

Brasilianische Moderne

São Paulo

Institut für
Baukonstruktion
Lehrstuhl 3

Exkursion 2019



Brasilianische Moderne

São Paulo

Inhaltsverzeichnis

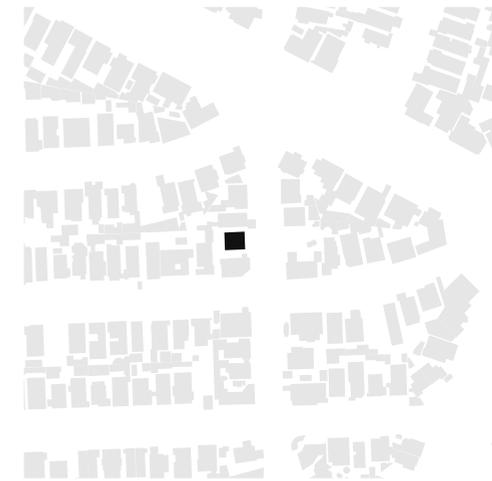
A	Casa Olga Baeta João Batista Vilanova Artigas, C. Cascaldi Rua Gaspar Moreira, 271 Bairro City Butantã, São Paulo	8	H	SESC Fábrica da Pompéia Lina Bo Bardi R. Clélia, 93 Água Branca, São Paulo	70
B	Casa dos Triângulos João Batista Vilanova Artigas, C. Cascaldi R. Guaçu, 176 Perdizes, São Paulo	14	I	Antigo Instituto Sedes Sapientiae Rino Levi, Cerqueira César R. Min. Godói, 1484 Perdizes, São Paulo	80
C	Casa Mário Taques Bittencourt João Batista Vilanova Artigas, C. Cascaldi R. Votuporanga Sumaré, São Paulo	20	J	Casa no Butantã Paulo Mendes da Rocha Rua Engenheiro João de Ulhôa Cintra, 26 Butantã, São Paulo	84
D	Ginásio de Guarulhos João Batista Vilanova Artigas, C. Cascaldi R. Arminda de Lima Centro Guarulhos, São Paulo	28	K	Casa Masetti Paulo Mendes da Rocha R. Dr. Manoel Maria Tourinho, 701 Pacaembu, São Paulo	92
E	Architekturfakultät FAU USP João Batista Vilanova Artigas, C. Cascaldi University of São Paulo - R. do Lago, 876 Butantã, São Paulo	34	L	Edifício residencial Jaraguá Paulo Mendes da Rocha Condomínio E. Jaragua - R. Herculano, 420 Sumarezinho, São Paulo	98
F	Casa de Vidro Lina Bo Bardi R. Gen. Almérico de Moura, 200 Vila Tramontano, São Paulo	44	M	Capela de São Pedro Paulo Mendes da Rocha Av. Dr. Adhemar de Barros, 3001 Bela VistaCampos do Jordão, São Paulo	104
G	Museu de Arte de São Paulo Lina Bo Bardi Av. Paulista, 1578 Bela Vista, São Paulo	58	N	Museu Brasileiro de Escultura (MuBE) Paulo Mendes da Rocha R. Alemanha, 221 Jardim Europa, São Paulo	110

- ⓐ **Edifício Copan** 116
Oscar Niemeyer
Edifício Copan – Av. Ipiranga, 200
Centro, São Paulo
- ⓑ **Museu Afro Brasil** 122
Oscar Niemeyer mit Team
Portão 10, Av. Pedro Álvares Cabral,
São Paulo
- ⓒ **Casa Modernista da Rua Santa Cruz** 130
Gregori Warchavchik
R. Santa Cruz, 325
Vila Mariana, São Paulo

- Ⓐ **CAT Arquitetura**
Paulo Mendes da Rocha
R. Bento Freitas, 306
República, São Paulo
- Ⓑ **Pinacoteca do Estado**
Paulo Mendes da Rocha
Praça da Luz, 2
Luz, São Paulo
- Ⓒ **Poupatempo Itaquera**
Paulo Mendes da Rocha
Av. do Contorno, 60
Cidade Antônio Estêvão de Carvalho, São Paulo
- Ⓓ **Galeria Prestes Maia**
Paulo Mendes da Rocha
Praça do Patriarca, 2
Sé, São Paulo
- Ⓔ **Memorial da América Latina**
Oscar Niemeyer
Av. Auro Soares de Moura Andrade, 664
Barra Funda, São Paulo
- Ⓕ **Lucas Nogueira Garcez Pavillion**
Oscar Niemeyer
Av. Pedro Álvares Cabral, Portão 2
Vila Mariana, São Paulo
- Ⓖ **Auditório Ibirapuera**
Oscar Niemeyer
Av. Pedro Álvares Cabral
Vila Mariana, São Paulo

Casa Olga Baeta

João Batista Vilanova Artigas, C. Cascaldi



Bauzeit 1956
Grundstücksfläche 456 m²
Wohnfläche 215,6 m²

Rua Gaspar Moreira, 271
Bairro City Butantã, São Paulo



Das Haus Olga Baeta unterstreicht eine neue Phase in Artigas Werk indem erstmals eine eigene Entwurfshaltung und Architektursprache abzulesen ist, welches er in seinen folgenden Arbeiten perfektionierte.

Dazu zählt auch eines der Hauptmerkmale des Hauses, nämlich die ungewöhnliche Dachform. Durch die geschlossenen Giebelseiten aus Sichtbeton und der Auskragung an allen Seiten, wirkt die Dachkonstruktion im Vergleich zum Rest des Hauses überdimensioniert. Schmale, filigrane Stützen erlauben diese Auskragung und ermöglichen einen geschützten, offenen Eingangsbereich mit Autostellplatz. Artigas zufolge ließ er sich hierbei von der traditionellen, ländlichen Architektur Brasiliens inspirieren, jenen mit denen er einst aufwuchs in Parana: „Aber die Inspiration ist von dem Parana Haus. Hier platzierte ich die Giebelverschalung vertikal, wie die Tragwerks Konzepte der kleinen Häuser in meiner Kindheit“^[1]. Damit betont er erstmalig einen regionalistischen Bezug in seinem Werk.

Ein weiteres Merkmal seiner Architektursprache bildet der Umgang mit Materialien sowie die Farbauswahl seiner Entwürfe aus. Der grobe Abdruck der rauen Holzschalung an den Giebelflächen gehört zu seiner Handschrift. Die Farben rot, blau und gelb mit denen er die Stützen und Wände einfärbte, stammten vorerst aus der De Stijl-Bewegung. Später distanzieren er sich davon und ließ sich bei seiner Farbauswahl in späteren Arbeiten, von brasilianischen Dörfern auf dem Land inspirieren, die Farbe Ocker folgte daraufhin.

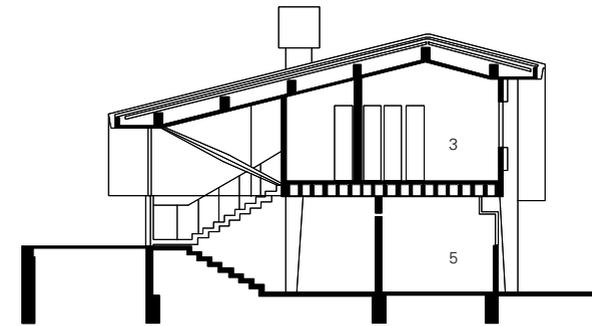
Durch die schützend aufgeständerte Dachkonstruktion entsteht ein Zwischenraum, der zwischen innen und außen vermittelt, welches durch eine offene Bauweise im Inneren bestärkt wird.

Der zur Gartenterrasse raumhoch verglaste Wohnbereich bildet das zentrale Glied des Hauses durch seine Zweigeschossigkeit. Über eine

filigrane Treppe gelangt man über einem Zwischengeschoss auf die obere Etage mit drei Schlafzimmern.

Beim Bau des Hauses traten Problemen bei der Bauausführung auf weswegen Artigas den ursprünglichen Entwurf umändern musste. Die Auskragung des Daches von 4,5m zu einer Seite des Hauses sollte ursprünglich von nur einem schräg gestellten Stahlträger abgefangen werden. Dies hätte aber zu einem versagen der Fassadenwand geführt was zur Folge hatte, dass eine zusätzliche Betonstütze Abhilfe leisten musste. Artigas archivierte die ursprünglichen Pläne im Archiv der FAU - USP wo sie dann, 40 Jahre nach Fertigstellung der Casa Baeta, bei dem Auftrag der Sanierung des heruntergekommenen Anwesens, wieder das Licht der Welt erblickten. Nachträglich wurde der ursprüngliche Entwurf mit der asymmetrischen Auskragung umgesetzt (Siehe aktuellen Schnitt auf der nachfolgenden Seite).

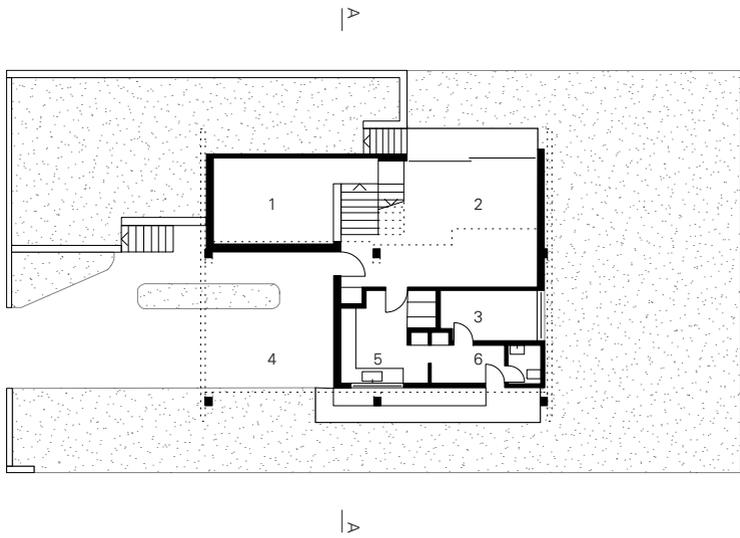
Text: Ali Kazemi, Student der Universität Stuttgart
[1] Becker, Margret: *Der Raum des Öffentlichen. Die Escola Paulista und der Brutalismus in Brasilien*, 2012, S.115; eigene Übersetzung.
Abbildung Casa Olga Baeta (Quelle: <https://universa.uol.com.br/projetos/comunista-casa-dos-anos-1950-e-reformada-mas-se-mantem-original.htm>; Zugriff 27.05.2019).



Schnitt A-A

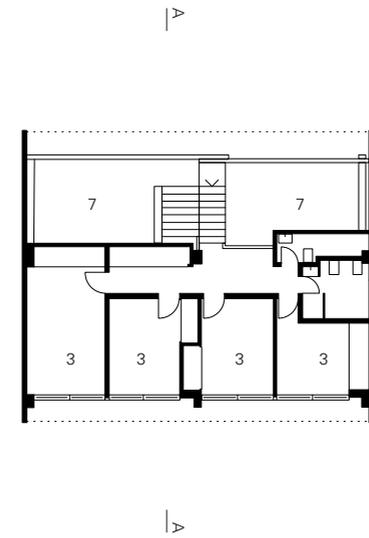
3 Schlafzimmer
5 Küche





Erdgeschoss ①

- 1 Schreibzimmer
- 2 Wohn-/Esszimmer
- 3 Schlafzimmer
- 4 Eingangsbereich
- 5 Küche
- 6 Hausangestellten Bereich



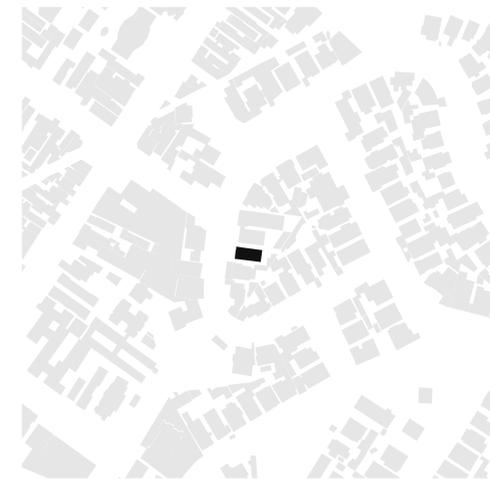
1. Geschoss ①

- 3 Schlafzimmer
- 7 Luftraum



Casa dos Triângulos

João Batista Vilanova Artigas, C. Cascaldi



Bauzeit 1958
Grundstücksfläche 381 m²
Wohnfläche 215 m²

R. Guaçu, 176
Perdizes, São Paulo



Das „Haus der Dreiecke“ verdankt seinen Namen der konkreten Kunst der Fassadengestaltung. Ähnlich wie beim Haus Baeta, fällt dieses hier auch durch den massiven Baukörper auf, dass über einen großzügig verglasten Zwischenbereich in allen Seiten auskragt. Die Raumanordnung ist ebenfalls ähnlich und wird hier durch eine zusätzliche halbe Ebene ergänzt.

Das sich im hügeligen Stadtteil Sumaré befindenden Grundstück, wirkt sich stark auf das Haus aus. Es entstehen dadurch mehrere Ebenen. Die Erste, ist eben mit der Straße und dient als Autostellplatz. Lediglich ein Tor, dass an eine hohe weiße Mauer befestigt ist, trennt das Grundstück von der Öffentlichkeit. Eine lange Rampe führt von der Einfahrt zur zweiten Ebene wo sich der Garten sowie der Eingang befinden. Das Spiel mit den unterschiedlichen Höhen setzt sich von dort aus auch im Inneren, in Form von Split Level fort. Vom Eingang gelangt man in den, am Garten anliegenden Wohnzimmer. Ein halbes Geschoss tiefer befindet sich die Küche mit Esszimmer, dass durch eine raumhohe Verglasung einen Bezug zum Außenraum bildet. Schwellenlos gelangt man durch eine Glasschiebewand in den Garten und sogar der Bodenbelag, ein Bodenmosaik mit einem Muster aus spitzwinkligen Dreiecken, dass der Fassadengestaltung ähnlich ist, verdeutlicht diesen engen Bezug.

Diese Auseinandersetzung mit dem Innen- und Außenraum ist ein für Artigas wichtiges Element in seiner Architektursprache. Und zieht sich in seinen späteren Entwürfen konsequent durch. Dabei setzt er auf fließende Übergänge die vor allem schwellenlos sind.

Der räumlich offene Grundriss der sich auf vier, zueinander versetzt angeordneten Ebenen verteilt, lässt einen großzügigen Raumeindruck durch Blickbeziehungen erschaffen. Indem Artigas auf Geländer verzichtet und sie durch niedrige Sitzbänke ersetzt, erreicht er einen

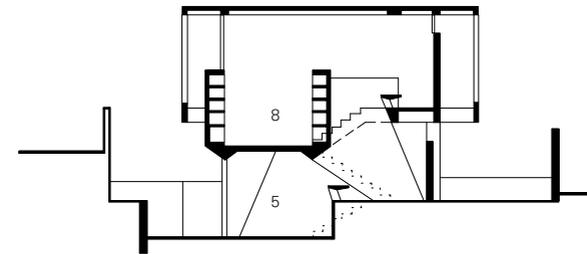
fließenden Übergang im Inneren, dass von der Galerie vor den Schlaf-
räumen, hin zum darunterliegenden Studio durchgeht. Von dort aus setzt
es sich vom Wohnraum hin in dem Esszimmer und der Küche fort und
endet schließlich im Außenraum.

Die räumliche Kontinuität wird von der grafischen Kontinuität der
Fassaden- und Bodenflächen unterstrichen. Artigas wollte das Volumen
in Flächen auflösen, wie er es rückblickend formulierte: „[...] *Der
abstrakte Design hatte die Absicht von der Brechung oder Trans-
formierung des Volumen zu einer Oberfläche. Es ist wie eine Trans-
formierung des ganzen Hauses in eine Oberfläche [...]*“^[1].

Auch in der Konstruktion des Hauses lässt sich die in der Verkleidung
verwendeten Geometrie wiederfinden. Zum ersten Mal entwirft Vilanova
Artigas Stützen die nicht Rechteckig sind. Außerdem sind diese in Blau
gehalten wie auch die Dreiecke der abstrakten Fassadengestaltung, die
sich um das ganze Haus ziehen. Der Bodenbelag im Inneren führt fort,
was Draußen passiert und wird sogar durch das Abschrägen von Decken
und Wänden skulptural auf die Spitze getragen.

Mit diesem Entwurf wurde er zum Brutalisten in der Szene, zumindest
für den italienischen Architekturtheoretiker Bruno Alfieri. Artigas
darauffolgende Arbeiten bauten auf diese hier verwendeten Grund-
prinzipien auf.

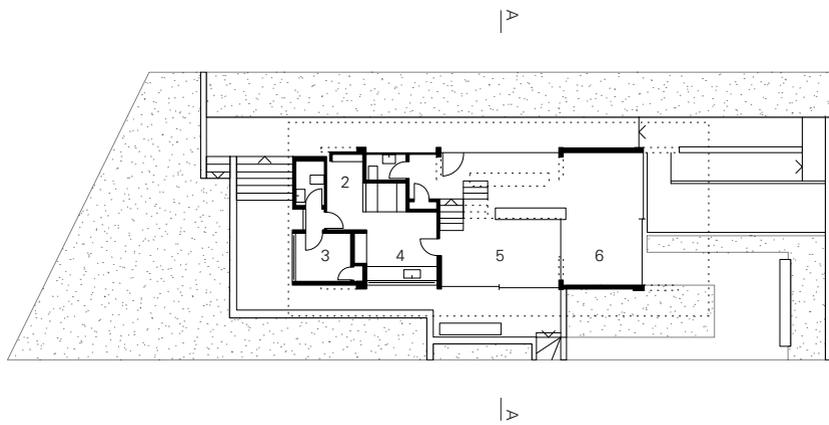
Text: Ali Kazemi, Student der Universität Stuttgart
[1] „Casa Rubens de Mendoca House, Sao Paulo“ in: 2G
N.54, Spanien, 2010, S. 52; eigene Übersetzung.
Abbildung Casa dos Triângulos in Sao Paulo/Vilanova Artigas
(Quelle: <http://regardsetmaisons.canalblog.com/archives/2012/07/30/24769218.html>; Zugriff 27.05.2019).



Schnitt A-A

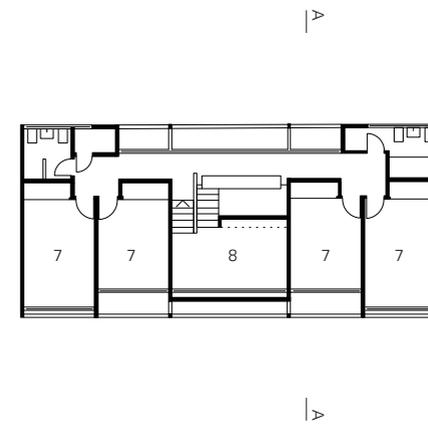
5 Esszimmer
8 Arbeitszimmer

| | | | | | | | 10 m



Erdgeschoss ☉

- 1 Eingangsbereich
- 2 HWR
- 3 Hausangstelltenzimmer
- 4 Küche
- 5 Esszimmer
- 6 Wohnzimmer
- 7 Schlafzimmer
- 8 Arbeitszimmer



1. Geschoss ☉

- 1 Eingangsbereich
- 2 HWR
- 3 Hausangstelltenzimmer
- 4 Küche
- 5 Esszimmer
- 6 Wohnzimmer
- 7 Schlafzimmer
- 8 Arbeitszimmer



Casa Mário Taques Bittencourt

João Batista Vilanova Artigas, C. Cascaldi



Bauzeit 1959
Grundstücksfläche 549 m²
Wohnfläche 332 m²

R. Votuporanga
Sumaré, São Paulo



Das Haus Mário Taques Bittencourt ist ein wichtiger Baustein in der Betrachtung von Artigas' Werk. Wie auch die Casa dos Triângulos, befindet sich das Haus im hügeligen Stadtteil Sumaré zusammen mit drei weiteren Häusern, die er alle samt für denselben Bauherrn Bittencourt entwarf. Bei diesem Entwurf genoss Artigas im Vergleich zu den anderen Bauten die größte Freiheit in der experimentellen Gestaltung.

Das Haus verkörpert eine räumliche Kontinuität wie Artigas es auch bei seinen vorherigen Projekten umsetzte, jedoch in einer noch konsequenteren Weise. Der Entwurf macht auch hier Gebrauch von der Topografie des Grundstücks, indem es sich der leichten Steigung anpasst. Dadurch entstehen zwei Geschosse mit zwei Zwischengeschossen, die pro Etage bis zu vier zueinander versetzten Wohnebenen haben und somit unterschiedliche Deckenhöhen aufweisen. Erstmals ersetzen großzügige lange Rampen die innere Erschließung des Hauses wodurch Artigas einen kontinuierlichen Bewegungsfluss durch das gesamte Haus und über vier Ebenen ermöglicht. Für Artigas' weitere Arbeiten wird dies zu einem bezeichnenden Merkmal.

Die Dynamik, die durch die Geometrie und Bewegung der Rampen erzeugt wird, ist überall im Haus zu erleben und betont die Steigung des Grundstücks. Lediglich eine Treppe führt vom Halbkeller, indem ein Schlafzimmer sowie ein Haus-Wirtschaftsraum untergebracht sind in das Erdgeschoss. Vilanova Artigas nutzte die Positionierung und das Layout der Rampen und fügte im Zentrum des Hauses einen begrünten Innenhof ein. Die Einfahrt des Hauses führt zu einem innen liegenden Patio von dort man zum verglasten Eingang gelangt.

Wieder erhebt sich ein kubischer Baukörper vom Grund und legt sich „schützend“ über den Zwischenraum. Dadurch wirkt es den lokalen Klimatischen Begebenheiten entgegen und spendet Schatten. Hinter einem geschlossenen Volumen in der sich die Küche befindet, weitet

sich der Eingangsbereich zum Esszimmer auf und trennt den begrünten Patio Hof von einem zweiten ummauerten und gepflasterten Hof vor dem Haus. Die Wohnräume sind dem Garten auf der Rückseite des Hauses angeordnet, während Funktionsräume im Sichtschutz der zugemauerten Wand der Straße zugewandt sind. Vom Eingangsbereich führt eine Rampe hinunter in das raumhoch verglaste Wohnzimmer und setzt sich von dort aus in den Garten fort. Darüber befindet sich ein Studio, dass durch seine anderthalbfache Raumhöhe eine besondere Bedeutung bekommt. Vier Schlafräume befinden sich versetzt auf der gegenüberliegenden Seite.

Der Bezug zum Außenraum spielt auch hier eine große Rolle, denn in allen Wohnbereichen besteht eine direkte Beziehung zu einem der unterschiedlich gestalteten Gärten. Der vollständig verglaste Innenhof ermöglicht eine Blickbeziehung zwischen den einzelnen Bereichen über den Außenraum hinweg. Ursprünglich befand sich dort ein Baum, dass die Glasfassaden verschattete und die Farbstimmung im Inneren prägte.

Die Stahlbetonkonstruktion lässt das Haus bzw. den flachen Baukörper zum Teil vom Boden lösen. Die Konstruktion lagert nur an vier akzentuierten Punkten, seitlich des Hauses auf und verläuft spitzwinklig zum Boden zu. Die schräg verglasten Wände der Rampen befinden sich zwischen den Stützen und bilden ein Gegensatz zu ihnen. Die spitzlaufenden Seitenwände erzeugen den Eindruck eines sich öffnenden Grundstücks zwischen aufgeständerter Gebäudehülle und Begrenzungsmauer.

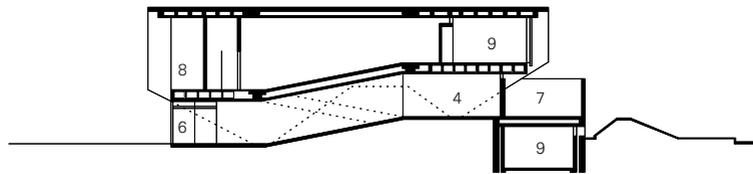
Die rauen Materialien die Artigas hier verwendete sind sehr auffallend und geben dem Haus einen gewissen Charakter. Die Konstruktion, bestehend aus Dach und den beiden Seitenwänden, sticht durch ihre roh verschalte Sichtbetonoptik hervor. Zusätzlich sind sie weiß gefärbt

wodurch die Abdrücke der Schalbretter noch stärker zur Geltung kommen und ein interessantes Schattenspiel zustande kommt. Die Restlichen Außenwände sowie die Unterseite der Auskragungen sind in rot gehalten und die Paneele unterhalb der zur Straße gewandten Glasfassade sind blau. Die Mauer vor den Funktionsräumen, die das Grundstück umfasst und sich bis hin zum Eingang zieht, ist von groben Beton Bruchsteinen versehen. Die Seitenwände und die Brüstungen der Rampen sind hingegen von runden Flusskieselsteinen belegt.

Mit seinen Wohnhausentwürfen in den 1950er Jahren experimentierte er mit der Idee des kontinuierlichen Raumflusses und der daraus resultierenden Architektur. Er begründete seinen Antrieb für seine ungewöhnliche Architektur damals wie folgt:
„*In the 50s, I thought I had to change the typology of the São Paulo house. This involved modifying the internal divisions of space in middle-class houses, which had to be updated to match the social changes that were taking place*“.

„*In den 50er Jahren dachte ich, ich muss die Typologie des São-Paulo-Hauses ändern. Dies führte zu einer Veränderung der inneren Raumaufteilung in bürgerlichen Häusern, welche aktualisiert werden mussten, um den sozialen Veränderungen, die stattfanden, zu entsprechen*“^[1].

Text: Ali Kazemi, Student der Universität Stuttgart
[1] Milheiro, Ana Vaz: „The Artigas Style“ in: Casa da Cerca, 2001, S. 245; eigene Übersetzung.
Abbildung Casa Olga Baeta (Quelle: <https://www.arquivo.arq.br/residencia-taques-bittencourt-ii>; Zugriff 04.06.2019).

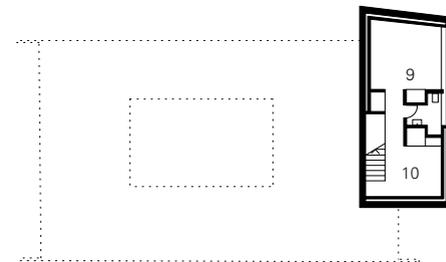


Schnitt A-A

- 4 Esszimmer
- 6 Wohnzimmer
- 7 Patio
- 8 Arbeitszimmer
- 9 Schlafzimmer



A

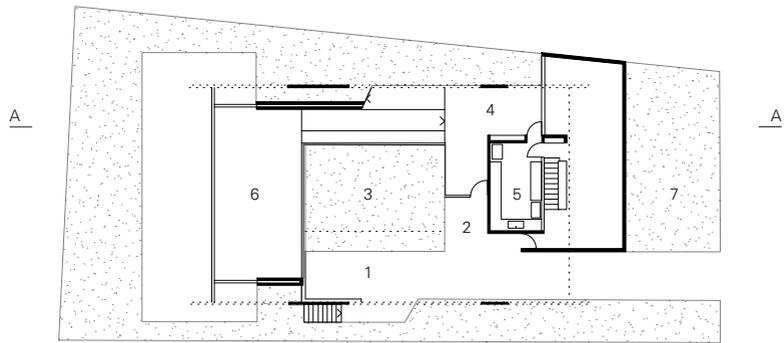


A

Untergeschoss

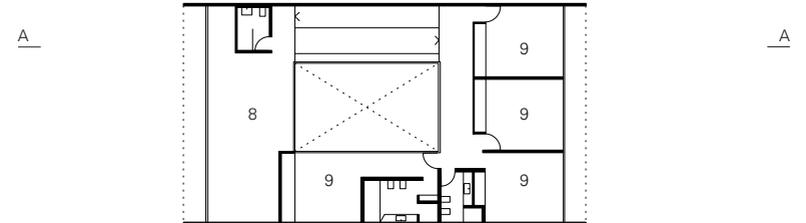
- 9 Schlafzimmer
- 10 HWR





Erdgeschoss ☉

- 1 Außenanlage
- 2 Eingangsbereich
- 3 Innenhof
- 4 Esszimmer
- 5 Küche
- 6 Wohnzimmer



1. Geschoss ☉

- 8 Arbeitszimmer
- 9 Schlafzimmer



Ginásio de Guarulhos

João Batista Vilanova Artigas, C. Cascaldi



Bauzeit 1960
Gebäudemaße 115 x 41 m

R. Arminda de Lima
Centro Guarulhos, São Paulo



Ab Ende der 1950er Jahre begann in Brasilien eine Ausbildungsreform an den staatlichen Schulen, dass von der Stadtverwaltung in São Paulo initiiert wurde. Verschiedene Architekturbüros wurden für die Neubauten beauftragt, darunter Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha und Fabio Penteadó. Späterhin beteiligte sich Artigas jedoch nicht nur an die Neuorganisation der Schulen, sondern vor allem an die Neustrukturierung der Lehre, die er bei seinem Entwurf der FAU USP stark beeinflusste. Nachdem er davor das Grundprinzip der offenen Zwischenräume im Erdgeschoss, des Raumkontinuums und der überspannenden Dachkonstruktion in seinen Wohnbauten Jahrelang umsetzte, folgten mit der Neustrukturierung, die Projekte im großen Maßstab. Mehrere Schul- und Sportclubbauten folgten und wurden quer er in der Stadt realisiert bevor letztendlich die FAU folgte.

Beim Entwurf für das Gymnasium in Guarulhos bedient Artigas sich wieder an einem flachen Baukörper mit den maßen 115 x 41m, dass sich „schützend“ über den offenen Zwischenraum darunterlegt. Die Topografie des Grundstücks nutzt er, wie auch schon zuvor bei einigen seiner Wohnhausentwürfen aus, indem der Riegel an beiden Enden auf dem Boden liegt und mittig über einen abgesenkten Bereich aufgeständert ist. Dadurch wird die Horizontalität in einem ganz anderen Maßstab hervorgehoben. Die auch hier farblich differenzierte Gliederung in weiß (Sonnenschutzelemente), rot bzw. blau (Stahlbetonkonstruktion) fördern den Gegensatz des strengen Baukörpers zur bewegten Topografie und stellen eine Verbindung zur Landbevölkerung her.

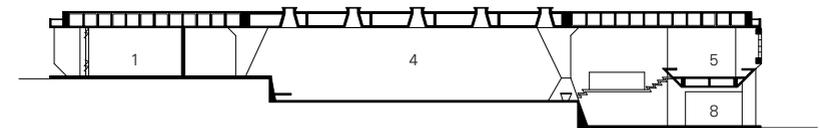
Unter der aufgeständerten Dachkonstruktion verbergen sich die Klassenräume, die Verwaltung sowie Auditorium und Bibliothek. Diese sind so als Volumen angeordnet, dass sich zwischen ihnen große, überdachte Außenräume ergeben. So sind sie vor den regionalen klimatischen Bedingungen geschützt und bieten kühle schattige Plätze für die Schüler.

Insgesamt bedeckt der offene Zwischenbereich zwei Drittel der Gesamtfläche. Artigas bändigte sie, indem er durch Niveauunterschiede diese in unterschiedliche Bereiche eingliederte. Dadurch entstand ein zentraler, überdachter Hof auf 1,8 m Höhe mit zwei nach oben geöffneten Gärten. Hier finden verschiedene Aktivitäten und Feste statt, die von Musik- bis hin zu Sportveranstaltungen reichen können. Für natürliches Licht sorgen Öffnungen in der Decke, die das seitlich einfallende Licht ergänzt. Eine Lochfassade sorgt für ausreichend Kühlung im Tropischen São Paulo. Das Gebäude ist von allen Seiten offen und kann jederzeit vom außenliegenden Vorplatz/Pausenhof schwellenlos betreten werden.

Die Offenheit entstand nicht nur aus klimatischen Gründen, sondern sollte die Kommunikation innerhalb seiner Architektur fördern. Die sozialkritische Haltung gegenüber traditionellen, hierarchisch organisierten Schulbaukonzepten wirkte Artigas so entgegen und setzte die Vorstellung einer idealerweise unhierarchischen Ausbildung, wie er sie später an der FAU lehrte um.

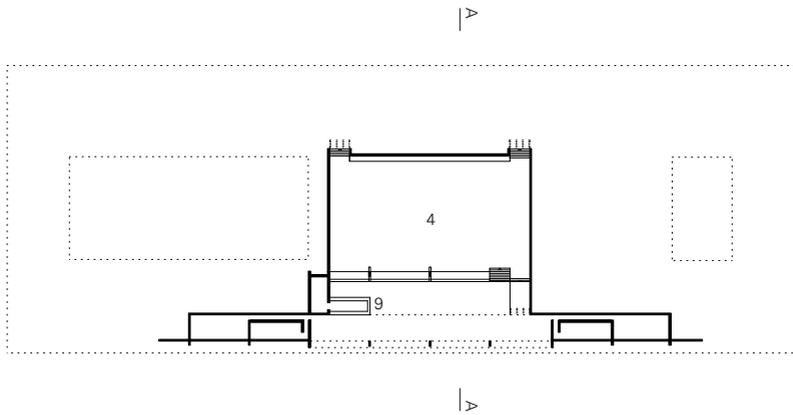
Wie im Casa dos Triângulos wird hier im großen Stil auf Brüstungen verzichtet. Wieder werden sie durch Sitzbänke ersetzt, eine für Europa unvorstellbare Maßnahme in Öffentlichen Gebäuden. Die Transparenz innerhalb soll dadurch über die versetzten Ebenen bestärkt werden. Artigas setzte auch hier denselben Künstler, der schon im „Haus der Dreiecke“ für die Fassadengestaltung zuständig war, ein. Eine raumhohe abstrakte Malerei des Künstlers gestaltet bis heute noch den zentralen Hof und verleiht ihm eine besondere Atmosphäre.

Text: Ali Kazemi, Student der Universität Stuttgart
 Abbildung Ginásio de Guarulhos in São Paulo/Vilanova Artigas
 (Quelle: <http://ideiasdamary.blogspot.com/2010/03/ginasio-de-guarulhos-de-vilanova.html>; Zugriff 27.05.2019).

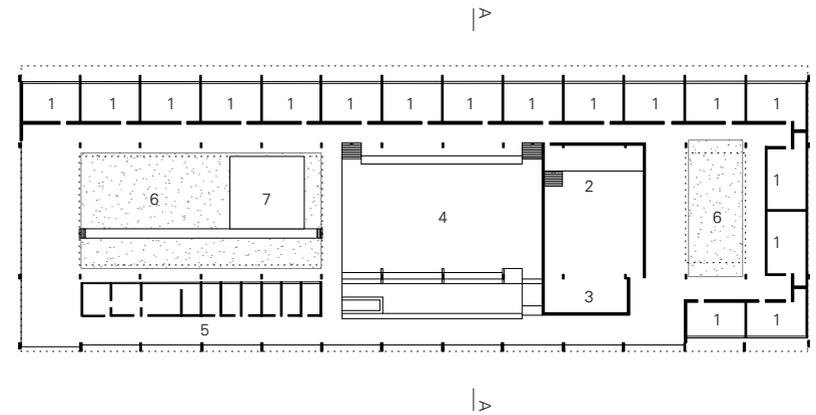


Schnitt A-A

- 1 Klassenzimmer
- 4 Zentral überdachter Bereich
- 5 Verwaltung
- 8 Umkleiden



Untergeschoss 
 4 Zentral überdachter Bereich
 9 Kantine



Untergeschoss 

- 1 Klassenzimmer
- 2 Haupthalle
- 3 Bibliothek
- 4 Zentral überdachter Bereich
- 5 Verwaltung
- 6 Patio mit Garten
- 7 Pool



Architekturfakultät FAU USP

João Batista Vilanova Artigas, C. Cascaldi

Bauzeit 1961–1968
Größe 18.000 m²
Telefon +55 11 3091-4795
Öffnungszeiten Mo-Fr 8 - 23 Uhr

University of São Paulo - R. do Lago, 876
Butantã, São Paulo



Mit seinen alleinstellungsmerkmalen gelang es ihm, in seinem Entwurf der Architekturfakultät FAU-USP (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo) seine Architektursprache zu perfektionieren und damit dem Gebäude eine politisch-gesellschaftliche Haltung zu verleihen. Das Zentrum des Gebäudes bildet eine Gebäudehohe offene Halle, was durch seine Offenheit dem System der Zensur und der Überwachung, dem Regime entgegenwirken soll. Das von vielen bewunderte und als gebautes Manifest genannte Gebäude, bezeichnete Artigas später als „spatialization of democracy“^[1].

Artigas wollte mit dem Bau der Fakultät auch gleichzeitig eine Reform der Architekturausbildung. Denn nach seinen Vorstellungen sollte die Ausbildung neben Architektur und Städtebau, inhaltlich weiter gefasst sein und auch verwandte Künste wie u.a. Visuelle Kommunikation und Industriedesign beinhalten. Dies versuchte er auch im Entwurf zu integrieren.

Es fällt sofort der dominante massive Betonkörper auf, der flach über der Erde zu schweben scheint. Die Faszination an F. L. Wrights Architektur, die in Artigas Entwürfen während seiner Anfangszeiten deutlich zu erkennen waren, wird hiermit hervorgerufen. Die Horizontalität war schon zu einem festen Entwurfsmittel in Artigas Entwürfen geworden und so auch hier. Auch seine bekannte Experimentierfreudigkeit mit besonderen Stützenformen kam hier zu Tage. Die auf dem ersten Blick unterdimensioniert wirkende Stützen tragen die Auskrugung des Daches und betonen durch ihr filigranes erscheinen die Horizontalität.

Das Gebäude besitzt keine Eingangstüren die Grenzen markieren, vielmehr befindet man sich in einem Übergangsbereich zwischen Innen und Außen. Auffallend ist der Gebäudehohe Atrium auch „salão caramelo“ genannt, welches auf den karamellfarbenen Estrich zurückzuführen ist.

Offene und geschlossene Ebenen sowie ein Wechselspiel aus innen und außen finden unter dem großen Dach statt. Diese Kassettendecke wird von achtzehn riesigen Stahlbetonstützen getragen und versorgt den Innenraum mit natürlichem Licht.

Acht offene Ebenen, die immer nur ein halbes Geschoss hoch sind, werden durch ungewöhnlich breite, flach geneigte Rampen erschlossen. Die 5,5m breiten Rampen sind für Artigas nicht nur Verbindungselemente, sondern dienen als Ort der Kommunikation, weshalb sie um das Atrium herum angeordnet sind. Denn dort finden Lehrveranstaltungen und Feste statt, die von jeder Ebene des Gebäudes aus verfolgt werden können und sollten. Deshalb sind die acht Split Level die Arbeitsplätze, Präsentation- und Besprechungsräume beherbergen offen gestaltet, um zusammen mit den Rampen die Möglichkeit zu bieten, das Geschehen im Atrium verfolgen zu können. Als Feind von Geländern wie es sich in Artigas früheren Entwürfen herauskristallisierte, verzichtete er auch hier darauf und ersetzte sie durch Sitzbänke. Lediglich die Rampen besitzen Geländer, die jedoch so reduziert gehalten sind, dass man sie kaum als eine Begrenzung wahrnimmt. Diese großzügige Offenheit im Gebäude begründete Artigas folgendermaßen: „Wer im Gebäude ruft, fühlt sich dafür verantwortlich, die gesamte Atmosphäre gestört zu haben. Der Einzelne lernt, schließt sich der Gesellschaft an und erwirbt Teamgeist“.^[2] Damit wirkt er jeder Art von Anonymität und Hierarchie entgegen.

Das Erdgeschoss ist, bis auf wenigen abgetrennten Bereichen für Büro und Verwaltungsräume, großzügig offengehalten. Ein abgesenkter Bereich führt zu einem Vortragssaal und erschließt zudem weitere Büroflächen. Auch hier hat Artigas auf Geländer um den abgesenkten Bereich verzichtet und stattdessen auf eine lange Betonbank als Barriere gesetzt. Die sogenannte „caracol“ - „Schnecke“- befindet sich eine Etage

drüber. Eine amorphe 2 m hohe Betonwand trennt dort Restaurant und Ausstellungsebene voneinander und wird als Präsentationsfläche genutzt. Auch hier sticht der offen gehaltene Grundriss hervor. Die Idee dahinter ist, durch temporäre Einbauten eine Dynamik und Flexibilität im Inneren herzustellen. Ganz im Geiste von F. L. Wright der für seine fließenden Übergänge im Grundriss bekannt war. Eine verglaste Ebene folgt und beherbergt die Bibliothek mit Archiv. Besprechungsräume mit Büros der Professoren liegen auf dem Split Level gegenüber. In den obersten Etagen befinden sich schließlich die studentischen Arbeitsräume sowie Seminarräume sodass die Studenten zu jeder Zeit ein Einblick in die Halle bzw. ein Überblick über das gesamte Gebäude haben.

Auch in dieser Arbeit hat sich Artigas sehr stark mit dem Bezug zum Außenraum auseinandergesetzt. Zu beobachten ist es, dass jede Etage des Gebäudes unterschiedlich mit der Umgebung agiert. Je höher es geht, um so introvertierter wird es. Von dem Eingangstürlosen Erdgeschoss, zu den verglasten Ebenen in der Gebäudemitte, bis hin zu den fensterlosen Arbeitsräumen der Studenten, die nur von oben durch die Decke natürliches Licht erhalten.

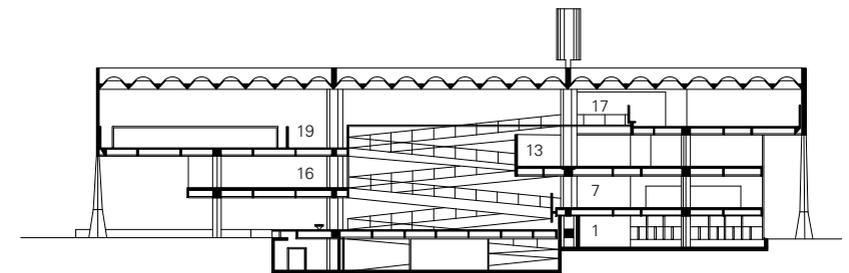
Zu der vorherrschenden Materialfarbe des rauen Sichtbetons kommen gezielte Farbanwendungen. Ein für Artigas typisches Element, dass in seinen Bauten nach 1956 häufig vorkam und ihnen eine gewisse Charakteristik verleiht. Farben wie rot, gelb, blau und Ocker die man vor Ort am Gebäude vorfindet, sollen eine Verbindung zur brasilianischen Kultur herstellen. So protestierte Artigas gegen ausländische Einflüsse in der brasilianischen Moderne, die seiner Meinung nach die vorherrschenden sozio-kulturellen Begebenheiten missachteten. Die FAU erhielt mit dem Beginn der Militärdiktatur 1964, die das Land zwanzig Jahre lang bis 1985 überschattete, eine besondere Politische Bedeutung. Grundvoraussetzungen für eine demokratische Gesellschaft

wurden unter dem Regime abgeschafft was zur Folge hatte, dass Artigas seine Überzeugung für eine Demokratie durch seine Lehre später an der Escola Paulista sowie in seinen Bauten weitergab. Damit machte er sich zum Staatsfeind womit ein Gefängnisaufenthalt sowie eine kurze Zeit im Exil folgten. Die Fakultät entwickelte sich in der Zwischenzeit zu einem politischen Mittelpunkt der Studenten. Artigas gelang es durch die Einplanung der zentralen Halle zusammen mit den umliegenden Galerien und Rampen, während der Zeit der Unterdrückung, kurzzeitig ein Ort der Freiheit zu erschaffen. Studentenversammlungen die dort aus Protest gegen die Regierung stattfanden, förderten die Diskussion innerhalb der Fakultät gegen Redeverbot und ließen das Gebäude zu einem gebauten Manifest gegen das System der Überwachung werden.

Artigas Bemühungen, seine politische Überzeugung durch seine Architektur den Mitmenschen weiterzugeben, kommentierte er später so:
„Admiro os poetas. O que eles dizem com duas palavras a gente tem que exprimir com milhares de tijolos.“

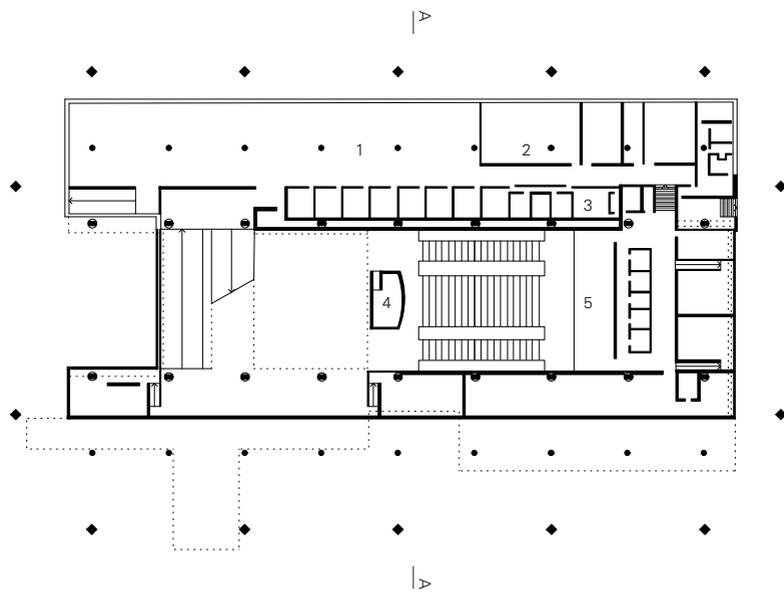
„Ich bewundere die Dichter. Was sie mit ein paar Worten sagen, müssen wir mit Tausenden von Steinen ausdrücken“.^[3]

Text: Ali Kazemi, Student der Universität Stuttgart
 [1] Becker, Margret: *Der Raum des Öffentlichen. Die Escola Paulista und der Brutalismus in Brasilien*, 2012, S.134.
 [2] „Century of Joao Vilanova Artigas - on minute a universe“ (Quelle: <https://artsandculture.google.com/exhibit/GwllGa4o-glg9lg>; (30.05.2019).
 [3] Biografie Text von Artigas in: http://www.g-arquitetura.com.br/vilanova_artigas.htm; eigene Übersetzung.
 Abbildung FAU USP in Sao Paulo/Vilanova Artigas (Quelle: http://www.fau.usp.br/wp-content/uploads/2015/09/fau_capa.jpg; Zugriff 10.08.2019).



Schnitt A-A

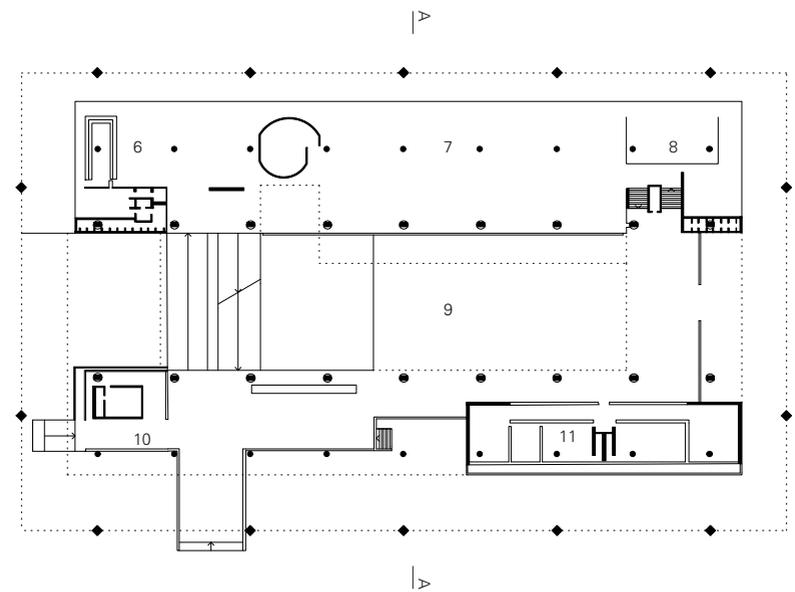
- 1 Modellwerkstatt
- 7 Museum
- 13 Interdisziplinärer Workshop
- 16 Bibliothek
- 17 Klassenzimmer
- 19 Arbeitsfläche



Untergeschoss ○

- 1 Modellwerkstatt
- 2 Reprografie
- 3 Fotowerkstatt
- 4 Projektionskabine
- 5 Auditorium

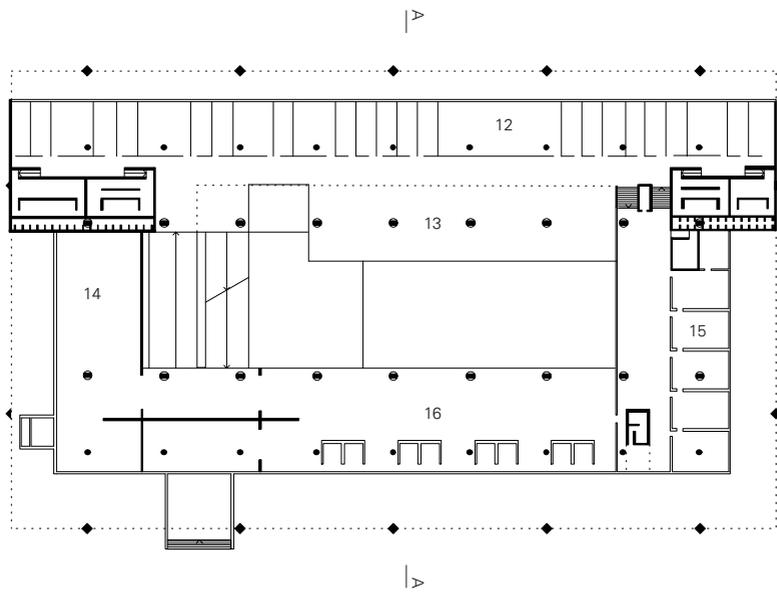
50 m



Erdgeschoss ○

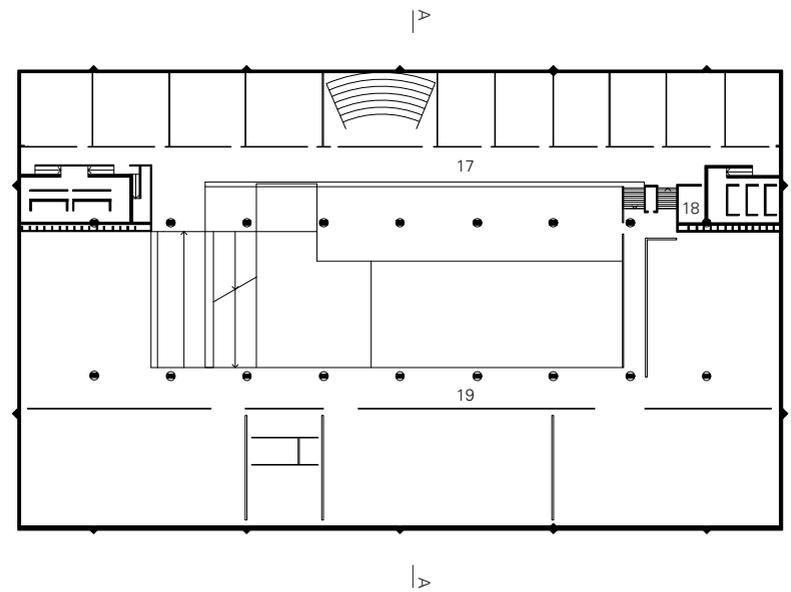
- 6 Kantine
- 7 Museum
- 8 Fachschaft
- 9 „Karamel“-Fläche
- 10 Pförtnerloge
- 11 Rektorenzimmer

50 m



1. Geschoss ○

- 12 Institute
- 13 Interdisziplinärer Workshop
- 14 Studenten-Treffpunkt
- 15 Sekretariat
- 16 Bibliothek



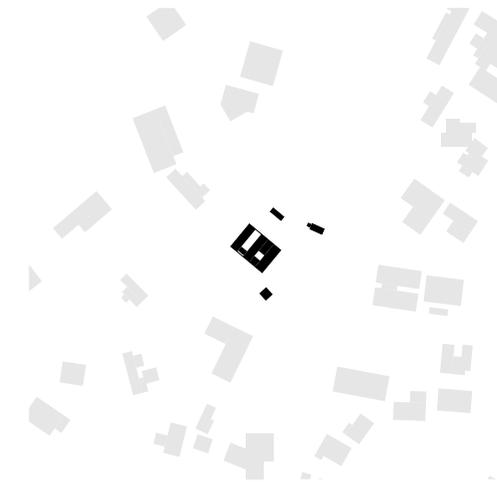
2. Geschoss ○

- 17 Klassenzimmer
- 18 Empfangschef
- 19 Arbeitsfläche



Casa de Vidro

Lina Bo Bardi



Bauzeit 1950–1951
Gebäudefläche 540 m²
Grundstücksfläche 7.000 m²
Website <http://institutobardi.com.br>
Öffnungszeiten Do–Sa 10–17 Uhr
(mit Führung und nach Vereinbarung)
Eintrittspreis 15–30 R\$

R. Gen. Almério de Moura, 200
Vila Tramontano, São Paulo



Die Casa de Vidro, zu deutsch „Glashaus“ ist das erste Gebäude, welches Lina Bo Bardi im Alter von 36 Jahren realisieren kann. Dieses erhielt seinen Namen auf Grund des nahezu allseitig verglasten Wohnraums, welcher hangabwärts orientiert ist und einen spektakulären Ausblick bietet.

Nachdem die Idee Atelierhäuser für Gastkünstler des von ihrem Ehemann geleiteten MASP (Museu de Arte de São Paulo) zu errichten an der Finanzierung scheiterte, beschloss das Paar im dafür vorgesehenen von Urwald umgebenen Viertel Morumbi am Stadtrand das eigene Wohnhaus zu planen. Von Anfang an sollte es aber zudem auch ein Treffpunkt für Künstler sein.^[1]

Das Haus hat eine Grundfläche von 20 x 27 Metern und kragt über den Hang aus, an dieser Stelle wird es von 11 dünnen runden Stahlstützen getragen. Die Haupträume befinden sich alle auf einer Ebene, in diese gelangt man über eine filigrane Stahltreppe, darunter befinden sich Lagerräume. Die Wohnebene ist in drei Gebäudeteile untergliedert: Der größte und spektakulärste ist der Wohnraum welcher zu drei Seiten hin komplett raumhoch verglast ist und wiederum in Eingangs-, Wohn-, Kamin-, Ess- und Bibliotheksbereich fließend aufgeteilt ist. Zudem gliedert den insgesamt ca. 140 m² großen Raum ein Patio. Durch dieses quadratische verglaste „Loch“ im Gebäude wächst ein Baum hindurch. Dieses Motiv findet sich auch immer öfter in der aktuellen Architektur wieder. Damals war Le Corbusier einer der ersten der es in der modernen Architektur mit seiner Villa Curutchet wenige Jahre vor Lina Bo Bardi umsetzte.^[1]

Der an den Wohnraum angrenzende Gebäudeteil beherbergt die Privaträume wie Schlaf-, Ankleide- und Badezimmer. Über die Küche gelangt man in den dritten Gebäudeteil, welcher hauptsächlich die Räume für

das Personal, sowie dienende Nebenfunktionen aufnimmt. Diese beiden Teile sind im Gegensatz zum Wohnraum auf konventionellere Weise in kleinere Einzelräume aufgeteilt und besitzen eine klassische Lochfassade. Sie sind durch einen Innenhof räumlich voneinander getrennt. Durch die beiden Innenhöfe und die großzügig verglasten Fassadenflächen erreicht Lina Bo Bardi mit ihrer Casa de Vidro eine starke Verbindung zur umgebenden Natur. Zudem schafft sie es durch die Auskragung den versiegelten Footprint möglichst gering zu halten.

Der verglaste Gebäudeteil lässt mit seinen zurückversetzten Stützen, der Tragplatte, der freien Fassade und dem freien Grundriss Parallelen auf das von Le Corbusier entwickelte modulare Dom-ino-Prinzip zu. Lina Bo Bardi veröffentlichte 1944 in der Zeitschrift *Domus* eine Gegenüberstellung von modernen aufgeständerten Bauten u.a. von Le Corbusier und traditionelleren Pfahlhäusern. In der Casa de Vidro hat sie diese Mischung aus modernen und traditionellen Bauelementen, welche später typisch für ihren Architekturstil wurde, erstmals realisieren können.^[1]

Die Architektin Lina Bo Bardi hat bei ihrem eigenen Wohnhaus alles vom Großen wie die landschaftsarchitektonische Gestaltung durch Wege und Stützmauern aus Kieselsteinen und Keramiksplittern, bis ins Kleine zu innenarchitektonischen Details und Möbeln wie Einbauten, Sitzmöbeln, Leuchten oder Türgriffen entworfen. Zu ihren eigens für die Casa de Vidro entworfenen Möbeln, welche zu Beginn alle ihren festen Platz in dem großen offenen Wohnraum hatten, kamen mit den Jahren immer neue Dinge hinzu, beispielsweise Pietro Maria Bardis Sammlung antiker Möbel und Gemälde, sowie Linas Figuren und Skulpturen. Damit entwickelte sich der Raum zu einem „Gesamtkunstwerk“.^[1]

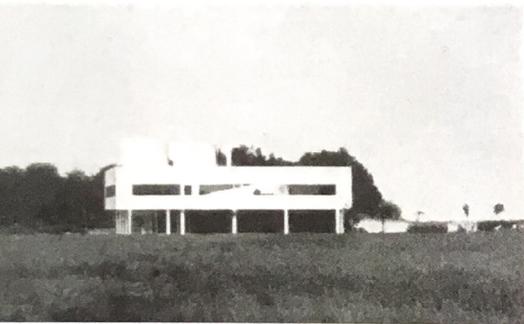
Der Wunsch des Ehepaars nach welchem die Casa de Vidro zu einem Treffpunkt für Künstler und Intellektuelle werden sollte, erfüllte sich:

Gio Ponti, Alexander Calder, John Cage, Roberto Rossellini und viele weitere fanden den Weg dorthin.^[1]

Erst 35 Jahre nach der Fertigstellung ihres Wohnhauses und nachdem sie größere Aufträge als Architektin erwartete, realisierte Lina Bo Bardi auf dem 7.000 m² großen Grundstück unten am Hang ihr Studio. Diesen separaten Baukörper errichtete sie in einer einfachen traditionellen Holzbauweise mit Satteldach.^[1]

Noch zu Lebzeiten verwandelte das Ehepaar Bardi die Casa de Vidro in eine Stiftung, welche heute vom Instituto Lina Bo e P. M. Bardi verwaltet wird und für verschiedene Ausstellungen und kulturelle Veranstaltungen genutzt wird. Heute lädt das über knapp 70 Jahre hinweg nahezu unverändert gebliebene Gebäude Interessierte zu geführten Besuchen und zum Erleben eines der wichtigsten Bauwerke von Lina Bo Bardi ein.^[1]

Text: Lisa Banaditsch, Studentin der Universität Stuttgart
 [1] Bader, Vera Simone; Lepik, Andreas 2014: *Lina Bo Bardi 100. Brasiliens alternativer Weg in die Moderne*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
 [2] Gili, Mónica; Oliveira, Olivia de 2002: *2G Lina Bo Bardi. Obra construída. Built work*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
 [3] Oliveira, Olivia de 2006: *Subtle Substances. The Architecture of Lina Bo Bardi*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
 Abbildung Casa de Vidro: Chico Albuquerque über <https://classicosdaarquitectura.wordpress.com/2011/12/14/casa-de-vidro/#jp-carousel-141> [16.06.2019]
 Abbildung Artikel „Case sui trampoli“ („Häuser auf Stelzen“), in: *Domus* 195, März 1944.



Le Corbusier - Ville Savoye a Poissy.



Architetto Luigi Figini - Casa a Milano.

CASE SUI TRAMPOLI

Un pavimento e un tetto legati da muri elevantesi dal suolo costituiscono la casa tradizionale. Terreno paludoso, possibilità di inondazioni, presenza di bestie feroci suggerirono ai popoli primitivi le case su palafitte; esse costituirono casi particolari, solutori di problemi pratici e furono essenzialmente le case primitive e rurali.

Ma l'architettura distaccata dal suolo, compatta, aerea, isolata nel cielo restò sempre una delle maggiori aspirazioni di tutti i tempi. I palazzi porticati ne sono esempio. Archi e volte sorreggevano la massa architettonica sovrastante: il Broletto di Como, il Palazzo Ducale di Venezia... I mezzi costruttivi di allora non permisero di arrivare ad una architettura librata, quasi aerea. Gli architetti moderni poterono realizzarla (acciaio, cemento armato), pura espressione estetica nell'astratto isolamento dei volumi. Quante discussioni sono state fatte intorno agli esili « pilotys » di Le Corbusier?

Una prevenzione esiste ancora nei riguardi della casa sollevata dal suolo; arbitrarietà? spazio sprecato? disagio dei servizi? Pure molti esempi ci sono stati dati in questi ultimi anni tutti corredati da



Quante discussioni sono state fatte intorno agli esili « pilotys » di Le Corbusier? Pure, la casa « sollevata dal suolo » ha avuto un grande sviluppo in questi ultimi anni. Con l'ossatura in acciaio, si arriva a realizzazioni di massima leggerezza ed elasticità, come nella casa di Alberto Frey, la cui ossatura e il rivestimento in tela metallizzata, ci fanno pensare ai dirigibili.

Alberto Frey - Casa su sostegni in acciaio.



Como - il Broletto.

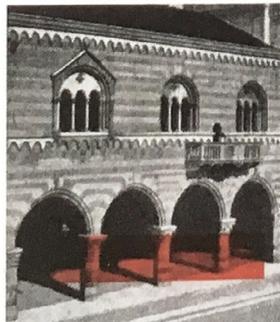


Foto: Pirelli



L'istinto costruisce a volte parallelamente alle forme e alle tendenze di un'arte progredita; questa casa di legno costruita da un pescatore sulla riva del Lago Maggiore presenta nell'essenzialità delle forme le caratteristiche estetiche della più moderna architettura.



ragioni documentate di « non arbitrarietà ». « La maison est un objet posé au-dessus du sol au milieu du paysage... » « ...Arrivée des voitures sous les pilotys... » « ...la vue est très belle, l'herbe est une belle chose, la forêt aussi; on y touchera le moins possible. La maison se posera au milieu de l'herbe comme un objet, sans rien déranger ». (Le Corbusier, villa Savoye a Poissy). « ...Il corpo della costruzione completamente distaccato dal suolo presenta molti vantaggi: maggiore estensione della vista, protezione efficace contro la neve, le inondazioni, l'umidità e in più un giardino coperto (A. Kocher e Albert Frey). Ragioni estetiche, ragioni pratiche profondamente elaborate. Ma anche l'istinto costruisce in questo modo. Pubblichiamo una casetta sulla sponda del lago Maggiore, che presenta nella massa le caratteristiche e le proporzioni della più espressiva architettura moderna. Una casetta su pilotys, costruita da un pescatore « posata sull'erba come un oggetto... protetta dalle inondazioni e dall'umidità, e in più con un giardinetto coperto ».

Übersetzung aus Domus 195, März 1944
Häuser auf Stelzen

Wie viele Diskussionen wurden über die dünnen „Pilotis“ von Le Corbusier geführt? Auch das „vom Boden losgelöste“ Haus hat sich in den letzten Jahren hervorragend entwickelt. Mit einem Stahlgerüst lassen sich Projekte von geringem Gewicht und Elastizität realisieren, wie bei Alberto Frey, dessen Gerüst mit einer Verkleidung aus metallischem Gewebe eher an ein Luftschiff erinnert.

Ein Fußboden und ein Dach, welche von Wänden aus dem Boden erhoben sind, bildeten das traditionelle Haus. Marschland, mögliche Überschwemmungen, Anwesenheit wilder Tiere, sind es die den primitiven Völkern die Häuser auf Stelzen nahegelegt haben; sie stellten besondere Situationen dar, lösten praktische Probleme und waren im wesentlichen primitive und ländliche Häuser.

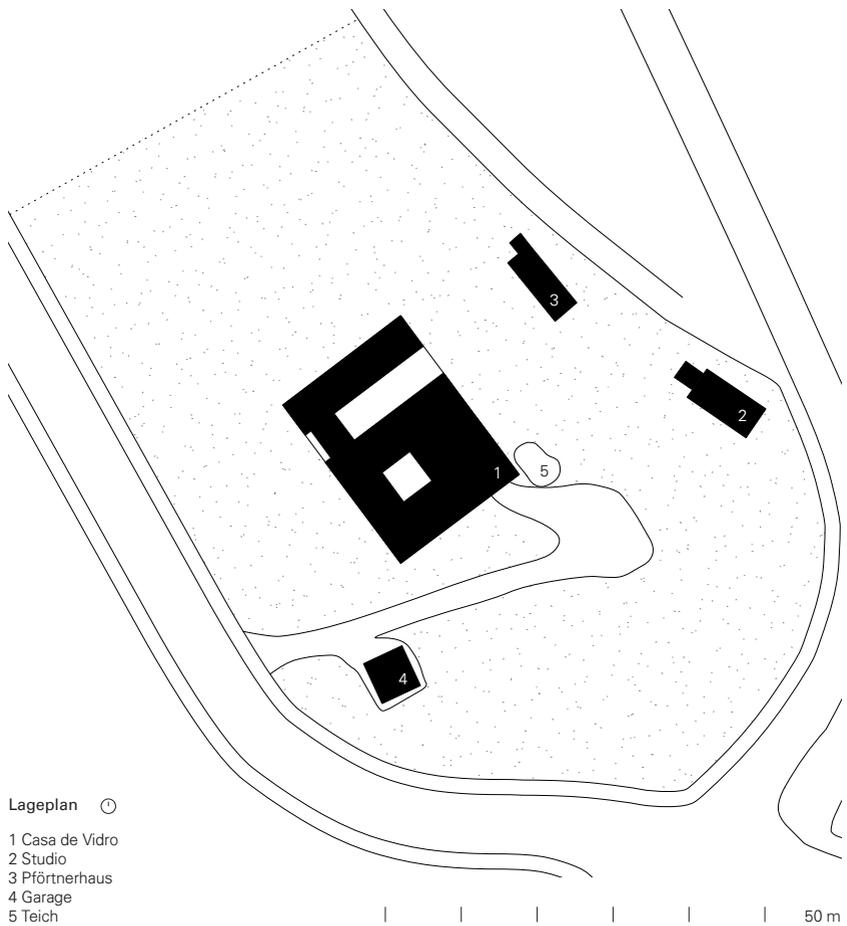
Aber die vom Boden losgelöste Architektur, kompakt, luftig, isoliert am Himmel, bleibt immer eines der größten Bestrebungen aller Zeiten. Die Portikusbauten sind Beispiele dafür: Bögen und Gewölbe stützen die darüber liegende architektonische Masse: das Rathaus von Como, der Dogenpalast von Venedig... Die konstruktiven Mittel dieser Zeit erlaubten es uns nicht, zu einer schwebenden, fast luftigen Architektur zu gelangen. Moderne Architekten hingegen, können daraus (Stahl, Stahlbeton) einen rein ästhetischen Ausdruck in der abstrakten Isolation von Volumen schaffen. Wie viele Diskussionen wurden über die dünnen „Pilotis“ von Le Corbusier geführt?

In Bezug auf das vom Boden losgelöste Haus bestehen immer noch Vorbehalte; Willkür? Platzverschwendung? In den letzten Jahren wurden uns aber auch viele Beispiele geliefert die alle mit Gründen der

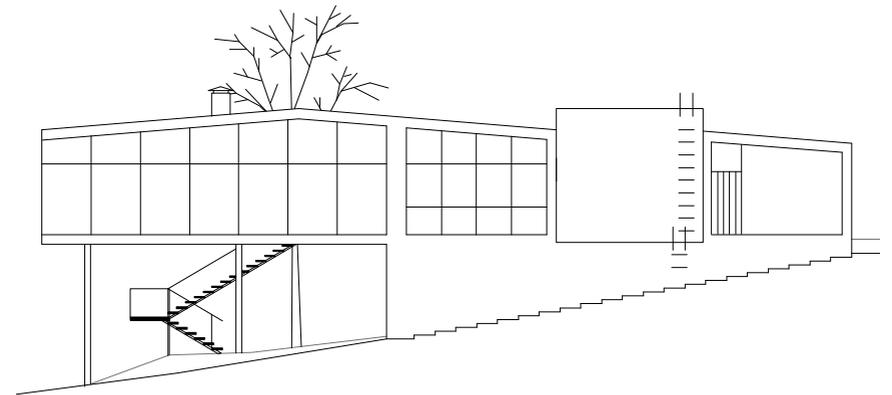
„Nicht-Willkür“ einhergingen. „Das Haus ist ein Objekt, das mitten in der Landschaft über dem Boden platziert ist...“, „Ankunft der Autos unter den Pilotis.“, „...Die Aussicht ist sehr schön, Gras ist eine schöne Sache, der Wald auch: wir werden so wenig wie möglich davon anfasseln. Das Haus landet wie ein Gegenstand in der Mitte des Grases, ohne es dabei zu stören.“ (Le Corbusier, Villa Savoye in Poissy) „... der vollständig vom Boden losgelöste Baukörper hat viele Vorteile: erhöhte Sicht, wirksamer Schutz vor Schnee, Überschwemmungen, Feuchtigkeit und einen überdachten Garten (A. Kocher und Alberto Frey). Ästhetische Gründe, gründlich durchdachte praktische Gründe, aber auch der Instinkt leiten zu dieser Bauweise. Wir zeigen hier ein kleines Haus am Ufer des Lago Maggiore, welches die Merkmale und Proportionen der ausdrucksvollen modernen Architektur darstellt. Ein kleines Haus auf Pilotis, gebaut von einem Fischer, das wie ein Gegenstand im Gras liegt..., geschützt vor Überschwemmungen und Feuchtigkeit, plus einen kleinen überdachten Garten.“

[Die Instanz bildet sich manchmal parallel zu den Formen und Tendenzen einer fortgeschrittenen Kunst: Dieses von einem Fischer am Ufer des Lago Maggiore erbaute Holzhaus präsentiert die wesentlichen Merkmale der Ästhetik der modernen Architektur.]

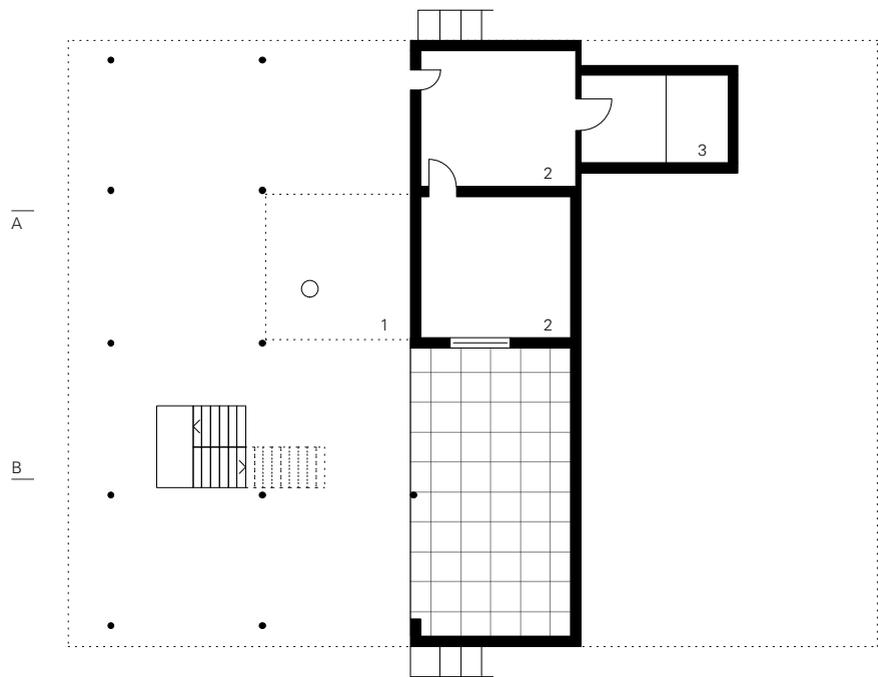
Artikel „Case sui trampoli“ („Häuser auf Stelzen“, in: Domus 195, März 1944. (frei aus dem Italienischen und Französischen ins Deutsche übersetzt von Lisa Banaditsch)



- Lageplan ①
- 1 Casa de Vidro
 - 2 Studio
 - 3 Pförtnerhaus
 - 4 Garage
 - 5 Teich



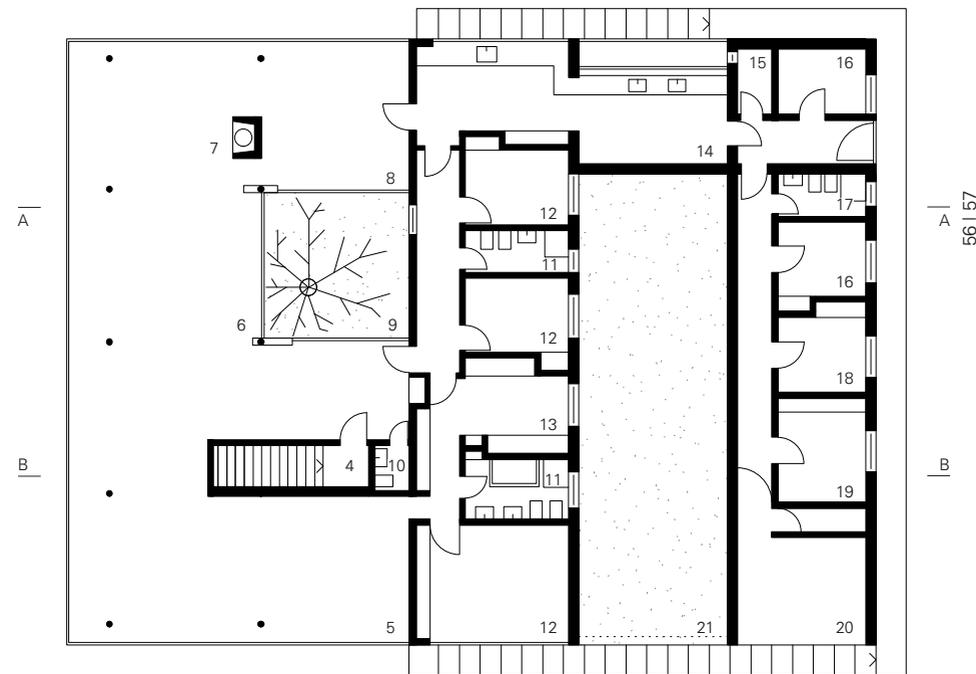
Ansicht Nordost



Erdgeschoss Ⓞ

- 1 Garten
- 2 Lagerraum
- 3 Geräteraum

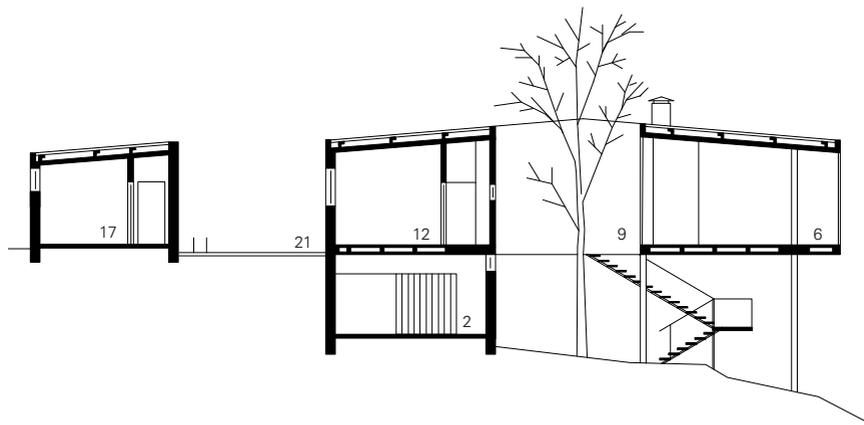
10 m



Obergeschoss Ⓞ

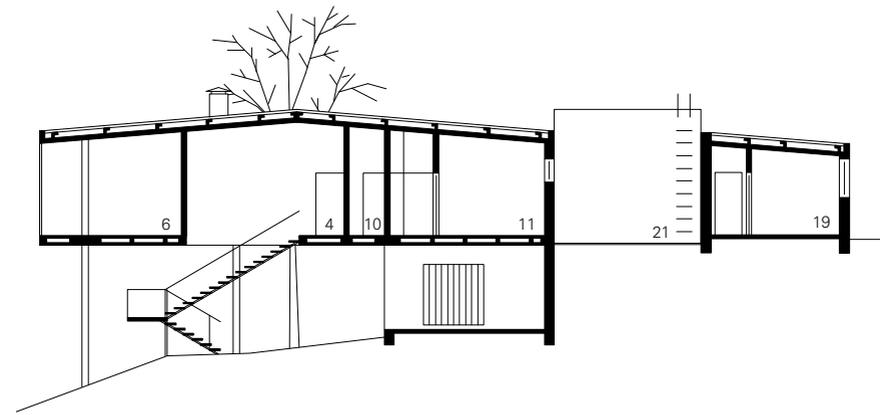
- 4 Eingang
- 5 Bibliothek
- 6 Wohnzimmer
- 7 Kamin
- 8 Esszimmer
- 9 Patio
- 10 Gäste-WC
- 11 Badezimmer
- 12 Schlafzimmer
- 13 Ankleide
- 14 Küche
- 15 Vorratsraum
- 16 Personalraum
- 17 Personal-Badezimmer
- 18 Personal-Esszimmer
- 19 Wäscherei
- 20 Vorhalle
- 21 Innenhof

10 m



Schnitt A-A

- 2 Lagerraum
- 6 Wohnzimmer
- 9 Patio
- 12 Schlafzimmer
- 17 Personal-Badezimmer
- 21 Innenhof



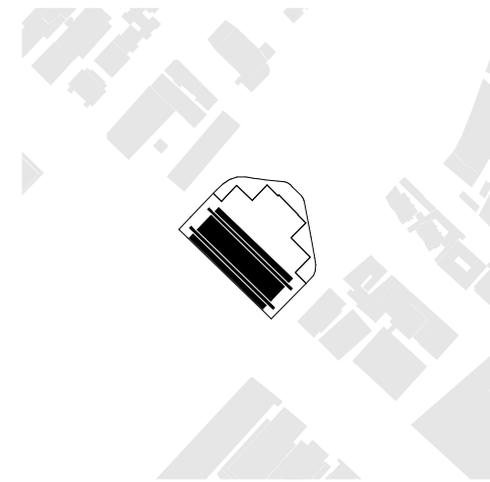
Schnitt B-B

- 4 Eingang
- 6 Wohnzimmer
- 10 Gäste-WC
- 11 Badezimmer
- 19 Wäscherei
- 21 Innenhof



Museu de Arte de São Paulo

Lina Bo Bardi



Bauzeit 1956–1968
Gebäudefläche 11.000 m²
Website <https://masp.org.br>
Öffnungszeiten
Di, Sa, So 10–20 Uhr
Mi–Fr 10–19 Uhr
Eintrittspreis 20–40 R\$, Dienstags frei

Av. Paulista, 1578
Bela Vista, São Paulo



Als ihr Ehemann Pietro Bardi vom brasilianischen Medienmogul Francisco de Assis Chateaubriand 1949 das Angebot erhält Direktor eines neuen Museums für moderne Kunst (MASP) in São Paulo zu werden, wird Lina Bo Bardi mit der Aufgabe betraut den Neubau dafür zu planen. Die Planungszeit zieht sich von 1956 bis zur endgültigen Eröffnung 1968. In dieser Zeit, welche von Neuüberlegungen, Experimenten und einer längeren Unterbrechung durchzogen war, wurde das Museum in einem alten Fabrikkomplex untergebracht. ^[1]

Der Standort befindet sich im Wirtschafts- und Finanzviertel auf der Avenida Paulista am bedeutenden Aussichtspunkt zum Trianon Park. Um diesen Ausblick nicht zu verlieren, teilt Lina Bo Bardi das Gebäude in zwei Teile: Der eine, unterirdisch zur Avenida Paulista, aber ebenerdig zum Park gelegene Teil, beherbergt eine öffentliche Halle, das Foyer, ein Auditorium, ein Theater, eine Bibliothek, ein Restaurant, sowie Raum für temporäre Ausstellungen. Im zweiten Gebäudeteil, welcher über der Aussichtsterrasse zu schweben scheint, befinden sich ein Raum für temporäre Ausstellungen, Büros, sowie eine dauerhafte Gemäldegalerie.

Der Zwischenraum, welcher ebenerdig zur Avenida Paulista liegt, ist als acht Meter hoher Freiraum gehalten, der eine Aussichtsterrasse zum Trianon Park bildet. Lina Bo Bardi nannte ihn ‚Vão livre‘ (freien Raum), dessen vielseitige Nutzung sie in einigen Zeichnungen und Collagen veranschaulichte. Er kann beispielsweise für vielfältige künstlerische und städtische Veranstaltungen genutzt werden. Heute ist er sogar zu Ehren seiner Gestalterin als Esplanada Lina Bo Bardi bekannt. ^[1]

Die Stahlbetonkonstruktion, welche nur vier Stützen, die sich aus zwei Wasserbecken empor erheben und die zwei großen Hauptträger stützen, vorsieht um den 70 x 30 Meter großen Baukörper über der Aussichtsplattform schweben zu lassen, war für die damalige Zeit sehr waghalsig.

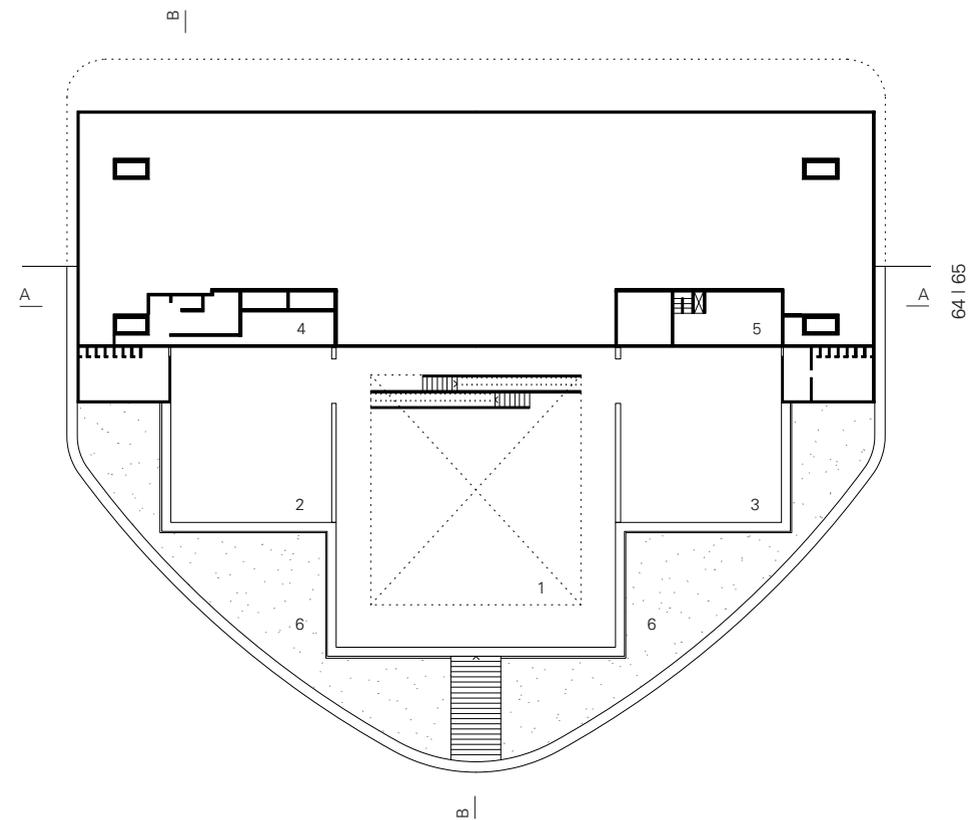


Sie konnte nur in enger Zusammenarbeit mit dem Ingenieur José Carlos de Figueiredo Ferraz, welcher sich intensiv mit Spannbeton beschäftigte, realisiert werden. Die charakteristische rote Farbe erhielt die Tragstruktur erst 1990 als notwendigen Witterungsschutz. Allerdings deuten einige von Lina Bo Bardi Skizzen darauf hin, dass sie es bereits so vorher geplant hatte.^[1]

Die Hauptmaterialien des MASP Glas und Beton, finden sich selbst in der Ausstellungsgestaltung wieder: Hierfür hat Lina Bo Bardi in der Gemäldegalerie die Kunstwerke auf Glasständern, welche auf Rohbetonblöcken befestigt sind, vorgesehen. Dies entspricht ihrer Aussage, wonach „künstlerische Arbeiten nicht an den Wänden verkümmern dürften, sondern von allen Seiten sichtbar sein sollten, wie autonome Elemente, die im Inneren großer, freier Räume schweben.“^[1]

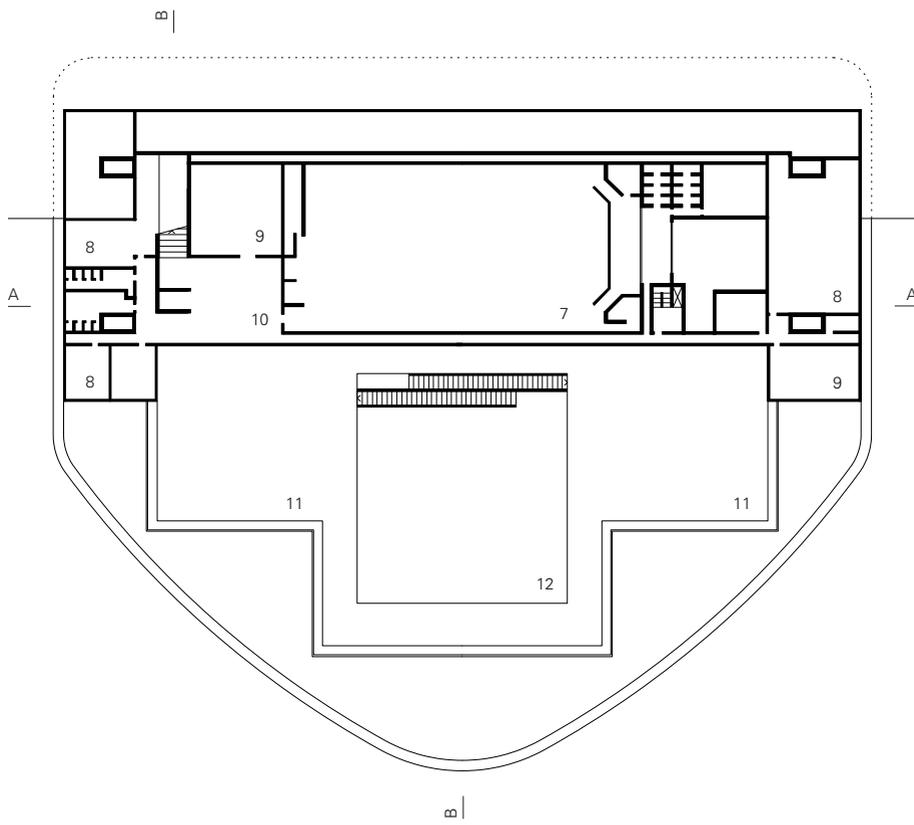
Das MASP wurde als neuartiges Museumskonzept von Lina Bo Bardi mitentwickelt, es sollte ein lebendiger und für alle Menschen offenstehender Raum sein. Auch die heutige selbstgesteckte Aufgabe des MASP, nach dem es „ein vielfältiges, integratives und plurales Museum, welches die Aufgabe hat, auf kritische und kreative Weise über die bildende Kunst Dialoge zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Kulturen und Territorien herzustellen“^[4] ist, dürfte ganz in Lina Bo Bardi Sinn sein.

Text: Lisa Banaditsch, Studentin der Universität Stuttgart
 [1] Bader, Vera Simone; Lepik, Andreas 2014: Lina Bo Bardi 100. Brasiliens alternativer Weg in die Moderne. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
 [2] Gili, Mónica; Oliveira, Olivia de 2002: 2G Lina Bo Bardi. Obra construida. Built work. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
 [3] Oliveira, Olivia de 2006: Subtle Substances. The Architecture of Lina Bo Bardi. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
 [4] <https://masp.org.br/en/about> [26.06.2019]
 Abbildung MASP: Nelson Kon, aus [2], S. 8.
 Abbildung colorierte Skizze: Lina Bo Bardi, aus [3], S.350-351
 Abbildung Skizze/ Collage: Lina Bo Bardi, aus [3], S.322



Untergeschoss 2 ☉

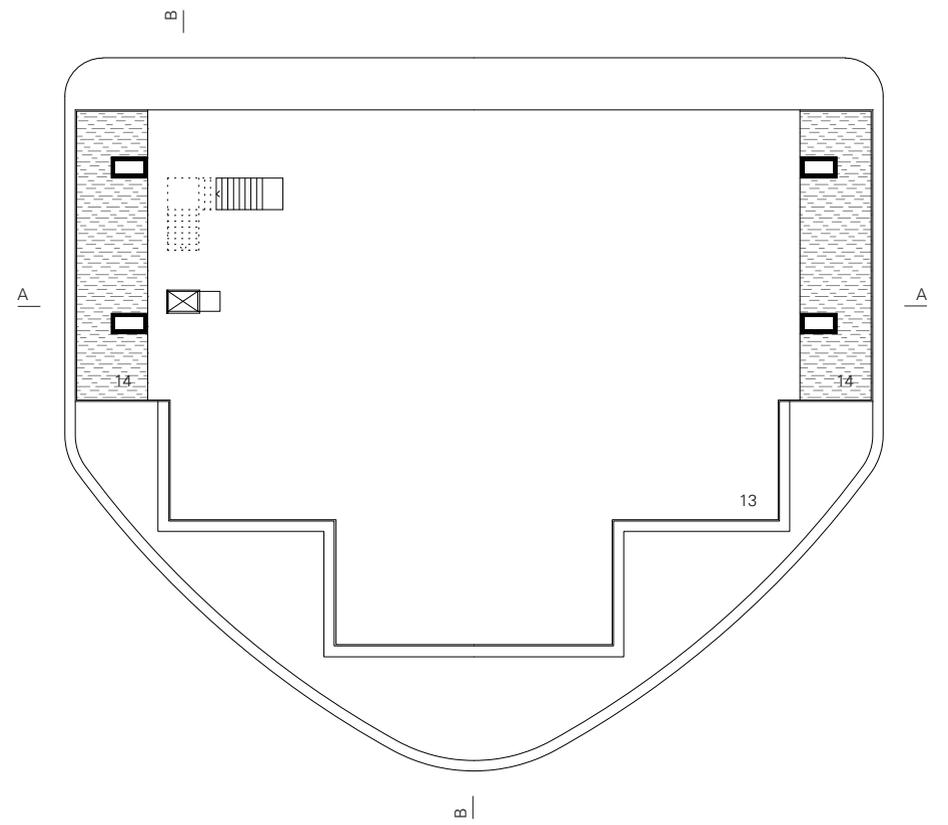
- 1 Öffentliche Halle
- 2 Bibliothek
- 3 Restaurant
- 4 Toiletten
- 5 Küche
- 6 Grünflächen



Untergeschoss 1

- 7 Theater
- 8 Lager
- 9 Kleines Auditorium
- 10 Foyer
- 11 Ausstellungsflächen
- 12 Luftraum

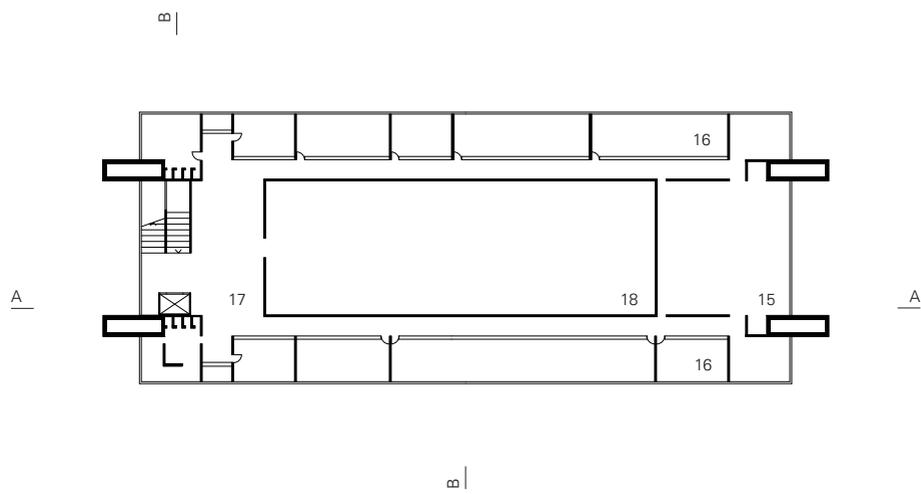
50 m



Erdgeschoss

- 13 Aussichtsterrasse
- 14 Wasserbecken

50 m



Obergeschoss 1

- 15 Lager Kunstwerke
- 16 Büros/ Verwaltung
- 17 Vorhalle
- 18 Temporäre Ausstellung

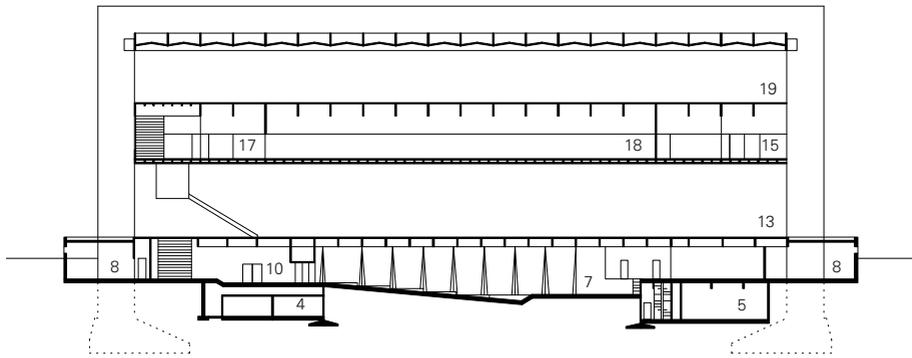
50 m



Obergeschoss 2

- 19 Bildergalerie
- Dauerausstellung

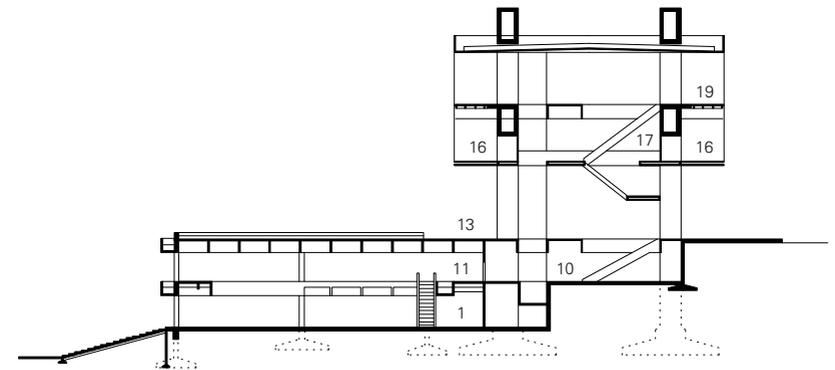
50 m



Schnitt A-A

- 4 Toiletten
- 5 Küche
- 7 Theater
- 8 Lager
- 10 Foyer
- 13 Aussichtsterrasse
- 15 Lager Kunstwerke
- 17 Vorhalle
- 18 Temporäre Ausstellung
- 19 Bildergalerie
Dauerausstellung

50 m



Schnitt B-B

- 1 Öffentliche Halle
- 10 Foyer
- 11 Ausstellungsflächen
- 13 Aussichtsterrasse
- 16 Büros/ Verwaltung
- 17 Vorhalle
- 19 Bildergalerie
Dauerausstellung

50 m

SESC Fábrica da Pompéia

Lina Bo Bardi

Bauzeit 1977–1986

Flächen

16.000 m² (Grundstück)

12.000 m² (Sportzentrum, Neubau)

12.000 m² (Freizeitzentrum, Umbau)

Website <https://www.sescsp.org.br>

Öffnungszeiten

Di–Sa 9–22 Uhr

So, Feiertag 9–20 Uhr

Eintritt frei

R. Clélia, 93

Água Branca, São Paulo



Die brasilianische Gewerkschaft für Handel und Dienstleistungen rief 1946 die Organisation Serviço Social do Comércio (SESC) ins Leben. Einerseits um Arbeiter und ihre Familien medizinisch zu versorgen, aber auch um ihnen Zugang zu sportlichen und kulturellen Freizeitangeboten zu ermöglichen. Hierfür wollten sie ein altes Fabrikgelände im Arbeiterviertel Pompéia umgestalten und betrauten Lina Bo Bardi mit dieser Aufgabe. Die Fabrik wurde 1938 aus Stahlbeton und Backstein errichtet und stand seit Ende der 1960er Jahre still. Dann begann die SESC zunächst informell das leerstehende Areal zu nutzen. Da ein Neubau zu teuer gewesen wäre, war die Aufgabe die bestehenden Lagerhallen zu sanieren und zu einem Kultur- und Sportzentrum zu erweitern.^[1]

Als Lina Bo Bardi 1976 zum ersten Mal das Gelände beging, war sie zunächst von der strengen Anordnung der einzelnen Lagerhallen und deren „eleganten und innovativen“ Stahlbetonkonstruktionen fasziniert.^[1] Allerdings war sie bei ihrem zweiten Besuch noch mehr angetan, da das Areal am Wochenende sehr gut besucht war und sie die dortige Atmosphäre begeisterte. Sie schrieb daraufhin: „Hier waren haufenweise glückliche Kinder, Mütter, Väter, ältere Menschen, die von einem Pavillon zum nächsten gingen. Der Regen tröpfelte durch die gerissenen Dächer, aber die Kinder rannten herum und die Jungen spielten Fußball und lachten, als der Ball durch die Pfützen sprang. [...] Ich dachte nur: All das soll so weiterbestehen, wie es jetzt ist, mit all dieser Freude“.^[1] Folglich war es ihre Motivation und ihr Anspruch diese Lebendigkeit an diesem Ort zu erhalten und mit ihrer Planung lediglich zu unterstützen.

Nur wenige Monate später begann sie mit der Planung für die Sanierung und die Erweiterung. Bis zur endgültigen Fertigstellung sollten jedoch fast 10 Jahre vergehen. Schnell nach Baustellenbeginn versetzte sie ihr Büro auf die Baustelle, um das Vorgehen und die Ideen direkt mit den Arbeitern vor Ort entwickeln und umsetzen zu können. Dies optimierte

nicht nur die Arbeitsabläufe, sondern auch das Arbeitsklima, denn die Arbeiter waren dazu angehalten sich in den umfangreichen Gestaltungsprozess einzubringen. Dieser reichte vom großen, fast städtebaulichen bis in den kleinen Maßstab, hin zu Möbeln und Beschilderung.^[1]

Vom Haupteingang an der Rua Clélia erschließt sich eine interne Straße, welche beidseitig von Fabrikhallen umgeben ist. In diese bestehende Struktur griff Lina Bo Bardi kaum ein, sondern ließ nur die Backsteinwände, die Stahlbetonstruktur und die Fenster der Scheddächer instand setzen. Jedoch gab sie jeder Halle eine neue Funktion, welche unter anderem ein Theater, ein Restaurant, eine Bar, eine Bibliothek, einen Ausstellungsraum, Werkstätten und einen Aufenthaltsraum umfasst.

Dabei gelingt es ihr Funktionsbereiche zu schaffen, ohne dabei den großzügigen Charakter der Fabrikhallen zu zerstören: Wie bei der Bibliothek, welche sie auf eine Empore mitten in den Raum setzt und so einen Tätigkeitsbereich schafft, der jedoch räumlich nicht gänzlich getrennt von dem, was gleichzeitig in der Halle stattfindet, ist. Indem sie neue Elemente integriert, bricht sie den Fabrikcharakter teilweise auf. Durch die große Ausstellungshalle schlängelt sich beispielsweise ein organisch geformter Wasserlauf. Die Inspiration dafür könnte von ihrer Japan-Reise 1971 kommen^[1]. Allerdings wäre auch denkbar, dass sie das Bild von ihrem zweiten Besuch in der SESC im Kopf hatte, als durch die leeren Dächer Pfützen auf dem Boden waren und die Kinder freudig dort spielten. Ein weiteres neues Element sind Feuerstellen, die sich ebenfalls mitten im Raum befinden und so ein heimisches Gefühl schaffen sollen. Zudem gestaltete sie einen Steg als Sonnendeck mit öffentlichen Duschen und Wasserspielen, um so Strandatmosphäre in den urbanen Raum zu bringen. Dieser führt zum südöstlichen Ende des Areals, wo sie auf einer ehemals leerstehenden Fläche zwei neue Sichtbetontürme, sowie einen Wasserturm, als Anlehnung an die ehemaligen

industriellen Schornsteine schuf. Ihr Logo-Entwurf zum neuen SESC zeigt diesen „Schornstein“ aus dem anstatt Rauch nun Blumen aufsteigen sollten.^[1] Die beiden neuen Betontürme stehen diagonal zueinander und sind über Brücken miteinander verbunden. Der kompaktere Bau nimmt im Erdgeschoss ein Schwimmbad und in den oberen vier Ebenen Turnhallen auf, welche nach den Jahreszeiten benannt und farblich gestaltet sind. Besonders sind an diesem Baukörper die unverglasten organisch geformten Öffnungen, welche nur durch rote Holzschiebegitter verschattet werden können. In dem zweiten Turm befinden sich Umkleiden, Toiletten und Gymnastikräume. Die Brücken zwischen den Gebäuden sind dabei Begegnungsorte mit Ausblick über die Stadt.^[1]

Ihre Intention war es lebendige, aber einfache Bauwerke zu schaffen. Dafür entschied sie sich bewusst für rohen Sichtbeton, der ihre Idee einer „arquitetura pobre“ („armen Architektur“), die sie selbst sogar als hässlich bezeichnete, unterstützte.^[1] Die SESC ermöglichte es Lina Bo Bardi viele ihrer Entwurfskonzeptionen umzusetzen, die typisch für ihre Arbeit sind, wie brutalistische und bestehende Elemente zu verbinden und eine Architektur zu schaffen, die ganz auf die Belange der Menschen abgestimmt ist und heute noch von tausenden Menschen täglich begeistert besucht und genutzt wird.^[1]

Text: Lisa Banaditsch, Studentin der Universität Stuttgart

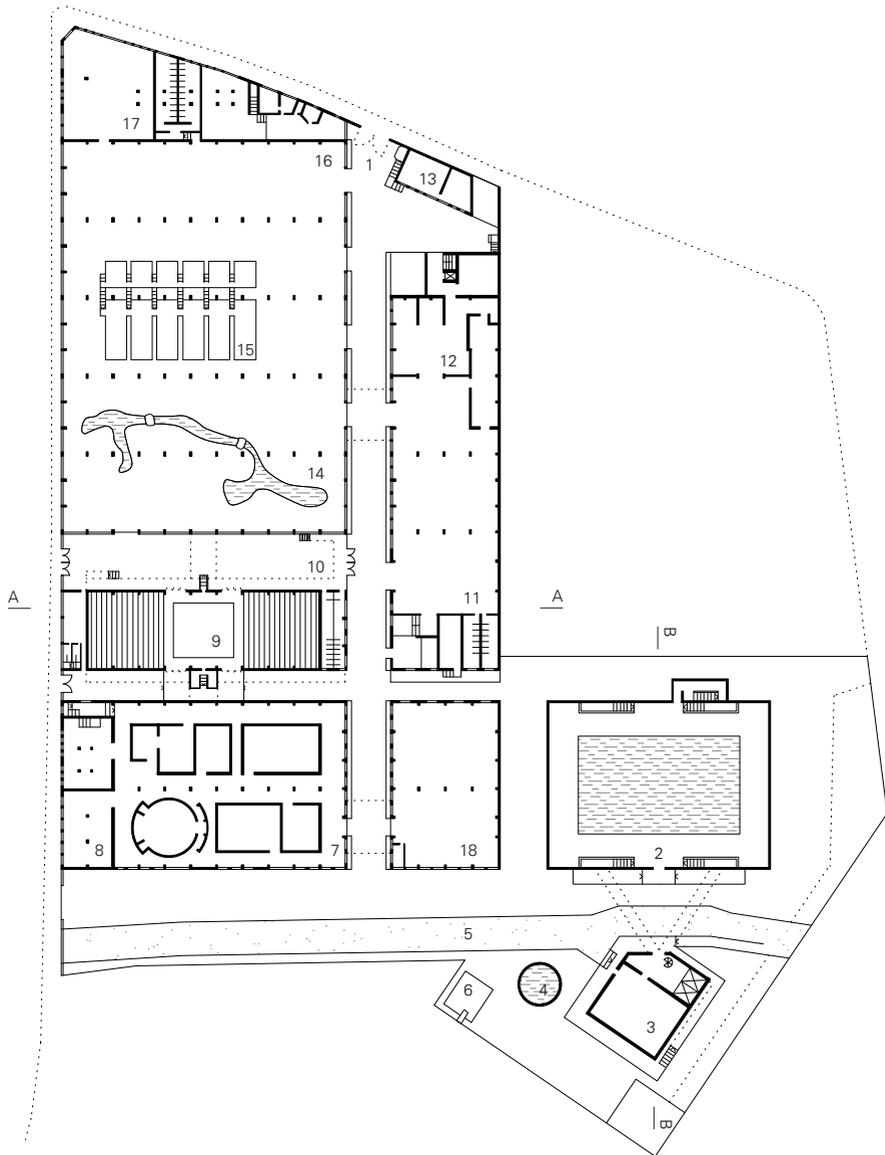
[1] Bader, Vera Simone; Lepik, Andreas 2014: Lina Bo Bardi 100. Brasiliens alternativer Weg in die Moderne. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.

[2] Gili, Mónica; Oliveira, Olivia de 2002: 2G Lina Bo Bardi. Obra construida. Built work. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

[3] Oliveira, Olivia de 2006: Subtle Substances. The Architecture of Lina Bo Bardi. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. Abbildung SESC: <https://www.archdaily.com/623834/lina-bo-bardi-together-opens-at-the-graham-foundation> [26.06.2019].

Abbildung Logoentwurf: Lina Bo Bardi, aus [1], S.264.

Abbildung colorierter Lageplan: Lina Bo Bardi, aus [1], S.270.

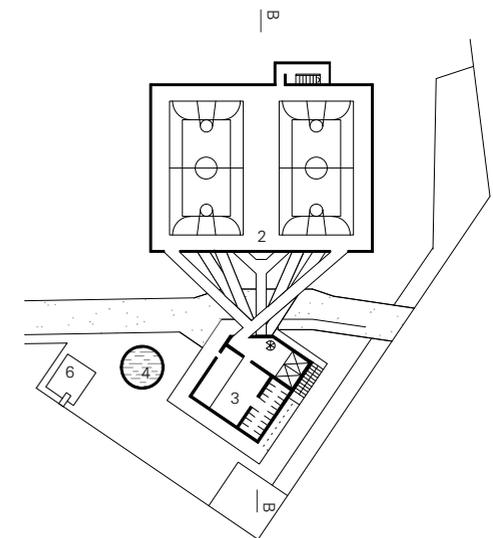


Grundriss Erdgeschoss

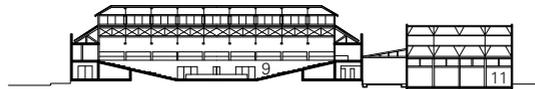
50 m

Grundriss OG (Neubau)

- 1 Haupteingang
- 2 Sporttrakt mit Pool (EG) und Sportfeldern (OG 1-4)
- 3 Bar, Umkleieräume, Gymnastik/Wrestling/Tanzräume (11 Geschosse)
- 4 Wasserturm
- 5 Steg
- 6 Wasserfall
- 7 Studios
- 8 Fotolabor (Musik-/ Tanzstudio und Umkleieräume)
- 9 Theater (1.200 Sitzplätze)
- 10 Theater-Foyer
- 11 Restaurant/ Bar
- 12 Küche
- 13 Mitarbeiter Umkleieräume und Aufenthaltsbereich
- 14 Multifunktionsbereich (Wohnzimmer, Kamin, Teich)
- 15 Bibliothek/ Videothek
- 16 Temporäre Ausstellungen
- 17 Verwaltung
- 18 Wartungsräume



50 m

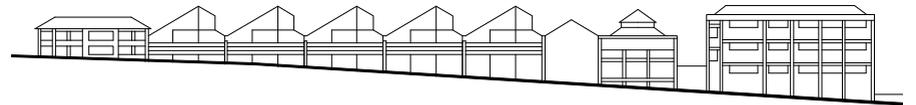


Schnitt A-A (Theater)

9 Theater (1.200 Sitzplätze)
11 Restaurant/ Bar



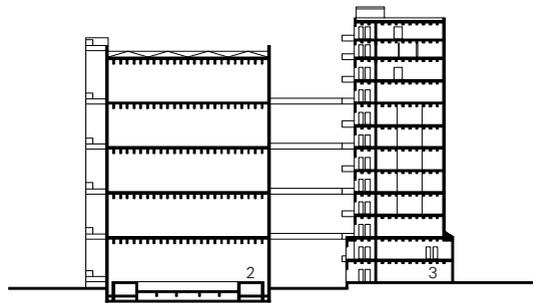
50 m



Ansicht West (Fabrikhallen)



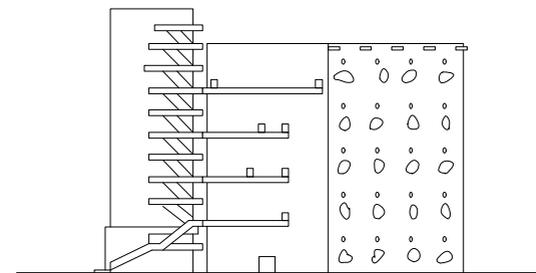
50 m



Schnitt B-B (Neubau)

- 2 Sporttrakt mit Pool (EG) und Sportfeldern (OG 1-4)
- 3 Bar, Umkleieräume, Gymnastik/Wrestling/Tanzräume (11 Geschosse)

| | | | | | | 50 m



Ansicht Südost (Neubau)

| | | | | | | 50 m

Antigo Instituto Sedes Sapientiae

Rino Levi, Cerqueira César



Bauzeit 1941 - 1942
Stockwerkanzahl 12

R. Min. Godói, 1484
Perdizes, São Paulo



Rino Levi und sein Büropartner Cerqueira César realisierten 1941/42 die private Mädchenschule Instituto Sedes Sapientiae in Sao Paulo. Die drei Gebäudeflügel haben jeweils unterschiedliche Funktionen, Klassenzimmer-Trakt, Bibliothek mit Auditorium und Studentenwohnheim. Die Gebäudeteile sind mit Hilfe eines wellenförmigen Dachs aus Beton verbunden, der einen Umgang bildet.

Die Lamellen- bzw. Gitterfassade aus vorgefertigten Beton- und Glas-teilen wirkt belebt und dient im tropischen, heißen Klima als Sonnenschutz für die Innenräume.^[1]

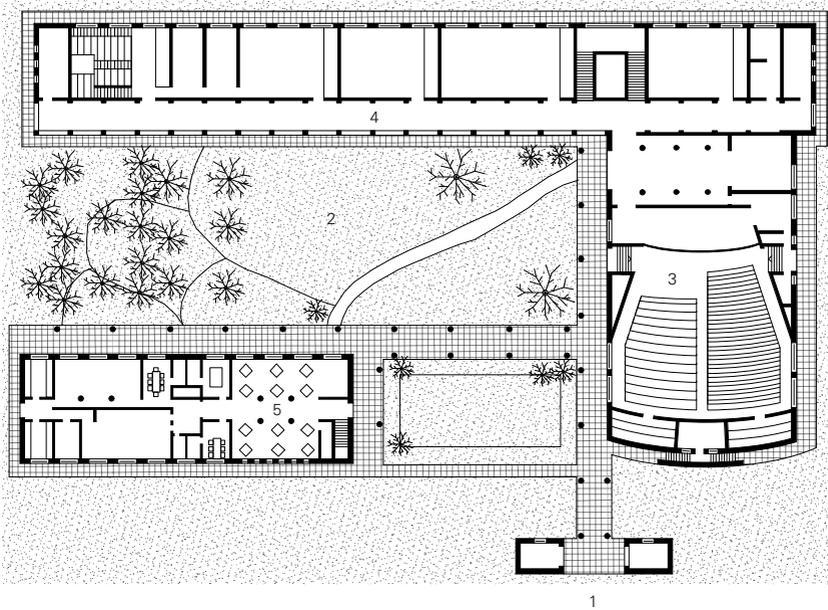
Die Mädchenschule wurde von Goodwin in der Ausstellung ‚Brazil Builds‘ publiziert und präsentiert. Im Ausstellungskatalog wird die Schule wie folgt beschrieben: „Der offene Durchgang an zwei Seiten des Schulhofs ist durch eine ungewöhnliche Betonüberdachung geschützt. Die Leichtigkeit dieses Gebäudeteils macht die Leichtigkeit des dreistöckigen Klassenzimmerflügels noch deutlicher. Auf der Korridorseite dieses Flügels wird der Betonrahmen nur mit einem leichten Betongrill ausgefüllt.“^[2]

Text: Vanessa Wenger, Studentin der Universität Stuttgart

[1] Lehmann, Steffen: *Der Weg Brasiliens in die Moderne. Eine Bewertung und Einordnung der modernen Architektur Brasiliens 1930-1955.* Verlagsort: Dissertation TU Berlin. S. 187-188

[2] Goodwin, Philip L.: *Brazil Builds. Architecture New and Old 1652-1942.* Verlagsort: The Museum of Modern Art, New York, 1943. S. 146

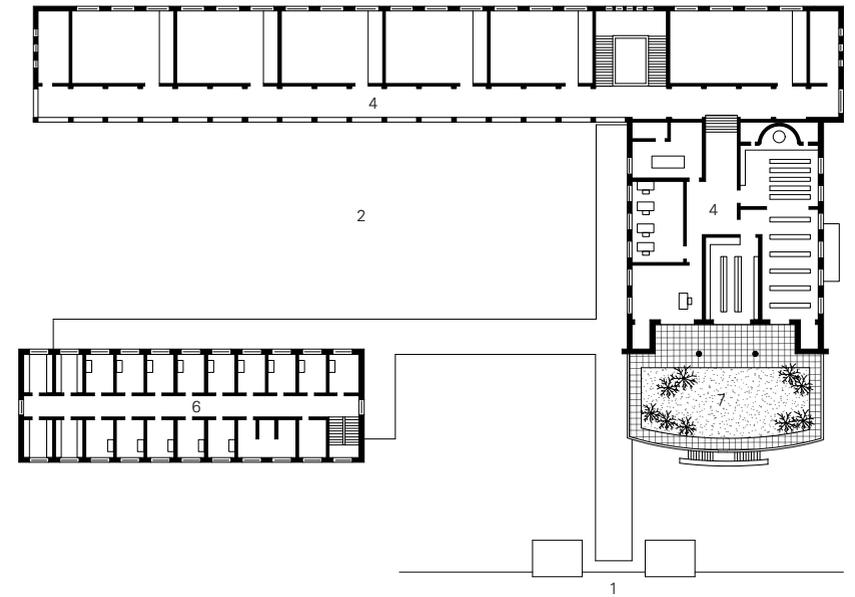
Abbildung Mädchenschule: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/18.216/7066>



Erdgeschoss ☉

- 1 Haupteingang
- 2 Innenhof
- 3 Auditorium
- 4 Klassenzimmer
- 5 Gemeinschaftsraum
- 6 Schlafräume
- 7 Dachgarten

| | | | | 20 m



1. Obergeschoss ☉

- 1 Haupteingang
- 2 Innenhof
- 4 Klassenzimmer
- 7 Dachgarten

| | | | | 20 m

Casa no Butantã

Paulo Mendes da Rocha



Bauzeit 1964 - 1966
Nutzfläche 760 m²

Rua Engenheiro João de Ulhôa Cintra, 26
Butantã, São Paulo



1964 entwarf Mendes da Rocha ein Projekt, das als Manifest verstanden werden kann: die nebeneinander liegenden und fast identischen Doppelhäuser, die er für sich und seine Schwester in Butantã entwarf. Insbesondere das von ihm selbst erbaute Haus kann als ein Glaubensbekenntnis angesehen werden. Es ist in der Tat kein räumlich besonders komplexes Haus. In Anlehnung an einen immer wiederkehrenden Plan hat Mendes da Rocha das gesamte Haus, mit Ausnahme des kleinen Blocks, in dem sich die Versorgungseinrichtungen und der Personalraum befinden, auf einer einzigen, auf Pilotis errichteten Ebene angeordnet. Die Schatten um die vier Stützen herum lassen es so aussehen, als wäre es magisch aufgehängt. Das Grundstück, auf dem das Haus steht, ist eingeebnet. Wenn es auf einer Ebene liegt, die nicht viel höher als die Straße ist, liegt das daran, dass der Boden zu zwei Böschungen mit Lücken geformt wurde, die den Zugang für Personen und Fahrzeuge ermöglichen. Die Schaffung der beiden Böschungen, die an die räumliche Dimension der Architektur erinnern und diese verkörpern, war eine erste demonstrative Geste, bei der Haus und Land gefährlich nahe beieinander liegen, als ob sie am Ort des Aufpralls aufeinander treffen würden.

Man geht zwischen den Böschungen hindurch und befindet sich in einem dunklen, eingegengten Raum. Abgesehen vom Serviceblock sind nur vier Stützen zu sehen. Sie sind nicht fassadenbündig, da die Bodenplatte des Hauses in alle vier Richtungen über sie hinausragt. Das Dach überragt die beiden Hauptfassaden und auf der einen Seite schützt es die Treppe zu den Wohnräumen. Diese sind fast quadratisch und klar gegliedert, indem drei Streifen senkrecht zur Fahrtrichtung angeordnet sind. In der Mitte sind alle Funktionen angesiedelt: die Küche und die Schlafzimmer, mit fensterlosen Badezimmern, die von oben beleuchtet werden. Von den beiden Seitenstreifen ist der eine neben dem Eingang völlig möbelfrei und verfügt nur über ein Bandfenster, das, wie in vielen Villen von Le

Corbusier, mit einer Theke kombiniert ist: in diesem Fall aus Beton. Es hat keinen bestimmten Zweck. Obwohl es fast ein Fünftel des Gesamt- raumes einnimmt. Viel klarer ist der Streifen auf der gegenüberliegenden Seite, der das Esszimmer und das Wohnzimmer in einem einzigen Raum mit einem Kamin, einigen festen Möbeln aus Stahlbeton und einer Außenwand umfasst, die sich mit einem weiteren Fensterband zu einem wichtigen Beispiel der einheimischen Paulista-Architektur, der Casa do Bandeirante, öffnet. Es ist erwähnenswert, dass in diesem Raum ein Kamin, auf Portugiesisch lareira genannt, ununterbrochen vorhanden ist, der die Erinnerung an die Lar oder den Herd und die Haushaltsgötter oder Lars mit sich trägt. Es ist nicht verwunderlich, dass die Familie ermutigt werden sollte, sich um die Lareira zu versammeln. Wie in den Schulen liegt der Fokus des Hauses daher außerhalb des Zentrums, wobei der richtig private Streifen zwischen den beiden „öffentlichen“ eingebettet ist. Es ist eine sehr kraftvolle Anordnung.

Die Isolierung der Schlafzimmer wird praktisch aufgehoben, da die Ständerwände, die sie kennzeichnen (nur drei Zentimeter dick), nicht so hoch wie die Decken sind, so dass sie nicht hermetisch eingeschlossen sind. Sie wiederholen eine für traditionelle São Paulo-Häuser typische Anordnung.

Der Architekt hat auch die Zwischenräume zwischen dem privaten und dem öffentlichen Teil des Hauses abgeschafft. Die Schlafzimmer öffnen sich zu den Gemeinschaftsräumen, auf dem, was einer der engsten Freunde von Mendes da Rocha, Flávio Motta, als „Raum ohne Namen“ bezeichnete. Das Haus beschränkt sich nicht nur darauf, einen neutralen und behaglichen Rahmen für das Leben seiner Bewohner zu schaffen. Es zwingt sie, die meisten ihrer Aktivitäten nicht in den Schlafzimmern abzuschließen, sondern am gemeinsamen Leben der Familie teilzunehmen. Es ist ein sanfter Zwang, den Mendes da Rocha demonstrativ auf sich selbst und seine Familie ausübt. Aber wenn dieses Haus ein Manifest

ist, dann nicht, weil es eine Ausnahme ist, sondern weil es der Ausdruck eines Grundprinzips im reinen Zustand ist. Tatsache ist, dass sowohl für Mendes da Rocha als auch für Artigas, trotz der Unterschiede in ihren politischen Positionen, das Zuhause als exklusive Residenz, die Zuflucht der Elitegruppe, die einen auffälligen Teil ihres Klientels bildete, eine Schlüsselrolle spielte. Beide scheinen sich bemüht zu haben, nicht nur Schulen als Orte der Wissensvermittlung allein zu hinterfragen, sondern auch das Haus als Rückzugsort von der Außenwelt, als unabhängiger und selbstreferenzieller Mikrokosmos, als komfortable Zuflucht. Das Haus und die Stadt wurden nicht im Gegensatz zueinander gesehen. Tatsächlich erklärte Mendes da Rocha einmal: „*Im Wesentlichen gibt es keinen privaten Raum, sondern nur verschiedene Grade des öffentlichen Raums*“. Auch das häusliche Leben wird in die Öffentlichkeit gebracht, das der Politik mit seiner Etymologie aus der Polis: „der Ort der Politik, das Forum des modernen Lebens“, während Artigas (umschreibend Alberti und Palladio) argumentierte, dass „die Stadt ein Haus ist“ und „das Haus eine Stadt ist“, Mendes da Rocha verschiebt den Schwerpunkt und erklärt, dass „*die Stadt aus dem Haus geboren wird*“. Dann fügt er hinzu „Das Haus ist nicht der Ort, an dem man leben kann. Der Mensch lebt in der Stadt. Das Haus ist nur eine der Ausstattungen der Stadt.“ Das Haus ist der Ort einer kontinuierlichen, nahtlosen Interaktion, zuerst zwischen seinen verschiedenen Bewohnern und dann zwischen ihnen und der Stadt. Es ist unmöglich, das Haus von seinem sozialen Charakter und seinen Auswirkungen zu abstrahieren. Die Außenwelt muss in sie einfließen. Das Zuhause ist der erste, grundlegende Ort, an dem wir am gesellschaftlichen Leben teilnehmen und wo es eine konkrete Form annimmt. Daher der Zwang, den die Hausform auf ihre Bewohner ausübt. Und wenn sich die Architektur dann weigert, sich mit der Welt so zufrieden zu geben, wie sie ist, muss sie sie diese verändern. Und wo soll man anfangen, wenn nicht gar mit der Veränderung der Alltagsgewohnheiten der Menschen? Daher die „*Intoleranz des gesunden*

„Erstes von fünf Häusern, welche ich bewohnen würde.“^[2]

Valerio Olgiati

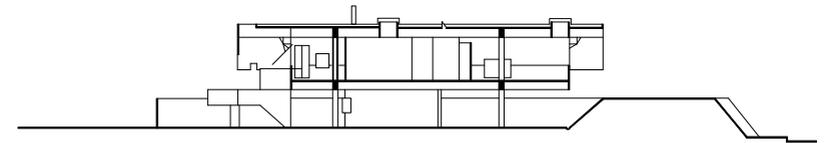
Menschenverstands“, die das Haus zeigt, der überraschende „Grad der Ungehorsamkeit gegenüber seinen Bewohnern, der sie verpflichtet, dem Standard des Hauses gerecht zu werden.“^[1]

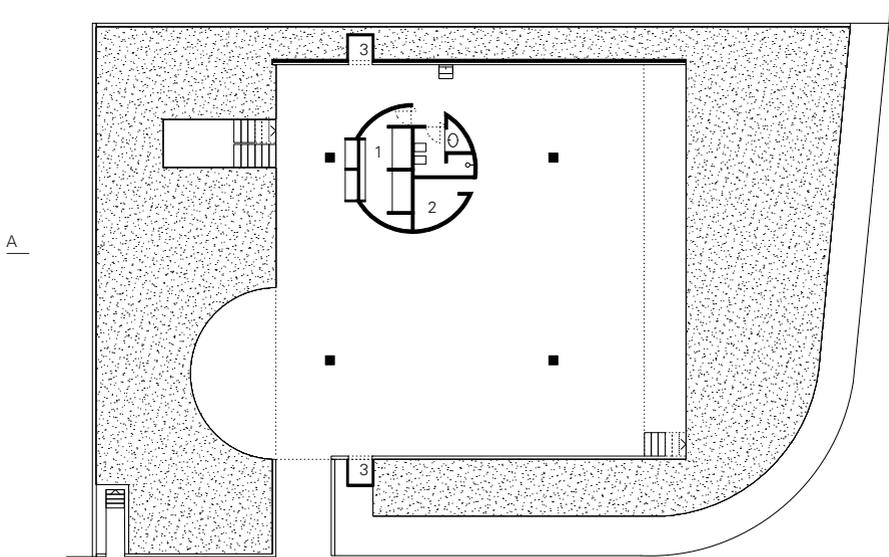
Das Ideal von Mendes da Rocha, öffentliche Räume architektonisch zu gestalten, spiegelt sich im Haus Butanta wider.

Die Idee der sozialen Architektur, die darauf abzielt, öffentliche Räume zu schaffen, entstand infolge der Privatisierung der Architektur und der Stadt in Brasilien. Das Haus ist so öffentlich wie möglich gestaltet, indem es sowohl im Erdgeschoss als auch im ersten Stock Freiräume lässt.^[3]

Der Innenraum ist offen angelegt und hat eine eigenständige Struktur: Vier gleich große Betonpfeiler, unabhängig vom Mauerwerk, tragen die zusammengesetzten Decken des gerippten Beton. Die äußeren Seitenwände bestehen aus einem Betonflügel, der von der oberen Platte bis in Brusthöhe reicht und dort auf die Wand trifft, die von der unteren Platte aufsteigenden Blockwand aufsteigt. Die Verbindung erfolgt in Form von Fensteröffnungen und Stauräumen. Die Fensterrahmen in Wohnzimmer und Balkon werden ohne vertikale Elemente an der oberen Betonplatte aufgehängt. Wenn sie geöffnet werden, steht die Fensteröffnung völlig frei.^[4]

Text: Nilgül Kocabas, Studentin der Universität Stuttgart
[1] Pisani, Daniele: Paulo Mendes da Rocha: Complete Works. Rizzoli.
[2] Stalder, Laurent: Valerio Olgiati. Quart Luzern.
[3] Casa No Butanta Paulo Mendes da Rocha; https://arc.housing.salle.url.edu/oikodomos/workspaces/app/webroot/files/deliveries/eandreou45220_260_Casa-Butanta-paulo-mendes-da-rocha.pdf; 24.06.2019
[4] Simões, João Carmo: CIVITAS: Sao Paulo. monade.
Abbildung Casa No Butanta: Blick ins Arbeitszimmer + Kon, Nelson 2014: Clássicos da Arquitetura: Casa no Butantã / Paulo Mendes da Rocha e João de Gennaro; <https://www.archdaily.com.br/br/01-181073/classicos-da-arquitetura-ca-sa-no-butanta-slash-paulo-mendes-da-rocha-e-joao-de-genna-ro>; 25.05.2019

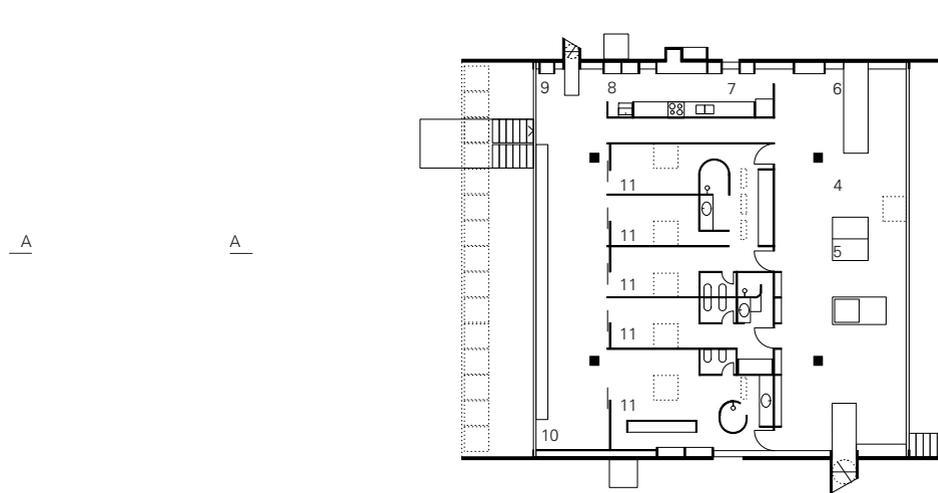




Erdgeschoss ☉

- 1 Personalraum
- 2 Technikraum
- 3 Regenwasser

| | | | | | | | 10 m



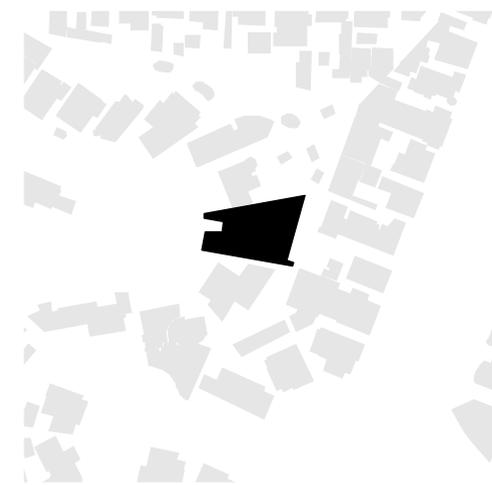
Obergeschoss ☉

- 4 Wohnzimmer
- 5 Feuerstelle
- 6 Esszimmer
- 7 Küche
- 8 Waschküche
- 9 Sitzecke
- 10 Arbeitszimmer
- 11 Schlafzimmer

| | | | | | | | 10 m

Casa Masetti

Paulo Mendes da Rocha



Bauzeit 1968 - 1970
Nutzfläche 752 m²

R. Dr. Manoel Maria Tourinho, 701
Pacaembu, São Paulo



Das für den Ingenieur Mário Masetti entworfene Haus steht als abstraktes Prisma auf einem steilen Gelände im Pacaembú-Tal in der Stadt São Paulo.

Der Bau des darunter liegenden Nachbarhauses, für das das Grundstück geebnet und eine Stützmauer gebaut wurde, verhinderte, dass zusätzliche Lasten auf diese Wand aufgebracht werden konnten. Dies erforderte eine standortspezifische Lösung für den Grundriss des Hauses, da der Höhenunterschied zwischen dem Masetti-Grundstück und dem benachbarten Grundstück ca. 20 m beträgt. Die Lösung für dieses besondere morphologische Problem am Standort Masetti und die damit verbundene Tragfähigkeit bestand in einer Struktur, die auf vier klaren Punkten ruht. Vier vertiefte zylindrische Stützen tragen zwei Wandbalken, die die Dachlasten übertragen. Die Dicke dieser beiden tragenden Wände nimmt entlang der Linie, in der sie auf die Stützen treffen, leicht zu und wird dort durchbrochen, wo natürliches Licht benötigt wird.

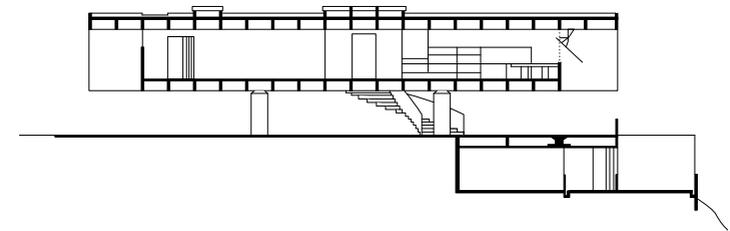
Das Tragwerk ermöglichte es, das Land völlig frei zu halten und das Haus auf vier Stützen zu hängen, um die umgebende Tallandschaft besser zu genießen. Diese Strukturstrategie inspirierte auch die interne Organisation des Hauses. Der Ansatz war so, als gäbe es kein Land als solches, sondern eine räumliche Situation, die sich aus einer baulichen Lösung heraus an die Anforderungen eines Hauses anpassen ließe. Der verengte Raum unter dem Haus, begrenzt durch den Schatten der Auskragung, ist völlig leer, da die Personalunterkünfte teilweise vergraben sind und die vertikalen Kommunikationselemente außerhalb des Umkreises des Prismas platziert sind.

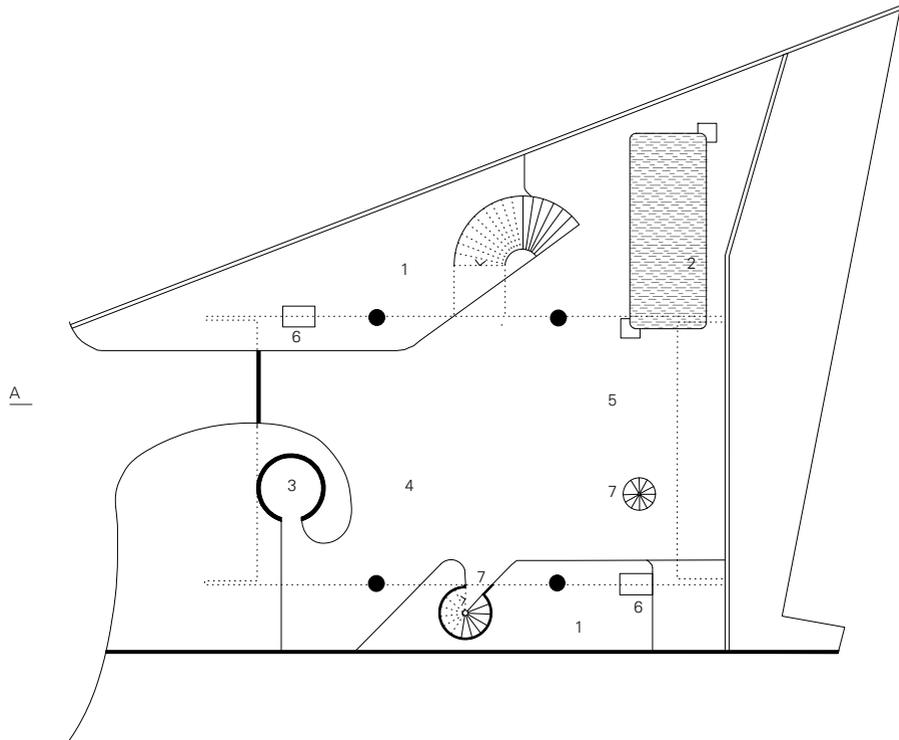
Zwei Außentreppen - eine halbkreisförmige und die andere in einen Betonzylinder eingebettet - sind an gegenüberliegenden Fassaden des

abgehängten Volumens befestigt und führen zur Hauptetage. Dort durchquert eine große Lobby das Haus von Seite zu Seite und polarisiert die Verteilung in zwei Richtungen: Schlafzimmer im Westen und gemeinschaftliche Wohnbereiche im Osten. Dieses Mittelband erhält durch ein Atrium natürliches Licht und verleiht dem Raum eine Außenqualität, wobei sich die Schlafzimmer zu diesen Bereichen öffnen. Die grundsätzliche Aufteilung zwischen dem Schlafzimmerflügel und dem anderen Empfangs- und Wohnflügel, der der landschaftlichen Räumlichkeit des Tales zugewandt ist, wurde mit natürlichem Licht durch ein Oberlicht erreicht, das den gesamten Raum durchdringt und in zwei Teile teilt.

Diese mit Licht von oben erreichte Teilung wird im Erdgeschoss mit der entsprechenden Projektion des entwässerten Landes zu einem Garten fortgesetzt. Es ist ein Ort, durch den man gehen kann. Vor dem Betreten des Hauses schirmt ein großer Sturz den letzten Abschnitt der Treppe ab, erhöht den Kontrast zur intensiven Beleuchtung in der Halle und erzeugt Mehrdeutigkeit zwischen innen und außen. Der Betonrahmen und die darin hängende Box sind die einzigen Elemente des Hauses, die von der Straße aus zu sehen sind, denn die restlichen Räume befinden sich eine Ebene unter einer mit Wasserschicht bedeckten Terrasse.^[1,2]

Text: Nilgül Kocabas, Studentin der Universität Stuttgart
 [1] Pisani, Daniele: Paulo Mendes da Rocha: Complete Works. Rizzoli.
 [2] Simões, João Carmo: CIVITAS: Sao Paulo. monade. Abbildung Casa Masetti: Blick in den Innenraum + Domus en Español Honduras 2018: pressreader; [https://i.prcdn.co/img?regionKey=0G0hVWCproj8ugM3qqq6hHQ%3d%3d](https://i.prcdn.co/img?regionKey=0G0hVWCproj8ugM3qqq6hHQ%3d%3d;); 27.06.2019



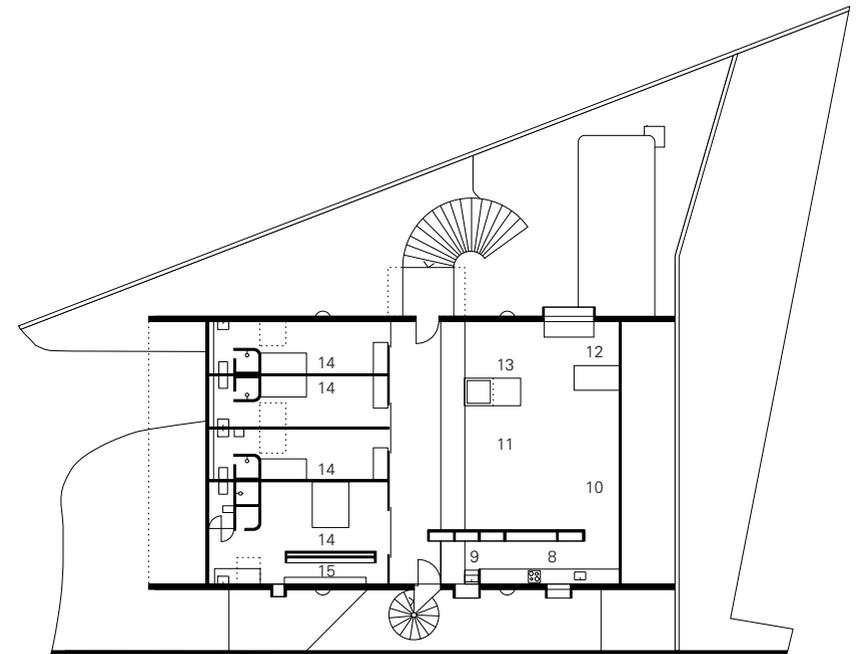


A

Erdgeschoss Ⓞ

- 1 Garten
- 2 Schwimmbecken
- 3 Technikraum
- 4 Garage
- 5 Hof
- 6 Regenwasser
- 7 Personaltreppe

10 m



A

A

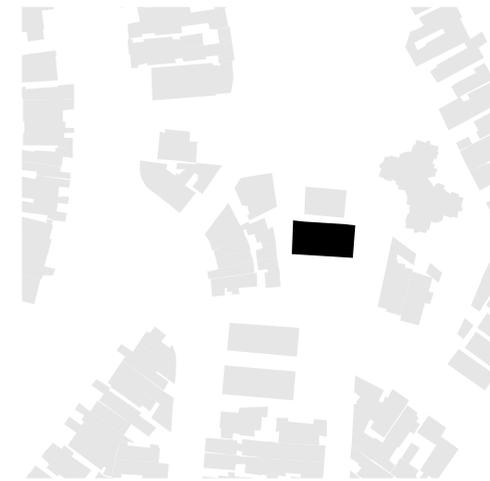
Obergeschoss Ⓞ

- 8 Küche
- 9 Waschküche
- 10 Esszimmer
- 11 Wohnzimmer
- 12 Arbeitszimmer
- 13 Feuerstelle
- 14 Schlafzimmer
- 15 Ankleideraum

10 m

Edifício residencial Jaraguá

Paulo Mendes da Rocha



Bauzeit 1984 - 1988
Nutzfläche 1.100 m²
Höhe 37 m
Stockwerkanzahl 9

Condomínio E. Jaragua - R. Herculano, 420
Sumarezinho, São Paulo



Dies war der Auftrag eines alten Kunden und Freundes, Mario Masseti, für das Mehrfamilienhaus, vielleicht nicht zufällig. Sein Standort in Perdizes war von großem Interesse, da er auf trockenem Boden lag. Das so vorhersehbare Prinzip, den Standort zu nutzen, um die verschiedenen Wohnungen für die umgebende Landschaft zu öffnen, wurde mit einer beeindruckenden Unnachgiebigkeit und Kohärenz genutzt.

Zwei nach Ansicht von Mendes da Rocha interessante Ansichten konnten vom Gebäude aus erfasst werden: eine mit Blick auf den Fluss Tietê und die andere auf der gegenüberliegenden Seite auf den Fluss Pinheiros. Daher wurden sie bevorzugt, indem man die Glasfassaden zu ihnen hin drehte. Aber das Ziel des Projekts war es, den Haupträumen in jeder Wohnung einen Blick in die beiden entgegengesetzten Richtungen zu geben. Und diese Notwendigkeit führte zur Entwicklung eines sehr originellen Layouts und einer Struktur, die sich direkt auf das Gesicht des Gebäudes auswirkte.

Mit seiner Begabung für „thinking in section“ basierte Mendes da Rocha das Projekt auf einem einfachen, elementaren Prinzip: Jede Wohnung sollte in zwei fünf Mietniveaus aufgeteilt werden.

Auf der unteren Ebene befanden sich zwei zusammenhängende Streifen, die auf den Umfang gesetzt und in L-Form angeordnet waren. Der Speisesaal befand sich entlang der Westfassade, von der aus das Auge in beide Richtungen ungehindert reichen konnte und wo der Niveaustieg genutzt wurde, um ihn vom Salon zu unterscheiden, ohne ihn vollständig zu trennen. Der Einfallsreichtum der gewählten Lösung kann nur unter Berücksichtigung dessen, was entlang der Südfassade geschieht, voll zum Tragen kommen. Es kann als die Rückseite des Gebäudes betrachtet werden, mit Küche, Waschküche, Personalwohnung und Badezimmern. Sie erfordern keine große Deckenhöhe, daher die Entscheidung, die vertikale Entwicklung dieses Teils mit einer Stahlbetondecke zu

begrenzen. Damit schließt sich der Kreis: Zwischen der Oberseite des Flansches des Trägers befindet sich eine Öffnung, die es den Obenliegenden ermöglicht, über die grenzenlose, nach Süden weisende Stadtfläche zu blicken.

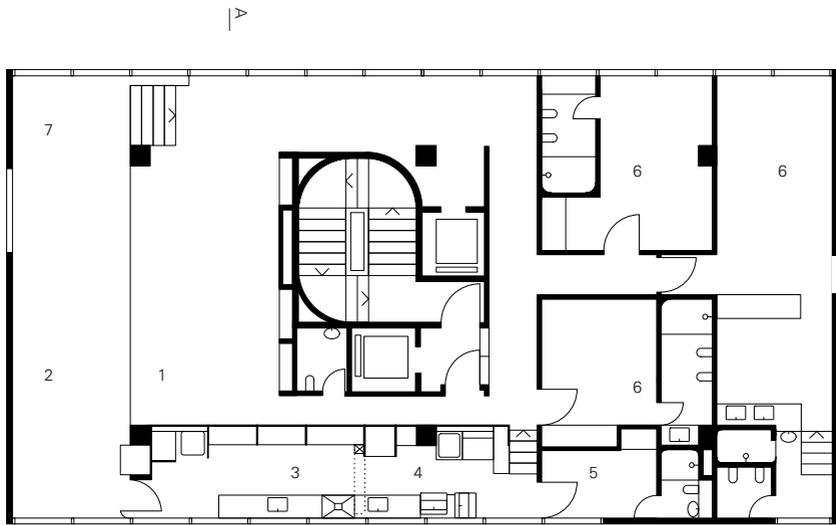
Mit anderen Worten, das Wohnzimmer und die meisten anderen Räume im Obergeschoss beziehen sich optisch auf das Äußere, sowohl durch die nach Norden gerichtete Glaswand als auch durch den genialen Raum im Süden. Die gleiche Logik setzt sich auch im Außenbereich fort, insbesondere an der Nordfassade, wo der Höhenunterschied in jeder Wohnung nicht nur sichtbar ist, sondern sofort in der Gestaltung der Fassade zum Vorschein kommt, die nichts anderes ist als ein durch eine Glasscheibe abgeschirmter Querschnitt.

Trotz seiner klaren und raffinierten Logik durfte ein Werk dieses Kalibers unbemerkt bleiben. Es handelte sich um ein einfaches Mehrfamilienhaus in einem Stadtteil weit weg vom Nervenzentrum der Stadt. Sie wich dem charakteristischen Stil der paulinischen Architektur weitestgehend aus und weigerte sich, Zugeständnisse an die damals übliche ungestüme Ästhetik zu machen. Es mußten noch ein paar Jahre vergehen, bis jemand die Architektur von Mendes da Rocha wirklich zur Kenntnis nimmt.^[1]

Damit die Gemeinschaftsräume jeder Wohnung die Aussicht von diesen gegenüberliegenden Fassaden genießen können, entwirft Mendes da Rocha einen Grundriss, in dem die Platten auf verschiedenen Ebenen liegen, wie er es in anderen Wohngebäuden wie dem Guaimbê getan hat. In diesem Fall ermöglicht die Tiefe der Träger, die Hauptplatte auf dem Oberteil und die auskragende Platte auf der unteren Ebene aufzulegen, wodurch ein Höhenunterschied zwischen den beiden Bereichen entsteht. Das Wohnzimmer erhebt sich so über die Küche und ermöglicht einen Blick darüber hinaus. In Längsrichtung wiederholt sich die

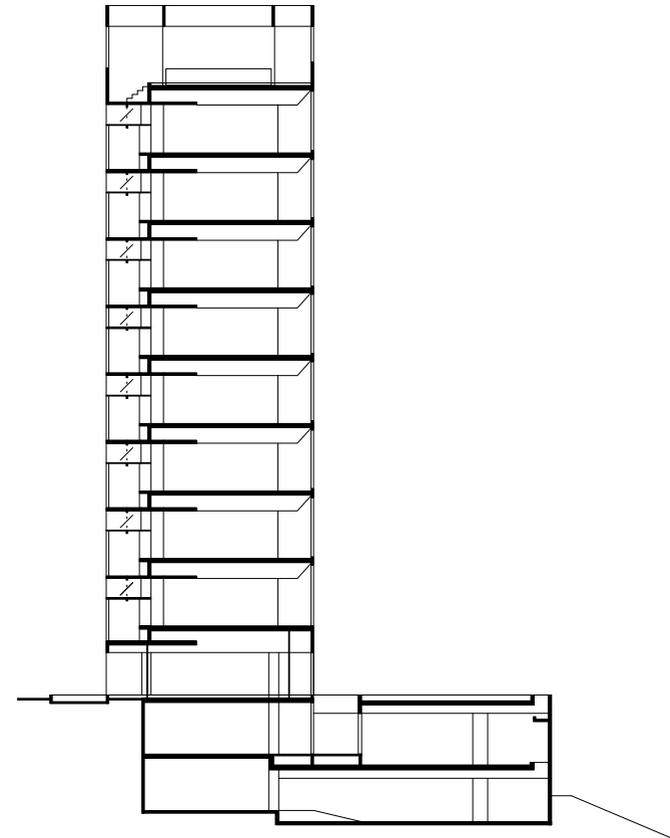
Strategie und trennt den Wohnbereich vom Esszimmer durch eine fünfstufige Höhe. Diese Symbiose zwischen Tragwerk und Raumdefinition wird durch die Erweiterung der oberen Platte zu einer Arbeitsplatte oder wenn die untere Platte Stauraum im Schlafzimmer erzeugt, weiter betont. Ebenso ist die Zusammensetzung der Fassade eine direkte Reflexion der Struktur im Querschnitt und zeigt das Profil der Bauelemente, die von Stahl- und Glasflächen umschlossen sind. Das Wohnblock, was sich auf einem Hügel befindet, ruht auf einem kleinen öffentlichen Platz, der das Erdgeschoss des Gebäudes durchquert und sich an den Hang des Geländes anpasst, um den Zugang zum Parkplatz zu konfigurieren. Die Stützen sind zweieinhalb Meter von der Fassade zurückgesetzt, wodurch ein Umfangsband frei wird, das am unteren Flügel des Balkens auskragt und die Küche sowie die Hauswirtschaft beherbergt.^[2]

Text: Nilgül Kocabas, Studentin der Universität Stuttgart
[1] Pisani, Daniele: Paulo Mendes da Rocha: Complete Works. Rizzoli.
[2] *Arquitectura Viva: AV Monographs no. 161 Paulo Mendes da Rocha: 1958-2013. Arquitectura Viva SL.*
Abbildung *Edificio residencial Jaraguá: jaraguá building + Finotti, Leonardo 2013: DIVISARE; <https://divisare.com/projects/379610-paulo-mendes-da-rocha-leonardo-finotti-jaragua-building>; 27.06.2019*



Wohneinheit ☉

- 1 Wohnzimmer
- 2 Esszimmer
- 3 Küche
- 4 Waschküche
- 5 Personalraum
- 6 Schlafzimmer
- 7 Sitzecke

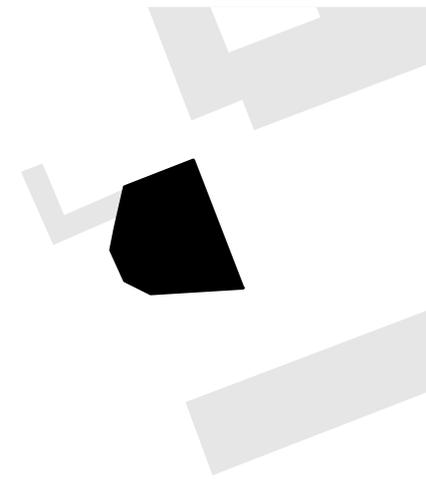


Schnitt A-A



Capela de São Pedro

Paulo Mendes da Rocha



Bauzeit 1987 - 1989
Nutzfläche 500 m²
Höhe 7,25 m

Av. Dr. Adhemar de Barros, 3001
Bela Vista Campos do Jordão, São Paulo



In der Stadt Campos do Jordão befindet sich die Peterskapelle am Boa Vista Palast, der ehemaligen Winterresidenz der Staatsregierung von São Paulo, die heute als Museum dient. Diese kleine Kirche, die die angrenzende Position der historischen Kapellen neu interpretiert, geht durch eine Stützmauer an der südwestlichen Ecke des Schlosses hinauf, mit der sie durch einen Tunnel verbunden ist, der in der Sakristei-Lobby endet. Innerhalb der Kapelle ist der Raum um eine riesige zylindrische Säule herum angeordnet, die die Rolle des Heiligen Petrus als Grundstein des Christentums symbolisiert. Ausgehend von dieser großen Säule als zentraler Ausgangspunkt, wurden drei beleuchtete Deckenausleger in unterschiedlichen Höhen angebracht. Von der Eingangsebene aus neigt sich das zentrale Tablett zu einer kleinen, der Gemeinde vorbehaltenen Tribüne, die ihren Blick auf das Tal der Region richtet. Das zarte vertikale Gehäuse steht im Kontrast zum massiven Kern und stellt eine kontinuierliche Beziehung zwischen Innen und Außen her, die Natur und Landschaft in den Gottesdienstraum bringt. Im Erdgeschoss wirft eine Wasserschicht auf der Unterseite der Betondecken Lichtreflexionen aus und verleiht dem Komplex ein helles Aussehen.

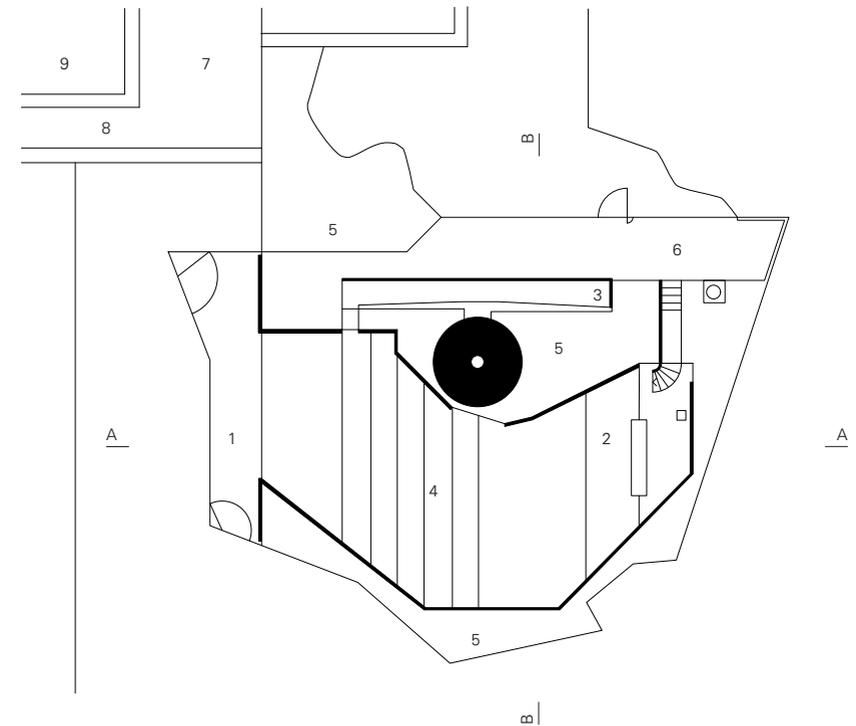
Die Schlankheit der Stahlgeländer, die Leichtigkeit der Transparenz des Gehäuses und das Fehlen von Inneneinteilungen unterstreichen den skulpturalen Charakter des Betonwerks.

Das Element, welches sehr auffällig ist, ist die riesige Betonplatte des Kapellendaches. Es besteht aus einem zwei Meter hohen Hauptstrahl und einer Reihe von senkrecht stehenden Bolzen. Von außen sieht es aus wie eine kompakte Masse, die auf den Glaswänden ruht. Das Ergebnis ist ein markanter Kontrast zwischen dem matten, schweren Beton und der Negation der Materie im Glas, zwischen fest und durchscheinend. Die Kapelle inszeniert das Epos der Architektur menschliche Intelligenz, die in der Lage ist, aus dem Wissen um Naturphänomene ein Werk zu schaffen, das „gegen die Natur“ ist. Kein Wunder, dass man beim

Betreten der Kapelle merkt, dass eine einzige massive Stütze mit ausgeprägter Geschicklichkeit ihr ganzes Gewicht trägt. Die Tatsache, dass die Säule durch ein eklatantes Kunstwerk aus der Mitte des Reflexionsbeckens erhebt, das fast die gesamte untere Ebene der Kapelle einnimmt, bestätigt nur, dass ihr Thema die der Architektur innewohnende „Herausforderung“ ist.

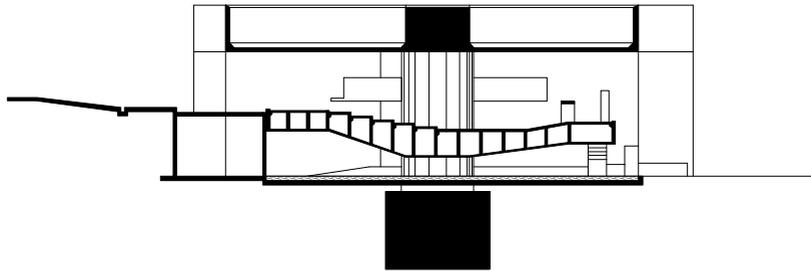
Das Kirchenschiff der Kapelle besteht aus einer einzigen Platte. Eine Art Betonschwelle, die von der großen Mittelsäule getragen wird. Die Platte ist geneigt; am Eingang zum Sakralraum fällt sie ab, und sie beginnt erst am südlichen Ende der Kapelle, dem Altarraum mit dem Altar, wieder zu steigen, wo sie zwanzig Zentimeter hochgeht. Die Entscheidung, das Kirchenschiff als geneigte Ebene zu organisieren, war eindeutig darauf zurückzuführen, dass den Gläubigen ein Blick auf den Amtsträger in einem Gebäude gewährt werden musste, in dem der Eingang auf einer höheren Ebene vom Vorplatz des Wohnhauses aus liegt, während die Höhe niedrig gehalten werden musste, um nicht mit ihm zu konkurrieren. Die Wahl war mit Konsequenzen verbunden. Der Raum, in dem sich die Gläubigen zunächst befinden, ist nur 2,20 Meter hoch und wird durch das Brecherdach komprimiert. Es dehnt sich dann zwischen den Oberflächen von Boden und Decke aus. Beide sind oben und unten Sichtbetonfertigteile. Dann geht es über die Grenzen der Kapelle hinaus und öffnet sich schließlich zum „monumentalsten aller Bilder“, der Berglandschaft, die sich in alle Richtungen ausbreitet.^[1,2]

Text: Nilgül Kocabas, Studentin der Universität Stuttgart
 [1] *Arquitectura Viva: AV Monographs no.161 Paulo Mendes da Rocha: 1958-2013. Arquitectura Viva SL.*
 [2] *Pisani, Daniele: Paulo Mendes da Rocha: Complete Works. Rizzoli.*
 Abbildung *Capela de São Pedro: A capela de São Pedro (1987), em Campos de Jordão + Teixeira, Ruy: EL PAIS: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/10/08/cultura/1539001730_157977.html; 27.06.2019*



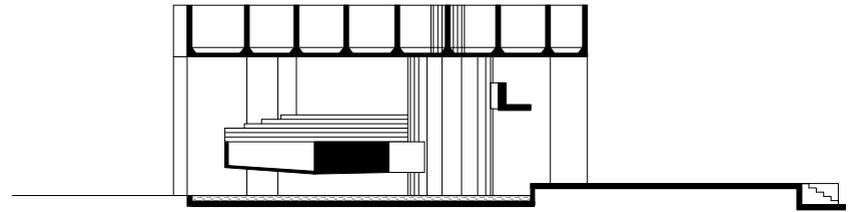
Obergeschoss ☉

- 1 Empfangshalle
- 2 Altar
- 3 Chor
- 4 Kirchenschiff
- 5 Wasserbecken
- 6 Baptisterium
- 7 Terrasse
- 8 Gasse
- 9 Boa Vista Palast



Schnitt A-A

| | | | | | | | 10 m

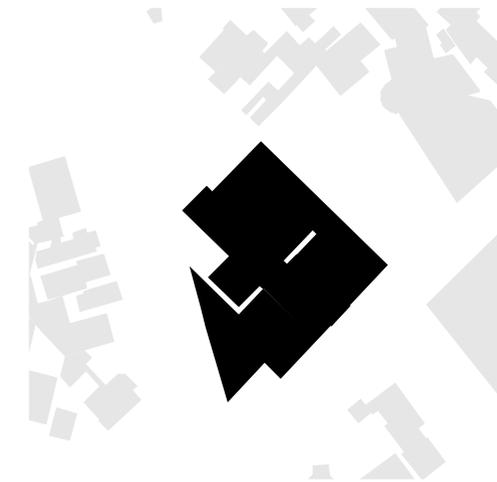


Schnitt B-B

| | | | | | | | 10 m

Museu Brasileiro de Escultura (MuBE)

Paulo Mendes da Rocha



Bauzeit 1987 - 1995
Nutzfläche 6.935 m
Homepage www.mube.space
Telefon +55 11 2594 2601
Öffnungszeiten Di - So 10 - 18 Uhr

R. Alemanha, 221
Jardim Europa, São Paulo



In einer Wohngegend der Stadt gelegen, sollte das MuBE (Brasilianisches Museum für Skulptur) ursprünglich ein Museum für Skulptur und Ökologie sein, das in enger kultureller Zusammenarbeit mit dem benachbarten Museum für Bild und Ton arbeitet. Es wurde beschlossen, dass der Standort ein Spiegelbild der lokalen Landschaft mit Teichen, Bäumen und anderen einheimischen Pflanzen beherbergen sollte, die vom Landschaftsarchitekten Roberto Burle Marx als brasilianischer Garten entworfen wurden, sowie die Skulpturensammlung der Stadt, die vom Museum dokumentiert und verwaltet werden sollte. Dem entsprechend war die Idee, ein umfassendes integriertes Projekt zur Restaurierung und Verbreitung der Skulpturen der Stadt und zur Organisation relevanter Wechselausstellungen auf dem Museumsgelände zu entwickeln.

Unter einem großen Betonbalken entfaltet sich das Brasilianische Skulpturenmuseum entlang einer Reihe von teilweise vergrabenen Plattformen, die den Besucher ununterbrochen von außen nach innen führen. Dank der vier Meter Unebenheiten des Grundstücks ist das Museum vor der Europa Avenue verborgen und nur das Profil des Betonfalzes ist zu sehen, das bis zur Höhe der benachbarten Häuser ansteigt. Dieses horizontale Stück, das sich über sechzig Meter erstreckt, ist eine Skulptur an sich; eine Hommage an die Technik, um die strukturelle Herausforderung einer freien Spannweite dieser Dimensionen zu erfüllen, die Stahlkappen des Gerüsts werden gestreckt, das Gewicht der Platte wird durch Erleichterung des Kerns reduziert, und elastische Elemente werden eingeführt, so dass sich jede Komponente frei entfalten kann. Zwischen den Stützen und dem Träger befindet sich ein zwanzig Zentimeter breites Band, das neben der optischen Unabhängigkeit der beiden Elemente auch den regelmäßigen Austausch der Elastomere ermöglicht, die sich schneller verschlechtern als die anderen Materialien. Das Skulpturenmuseum wurde als Garten konzipiert, mit der Präsenz

von Schatten und einem versunkenen Freilichttheater.

Das Hauptgebäude ist kaum sichtbar, mit Ausnahme einer langen Struktur, die einen symbolischen Ort des Schutzes im Garten bietet, der als Bezugspunkt und Maßstab zwischen den Skulpturen und dem Besucher dient.

Der einfache Unterstand, wie eine Loggia oder ein Portal, ist 12 m breit und erstreckt sich über einen Raum von 60 m. Angesichts der Notwendigkeit, die Höhenunterschiede entlang der Grundstücksgrenzen optimal zu nutzen, wurde das Museum selbst als falsche unterirdische Ebene konzipiert, der, wenn er sich in sich selbst verkehrt, den Standort an der Oberfläche neu gestaltet.

Ohne ein Programm für den Innenraum markiert der kolossale Betonblock den gebauten Ort, begrenzt einen schattigen Raum und beherbergt den Platz, auf dem sich das Freilichttheater und die Ausstellungsräume befinden.

Die abgesenkte Ausstellungsfläche beherbergt ein Auditorium, Ausstellungen, Galerien und Toiletten. Sie ist mit den Außenräumen über Rampen, Treppen und Oberlichter verbunden, die die Skulpturen in natürliches Licht tauchen.^[1,2]

Text: Nilgül Kocabas, Studentin der Universität Stuttgart

[1] Simões, João Carmo: CIVITAS: Sao Paulo. monade.

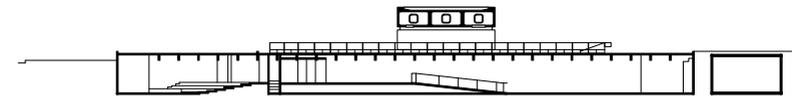
[2] *Arquitectura Viva*: AV Monographs no.161 Paulo Mendes

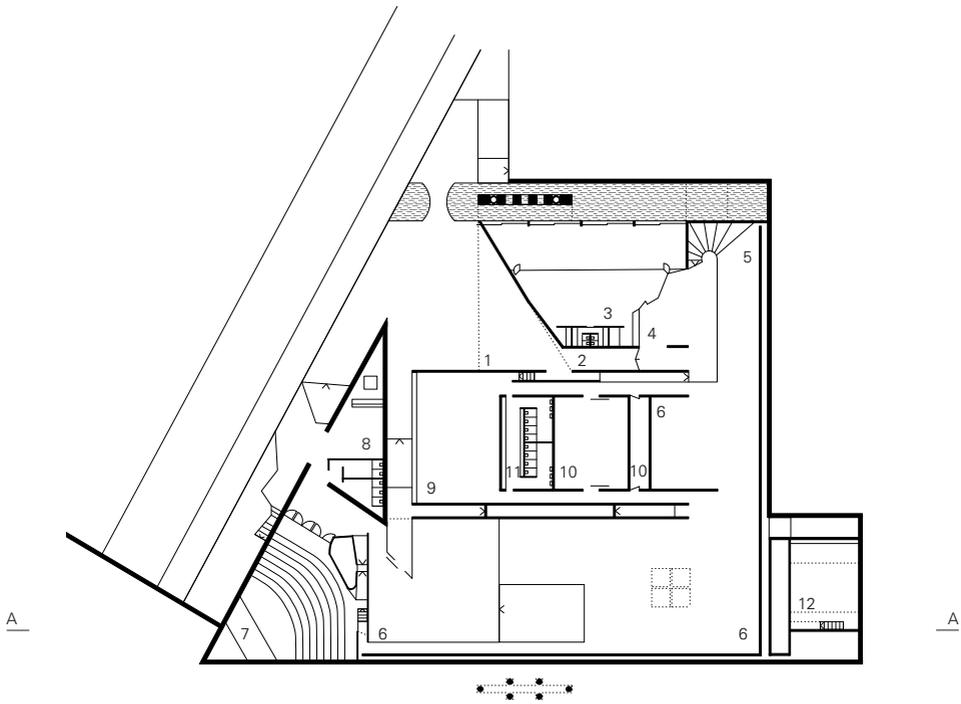
da Rocha: 1958-2013. *Arquitectura Viva* SL.

Abbildung MUBE: MuBE | Paulo Mendes da Rocha +

Kon, Nelson: Arch2O; <https://www.arch2o.com/brazilian-architect-paulo-mendes-da-rocha-won-2017-riba-royal-gold-medal/>;

25.06.2019

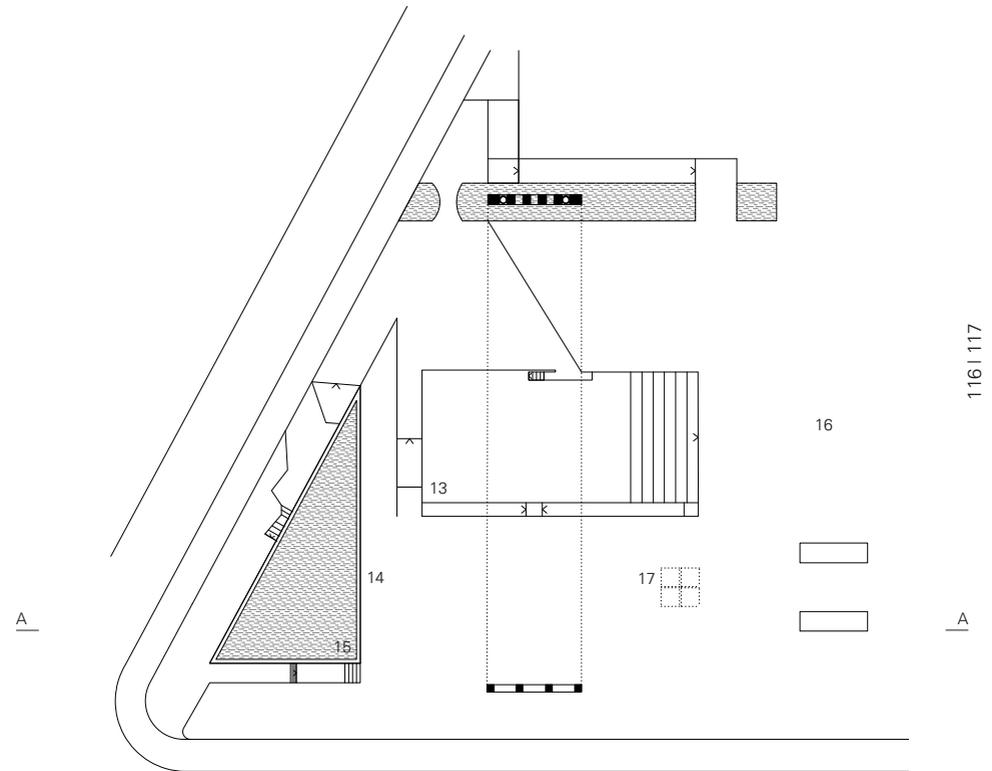




Untergeschoss ○

- 1 Eingangsbereich
- 2 Eingang
- 3 Empfang
- 4 Garderobe
- 5 Pinakothek
- 6 Ausstellung
- 7 Auditorium
- 8 Kantine
- 9 Workshops, Klassenräume
- 10 Lagerraum
- 11 WC
- 12 Technikraum

||||| | | | 20 m



Erdgeschoss ○

- 13 Theater
- 14 Außenbereich für Freilichtausstellungen
- 15 Wasserbecken
- 16 Garten
- 17 Oberlicht

||||| | | | 20 m

Edifício Copan

Oscar Niemeyer



Öffnungszeiten
Führung nach Voranmeldung
ab 10:30 Uhr oder
ab 15:30 Uhr
Bauzeit 1951–1966
Assoziierter Architekt Carlos Lemos
Grundfläche 6000 Quadratmetern
Höhe 140 m
Stockwerkanzahl 32
Wohnungen 1160

Edifício Copan – Av. Ipiranga, 200
Centro, São Paulo



In seiner Geschichte durchlief São Paulo verschiedene Stadien der Stadterweiterung, auch wenn die bedeutendsten nach dem Bau der Eisenbahn durch die Briten, die SPR (São Paulo Railway), entstanden. Die SPR wurde 1867 eingeweiht und hatte den Zweck, Kaffee von Jundiai nach Santos zu bringen und gleichzeitig Migranten zu transportieren, Baumaterialien wie Ziegel, Zement, Holz und daher auch Eklektizismus in diesem Zug Architektur, die in wenigen Jahren das Erscheinungsbild des historischen Zentrums veränderte. Die Hauptstadt von São Paulo verdreifachte innerhalb kürzester Zeit die bebaute Fläche und die Bevölkerungsdichte. Im Laufe der Zeit litt das Proletariat wegen der immer zahlreicher werdenden Einwanderer aus Europa zu- nahm unter einem kritischen Zustand des Wohnungsmangels. Die 50er Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts stellten für die Stadt São Paulo ein kurze Zeit des Wohlstands dar. Insbesondere das Gebiet namens centro novo (das Gebiet zwischen Anhangabaù-Tal und Piazza della Repubblica) erlebte dank des schwindelerregenden Wachstums ebenfalls einen Aufschwung zu den großen Immobilienspekulationen an Grund- stücken und Gebäuden, da sich die meisten der Geschäfts-, Kultur- und Unterhaltungsviertel, die sie als nobles Herz der Stadt auszeichneten, in diesem Gebiet befanden (und noch immer befinden).

In diesem Zusammenhang wurde der COPAN 1952 in Erwartung des vierhundertjährigen Jubiläums der Stadt entworfen, die 1954 vom Carioca-Architekten Oscar Niemeyer gefeiert werden sollte. Das Ge- bäude ist nach der Immobiliengesellschaft benannt, die die Investition für den Bau formalisiert hat, der Companhia Panamericana de Hotéis und dem Turismo-Copan. Am Anfang stand die Idee, ein luxuriöses Hotel zu bauen, das mit seinen 500 Apartments, verschiedenen Pools, Kinos, einem Theater, Ausstellungshallen und Geschäften, die in einem einzigen architektonischen Block zusammengefasst sind, das größte in Lateinamerika sein sollte. Das Projekt sollte nach Ansicht der Investoren

ein echter Anziehungspunkt für Touristen sein, wie das Rockefeller Center in New York, eine Hauptstadt, mit der St. Paul im Kontext des amerikanischen Kontinents konkurrieren wollte.^[1] Die Architektur des Gebäudes zielte darauf ab, die rechten Winkel der meisten Gebäude aufzulösen, wobei auf ein Format gesetzt wurde, das sich in die Landschaft einfügen würde. Nicht rechte Winkel, so Oscar Niemeyer, sprächen das Publikum an, sondern Kurven.^[2]

Niemeyer hat für die COPAN drei verschiedene Schemata durchlaufen, die jeweils zwei Volumina umfassen: ein krummliniges und ein rechteckiges.^[3] Einem gigantischen, offenen S-förmigen Block mit 32 Wohnebenen in einem Gewerbegebiet mit gemischter Nutzung auf Straßenniveau wurde ein kleinerer, rechteckiger Hotelblock mit 25 Stockwerken für dreitausend Gäste gegenübergestellt. Das Hotel wurde schließlich durch ein Gebäude ersetzt, das Carlos Lemos ab 1957 für die Bradesco Bank, den Eigentümer des Copan-Gebäudes, entworfen hatte.

Das Projekt wurde vor allem aufgrund von Problemen mit den an der Erstellung des Programms und der Bauarbeiten beteiligten Unternehmen geändert. Die Werbekampagne, die das Projekt ins Leben gerufen sah einen „Dollar regen für das Land“ von Tourismuseinnahmen entstehen, aber innerhalb weniger Monate die Bundesregierung aus Gericht des Nationalen Real Estate Bank (NIB) angesiedelt, die für die Übertragung von Investitionen verantwortlich war, PanAm, den Hauptfinanzier, zu enttäuschen. Die Arbeiten wurden bis 1957 eingestellt, als Bradesco das Projekt übernahm. Niemeyer Arbeit bezieht sich in seiner Selbstbiographie, trotz der Unzufriedenheit über die Copan, deren Leistung gab Carlos Lemos das einzig Wohnhaus im dritten Stock in den Ferien von 400 Jahren zu sehen, und auch, weil es auf dem Weg nach Brasilia. Das Copan-Gebäude sollte in den 1950er, 1960er und 1970er Jahren das Bild des „modernen São Paulo“ sein. Der Architekt war jedoch nicht an

der Arbeit interessiert, als seine anfänglichen Ideen nicht vollständig erfüllt wurden, und delegierte schließlich die Entwicklung des Ausfühungsprojekts an Dritte.^[2] Aus diesem Grund ging das ursprünglich von Niemeyer entworfene Projekt in die Hände des Architekten Carlos Alberto Cerqueira Lemos über, der das Projekt 1966 fertigstellte.

Das Gebäude nimmt eine Fläche von mehr als 6000 Quadratmetern ein und besteht aus einem Wohnturm mit 32 Etagen, 1160 Wohnungen und einem Geschäftsbereich im Erdgeschoss mit 73 Geschäften und einem Kino, dessen Fassaden sich über eine Fläche erstrecken von 45 Tausend Quadratmetern. Es ist immer noch das architektonische Artefakt mit der größten Stahlbetonkonstruktion in Brasilien: Das Gebäude verfügt über 20 Aufzüge und 221 Parkplätze, die in zwei unterirdischen Etagen unterteilt sind. Die Wohnungen, die von der Konfiguration der Einraumwohnung bis zum T3 reichen, sind in sechs Blöcken von Block A bis Block F aufgeteilt und in vier Teile unterteilt, die durch die Anordnung der Kompensatoren und definierten „Körper“ gekennzeichnet sind.^[2]

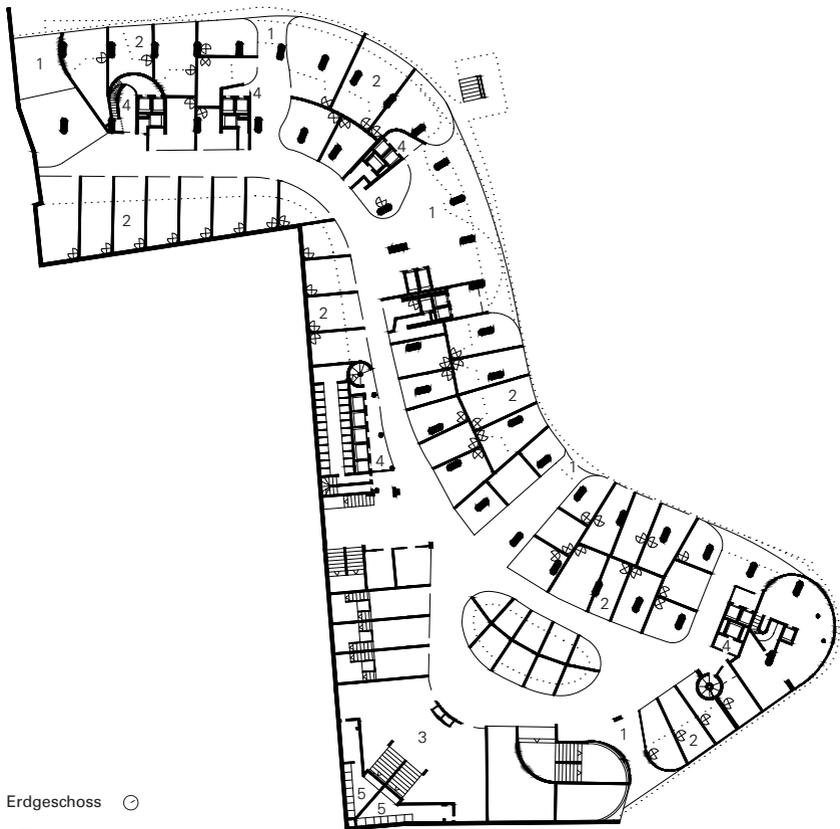
Text: Ling Zhu, Studentin der Universität Stuttgart

[1] Edifício Copan. Untertitel des Buches. <http://www.copansp.com.br/>

[2] Edifício Copan.Xpecial Design. <https://www.xpecialdesign.com.br/arquitetura/edificio-copan/>

[3] Philippou, Styliane 2008. Oscar Niemeyer. Curves of Irreverence. London: Yale University Press.

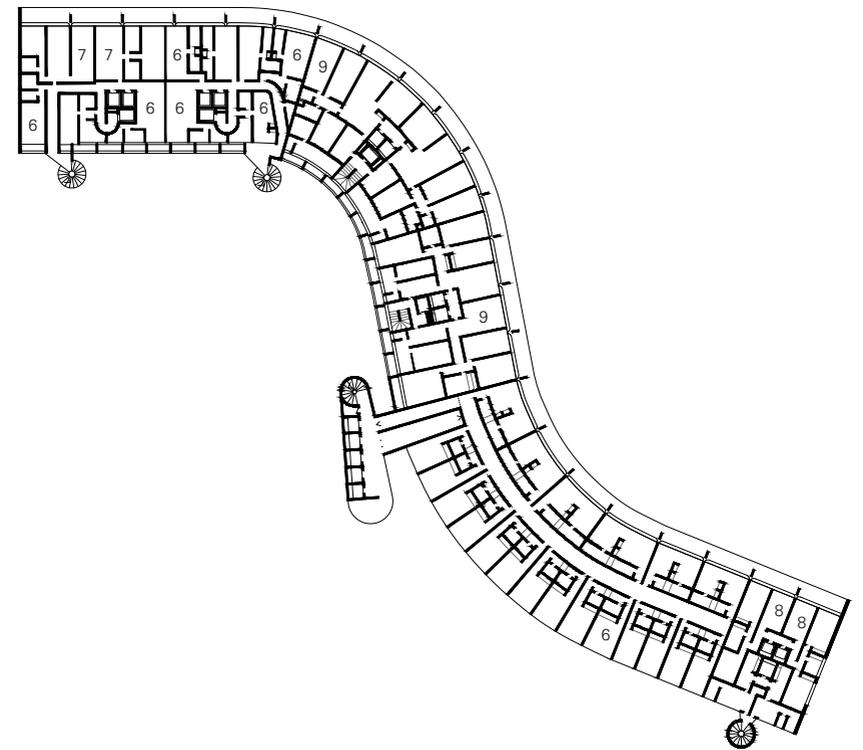
Abbildung Edifício Copan: Edifício Copan, Edifício Copan, ARQUITECTURA PURA, <https://www.arquiteturapura.com/edificio-copan/>



Erdgeschoss ○

- 1 Eingang
- 2 Geschäfte
- 3 Kinofoyer
- 4 Halle zu Wohnungen
- 5 WC

50 m



Hauptgeschoss ○

- 6 Studio
- 7 Einzelzimmer
- 8 2er Zimmer
- 9 3er Zimmer

50 m

Museu Afro Brasil

Oscar Niemeyer mit Team



Öffnungszeiten

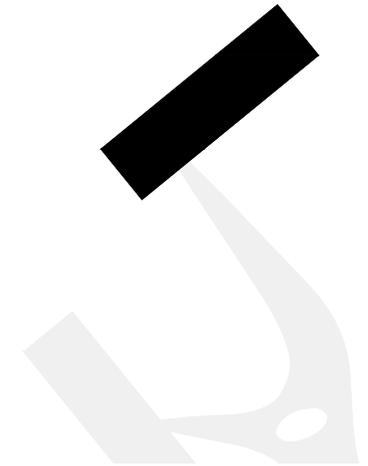
Di.–So. 10–17 Uhr

(An jedem letzten Dienstag im Monat ist das Museum bis 21 Uhr geöffnet.)

Bauzeit 1953

Nutzfläche 6.000 m²

Portão 10, Av. Pedro Álvares Cabral,
São Paulo



Die IV Centenary Exhibition of São Paulo wurde zum Gedenken an das vierhundertste Jubiläum der Gründung der Stadt Sao Paulo im Jahr 1954 erbaut und ist im Gegensatz zu anderen Ausstellungen von Dauer. Gebäude und Park werden am Ende der Messe zu zusätzlichen Bildungs- und Freizeiteinrichtungen für die Bürger von São Paulo.^[1] Der Ibirapuera Park besteht aus einem Wahrzeichen in der Stadt São Paulo und die brasilianischen modernen Architektur. Gehäuse ein Satz von fünf kulturellen Gebäuden, die durch Licht und gewundenen Marquee verbunden, der von dem Architekten Oscar Niemeyer in Harmonie entworfen Projekt in die Landschaft, ist wie Poesie Schweben in São Paulo Stadtgefüge.^[2] Oscar Niemeyer stellte ein Team zusammen, das aus Zenon Lotufo, Helio Uchoa, Eduardo Kneese de Mello, Gaus Estelita und Carlos Lemos bestand.^[1]

Im Einklang mit der Anordnung der Gebäude beschrieb der Architekt Oscar Niemeyer mit wenigen Worten: „Für den Eingang des Parks war Ibirapuera immer ein Platz vorgesehen, der auf jeder Seite ein Gebäude, die Kuppel für Ausstellungen und das Auditorium enthielt. Ein wichtiger Platz, dessen Boden mit Betonplatten bedeckt ist. Die Kuppel war das erste Gebäude, das gebaut wurde, eine reine Form, ganz weiß gestrichen. Und um die architektonische Einheit des Platzes zu bewahren, versuchte ich, das Auditorium mit einer ebenso einfachen Form zu gestalten: einem Dreieck, das auf dem Platz thront. Das Festzelt, das als Eingang zu Ibirapuera diente, war, als würde man den Platz in zwei Hälften schneiden. Und da es unerlässlich ist, dieses Unglück zu beseitigen, habe ich darum gebeten, einen Teil davon zu unterdrücken, um ihm eine schönere architektonische Stärke zu verleihen, wie die Zeichnungen und die beigefügten Fotos zeigen. Entgegen dem, was ich vorschlage, besteht die Aufteilung des Platzes darin, den für São Paulo so wichtigen Ibirapuera-Park zu beeinträchtigen.“^[3]

Die Paläste der Nationen (Museu Afro Brasil), der Staaten (Pavilhão das Culturas Brasileiras) und der Industrie (Fundação Bienal de São Paulo) stehen senkrecht zueinander und haben eine sehr ähnliche Zusammensetzung, mit praktisch identischen Böden, auf denen die alle zwei Jahre stattfindende Kunstausstellung von São Paulo stattfand. Der Palast der Nationen (Museu Afro Brasil) und Staaten (Pavilhão das Culturas Brasileiras) hat eine große Halle mit einer Höhe von 5 Metern und einer Fläche von fast 6.000 Quadratmetern. Ein weiterer Bereich befindet sich im Erdgeschoss und ist 4 Meter hoch und 2 Meter unter dem Boden im zentralen Bereich. Der öffentliche Zugang erfolgt über Rampen, die zu echten Wahrzeichen des Baus geworden sind. Der Block ist 150 m lang und 40 m breit. Zwischen den Säulen befinden sich zehn Meter. Dadurch ist der Raum für Ausstellungen sehr flexibel. In dem offenen Bereich, der den Lotsen im Erdgeschoss umgibt, können nicht nur Exponate, sondern auch Restaurants und Cafés untergebracht werden. Die V-förmigen Piloten berühren die Glaswand des darüber liegenden Bodens, wobei ihre tragende Funktion zwischen einer zweiten Säulenreihe und den Stahlbetonkonsolen aufgeteilt ist.

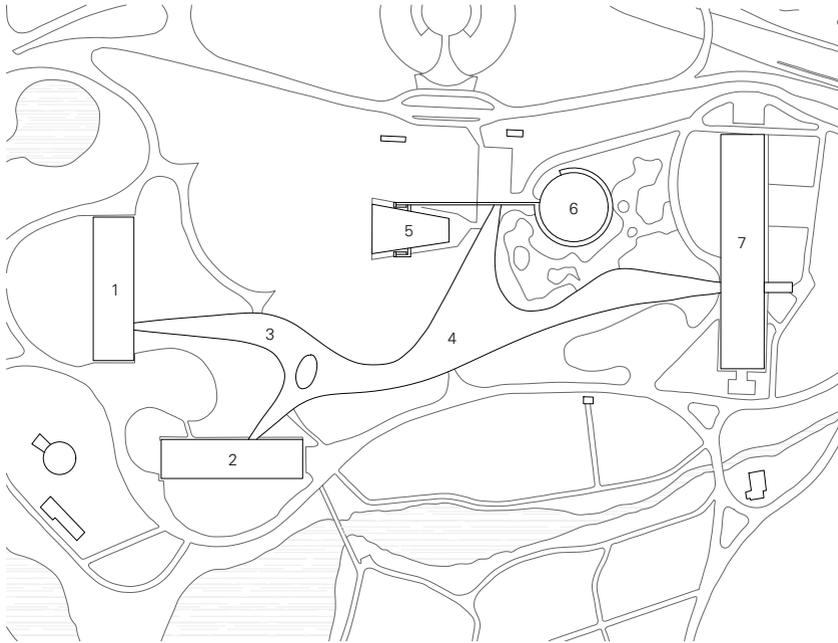
Der Palast der Industrie (Fundação Bienal de São Paulo) hat größere Dimensionen: 250 mal 50 Meter. Auf abschüssigem Gelände gelegen, bleibt ein Ende offen und hängt am Lotsen. Die Umwälzung zwischen den Etagen erfolgt über Rolltreppen und externe und interne Rampen. Die Fassade ist eine nüchterne Komposition mit einer Glaswand und einem vertikalen Brise-Soleil aus Stahl, die stark von der Fülle des Innenraums und der Plastizität der Säule abhängt, die dort platziert ist, wo die Rampen entstehen, die über die gesamte Höhe des Gebäudes verlaufen.

Der Palast der Künste (Palácio das Exposições, OCA) war ursprünglich für Ausstellungen von Skulpturen konzipiert. Eine einzelne

Kuppel verschlingt die gesamte Komposition. Ein unterirdischer Bereich und drei Obergeschosse haben unterschiedlich große Platten, die von der darüber liegenden Struktur getragen werden. Aufgrund seines architektonischen Potenzials wurde das Gebäude für einige Zeit nur unzureichend genutzt und beherbergte ein Planetarium und ein bescheidenes Museum für Volkstraditionen. Im Jahr 2000 rettete Paulo Mendes da Rocja den ursprünglichen Geist des Ausstellungsraums, beseitigte Ergänzungen, installierte Klimasysteme und nahm kleine Änderungen in der vertikalen Zirkulation vor (Aufzüge ersetzen Rolltreppen). Auf diese Weise wurde die OCA - einer der besten modernistischen Räume für die bildende Kunst - geboren.

Die Gebäude des Komplexes sind durch einen Baldachin verbunden. Das Canopu ruht auf dünnen Säulen und schützt die Besucher vor der Sonne und dem üblichen Nieselregen in Sao Paulo. An einer der breitesten Stellen des Parks wurde das Kunstmuseum von São Paulo errichtet, ein diskretes Gebäude, das die ursprüngliche Konzeption des Projekts jedoch missachtet.

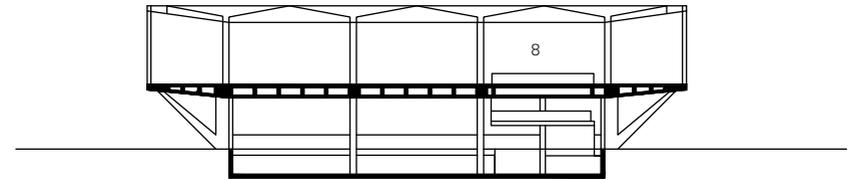
Text: Ling Zhu, Studentin der Universität Stuttgart
[1] Cavalcanti, Lauro 2003: *When Brazil Was Modern. Guide to Architecture 1928-1960*. New York: Princeton Architectural Press.
[2] Papadaki, Stamo 1965: *Oscar Niemeyer: Work in Progress*. New York: Reinhold Publishing Corporation.
[3] Pereira, Matheus 2018: *Clássicos da Arquitetura: As Arquiteturas do Parque Ibirapuera / Oscar Niemeyer*. Archdaily. <https://www.archdaily.com.br/br/898302/classicos-da-arquitetura-as-arquiteturas-do-parque-ibirapuera-oscar-niemeyer>
Abbildung Museu Afro Brasil: Jose Cordeiro/ SPTuris, <http://cidadedesao paulo.com/v2/atrativos/museu-afro-brasil/?lang=en>



Ibirapuera Park, Lageplan

- 1 Pavilhão Manoel de Nóbrega, Museu Afro Brasil (Palácio das Nações, 1953)
- 2 Pavilhão das Culturas Brasileiras (Palácio dos Estados, 1953)
- 3 Überdachung
- 4 Museu de Arte Moderna, Lina Bo Bardi
- 5 Auditório Oscar Niemeyer (Auditório Ibirapuera, wurde zum Zeitpunkt der Einweihung nicht gebaut)
- 6 Palácio das Exposições (Pavilhão Lucas Nogueira Garcez, OCA, 1954)
- 7 Fundação Bienal de São Paulo (Palácio das Indústrias, 1954)

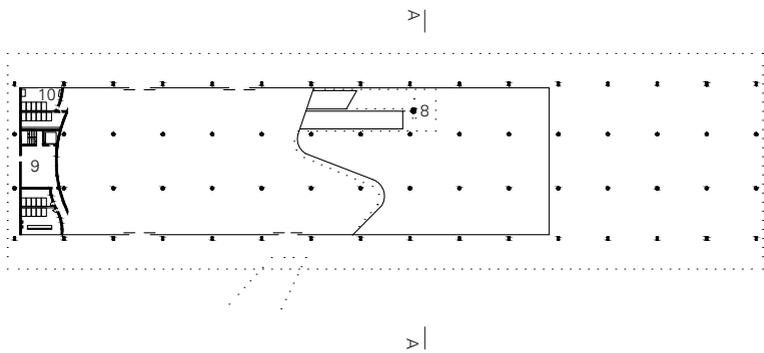
100 m



Schnitt A-A

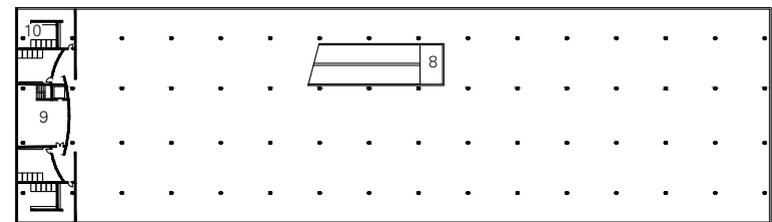
8 Rampe

50 m



Erdegeschoss, Museu Afro Brasil

- 8 Rampe
 - 9 Lagerung
 - 10 Toiletten
- | | | | | | | | 100 m

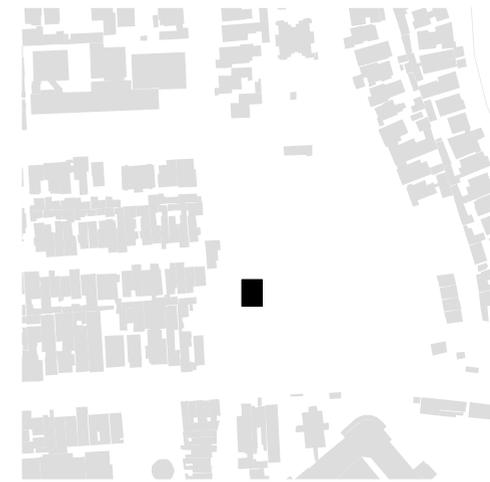


1.Obergeschoss, Museu Afro Brasil

- 8 Rampe
 - 9 Lagerung
 - 10 Toiletten
- | | | | | | | | 100 m

Casa Modernista da Rua Santa Cruz

Gregori Warchavchik



Bauzeit 1927 - 1929

R. Santa Cruz, 325
Vila Mariana, São Paulo



1928 stellte Warchavchik sein erstes modernes Haus in der Rua Itápolis in Sao Paulo vor, das heute zerstört ist und markiert damit den Beginn modernistischer Gebäude in Brasilien. Durch seine Kontakte seiner Frau Mina Klabin, die Erbin einer der größten Papierfabriken Brasiliens, realisierte Warchavchik 1930 das ‚Casa Modernista‘, ein kleines Haus mit einem Atelierhausanbau für den Maler Lasar Segall. Nach dem Bau des ‚Casa Modernista‘ stellte er eine Reihe weiterer kubischer, weißer Gebäude fertig wie das Casa da Rua Mello Alves, Casa Rua Thomé de Souza oder das Casa da Rua Bahia, die heute alle zerstört sind. Die scharfkantigen, weiß verputzten Quader ähneln Bauten von Adolf Loos. Le Corbusier, der das ‚Casa Modernista‘ 1929 besuchte, verglich das Gebäude mit Bauten von Robert Mallet-Stevens.

Warchavchik hatte in seiner Anfangsphase und der Implementierung der neuen Architektur in Brasilien mit einigen Schwierigkeiten zu kämpfen und musste im Bau schwerwiegende Kompromisse eingehen. Er passte die technischen und formalen Ideale der rationalen Architektur an die örtlichen, klimatischen und baulichen Gegebenheiten an. So waren die Dächer der überstehenden Attika keine flachen Betonplatten, die den technischen Fortschritt symbolisierten, sondern wurden als flachgeneigte Ziegeldächer umgesetzt und die Wände bestanden nicht aus Beton, sondern aus tragendem Mauerwerk.

Brasiliens Bauindustrie war zu diesem Zeitpunkt noch nicht auf die moderne Architektur vorbereitet. Diese Rückständigkeit wurde jedoch durch die Hauptfassade verborgen und kaschiert, die das Gebäude symmetrisch erscheinen ließ und aus ebenem weißen Putz bestand. Die Konstruktion widersprach der rationalen, modernen Architektur und dem modernistischen Manifest, denn die eigentliche Konstruktion wurde verkleidet und versteckt und das aus traditionellen Materialien errichtete Gebäude kämpfte mit komplizierten Konstruktionsproblemen.^[1]

Warchavchik plante das gesamte Gebäude, sowie die Möbel und Inneneinrichtung selbst, die heute noch als Ikonen des modernen, brasilianischen Designs gelten.^[2]

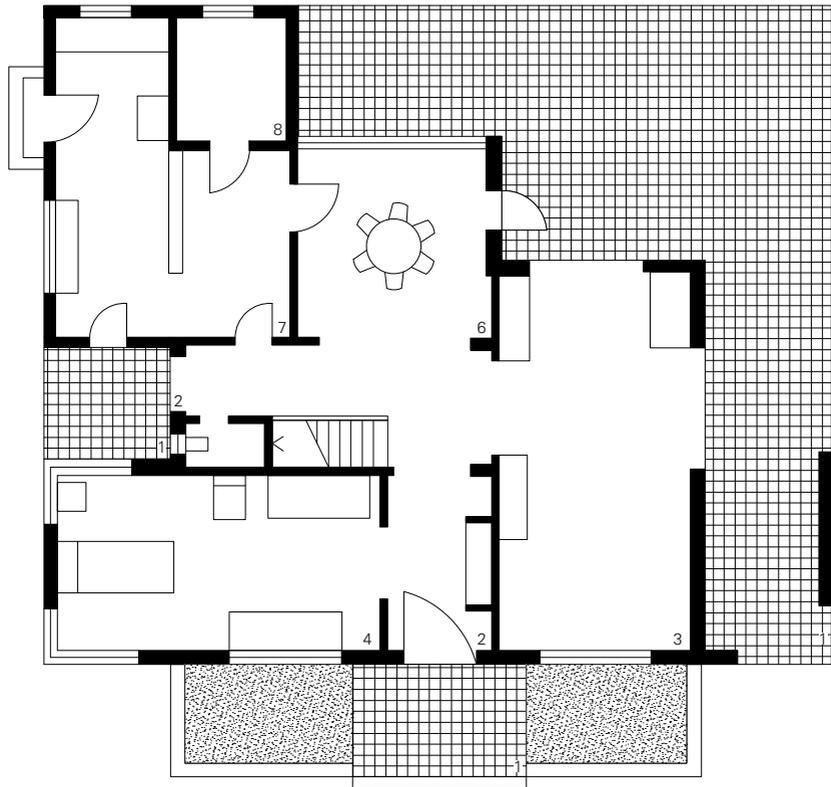
Text: Vanessa Wenger, Studentin der Universität Stuttgart
[1] Lehmann, Steffen: *Der Weg Brasiliens in die Moderne. Eine Bewertung und Einordnung der modernen Architektur Brasiliens 1930-1955.* Verlagsort: Disseration TU Berlin. S.96-99

[2] <https://www.espasso.com/products/59/banqueta-stool-by-gregori-warchavchik#1>

Abbildung Wohnhaus 1: <http://www.guiding-architects.net/kenneth-frampton-brazilian-modern-architecture/>

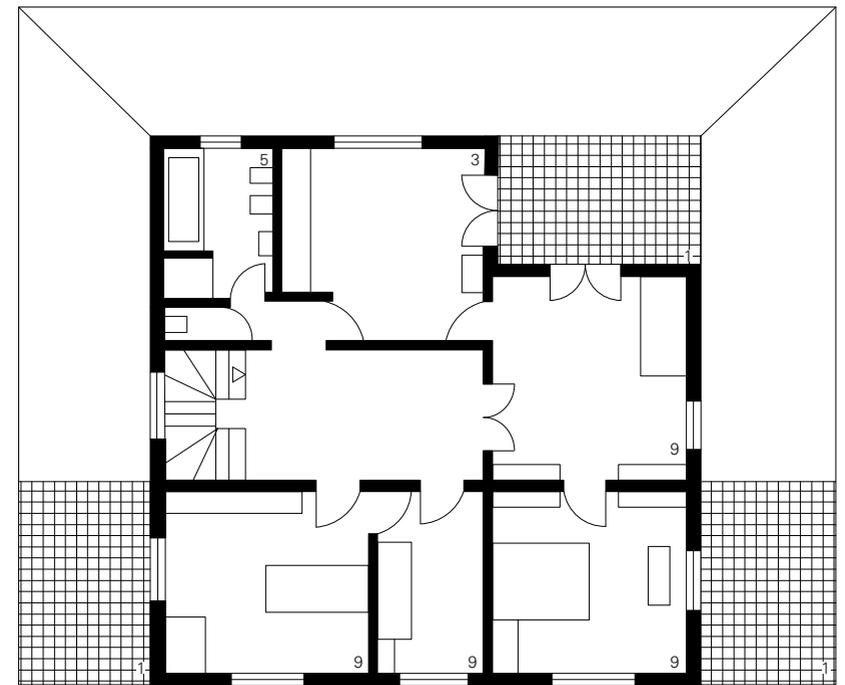
Abbildung Wohnhaus 2: <https://i.pinimg.com/originals/e2/17/48/e217481e76393793c84a46de5cbda966.jpg>





Erdgeschoss ①

- 1 Terrasse
- 2 Eingang
- 3 Wohnzimmer
- 4 Bürozimmer
- 5 Bad
- 6 Esszimmer
- 7 Küche
- 8 Speisekammer



1. Obergeschoss ①

- 3 Wohnzimmer
- 5 Bad
- 9 Schlafzimmer



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

Prof. Jens Ludloff
Dipl.-Ing. Florian Kaiser

Universität Stuttgart
Institut für Baukonstruktion
IBK3 Nachhaltigkeit
Baukonstruktion und
Entwerfen