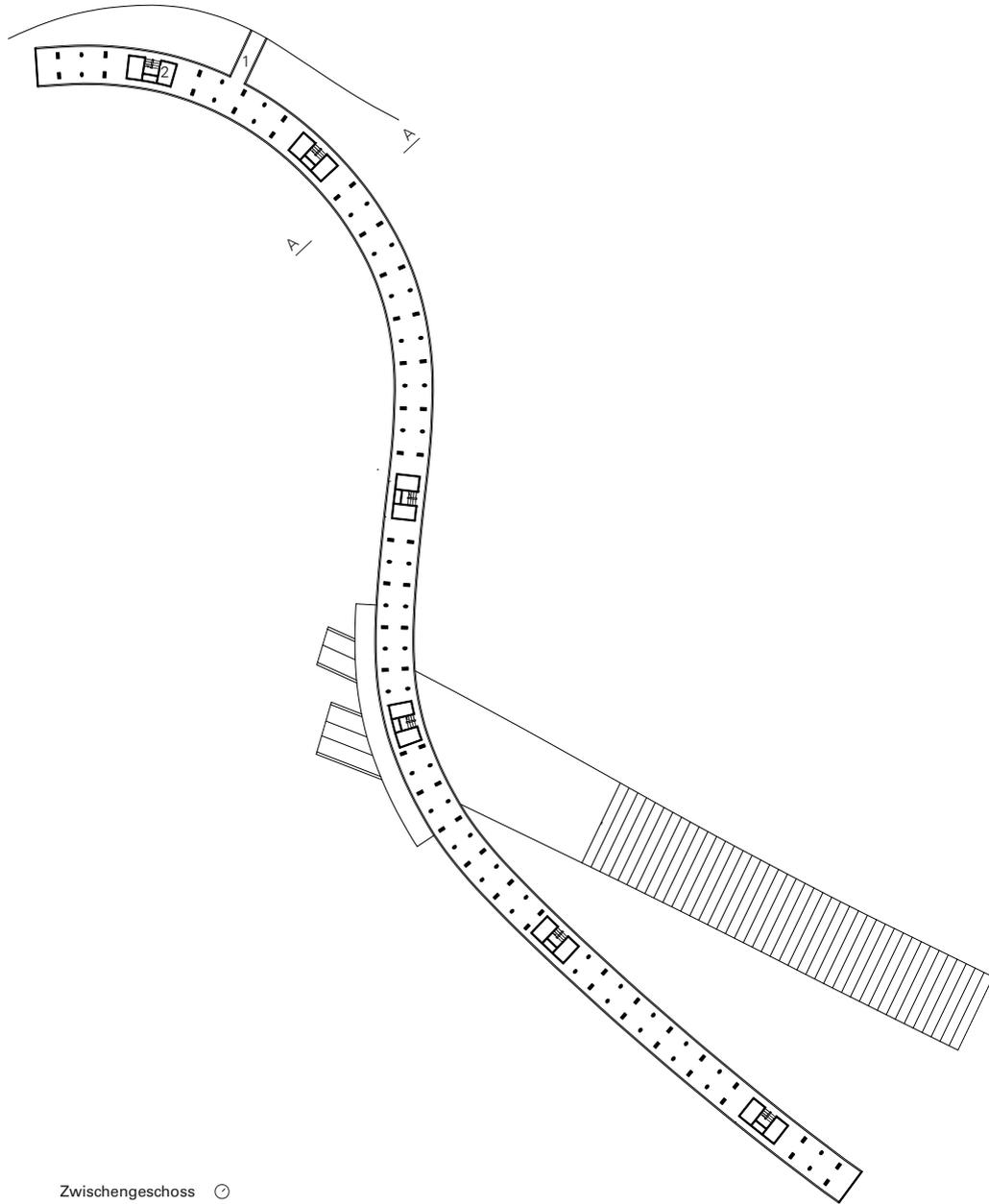
Diese fortlaufende Liste von Kompromissen hat Gávea den Ruf eingebracht, den architektonischen Erfolg von Pedregulho zu wiederholen und gleichzeitig die Werte der Carioca-Schule nur unzureichend zu vertreten. Durch die Eliminierung seines Masterplans, die Wertschätzung seiner architektonischen Details und die anschließende Invasion durch die Autobahn ist Gávea eindeutig ein nicht exemplarischer Maßstab für den reinsten Sinn der von Europa geträumten modernistischen Vision.^[1]

Ist es möglich, dass die Verschiebungen in Gávea Teil eines anderen Erbes sind, das die Genealogie der Moderne untergräbt? Anstatt nach einer festgelegten Doktrin beurteilt zu werden, existiert Gávea als Testament für eine Architektur, die sich durch die Fähigkeit auszeichnet, die Kräfte zu überleben und zu verhandeln, die sie vom ursprünglichen Modell transformieren. Gávea bietet Einblicke in einen Prozess des Urbanismus und der Besiedlung, der möglicherweise repräsentativer für die Kräfte der Stadt ist, und erweist sich daher möglicherweise als nützlichere und angemessenere Lektion, als ihre Mängel vermuten lassen.^[1]

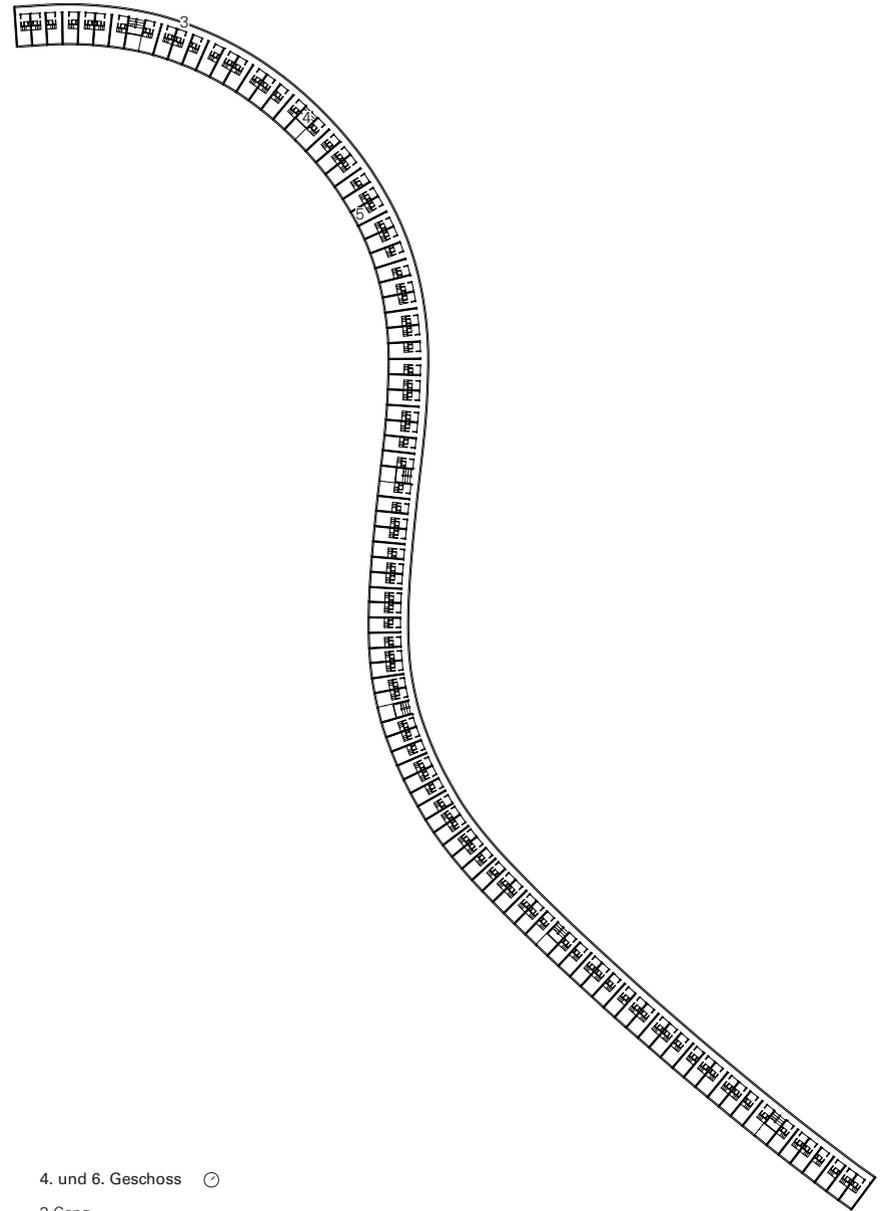
Obwohl Gávea auch die natürliche Abnutzung durch jahrzehntelange Nutzung erlebte, blieb der Block selbst eine lebendige Gemeinde und arbeitet auch heute ohne größere Renovierungsarbeiten oder weitere staatliche Unterstützung effizient. Unabhängig davon, dass die geplanten sozialen Komplexe nicht umgesetzt wurden, hat sich das umliegende

Viertel zu einem lebendigen und beliebten Universitätsviertel mit Einrichtungen wie einem Planetarium, Klassenzimmern, Theatern und Künstlergalerien entwickelt.^[1]

*Text: Wanting Li, Studentin der Universität Stuttgart
[1] Bryan Maddock: A SERPENTINE SCIENCE. <http://www.fantasticoffense.co/projects/a-serpentine-science>.
Abbildungen Edifício Gávea: <http://www.fantasticoffense.co/projects/a-serpentine-science>; <http://reidy-ofilme.blogspot.com/2011/11/reidy-e-o-minhocao-da-gavea.html>; Einl. S. Giedion; Bildtexte Klaus Franck: Afonso Eduardo Reidy - Bauten und Projekte. Stuttgart: Hatje.*

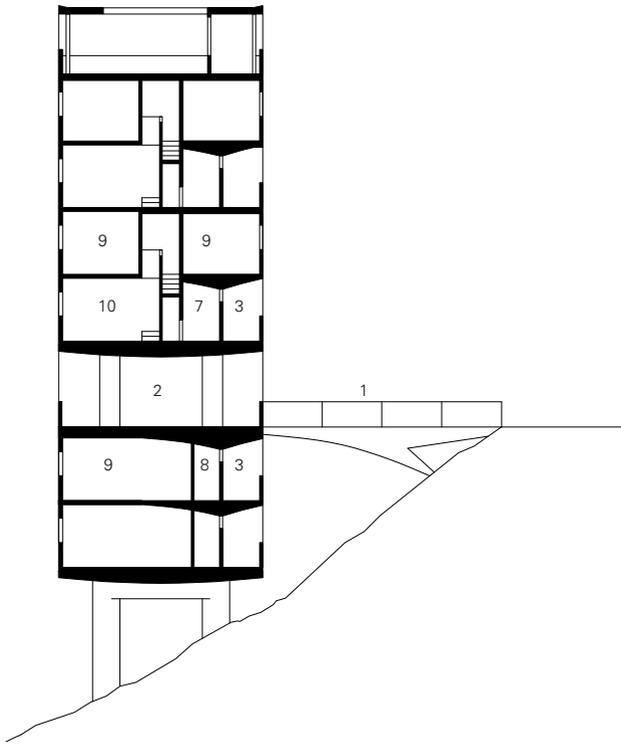


- Zwischengeschoss ○
 1 Brücke
 2 Gemeinschaftsraum



4. und 6. Geschoss ○
 3 Gang
 4 Treppenhaus
 5 Maisonette Wohnung

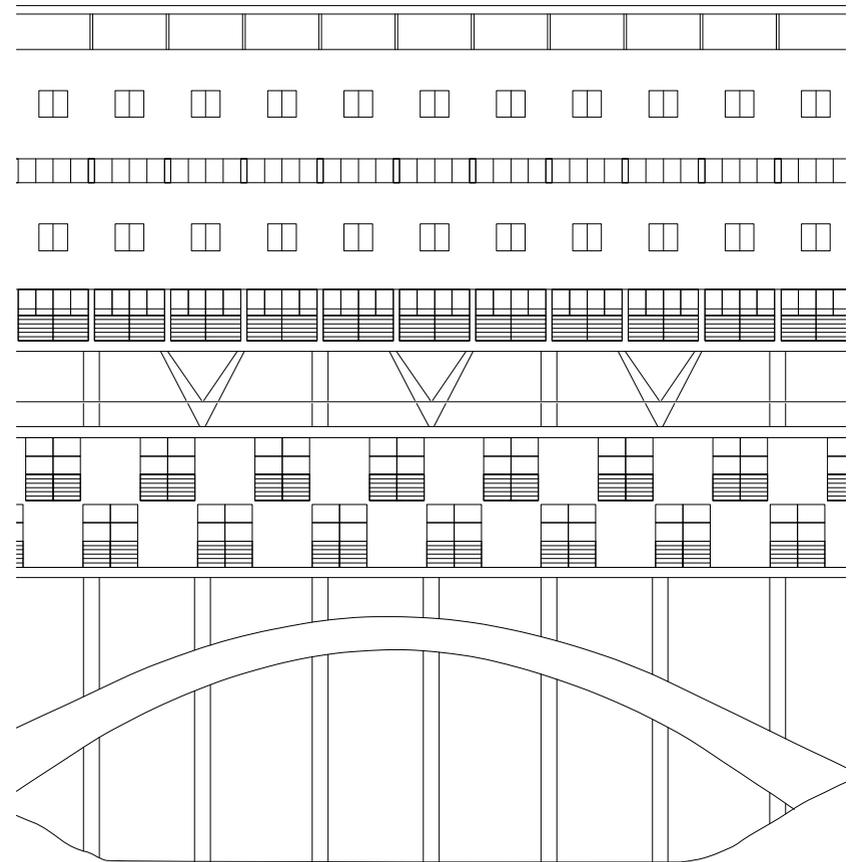
| | | | | 50 m



Querschnitt A-A

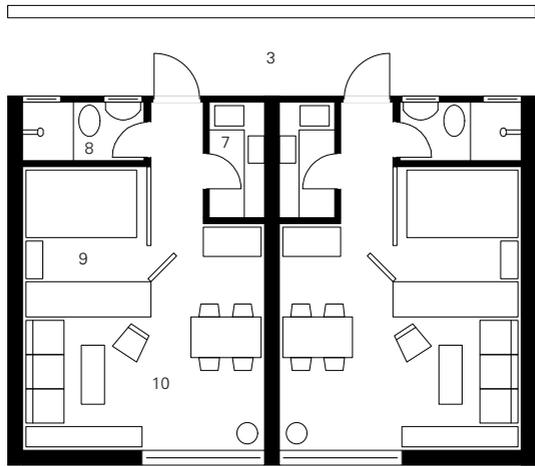
- 1 Brücke
- 2 Gemeinschaftsraum
- 3 Gang
- 7 Küche
- 8 Toilette
- 9 Schlafraum
- 10 Wohnraum

10 m



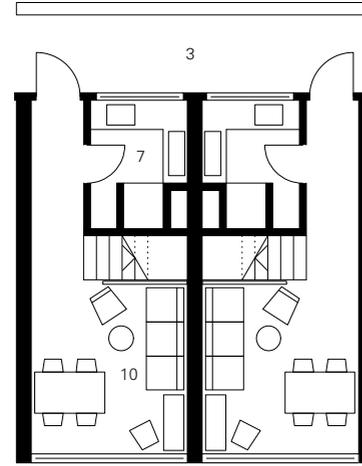
Teilansicht

10 m



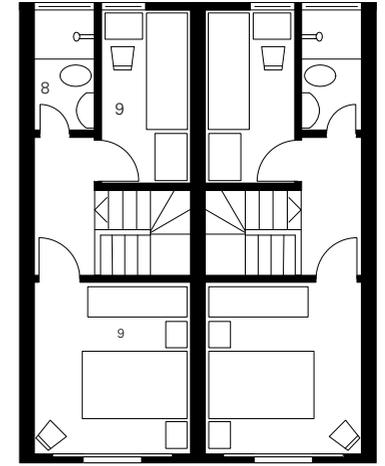
Einraumwohnung ①

- 3 Gang
- 7 Küche
- 8 Toilette
- 9 Schlafraum
- 10 Wohnraum



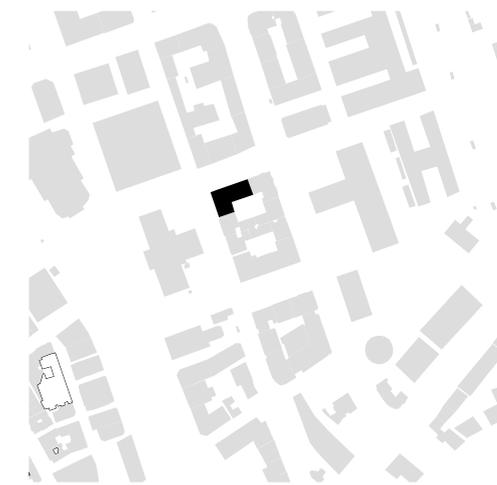
Maisonette Wohnung ①

- 3 Gang
- 7 Küche
- 8 Toilette
- 9 Schlafraum
- 10 Wohnraum



Sede da Associação Brasileira de Imprensa (ABI)

Irmãos Roberto - Marcelo, Milton



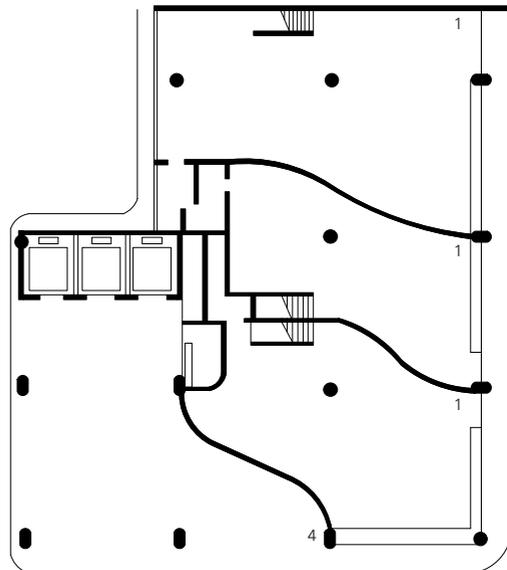
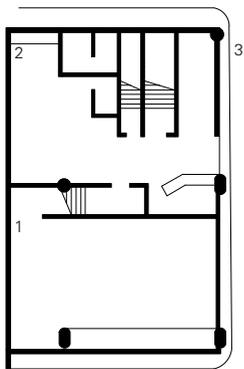
Bauzeit 1936 - 1938
Stockwerkanzahl 10

R. Araújo Porto Alegre, 71
Centro, Rio de Janeiro



Marcelo und Milton Roberto haben 1936 den Wettbewerb für die Konstruktion des Hauptsitz der Brazilianische Pressevereinigung (ABI). Der Hauptsitz von der ABI war das erste großmaßstäbliche, modernistische Projekt in Brasilien vor dem Besuch von Le Corbusier nach Brasilien und ohne direkten Kontakt mit anderen ausländischen Architekten. Das zehnstöckige ABI Gebäude hat eine Travertin Marmor Fassade, die die Erscheinung von Stabilität und Schwere hat. Das Gebäude steht auf einem relativ kleinen Stadtgrundstück an einer Ecke und wurde mit einer eigenständigen Betonkonstruktion und den grundlegenden Stilmerkmalen der internationalen Moderne konzipiert. Die Roberto Brüder schlugen jedoch einige neue Lösungen für den thermischen Komfort des Gebäudes vor. Die beiden Straßenseiten sind nach Nordosten ausgerichtet - auf der südlichen Hemisphäre die am meisten von der Sonne betroffenen. Die Architekten schützten diese Fassaden mit festen vertikalen brise-soleils, die nur durch den Zwischengeschossen und der Eckpfeiler des Gebäudes unterbrochen werden. Im Inneren der Regelgeschosse vertieften die Brüder die Räume und schufen einen nach oben offenen Korridor mit Glaswänden zur Belüftung, der einen Hitzeschutz bilden soll - eine Art Heißluftmatratze. Auf dem achten Obergeschoss befindet sich ein Auditorium, das an der Fassade dem umschlossenen Bereich entspricht, auf dem das ABI-Logo angebracht ist. In der Umgebung der Pilotis im Erdgeschoss befinden sich Geschäfte, der Gebäudeeingang und die Zufahrt zu Parkplätzen in einem Innenhof. Das Gebäude ist erhalten und öffentlich zugänglich.

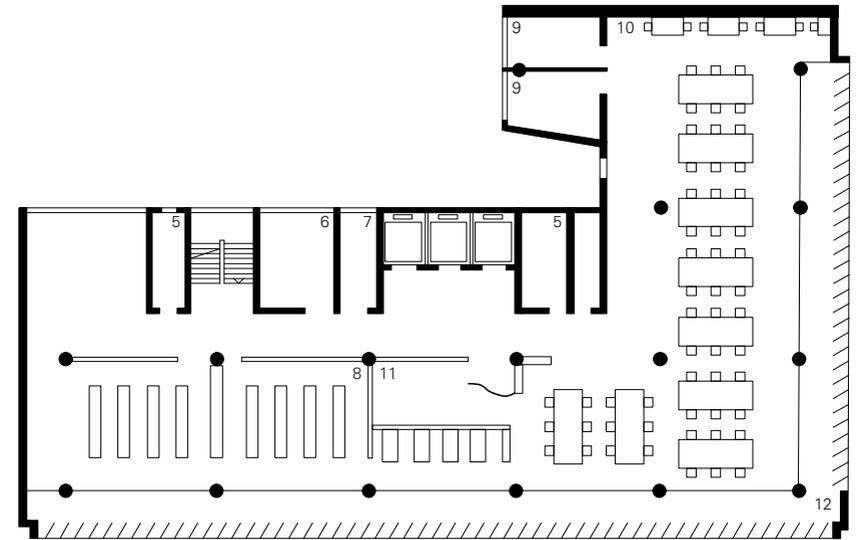
Text: Igny Saad, Studentin der Universität Stuttgart
[1] Cavalcanti, Lauro: *When Brazil was modern. guide to architecture, 1928-1960.* Princeton Architectural Press.
[2] Fracalossi, Igor: *Clássicos da Arquitetura: Sede da Associação Brasileira de Imprensa (ABI)*, <https://www.archdaily.com.br/br/01-37838/classicos-da-arquitetura-sede-da-associacao-brasileira-de-imprensa-abi-irmaos-roberto>
Abbildung ABI: 1331685263_abi_9, https://images.adsttc.com/adbr001cdn.archdaily.net/wp-content/uploads/2012/03/1331685263_abi_9.jpg



Erdgeschoss

- 1 Läden
- 2 Gemeinschaftsraum
- 3 Durchfahrt
- 4 Außenraum

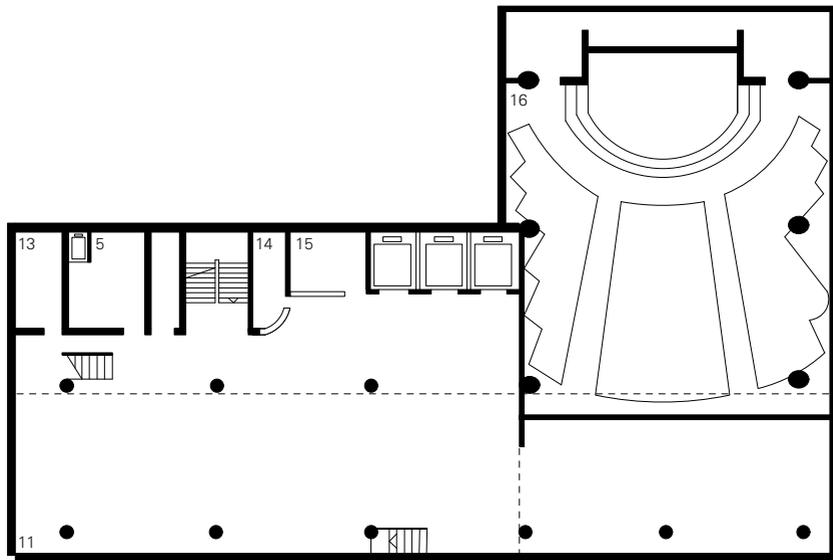
| | | | | | | | | | 20 m



8. Obergeschoss

- 5 Toiletten
- 6 Bibliothek
- 7 Küche
- 8 Schreibraum
- 9 Leseraum
- 10 Archiv
- 11 Ausstellung
- 12 Loggia

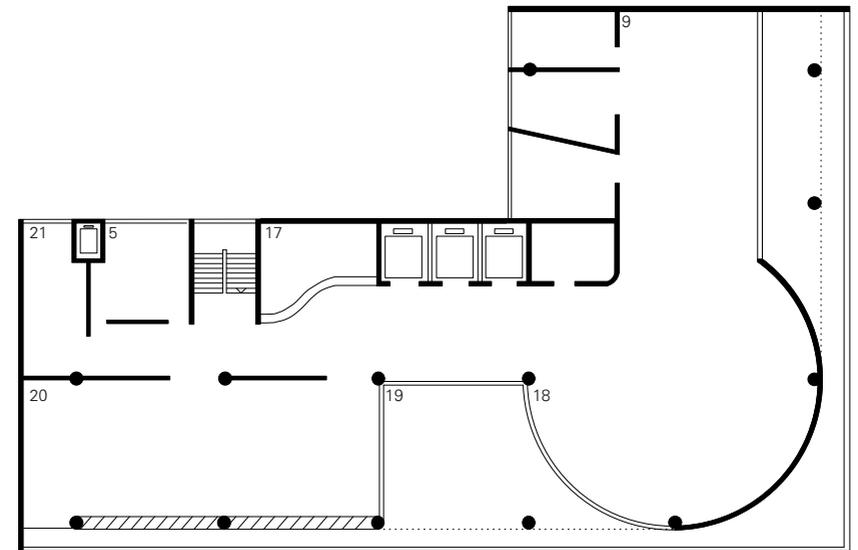
| | | | | | | | | | 20 m



9. Obergeschoss ①

- 5 Toiletten
- 11 Ausstellung
- 13 Lager
- 14 Garderobe
- 15 Bar
- 16 Auditorium

| | | | | | | | | | | 20 m



11. Obergeschoss ①

- 5 Toiletten
- 9 Leseraum
- 17 Informationsstelle
- 18 Foyer
- 19 Terrasse
- 20 Spielraum
- 21 Friseur

| | | | | | | | | | | 20 m

Impressum
Universität Stuttgart
Fakultät für Architektur
und Stadtplanung
Institut für Baukonstruktion
IBK3 Nachhaltigkeit,
Baukonstruktion und
Entwerfen

Prof. Jens Ludloff
Sergi Egea Bohn M.A.
Dipl.-Ing. Florian Kaiser
Dipl.-Ing. Shakiba Ravazadeh

Sekretariat
Kirsten Thiel M.A.

Keplerstraße 11
D-70174 Stuttgart

www.ibk3.uni-stuttgart.de

Kooperationspartner
André Cavendish, gru.a
Caio Calafate, gru.a
Elcio Gomes da Silva
Nanda Eskes, PUC
Rodrigo Azevedo, AAA
Thorsten Nolte, Atelier 77
Vitor Garcez, Universidade
Santa Úrsula

SeminarteilnehmerInnen
Ali Kazemi
Dan Roth
Henri-Pierre Finkeldei
Igny Saad
Jonathan Schill
Kai Müller
Laura Stepper
Lisa Banaditsch
Lukas Antonic
Matthias Krumbe
Marcel Resanovic
Nilgül Kocobas
Mona Entenmann
Patrick Schneider
Paulina Grabowska
Tamina Schaner
Teodora Balevska
Thomas Lesch
Vanessa Wenger
Wanting Li
Ling Zhu

Verantwortlicher Akad.
Mitarbeiter
Dipl.-Ing. Florian Kaiser

Planung
Jana Nolting B.A.

Gestaltung
Matthias Krumbe B.Sc.
Thomas Lesch

Druck
Schwabenprint



Universität Stuttgart

