

Brasilianische Moderne

Kontext und Architekten

Institut für
Baukonstruktion
Lehrstuhl 3

Exkursion 2019



Brasilianische
Moderne

Kontext
und Architekten

Inhaltsverzeichnis

Vor der Modernen	8	João Batista Vilanova Artigas	132
Architektonische Strömungen			
Der Weg Brasiliens in die Moderne	14	Lina Bo Bardi	138
Kunstwoche Semana de Arte Modern 22		Roberto Burle Marx	144
Estado Novo – ab 1930 unter Vargas		Lúcio Costa	150
Brazil Builds im MOMA 1943		Rino Levi	154
Modernismo Carioca und Brutalismo Paulistano		Paulo Mendes da Rocha	158
Kritik an der brasilianischen Moderne		Oscar Niemeyer	162
Le Corbusiers Einfluss	46	Affonso Eduardo Reidy	166
Briefwechsel zwischen Lucio Costa und Le Corbusier		Irmãos Roberto	170
Politische und gesellschaftliche Entwicklungen bis 1936		Gregori Warchavchik	172
Le Corbusiers erste Reise 1929			
Brasilianischer Zusatz			
Le Corbusiers zweite Reise 1936			
Die Zeit nach 1945 und der Konflikt Le Corbusiers mit den brasilianischen Architekten			
Auszüge aus der Korrespondenz Le Corbusiers			
Brief Lucio Costas an Le Corbusier vom 16.06.1936			
Brief Le Corbusiers an Lucio Costa vom 22.11.1938			
Brief Le Corbusiers an Pietro Maria Bardi vom 18.10.1949			
Brief Lucio Costas an Le Corbusier vom 27.11.1949			
Brief Le Corbusiers an Pietro Maria Bardi vom 28.11.1949			
Brief Le Corbusiers an Lucio Costa vom 23.12.1949			

Vor der Modernen

Architektonische Strömungen



Paraty, ca 1550

Indigene Siedlungen

Die Spuren menschlichen Lebens in Brasilien gehen weit in der Geschichte zurück, sind jedoch immer noch schwer klar zu beziffern, was damit zu tun hat, dass bevor 1500 das erste europäische Expeditionsschiff im heutigen Brasilien an Land ging, verschiedene Normadenstämme die Region bevölkerten. Die sogenannten Paläo-Indianer hatten ihre eigene Kunst und Architekturformen, die jedoch im kulturellen Vergleich zu anderen Eingeborenenvölkern in Südamerika als primitiv und einfach gelten. Sie lebten bedingt durch das tropische Klima der Region als Normanden in einfachen Palmstrohütten (Tabas), die sie zu Gruppen (Ocas) um einen zentralen Platz errichteten. Die Architektur der Eingeborenen ist ursprünglich, funktionell und als Schutz vor den Naturgewalten konzipiert. Realisiert werden diese temporären Behausungen aus natürlichen Materialien wie Zweigen, Blättern und Pflanzenfasern. Die Eingeborenen bestellten das Land, errichteten ihre Hütten, in denen sie eine Zeit lang lebten und zogen wieder weiter. So lebten sie im Rhythmus mit der Natur, ohne Spuren zu hinterlassen.

Portugiesische Kolonialzeit und der Kolonialstil

In der Zeit der europäischen Entdecker, die sich mit großen Expeditionen auf den Weg machten neues Land zu erobern, waren es die vorherrschenden Seefahrernationen Spanien und Portugal, die 1494 im Vertrag von Tordesillas die Welt untereinander aufteilten. Das noch zu entdeckende Amerika fiel an die spanische Krone, während Asien und Afrika Portugal zugeteilt wurde. Im Unverständnis der geografischen Lage der Kontinente war Südamerika Teil der portugiesischen Hälfte was dazu führte, dass Pedro Álvares Cabral als Entdecker Brasiliens gilt. 1500 landete er mit seiner Expedition am heutigen Porto Seguro im Bundesstaat Bahia und brachte europäische Siedler, die das Land für die portugiesische Krone besetzten und christianisieren. Die Stadt Salvador da

Bahia wird als Hauptstadt von der Kolonie Brasilien gegründet, bis sich 1763, als im Hinterland von Rio de Janeiro Gold gefunden wird, auch die kommerzielle Bedeutung Brasiliens entwickelt. Mit der Verlagerung der Hauptstadt wird Rio zum zentralen Hafen des Handels mit Gold und auch Diamanten und zum wirtschaftlichen Zentrums der Kolonie. Mit der Ankunft der europäischen Siedler, verändert sich auch die architektonischen Formen. Durch das Fehlen der bekannten Materialien des europäischen Kontinents wie Stein und Mörtel, entsteht die Taipa de Palão, eine Bautechnik bestehend aus einer Konstruktion aus Holz und Reisig, die mit einem Gemisch aus Lehm, Dung und Pferdehaare ausgefacht wird. Typisch für den kolonialen Architekturstil sind die roten Ziegeldächer aus getrocknetem Lehm, die auf den Oberschenkeln der Sklavinnen geformt werden. Die eingeschossigen Häuser sind schlicht mit einem weißen Kalkanstrich versehen. Lediglich die Tür und Fensterrahmen aus Holz sind mit bunten Farben geschmückt und oft mit einem Bogen verziert. Ein weiteres Merkmal des kolonialen Stils sind die Türen und Fenster, die direkt auf die Straße hinaus gerichtet sind, während in den sogenannten Pátios, den Hinterhöfen der Häuser, sich das private Leben der Familien abspielt.

Die residenziale Architektur entwickelt sich schlicht und den tropischen Temperaturen angepasst robust, während parallel eine durch das europäische Barock beeinflusste Kirchen- und Klosterarchitektur erblüht. An der Küste finden sich sogar Kirchen, die anhand direkt importierter Grundrissen aus Portugal und Italien errichtet werden. Im Hinterland hingegen formt sich ein eigener brasilianischer Barockstil, der sich aufbauend auf Erzählungen und Interpretationen aus Europa in einer eigenen Weise entwickelt.



Krönungszeremonie, Jean Baptiste Debret, 6.2.1818, Rio de Janeiro, Brasilien



Quinta da Boa Vista, Karl Robert von Planitz, ca 1840

König- und Kaiserreich Brasilien und die Neoklassik

Als 1808 Napoleon in Portugal einmarschiert und das Königreich besetzt, sucht die portugiesische Krone samt Hofstaat Schutz in Brasilien. Mit der Übersiedlung des Königshauses wird auch die Hauptstadt eines gigantischen Reichs in die Kolonie jenseits des Atlantiks verlegt, die dadurch plötzlich enorme Bedeutung erhält. So wird Rio de Janeiro aus seinem Dornröschenschlaf gerissen und innerhalb kürzester Zeit zu einem Zentrum umgestaltet, das einem europäischen Weltreichs angemessen ist. 15.000 Familien des portugiesischen Hofes siedeln nach Brasilien über und bringen nicht nur ihre Traditionen und höfischen Gepflogenheiten, sondern auch ihre Vorstellungen einer modernen Architektur mit. Diese europäische Architekturvorstellung, die stark von der griechischen Antike beeinflusst wird, findet sich bald an allen öffentlichen Gebäuden in Form von Säulen und Portiken wieder. In diesen Jahren, in denen alle notwendigen Institutionen wie Theater, Schulen, Krankenhäuser und Büchereien, Symbole der Macht und der europäischen Kultur im architektonischen Stile der Herrscher erbaut werden, verändert sich das Stadtbild und der Charakter Rios vollkommen.

Rio de Janeiro und damit Brasilien werden zu einem wichtigen Teil Portugals, was 1815 im Wiener Kongress gipfelt, in dem Brasilien und Portugal gleich gestellt werden. Als 1818 dann Joao VI den Thron besteigt, gehen die Bilder des modernen Rio de Janeiro um die Welt und festigen seinen Status als „europäische“ Weltstadt, in die nicht nur Diplomaten, Geschäftsleute und Wissenschaftler reisen, sondern die auch Künstler und Architekten aus Europa anzieht. Einer, der so viel baut wie kein anderer ist Grandjean de Montigny. Er formt den neoklassischen Stil und beeinflusst somit das architektonische Stadtbild dieser Zeit. Nachdem Napoleons Truppen aus Portugal abgezogen sind, kehrt König Joao 1821 nach Europa zurück und überlässt den brasilianischen Thron

seinem Sohn Pedro, der ein Jahr darauf die Unabhängigkeit Brasiliens von der portugiesischen Krone verkündet und sich zum Kaiser krönt. Aufgrund von erheblichen Unruhen, aus denen 1830 Uruguay hervorgeht, dankt Kaiser Pedro I zu Gunsten seines fünfjährigen Sohnes, Pedro II ab und tritt in Portugal als König Pedro IV. das europäische Erbe seines Vaters an. Kaiser Pedro II herrscht ganze 58 Jahre, in denen Brasilien durch das Monopol auf Kautschuck und den Handel mit Kaffee einen erheblichen wirtschaftlichen Aufschwung erfährt. In diesen Jahren wächst Rio stetig und es entstehen ganze neue Wohngebiete mit beispielhafter Villenarchitektur. In dieser Zeit baut Kaiser Pedro II seine Sommerresidenz Pedropolis ein weiteres Stück kaiserliches Europa im imperialen Baustils des Neoklassizismus. Mit seinen antiken architektonischen Formen, zielt der Neoklassizismus stets auf eine größtmögliche Eleganz und Repräsentanz des Imperiums, welches sich nicht scheut, wertvolle Materialien zu importieren und geschulte Fachleute aus der ganzen Welt einzuladen.

Nach blutigen Auseinandersetzungen mit Paraguay, Argentinien und Uruguay und letztlich eines Militärputsches dankt der Kaiser ab und flieht nach Frankreich ins Exil. Somit ist der Weg frei für die erste brasilianische Republik und mit ihr eine eigene Architektur.



Avenida Central, 1907, Rio de Janeiro, Brasilien



Teatro Municipal, Francisco de Oliveira Passos, 1905

Brasilianische Republik und der Stilpluralismus

Am 15. November 1889 wird in Rio de Janeiro die Republik Brasiliens oder die Vereinigten Staaten von Brasilien ausgerufen und auf ihrer Flagge prangt der Schriftzug „Ordem e Progresso“ - Ordnung und Fortschritt. Unter diesem Vorsatz bringt die neue Regierung nicht nur Modernisierung ins Land sondern greift architektonisch-ordnend in den städtischen Raum ein. Auch hier folgt Rio dem europäischen Vorbild. Gleich der großzügigen Umgestaltungen des Baron Haussmanns in Paris, entstehen in Rio de Janeiro die breiten Promenaden und Boulevards wie die Avenida Beira Mar und Avenida Central. Major Francisco Pereira Passos fungiert dabei als der brasilianische Haussmann, über dessen Werk LeCorbusier einmal sagte: „...*this other Haussmann has made the most dazzling township in the world...the city used to be timid, hidden in the hinterland. She has suddenly come to life.*“^[1]

Hierbei geht es nicht nur um ideologische Repräsentation. Brasilien findet sich in der Zeit der technologischen Fortschrittes wieder, in der nicht nur die Mobilitäts- und Elektrizitätsinfrastrukturen modernisiert werden, sondern auch die sanitären Standards. Dabei folgen die führenden Ingenieure und Architekten der in Europa aufkommenden Diskussion über den qualitativen Stadtraum. Der Begriff des Stadtplaners ist noch nicht gefestigt, als auch schon die Ideen eines Camillo Sitte internationale Resonanz erfahren. Der Stadtraum Rio de Janeiros allerdings ist begrenzt und bedingt durch die geografische Lage, müssen viele der charakteristischen Wohnsiedlungen voran gegangener Epochen dieser Idee einer modernen Stadt weichen.

In Folge der Abkehr vom neoklassizistischen Stils, der unabdingbar mit dem Kaiserreich und seinen Herrschaftsformen verbunden ist entwickelt sich eine neue Architektursprache mit alten Wurzeln. Wieder einmal folgt Brasilien europäischen Strömungen. In der Suche nach einer eigenen brasilianischen Architekturform werden viele vergangener Stile

eklektizistisch aufgenommen. Die junge Republik realisiert sich in neuen, kulturellen und der Zeit entsprechenden Gebäuden wie dem Teatro Municipal oder der Nationalgalerie in Rio. Hier werden Elemente aus dem Barock und der Klassik in der Fassade mit einer Kuppel aus modernen Materialien wie Stahl und Glas kombiniert. Dies führt zu einer pompösen und überladenen Architektur, welche letzten Endes in einer Gegenbewegung mündet, die sich der Reduktion auf das Funktionale verpflichtet - die brasilianische Moderne.

Architektur wird seit jeher als Methode der Representation und Demonstration von Macht und Ideologie genutzt.

Jede der Herrscherformen, die im Laufe der Zeit Brasilien zu dem Land gemacht haben, das es heute ist, hat sich auch architektonisch manifestiert. Ihre Ideale und Weltanschauungen spiegeln sich in den Gebäuden als materielle Verkörperung den theoretischen Gedankenkonstruktes einer Politik wider und machen sich im städtischen Raum erlebbar. Mit jeder politischen Veränderung ging in Brasilien auch eine architektonische Wandlung einher, die jeweils symbolische Abkehr der vorhergegangenen deutbar wird.

Text: Laura Stepper, Studentin der Universität Stuttgart
 Segana, Hugo: *Architecture of Brasil:1900-1990*. Universität Sao Paolo: Springer Science & Business Media
 Queiroz, Juan Pablo; de Elia, Tomas: *Private Rio. The great houses and gardens*. New York: Rizzoli
 internet:

dpedroiv.pt; *Gazeta de Lisboa*. Num. 112. An. 1818
 brasilienportal.ch | brasiloo | bauwelt | arch+ | arcwikipedia
 Abbildung 1: Paraty; *siviaggi.it*
 Abbildung 2: *Acclamation of King João VI in Rio de Janeiro*. Board 37, volume III, *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*. Jean Baptiste Debret. France, 1834 a 1839
 Abbildung 3: *Quinta da Boa Vista*; Karl Robert von Planitz; *Private Rio*. S.12
 Abbildung 4: *Avenida Central 1907*; *Private Rio*. S.9
 Abbildung 5: *Teatro Municipal*; *arqguia.com*

Der Weg Brasiliens in die Moderne

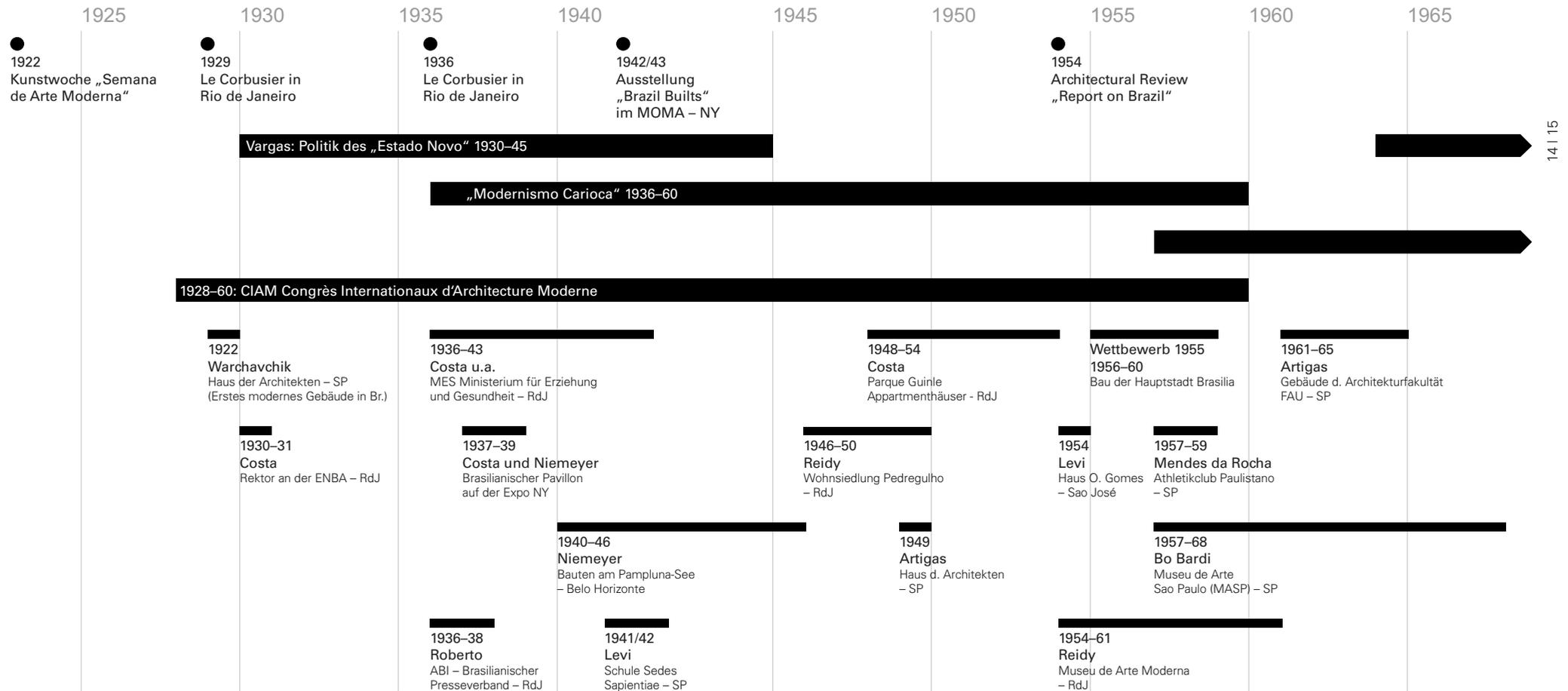


Abbildung: Lehmann Steffen. Der Weg Brasiliens in die Moderne, 23–24. Nachgezeichnet von Vanessa Wenger

In den 20er Jahren verbreitete sich der Gedanke, sich vom „fremden“, kolonialgeprägten Einfluss loszulösen und eine eigene, brasilianische Kunst- und Kulturbewegung anzustoßen. Erstmals fand 1922 die moderne Kunstwoche „Semana de Arte Modern 22“ in Sao Paulo statt. Architekten, Maler, Bildhauer und Schriftsteller beschäftigten sich mit der Frage, was brasilianische Identität ausmacht und wie diese mit der europäischen Moderne verknüpft werden kann. Sie interpretierten europäische Stile um und entwickelten brasilianische Kunstformen. Die Künstler wollten sich von der europäischen Kultur lösen und eine neue Identität schaffen. Sie bevorzugten, wie das acht Jahre darauf gegründete Regime, die Unabhängigkeit und die verstärkte Industrialisierung anstelle der rückständigen Agrarwirtschaft. Die Woche der Modernen Kunst 1922 markiert die Ankunft europäischer Ideen und stellt das erste moderne Ereignis in Brasilien dar. Die Folgen der Kunstwoche waren bald darauf spürbar, es bildete sich ein ausgeprägtes nationales Selbstbewusstsein heraus und es wuchs die Forderung nach einer eigenständigen Architektursprache. Der russische Architekt Warchavchik veröffentlichte 1925 sein „Manifest der funktionellen Architektur“ in den Zeitungen in Rio de Janeiro und Sao Paulo, im selben Jahr wie der Italiener Gino Levis seinen Aufsatz „Zur Ästhetik der Städte“ in der Zeitung *O Estado in Sao Paulo*. Durch Publikationen wie diese rückte die moderne Bewegung in die Öffentlichkeit.^[1]

Ruth Verde Zein beschrieb die wachsende kulturelle Szene und ihre Bedeutung wie folgt: „*While it is true that the city of Sao Paulo played only a secondary role in the cultural panorama of Brazil until the middle of the 20th century, with the progressively increasing wealth amassed by the city's rising middle class (first rural and then industrial) and the formation of an extensive proletariat composed of incomers from the country and immigrants from abroad, Sao Paulo assumed a growing*

importance in the country's economy, accompanied by an ever greater importance in cultural terms. It was in postwar Sao Paulo that the highly controversial figure of Assis Chateaubriand created the country's first two private museums, with the willing support of local wealth. One of these was the MASP in Sao Paulo, whose head curator, the Italian Pietro Maria Bardi, brought in 1949 his wife, Lina Bo Bardi, who became in due course one of Brazil's most important architects. (...) The art scene in the fifties was polarized between Chateaubriand and his cardinal enemies, the Matarazzo family. This newly wealthy family of recent immigrants from Italy was responsible for creating the Sao Paulo Art Biennial and the city's Museum of Modern Art, two institutions which were to establish the city's presence on the international art circuit, as well as the architecture biennial.“^[2]

Der Wettkampf zwischen Chateaubriand und Matarazzo verhalf Sao Paulo zu neuen Museen, Ausstellungen und kulturellem Einfluss. Brasilien vereint mit seiner Kunst- und Architekturszene schon damals eine Verbindung zwischen regionalen Wurzeln und Weltoffenheit zu einer eigenständigen brasilianischen Kultur, die punktuell an den europäischen und amerikanischen Kulturkreis anknüpft und zu einer Reflexion einer brasilianisch gewordenen Moderne führt.^[3]

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. Dissertation TU Berlin, Münster 2004, 84–85.*

[2] Zein, Ruth Verde: *Other Brazilian architectures.*, 14–23.

[3] vgl. Lehmann, Steffen, 86–87.

Estado Novo – ab 1930 unter Vargas



Getúlio D. Vargas (1883–1954)
Brasilianischer Staatspräsident
(1930–45 und 1951–54)

Um den Beginn der Moderne in Brasilien nachvollziehen zu können, muss der Übergang von der alten Republik zum „Estado Novo“, der neuen Politik unter dem Präsidenten Getúlio Vargas betrachtet werden. Brasiliens Wirtschaft war bis zur Wirtschaftskrise 1929 geprägt vom Rohstoffexport, vor allem dem Kaffeeexport. Die von Vargas angestoßene Revolution trieb die Industrialisierung im Land voran und öffnete es einer neuen geistigen Haltung. Vargas zeigte sich experimentierfreudig mit neuen Regierungsformen, er zentralisierte den Staatsapparat und setzte den Fokus auf die Industrialisierung, wachsendes Nationalbewusstsein und besetzte den Bildungssektor mit fortschrittlichen Intellektuellen. Es wurde keine politische Opposition geduldet, was auf einen faschistischen Staatsapparat hindeutet, dennoch war Vargas ein Sozialreformer und Modernisierer. Der Populist bezog die Bevölkerung, vor allem die unteren sozialen Gruppen, in seine Politik mit ein. Die Loyalität der Massen sicherte er sich durch sein autoritäres Charisma und sein modernes politisches Programm.^[1]

„Der Modernismus war nicht allein eine das Neue suchende Kunst-richtung, sondern der ästhetische Ausdruck sich wandelnder sozialer, politischer und ökonomischer Prozesse innerhalb der urbanen Gesellschaft Brasiliens, die getragen wurden von einem sich herausbildenden Bürgertum, das die durch Industrialisierung und Urbanisierung entstandenen neuen Bedürfnisse nicht mehr in den aus Kolonialzeit stammenden Formen angemessen artikulieren konnte.“^[2] So beschrieb Kai-Michael Schreiner den Modernismus in Brasilien.

Nach der Revolution 1930 wandte sich Brasilien offen der modernen Architektur zu und begrüßte diese als Bestandteil in der nationalen Politik. Es sollte eine fortschrittliche Politik symbolisiert und nach Außen getragen werden und die lange Auseinandersetzung mit ‚universalen‘ Kulturmodellen der europäischen Aufklärung fortgeführt werden.^[3]

Die Bewegung der modernen Architektur nutzte Vargas für seine politischen Ziele und um das Bild des Reformers in die Öffentlichkeit zu projizieren. Es wurde in die Infrastruktur investiert und experimentelle öffentliche Bauten erlaubt und gefördert. Die neue Identität Brasiliens sollte architektonisch untermauert und passend zur neuen Republik im Stil einer optimistischen Moderne verwirklicht werden.^[4]

In den 1930er Jahren erlebte Brasilien einen wirtschaftlichen Aufschwung, der von staatlichen Anstrengungen zur Modernisierung begleitet wurde. Unter Vargas Regierung wurde die Landschaft Rios durch imposante Bauten für die Ministerien und öffentliche Organe der neuen Verwaltung, als eines der obersten Prioritäten geprägt. Die Umsetzung der neuen öffentlichen Gebäude war absolut entscheidend für den Erfolg moderner Architektur in einem Land, in dem sowohl die Elite, als auch Unternehmer und Privatpersonen es ablehnen neue Baustile anzunehmen, bis sie im öffentlichen Raum angewendet werden.^[5]

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. Dissertation TU Berlin, Münster 2004, 77–79.

[2] Schreiner, Kai-Michael: Der brasilianische Modernismus. Eine Skizze. In: Iberoamericana 6. Jahrg., No. 1 (15) 1982, 22–30.

[3] Curtis, William J. R.: Moderne Architektur seit 1900. Berlin 2002, 388 (Phaidon Press).

[4] vgl. Lehmann, Steffen, 80.

[5] Cavalcanti, Lauro: When Brazil was Modern. A Guide to Architecture 1928–1960, Hudson 2003, Princeton Architectural Press, 13–14.

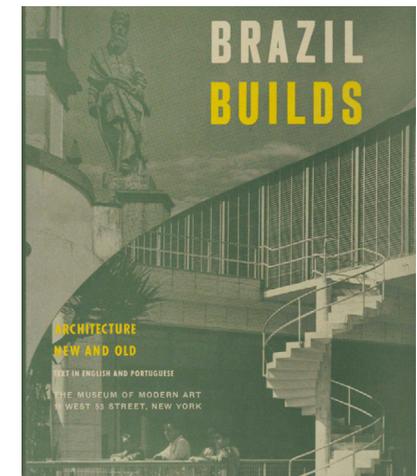
Abbildung Getúlio D Vargas: Bishop, Elizabeth, The Sunday Times World Library Brazil, London 1963, 126/127.

Brazil Builds im MOMA 1943

Während des Übergangs von den 1930er zu den 1940er Jahren war die brasilianische architektonische Szene ebenso bewegt wie die politische. Die Vargas Regierung schwankte zwischen Neutralität und Kriegseintritt. „The Good Neighbor Policy“ war in den USA unter der Leitung von Nelson Rockefeller eingeführt worden und hatte sich zum Ziel gesetzt, den politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Einfluss der USA in ganz Lateinamerika auszubauen, insbesondere in Ländern wie Brasilien, die enge Handelsbeziehungen zu Deutschland und Italien pflegten. In diesem Zuge wurden kulturelle Aktivitäten gefördert, um die gegenseitige Einstellung und Beziehung der Länder zu verbessern und die Bevölkerung zusammenzubringen.

Unter diesem Aspekt fand die Wanderausstellung „Brazil Builds“ im Museum of Modern Arts (MOMA) in New York 1943 statt. Die Ausstellung war ganz anders als die anderen „Good Neighbor“-Initiativen und stilisierte nicht den Kitsch brasilianischer Stereotypen wie beispielsweise in den Filmen von Walt Disney. Philip Goodwin, Edward Durell Stone vom MOMA und Kidder Smith bereisten 1942 sechs Monate lang Brasilien, besuchten Gebäude und interviewten die neue Generation brasilianischer Architekten. Fasziniert von der brasilianischen Moderne organisierten sie die erste Ausstellung, die die einzigartige Verbindung zwischen revolutionären und traditionellen Formen aufzeigt, die in historischen Gebäuden wiederentdeckt und erhalten wurden. Der Erfolg der Ausstellung „Brazil Builds“ in New York beschleunigte den Weg der Moderne in Brasilien zunehmend.^[1]

1943 erklärte die New York Times: „New Yorkers who are proud of their skyscrapers will have the opportunity to know some of the admirable achievements of the other great nation of the Western Hemisphere, with the opening today of the exhibit ‚Brazil Builds‘ in the MOMA.“^[2] Die Architekturabteilung des MOMA erlangte durch die Ausstellung



Brazil Builds,
Architecture New and Old
Katalog zur Ausstellung im MOMA, 1954

internationales Ansehen für Architekturdebatten und für ihre Rolle bei der Verbreitung architektonischer Innovationen. Die Ausstellung besuchte 48 Städte in Nordamerika und der Katalog wurde vor allem europaweit, aber auch weltweit wie beispielsweise in Südafrika verkauft.

Architekten widmeten sich der raffinierten und neuen Architektur eines Landes, das bisher nur mit tropischer Folklore in Verbindung gebracht wurde. „Brazil Builds“ und die New Yorker Weltausstellung stärkten die brasilianische Moderne, gaben ihr Anerkennung und ermutigten sie, durch Schaffung eigener Standards, Abstand zur europäischen Moderne zu gewinnen.^[3] Hitchcock äußerte sich diesbezüglich wie folgt: „It became evident that recent years had witnessed the creation of a new national idiom within the international language of modern architecture.“^[4] Untersuchungen zur Architekturgeschichte und der Entwicklung der Moderne in Brasilien wurden damals nur selten festgehalten. Analysiert wurden meist nur die großen Wirtschaftsmächte, die Entwicklung in Europa und den USA, weshalb die erste Publikation der modernen brasilianischen Architektur aus amerikanischer Sicht 1943, einen wichtigen Beitrag darstellt.

Auf etwa 200 Seiten stellt der Katalog der Wanderausstellung die Entwicklung der Architektur in Brasilien dar. Chronologisch vorgehend unterteilt der die Ausstellung in frühe Gebäude und moderne Gebäude. Die ersten 80 Seiten geben dabei die Entwicklung der Architektur vor der Moderne wieder. Das zweite Kapitel ist gegliedert in eine Einführung und die Darstellung einer Auswahl moderner Gebäude und geht besonders auf die Betonkonstruktion und die Nutzung, wie Bürogebäude, Apartments, Hotels und „Transport-Gebäude“ ein. Der Katalog ist illustriert, enthält viele Fotografien von Kidder Smith und Pläne, meist Grundrisse, die die Architekturen verständlich aufarbeiten und auf eine ästhetische Weise wiedergeben.^[5]

Die Geschichte der modernen brasilianischen Architektur ist eng mit der der internationalen Architektur verknüpft. In Europa wurden in den 30er und 40er Jahren die nationalen Bereiche der Architektur klar abgegrenzt und von den traditionellen Schulen dominiert. Während der durch den Zweiten Weltkrieg ausgelösten Wirtschaftskrise wurden nur wenige neue Projekte durchgeführt. Der Mangel an Möglichkeiten auf dem europäischen Markt veranlasste Architekten wie beispielsweise Le Corbusier im aufstrebenden brasilianischen Staat Kontakte zu knüpfen. „Im Gegensatz zur langsameren und schrittweisen Entwicklung in den USA mit Louis Sullivan, Frank Lloyd Wright und Philip Johnson entstand und wuchs die neue Architektur Brasiliens plötzlich und intensiv wie eine Tropenpflanze.“^[6]

Die Moderne traf auf einen offenen Nährboden und eine eigenständige, regionale Interpretation des „International Style“ konnte entstehen. Dennoch wanderte kein bekannter europäischer Modernist nach Brasilien aus, wie es beispielsweise Mies van der Rohe, Walter Gropius oder Marcel Breuer es in die USA taten.

Seit Beginn des 19. Jahrhunderts war Brasilien wahrscheinlich das am stärksten von französischer Architektur geprägte Land, vor allem wegen der sogenannten „französischen Mission“, die den portugiesischen König Dom Joao VI. während der napoleonischen Zeit ins brasilianische Exil gebracht hat. Es ist daher nicht verwunderlich, dass die moderne brasilianische Architektur in ihren Ursprüngen einen französischen Akzent hat, insbesondere wenn wir die Rolle von Le Corbusiers Beratertätigkeit für das Ministerium für Bildung und Gesundheit in Rio berücksichtigen. Die Ursprünge der modernen brasilianischen Architektur beschränkten sich jedoch nicht nur auf den Kontakt mit europäischen Architekten und Intellektuellen.^[7]

Text: Vanessa Wenger, Studentin der Universität Stuttgart
[1] Cavalcanti, Lauro: *When Brazil was Modern. A Guide to Architecture 1928–1960*. Hudson 2003, Princeton Architectural Press, 18-19.
[2] Eigene Übersetzung aus: *The New York Times*, January 13, 1943.
[3] Cavalcanti, Lauro: *When Brazil was Modern. A Guide to Architecture 1928–1960*. Hudson 2003, Princeton Architectural Press, 20, 22, 15.
[4] Eigene Übersetzung aus: Lehmann, Steffen: *Der Weg Brasiliens in die Moderne. Eine Bewertung und Einordnung der modernen Architektur Brasiliens 1930–1955*. Dissertation TU Berlin. Münster 2004, 13.
[5] Goodwin, Philip L.: *Brazil Builds. Architecture New and Old 1652-1942*. The Museum of Modern Art, New York, 1943.
[7] vgl. Cavalcanti, Lauro. 15.
Abbildung: *Brazil Builds Magazine: Architecture New And Old*. The Museum of Modern Art (Moma), 1943.
https://www.levyleiteiro.com.br/imagens/img_m/954/256613.jpg

Modernismo Carioca und Brutalismo Paulistano

In den späten 1930er und frühen 1940er Jahren waren der Austausch zwischen den USA und Brasilien von grundlegender Bedeutung für die Festigung eines modernen brasilianischen Stils, sowie für die Bestätigung der Unabhängigkeit der brasilianischen Architektur in Bezug auf ihre ursprünglichen europäischen Modelle. Der modernistische Stil kam nach Brasilien durch europäische oder amerikanische Besucher und Einwanderer und durch Brasilianer, die nach ihrem Studium in Europa oder den USA in ihre Heimat zurückkehrten. Es zeigten sich dennoch einige enorme Unterschiede zwischen der brasilianische Moderne zu ihren „europäischen Vorfahren“. Der Wohlstand des Landes, der Wunsch der Regierung, der Hauptstadt ein neues Gesicht zu verleihen, und eine brillante Generation von Architekten und Intellektuellen, die mit der Kultur verbunden sind, verwandelten den Stil in eine neue Sprache, die unverkennbar brasilianisch und gleichzeitig universell ist.^[1] In der „tropischen Moderne“ verband sich der nationale Fortschritt mit der Suche nach dem Ursprung, wobei nicht die Vergangenheit kopiert werden sollte, sondern räumliche Muster, die der Vegetation und dem heißen Klima angepasst und wiederbelebt werden sollen. Aus der Kombination der kulturellen und regionalen Eigenheiten mit den Einflüssen aus Europa, konnte ein Synonym für Fortschrittlichkeit und Aufbruch, konnte entstehen.^[2]

Die Kunstwoche 1922 gilt als erster Meilenstein der Moderne in Brasilien, doch Warchavchiks Wohnhaus in Sao Paulo von 1928 markiert den Beginn der modernen Architektur, sowie die Fertigstellung der Hauptstadt Brasilia 1960 das Ende der klassischen Moderne. Generell kann man die Moderne in Brasilien in zwei Phasen unterteilen. Als „Modernismo Carioca“ wird die Phase des Baus des Erziehungsministeriums in Rio 1936 bis zur Fertigstellung Brasílias 1960 bezeichnet. Die zweite Phase wird als „Brutalismo Paulistano“ bezeichnet und gilt ab dem Bau des Kunstmuseums MASP von Lina Bo Bardi in

Sao Paulo 1957 bis zur Fertigstellung des Museums MUBE von Paulo Mendes da Rocha 1990.^[3]

Die erste Architekturströmung „Modernismo Carioca“, was wörtlich übersetzt soviel bedeutet wie „Moderner Einwohner Rio de Janeiros“, etablierte sich schnell mit seinen regionalen und kulturellen Eigenheiten. So beschrieb Oscar Niemeyer 1957 die Moderne wie folgt: *„Der Erfolg der Modernen Architektur in Brasilien ist derart umfassend, dass sie in kürzester Zeit zum allgemein anerkannten Geschmacksmuster avancierte, und jedermann, egal ob Regierungsangestellter oder Privatbürger, nach modernen Bauten verlangt, allein aufgrund der Aufmerksamkeit, die diesen Bauten hierzulande und im Ausland zuteil wird.“*^[4]

Die Eigenschaften, der von der europäischen und nordamerikanischen losgelösten modernen Architektur zeigten sich im formbetonten, modellierten Bauen. Die erste Generation der modernen Architekten wie Lucio Costa, Affonso E. Reidy, Oscar Niemeyer, Jorge M. Moreira und viele weitere entwickelten die Ideen des Bauhauses in etwas eigenes, eine lokale Moderne. Während in Deutschland die Weiterentwicklung der modernen Architektur unter der Herrschaft des Nazi-Regimes ausblieb, entwickelte sich in Brasilien der neue Stil unter Hinblick auf Baumaterialien und die Architekturlehre weiter. Stahlbeton als neues Baumaterial öffnete neue Wege der Formsprache, der Entwicklung neuer Raumkonzeptionen und den Vorteil reduzierter Baukosten.^[5]

Die ersten, in Europa oder den USA ausgebildeten, brasilianischen Architekten, kam ab 1930 unter dem Einfluss des Bauhauses zurück. Einige studierten unter Walter Gropius an der Harvard University oder bei Mies van der Rohe am Illinois Institute of Technology in Chicago. Es stellten sich Kontakte mit der internationalen Architekturbewegung CIAM, den Internationalen Kongressen für moderne Architektur her.

Die erste Generation der modernen Architekten um Costa, Warchavchik, Moreira, Reidy und Niemeyer begann über die Moderne zu diskutieren. Lucio Costa reformierte als Direktor die ENBA (Escola Nacional de Belas Artes) in Rio unter dem Vorbild des Bauhauses. Auch er war mit der europäischen Moderne in Kontakt gekommen, als er in der Schweiz und England studierte und Europa bereiste.^[6] Bereits 1930 fasste Costa zusammen, was für ihn die moderne Architektur ausmacht: „(...) die Unabhängigkeit der Fassade vom Tragwerk, ein freier Grundriss, die Verlagerung der Kolonnaden von außen nach innen, Stützen in regelmäßigen Abständen, Schiebefenster, Glaswände, Air Condition, leichte und geräuschkämmende Baumaterialien sowie industriell vorgefertigte Bauteile.“^[7]

Der Zweite Weltkrieg vertrieb viele Architekten und Künstler aus Europa, hauptsächlich nach Amerika, doch einige kamen auch nach Brasilien. Unter ihnen der Deutsche Adolf Franz Heep, der Pole Lucjan Korngold, der Österreicher Bernard Rudofsky und 1946 die Italienerin Lina Bo Bardi. Der erste Einfluss des Bauhauses kam jedoch über Russland durch Gregori Warchavchik, der seit 1923 in Sao Paulo lebte und arbeitete.^[8]

Die Betonbauten mit ihrer hohen Plastizität wurden im Zuge der zweiten Strömung ab etwa 1950 formreduzierter, einfacher und karger. Die Fertigstellung Brasiliens markierte die zweite Generation der brasilianischen, modernen Architekten. Der „Brutalismo Paulista“ ist nicht nur durch seine Reduziertheit geprägt, sondern vor allem durch seinen eigenständigen Regionalismus, welcher durch Sichtbetonflächen, die sich an Sonnen- und Windeinwirkung anpassen, auffällt. Dieser eigenständige Regionalismus distanziert sich klar vom „International Style“ und setzt sich mit den tatsächlichen Bedürfnissen der Menschen, der Landschaft und dem Handwerk auseinander.^[9]



Lucio Costa,
Frank Lloyd Wright und
Gregori Warchavchik
Oktober 1931, vor dem Casa Nordshield,
Rua Toneleros 138 (Copacabana),
Rio de Janeiro

Bis 1955 war Rio de Janeiro architektonisch und kulturell Sao Paulo klar überlegen. Zehn Jahre später sah dieser Unterschied deutlich anders aus. Die Arbeitsweisen der Architekten in den beiden Städten unterschieden sich zunehmend und Sao Paulo grenzte sich von der Architektur der „Carioca“ deutlich ab. Hitchcock beschrieb die Diskrepanz der Städte vor allem durch die vielen europäischen Einwanderer in Sao Paulo, die weniger künstlerische Ausbildung in Sao Paulo wie an der Kunstakademie in Rio sowie die Beeinflussung durch den nordamerikanischen Lebensstil und den weniger vorhandenen französischen Einfluss und den Einfluss durch beispielsweise Le Corbusier in Sao Paulo. Der Architekt Artigas griff den „Modernismo Carioca“ scharf an und bezeichnete diesen als Einfluss und Eingriff der Amerikaner, von dem es sich loszulösen gelte.

Die geometrisch scharfkantigen Bauten aus rohem Sichtbeton erinnern an den britischen Brutalismus. Durch Artigas Lehre an der FAU in Sao Paulo beeinflusste er eine ganze Generation junger Architekten. Die wichtigsten Eigenschaften der „Escola Paulista“ waren die Stahlbetonkonstruktionen mit großen Spannweiten (Spannbetonkonstruktionen), rohe Sichtbetonwände und die Wand als tragendes Element einzusetzen.^[10]

Die Gruppe der „Escola Paulista“ verabschiedete sich vom Formalismus des „International Style“ und der Formsprache der „Carioca-Architekten“ und legte das Augenmerk auf traditionelle Handwerklichkeit und landschaftsgebundenes Bauen. Sie lehnten die hastig adoptierte Moderne ab und bemühte sich um eine neue, aber traditionelle Architektur. Präkoloniale Einflüsse und indigene Elemente sind vor allem in späten Arbeiten von Lina Bo Bardi und Burle Marx zu finden. Sie beschäftigten sich mit dem Umgang mit vorhandenen Baumaterialien und nahmen Rücksicht auf vorhandene örtliche Strukturen, lokale Materialien,

technischen Kenntnisstand und vorherrschende Bauwirtschaft. Weitere Aspekte, auf die sich die neue Regionalität bezog, waren die große Bedeutung der Öffentlichkeit und die daraus folgende öffentliche Nutzung, das gemeinschaftliche Zusammenkommen in Gebäuden und auf Plätzen, die in Brasilien meist einen höheren Stellenwert besitzt als in Nordamerika und Europa. Die Umsetzung der großen, öffentlichen Gebäude stellte keine so große Hürde dar, wie es vermutlich außerhalb Südamerikas der Fall gewesen wäre, da Arbeitskräfte stets preiswert und zahlreich vorhanden waren. Ansonsten wäre auch der Bau der Hauptstadt in nur drei Jahren nicht umsetzbar gewesen. Die schnelle Arbeitsweise und die oft nicht gut ausgebildeten Arbeiter zogen häufig ein rohes und pragmatisches Ergebnis nach sich, das in Europa oder Amerika mit seinem Streben nach Perfektionismus, nicht möglich gewesen wäre.^[10]

Paulo Mendes da Rocha beschrieb eben diese Rauheit als „*Ein Nachdenken über die Essenz von Form und der räumliche Einsatz vor Ort, der den Materialien oft ein extremes Verhalten abverlangt, führt dazu, dass die Wände technisch gesehen mit Verkleidung nicht kompatibel sind. (...) Die Essenz des Materials war für uns immer ein unmittelbarer Faktor extremer Schönheit. Es ist also eher ein ethisches als ein ästhetisches Problem, der Faktor Schönheit birgt Widerspruch in sich, eine Ästhetik die aus der offensichtlichen Ethik entsteht.*“^[11]

Die Gegenbewegung zum „Modernismo Carioca“ mit seiner klaren, einfachen Architektur wurde ab 1955 eigenständig und dessen Architektur, in diesem Fall von Lina Bo Bardi, von Ruth Verde Zein wie folgt beschrieben: „*Bo Bardi helped transform the still provincial panorama of Sao Paulo, organizing exhibitions, editing an art and architecture, such as the MASP building on the Paulista Avenue and the SESC factory at Pompéia. (...) From 1957 on attention in Brazil and internationally*

was focused on the new capital. The significance of Brasilia as a reallife utopia and the shock impact of the modern ideals which it proclaimed and embodied are indispensable factors for an understanding of the subsequent evolution of Brazilian architecture and its progressive distancing from the currents of international debate from the sixties on.“^[12]

So kam es in den sechziger Jahren zur Abkopplung des brasilianischen Architekturstils von den internationalen Strömungen. Zwei weitere Gründe für die Trennung der Entwicklungen waren zum einen die sich ausbreitende Militärdiktatur und die Krise des Modernismus, die sich in den Nachkriegsjahren in Europa ausbreitete. In den siebziger Jahren flachte die Strömung der „Escola Paulista“ zunehmend ab, vorrangig durch die unverstandene Imitation und das Vergessen der ursprünglichen Anliegen.^[13]

Text: Vanessa Wenger, Studentin der Universität Stuttgart

[1] Cavalcanti, Lauro: *When Brazil was Modern. A Guide to Architecture 1928–1960*. Hudson 2003, Princeton Architectural Press, 15.

[2] Curtis, William J.R.: *Moderne Architektur seit 1900*. Berlin 2002, Phaidon Press, 386.

[3] Lehmann, Steffen: *Der Weg Brasiliens in die Moderne. Eine Bewertung und Einordnung der modernen Architektur Brasiliens 1930–1955*. Dissertation TU Berlin, Münster 2004, 13–15.

[4] Niemeyer, Oscar: *Módulo. Consideracoes sobre a Arquitectura Brasileira*. Februar 1957, 5–10.

[5] vgl. Lehmann, Steffen, 93.

[6] vgl. Lehmann, Steffen, 94–97.

[7] Costa, Lucio: *Arquitetura*. Porto Alegre 1962, 18 f.

[8] vgl. Lehmann, Steffen, 13–15.

[9] vgl. Lehmann, Steffen, 229–230.

[10] vgl. Lehmann, Steffen, 15.

[11] vgl. Lehmann, Steffen, 279–292.

[12] Eigene Übersetzung aus: Zein, Ruth Verde: *Other Brazilian Architectures*. 2G Revista Internacional de Arquitectura, Nr. 8, Barcelona 1998, 14–18.

[13] vgl. Lehmann, Steffen, 279–292.

Abbildung: Lucio Costa, Frank Lloyd Wright und Gregori Warchavchik: *Biografie Maria Elisa Costa „Lucio Costa. Registro de uma Vida“*, Sao Paulo 1995, S. 69 [10] vgl. Lehmann, Steffen, S. 233–235

Kritik an der brasilianischen Moderne

Ab etwa 1955 wurden die kritischen Stimmen, vor allem international, rund um die brasilianische Moderne lauter. Einige der Kritiker kamen aus dem deutschen Raum. So schrieb Hans Schoszberger in der Bauwelt 1955 einen Artikel über Oscar Niemeyer und warf ihm vor, „*dass seine manische Sucht, alles der Raumidee unterzuordnen, stellenweise, wie bei Le Corbusier, zu formalistischen Spielereien führt.*“^[1]

Auch Jürgen Joedicke äußerte Kritik in seinem Buch „Architektur im Umbuch“, in einem Kapitel über Oscar Niemeyer. Er schreibt den Bauten in Brasilia „*die Tendenz zu einer symbolischen Überhöhung der Bauformen zu*“ und Niemeyers Fähigkeit „*zur großen Konzeption, aber es fehlt die differenzierte Durcharbeitung, es erscheint oft genug wie ein in das Riesenhafte vergrößertes Modell.*“ Seine Bauten haben einen „*dekorativen Charakter*“, Pfeiler wirken eher als graziler Dekor, „*nicht die Tektonik der Bauglieder wird betont, sondern das Dekorative.*“ Joedicke weist auf die „*Manieriertheit der Formsprache*“ hin und schließt sein Kapitel über Oscar Niemeyer damit ab, dass er zwar „*ein Tabu der modernen Architektur berührt, aber ein Tabu, dass der Revision bedarf.*“^[2]

1977 veröffentlichte Udo Kultermann ein Kapitel über „Architektur nach 1950 in Südamerika“. Er schrieb, dass Niemeyers Bauten „*durch dynamische Freiheiten in der Grundrisslösung und oft kurvige Formen bestimmt (sind), die nicht immer den funktionalen Notwendigkeiten Rechnung tragen.*“^[3] Der deutsche Kunsthistoriker Heinrich Klotz verurteilte Niemeyers Bauten als modernistischen Kitsch und reihte ihn in seinem Buch „Die röhrenden Hirsche der Architektur. Kitsch in der Modernen Baukunst.“ ein.^[4]

William J.R. Curtis, ein britischer Architekturhistoriker, übte besonders scharfe Kritik an dem Bau der Hauptstadt Brasilia. So wirken „*die*

riesigen Wohnblöcke, von weiten Zwischenräumen getrennt, (...) wie leere, theoretische Spekulationen über frühere ungebauten Utopien, die weit von der aktuellen sozialen Realität Brasiliens entfernt waren.“ Doch es wird nicht nur die brasilianische Architektur von Curtis beleuchtet, auch Le Corbusiers Arbeiten stehen im Vergleich und werden beurteilt. „*Das Ensemble der Hauptstadt war ähnlich ambitiös wie Le Corbusiers Kapitol in Chandigarh, obwohl Niemeyer nicht die gleiche formale Intensität erreichen konnte, vielleicht, weil die inhaltliche Tiefe fehlte. So benutzte der Architekt beim Präsidentenpalast kulissenhafte umgekehrte Bögen aus weißem Marmor, und die Gesamtlage wirkte merkwürdig maßstabslos und ungegliedert.*“^[5]

Es gab nach 1943 immer wieder Dokumentationen, Berichte und Zeitungsartikel über die Moderne in Brasilien, doch nach der Veröffentlichung von „Brazil Builds“ waren diese oft unkonkret. Erst 1954, mit der Bienal Ausstellung in Sao Paulo, zog Brasilien wieder mehr renommierte Architekten aus Europa und Nordamerika an. Die Berichte und Aussagen der Architekten, die vor Ort waren, sind sehr unterschiedlich und variieren teilweise stark. Sie sind oft allgemein gehalten, bergen Unstimmigkeiten oder spiegeln die persönliche Haltung zur Architektur wieder. Die Standards, nach denen die brasilianische Architektur beurteilt werden sollte, sind nicht die, die wir in Europa gewöhnt sind, wie auf den folgenden Seiten deutlich wird. Das Investitionsvolumen ist zum Beispiel größer, es stehen mehr und günstigere Arbeitskräfte zu Verfügung und das Klima verzeiht Fehler in der Baukonstruktion, über die beispielsweise in Europa nicht einfach hinweggesehen werden könnte.

Auf den folgenden Seiten sind Berichte von Peter Craymer, einem jungen britischen Architekten, der ein Jahr in Rio de Janeiro gearbeitet hat, Walter Gropius und seiner Frau, die Peru und Brasilien besucht haben, wo ihm ein Preis verliehen wurde, Hiroshi Ohye, einem japanischen

Architekten, der Sao Paulo 1954 aufgrund der Biennale besucht hat und seine Eindrücke für die „Architectural Review“ festgehalten hat und Max Bill, einem Schweizer Architekten und Künstler, der Brasilien vor der Biennale besucht hat und dessen Kritik aus seiner Rede entnommen wurde, die er vor Ort gehalten hat, abgedruckt.^[6]

- Text: Vanessa Wenger, Studentin der Universität Stuttgart
- [1] Schoszberger, Hans: *Bauwelt*, Nr. 46, Oktober 1955. Oscar Niemeyer von außen und innen. Berlin, 231–233.
- [2] Joedicke, Jürgen: *Architektur im Umbruch. Geschichte Entwicklung Ausblick*. Stuttgart 1980, Karl Krämer Verlag, 53–55.
- [3] Kultermann, Udo: *Die Architektur im 20. Jahrhundert*. Wien 1977, Springer-Verlag, 253.
- [4] Klotz, Heinrich: *Die röhrenden Kirsche der Architektur. Kitsch in der modernen Baukunst*. Luzern/Frankfurt 1977, Bucher C.J., 42.
- [5] Curtis, William J.R.: *Moderne Architektur seit 1900*. Berlin 1982, Phaidon, 501.
- [6] *Architectural Review: Report on Brazil*. London, Oktober 1954, 234–250.

REPORT ON BRAZIL

From Europe our view of the new architecture of Brazil is almost as misty and romantic as was our forefathers' of Hy Brazil, that vast and legendary glass tower off the coast of Galway, inhabited by fabulous creatures. To the European architect few creatures could appear as fabulous as his Brazilian counterpart as he appears in the stories which filter back from Rio—of men with Cadillacs, supercharged hydroplanes, collections of modern art to make the galleries blush, bikini-clad receptionists and no visible assistants—nor could any glass towers of medieval imagination appear as improbable as skyscrapers which are reported to have been returned to the vertical by hydraulic jacks resting on refrigerated quicksands.

Our trouble is the lack of authoritative eye-witnesses, for Brazil is a boom-province of the Modern Movement which the Movement's masters have hardly visited since Le Corbusier lent his authority and support to the pioneer efforts of Costa and Warchavchik in the 'thirties; and, since the definitive reports of Goodwin and Kidder-Smith in *Brazil Builds*, we have had to rely on photographs and inflated newspaper stories which seem to bear no relation to one another, nor to the situation as Philip Goodwin left it.

Now, however, the magnet of Sao Paulo, the bonanza-city of contemporary architecture, and its *Bienal* exhibition have drawn the masters from Europe and North America. Their reports may vary—they may even make a point of disagreeing as Max Bill and Ernesto Rogers have done—they may sharpen a personal response, or expand into generalities, but they are the opinions of men whose inclinations are known, and for which we can make allowance in forming our own judgments. On the pages which follow are printed the reports of Gropius, Rogers, Bill, of Peter Craymer, a young British architect who recently spent a year working in Rio de Janeiro, and of Professor Ohye, a Japanese architect; and illustrations of buildings, such as Oscar Niemeyer's new house, which were the centre of discussion in Sao Paulo and elsewhere, and formed the solid material around which *Bienal* visitors crystallized their opinions.

1 PETER CRAYMER a young British architect who has worked in Brazil, reports on professional organization.

The great advance of the contemporary arts in Brazil is a matter of considerable pride to the Brazilians, a young nation with a strong pioneering tradition. Though their love of beauty is nurtured by their fine inheritance of Portuguese Colonial architecture, the great enthusiasm of the general public for new things in architecture and the arts is unique. That this enthusiasm is not merely a fiction of the official imagination is shown by the amount of space devoted to modern art by popular pictorial magazines, which have to sell to

a wide market, and by the extensive general interest in the Sao Paulo Biennial of modern art. The second of these, which included an international architecture section, was held last February, and was attended by numerous laymen as well as experts and artists, and there was keen interest in the discussions and criticisms which it aroused.

The press played an important part in this exchange of views, and has always done much to keep contemporary art before the public—particularly architect-

ture, a field in which journalistic standards are high—and it is pleasant to be able to pay here a tribute to an Englishwoman, Miss Claude Vincent,* whose work for the *Tribuna da Imprensa* is widely read and appreciated by both the public and the profession. The cultural agency of the Brazilian government has also done much to stimulate interest in the country's modern architecture, both domestically and in the outside world, and when visiting celebrities come to Brazil they are always received with enthusiasm and civic honours, and invited to address both specialist and non-specialist audiences, the proceedings being always fully reported in the press.

However, this new awakening of Brazilian architecture is not immediately

* Miss Vincent, who is also the Brazilian correspondent of the *ARCHITECTURAL REVIEW*, was responsible for pages 241–250 of the *Report on Brazil*.

apparent to the casual visitor, and one may live in a city like Rio for many months without ceasing to receive a shock on coming upon one of its masterpieces of good contemporary building, concealed among the preponderance of American-style skyscrapers, gems (sic) of Art Nouveau, and buildings in the revived Colonial manner. Even in the exclusive mountain resort of Petropolis, summer residence of many Cariocas (citizens of Rio), one still has to search to find a house by Sergio Bernardes, though this state of affairs may not persist, for this young architect's popularity is increasing and he is already established among the leaders of the profession.

The acceptance of the new style followed very shortly after the completion of the Ministry of Education, after a very brief transitional period, and modern architecture is now fully established and very much the accepted thing. Much credit for this must go to the government which had the courage to commission young, contemporary-minded architects to work on the Ministry of Education project, and the success of this design has led to the projection of other Ministerial buildings, such as the new Foreign Office, in the same manner. Local government has followed suit, as the Pedregulho scheme bears witness, and the architect chiefly responsible for this development, Afonso Reidy, was for some years Director of Town Planning to the city of Rio. Though he has recently resigned this post, and returned to private practice, his completed schemes and projects still in hand are models of civic enterprise. Other distinguished architects holding public appointments are Aldous Toledo, Carlos Ferreira and Jorge Moreira, who carried off two major awards in this year's Sao Paulo Bienal.

Older ideas are dying out, being scrapped and replaced by the concepts of the new generation, even in the vigorous and disorderly field of speculative building, for the speculative builders are becoming increasingly aware (a) that a trained designer can obtain better economic performance from a given area of site, and (b) that with improving public standards of taste and living, something better is expected than the unplanned and nondescript structures of the past. This new movement of ideas is still dominated by the prominent few whose work is so often published and illustrated in the journals of the world. Most of these designers are under fifty years of age, and yet a distinguished new generation of younger men has already formed behind them—men like Helio Duarte, Paulo Guimarães, Elvin McKay Dubufra, Roberto Martins de Mello, whose work will certainly come to public notice in the near future, and who have offices of their own or in partnership.

The quality of the architectural education which has produced these men is difficult to assess. Studies for the architectural degree at any one of the universities take five years, degrees must be registered with the Ministry of Education, and no one without a duly registered degree may call himself an architect. A large part of the five years of study is spent in an architect's office, and a fair proportion of the more

prominent architects now lecture at Rio or one of the other universities. Both the nature of apprenticeship and the availability of teachers are affected by the unique Brazilian situation where offices are very small. The architect is not the administrative head of a complicated team, but more like an artist working with a select band of personal assistants. The personality of the employer inspires his staff by direct contact; he is always to be found at the drawing board in his office, which is usually the only room, with a small area partitioned off by a low screen for his secretary. This leads to informality, and christian-name relationships between all staff, but this enhances, rather than diminishes, the regard of the group for their leader. Clients, friends and contractors meet around the drawing board in this informal atmosphere, and all the parties concerned in the project come to know one another intimately. The contractor must be kept very closely informed, because he and the architect must work without the assistance of quantity surveyors or of specifications as we know them in England. Specifications would present some difficulties in a country where the manufacture of fittings and components is in its infancy, where the range of materials is limited, their performance uncertain, and standard catalogued sections almost unknown. A natural corollary to this situation is the general tendency of established architects to farm out working drawings and full-size details to young and freshly qualified architects who are often glad to supplement the uncertain income of a newly established private practice—one eminent architect has no staff at all beside his secretary.

The smallness of the offices, and the undeveloped state of the building materials industry, encourage the architect not to standardize except on quite small details such as doors, sills and fixings to framework, and his progress as a designer is apt to have the variability of a sculptor's or painter's development. But the obverse of this freedom is the unreliability of materials mentioned above. This will probably disappear as industrialization proceeds, but in the meantime a number of excellent buildings have been spoiled by the failure of facing materials—or by the failure of owners, including public authorities, to keep up repairs and maintenance after they

have taken over the building. This is almost the only major point on which one can criticize the new architecture of Brazil, the more so since the *Patrimonia* takes such good care of historical buildings—much credit must be given to Lucio Costa in Rio, and to Dr. Vallordis in Salvador, for the excellent state of preservation of surviving colonial buildings.

On the other hand, the close integration of architecture with the other arts is undoubtedly a matter for congratulation—to client as well as architect for considering that works of statuary, mural decoration and garden-layout are essential parts of the building. In private as well as public work, wall decoration in the form of painting, mosaic or tiling has done much to draw attention to modern art. The greatest practitioner in this field is, of course, Roberto Burle-Marx, whose gardens and mosaics at the Sao Paulo fourth centenary exhibition attracted widespread attention and praise. His work, like that of his collaborator at Sao Paulo, Oscar Niemeyer, has had considerable influence on other arts, and notably architecture itself. Similarly, there is hardly any part of Brazil which does not possess some work by Niemeyer—even if it is not as well provided as the State of Minas Gerais—to act as a stimulant and example to other designers. His pioneering activities, together with those of Lucio Costa, will be cherished by future generations of architects, and his continuing vitality, his sense of the graces of architecture, his feeling for form and proportion, and his continual demonstration that practical functions do not stand in the way of beautiful architectural solutions are a continuous inspiration to the rest of the profession.

For Brazilians have a conception of architecture in which the structural/skeleton plays a far more important and fundamental role in the appearance of the building than it does in Europe, and for this reason the engineer is bound to be enthusiastically involved in research into new structures and new formal solutions, and the barrier between the architectural and engineering professions—unfortunately so common over here—is not to be found in Brazil, and this achievement is not least among the architectural triumphs of Niemeyer, Reidy, Bernardes and their compatriots.

2 WALTER GROPIUS who with Mrs. Gropius visited Peru and Brazil, where he was awarded a prize.

The following views have been compiled from communications from Professor and Mrs. Gropius, the latter speaking first:

In contrast to the more recent attitude in the States it was heartening to see with what generosity and sincerity they (the Brazilians) acknowledged their indebtedness to the stimulation they received from abroad. Right now every young architect

is in the position to show you . . . seven skyscrapers he built last year, and they might easily have forgotten . . .

In Rio we were taken by Niemeyer to his new house which he has built on a slope in a gorge between two mountains with a fantastic view on to the sea. The air was still full of Max Bill's accusations which have made the rounds in South America.

We did not think them quite justified, and Niemeyer can anyhow only be understood if one knows Rio. There one can do the craziest things unpunished. Everything flourishes and grows, everybody seems to live on air and nobody ever presents the account. At the moment Niemeyer is making an enormous plan for Belo Horizonte; he builds for rich people fantastic houses and is as Walter calls him the Peacock of Brazil (Paradiesvogel). One can criticize the construction; but mistakes are not very deadly here, as they would be in our climate, and it is not justifiable to measure them with a Swiss yardstick. We were most impressed by Reidy's Pedregulho about which also Bill was most enthusiastic. A new housing estate for State employees built with government support; it is not quite ready yet, but already quite delightful and most successful from an aesthetic, technical and social point of view. Flats, schools, stadium, library, health centre, swimming pool, market, nursery and kindergarten, a model for the world. But in Rio nature is so powerful that it remains by far the greatest impression. The zoo, the botanical garden where Costa took us, the jungle directly behind the city, thank goodness protected against destruction. The surf at the foot of the Copacabana Hotel—unforgettable. For the rest the Brazilians are about to destroy their country with the newest method and the oldest ruthlessness in the same measure as the American pioneers used to exploit the North American continent. They have learnt nothing; they burn wholesales valuable timber woods to heat their engines and create pasture . . .*

Brazil is a wild country of a chaotic, almost explosive, development. It seems to have a great future since its riches have hardly been tapped. They still lack the transport ways, railways and highways to make world business with their valuable lumber in the virgin forests and their mining products. The development over the last ten years is unbelievably large. The cities, particularly Sao Paulo but also Rio, have grown out of the public amenities, water and electricity. These public services cannot keep pace with the rapid growth of the cities, and what is more serious—there is no well-considered planning to keep this wild growth in order. Sao Paulo, now 2,500,000 inhabitants but only 170,000 cars, is choked during the rush hours because there are no circumferential roads, and every car passes through the centre. Skyscrapers are popping up like mushrooms. I have never seen anything like it anywhere; so the urbanistic problem is in the foreground, but there are very few signs of putting in planning commissions with the power of decision. Everything is done in a haphazard way by doubtful politicians.

As Brazil does not have to defend any indigenous old-style architecture, all the buildings are practically modern. But, of course, only some of them are well designed because the architects are not given sufficient time to do their working drawings well. All those people I have been in touch

* This is the end of Mrs. Gropius' letter; the remainder of the article is contributed by Walter Gropius.

with are most interested in modern architecture, as well as the whole press, which was evident from the overwhelming amount of publicity I got myself after receiving the Sao Paulo prize from the hands of President Vargas. I believe that everybody takes for granted that buildings have to be in the contemporary line.

Of the former French Beaux Arts type of buildings, one does not see many any more except some in the expensive residential districts. Otherwise, the amount of well designed, modern residences is large. And there is no doubt that in one type of building, Brazil is tops; namely, the development of 'co-ownership' apartment blocks all over Sao Paulo and Rio.

As most visible elements of their architecture, there are two features, the brise-soleil and protective devices against thievery, designed in a very pleasant and varying way of grilles partly taking two functions simultaneously; sun and burglar protection.

I did not find much deterioration of modern buildings. On the contrary they are well built, using much stone and recently whole façades are incrustated with small coloured tiles which, of course, stand up for good since they do not suffer from frost. Very interesting methods of small rectangular granite pieces as surface façade materials are being used, also very sturdy and permanent construction. The

Education Ministry in Rio, which I consider a landmark of modern architecture, is well constructed, but the management seems to be bad as it is too dirty and has a few leaks which could easily be repaired.

Outstanding is the Pedregulho development by Reidy; that group of housing, including school, gym, health centre, market and swimming pool, is a model both from the aesthetic as well as from the social point of view, not only for Brazil but for the world. Reidy seems to me a really outstanding architect, and is now working together with Mme. Carmen Portinho, who is the Housing Director of Rio.

Niemeyer's buildings are always interesting and fresh in conception, but he seems to be little interested in details and so the executed buildings sometimes lack high quality.

We also saw many of the works of Roberto Burle-Marx which, though one cannot understand them in drawings, in reality are most pleasant and done with a thorough understanding of plants and their character.

All in all, I think one can really stress the point that the Brazilians have developed a modern architectural attitude of their own and that they have a great many genuinely gifted architects who carry the ball. I do not believe that this is just a passing fashion but a vigorous movement.

3 HIROSHI OHYE a Japanese architect who visited the Bienal, recorded these impressions for the ARCHITECTURAL REVIEW.

Professor Ohye of Hosei University, Japan, where he heads the architecture section, as well as conducting a private practice, was another visitor to the Bienal and his views on Brazilian architecture are of particular interest since they come from one whose introduction and relation to the Modern Movement are bound to be completely different to our own. Describing his reactions to the buildings in Sao Paulo he said:

They are too 'fantastic' for a person of my taste. They seem to be designed chiefly for effect and to look well in photographic reproduction—technical matters, quality of equipment, and even rational planning seem to be overlooked in the effort to make a show, and services such as water, electricity and air-conditioning often suffer from indifferent workmanship.

In spite of this desire for show, it is not uncommon to face a building completely in one particular material, such as tile, mosaic or plaster, and this leads to a certain monotony. Concrete construction has qualities and a beauty of its own—why not leave it exposed on occasions? However, most of the buildings in Sao Paulo have weathered very well, in spite of everything—but the same cannot be said of the Ministry of Education in Rio, where poor upkeep and bad plastering

have almost wrecked the architectural effect. At the moment the building suffers by contrast with the excellent gardens—but, of course, Roberto Burle-Marx is one of the greatest figures in Brazilian art today.

As for the architects themselves, there can be no doubt as to the greatness of Rino Levi, Afonso Reidy and Oscar Niemeyer—though there is truth in the suggestion that the latter is not so much an architect as a sculptor who shapes buildings plastically. Among the younger architects I was particularly impressed by Ernesto Roberto Carvalho Mange, who is building a technical school for the Senai organization. This interesting project will be financed partly by public money, and partly by the sale of work done by the students, who are mostly young factory hands of fifteen to twenty.

But the great feature of Brazilian architecture is undoubtedly its exuberance. Conditions in Brazil make things easy for the architect and do not encourage restraint, or close study of building problems, so that one feels that there is too much freedom of the imagination. But for this reason the architects of Brazil have been able to contribute to the Modern Movement a wonderful quality of imaginative fantasy.

4 MAX BILL

the Swiss designer, who had visited Brazil before the Bienal. His criticism is taken from a lecture given there.

I intend to speak very frankly, but by no means in the guise of a destructive critic, least of all in reference to the striking achievements of some Brazilian architects. Among these I want to name first of all the famous Pedregulho development in Rio, a work as completely successful from the standpoint of town planning as it is architecturally and socially. My remarks should be read as coming from one who is a sincere friend and admirer of Brazil.

When I arrived the press reporters at once attacked me with questions which, considering I had only just landed, were none too easy to answer. The standard ones were 'What do you think of Brazilian architecture? What do you think of Brazilian art?' and actually I knew Brazilian art and architecture only from reproductions, such as are always apt to give one a rather distorted impression.

Perhaps, indeed, it is rash of me to speak openly today of the impressions I have received of the art of your country, especially so as regards architecture. When I was asked to speak here I thought at first it might be useful to talk of art and of architecture as art. A talk of that kind might have fallen kindly and pleasantly enough on your ears; but after what I have now seen of Brazil I might have been led to tell you things that could have caused many misunderstandings. Had I spoken, as I might well have done in Europe, of artistic questions and of beauty from the point of view of defending art against pure rationalism, I should have seemed here to be taking up an attitude of the most terrible academic unrealism.

Rather, then, I must speak from another standpoint, addressing myself first and foremost to the students who are the future architects of Brazil: a country in which the sheer volume of building exceeds all bounds of belief, one in which the need to build remains ever a primary need, one in which it is yourselves who have to fashion the look of the cities of tomorrow.

What, then, had I best tell you? Asking myself this, I decided that for once, eschewing pretty platitudes, I would let you hear the truth about the calling of architect and the truth about Brazilian architecture. What I shall say, then, will be a criticism; and since I have been officially invited here and I want to tell you things which may be useful for the future of your country I shall speak of the things I have noticed here. In two days' time I shall be off. Perhaps, who knows, my plane will crash in the Andes. So I will be frank and not inhibited by formalities. I do not want to shy off from telling you my opinion, which is this: architecture in your country stands in danger of falling into a parlous state of anti-social academicism.

So I intend to speak of architecture as a social art; an art which cannot simply be set aside, one of these days when it no longer seems to meet the case, because 'style' has changed—because wiping out values which run into millions or billions is not as easy as just putting away a few canvases or pieces of sculpture deemed bad or mediocre.

Let us start, then, by singling out those elements in Brazilian architecture which call for remark. I have found four such elements, important because they embody what I shall refer to as 'the academic spirit modernized.' They stand roughly on a par with those columns of Greek temples which have been transformed first into renaissance and then into so-called 'classic' columns; by which I mean that they have become mere formulæ observed without thought or reason. Here is the first of them:

Free Form; Organic Form or Free-planning. Freedom of form was born with the new style, but it owes its introduction into the art of today primarily to Kandinsky in his pictures of round about 1910. Now it finds its typical expression in the work of Hans Arp who, in his very harmonious sculptures and reliefs, has been following out this principle for some decades. In Europe one comes across applications of this conception of form every day in decoration, in textiles, in advertising and in terrible exhibition stands. It is Le Corbusier to whom is due the credit for introducing Free form in garden planning and also in architecture, the latter by making curved walls and roof gardens which were organic in form. Lastly, it is also he, ever the inventor, who introduced freedom of form into town planning, by way of his plan for the city of Algiers in North Africa. Not that he was the first to have had the idea: for as early as the eighteenth century the town of Bath in England had been planned somewhat on these lines.

Organic form can, indeed, be of value in the pursuit of a function, as for instance the function of making a building more useful. But that is the exception. Today most applications of Free-form shapes are purely decorative. As such they have nothing to do with serious architecture.

The second of the elements here in question is the *all-glass wall*, whereof this is the history:

In 1910 Walter Gropius built a factory, in 1914 an office building and in 1926 the Bauhaus, each of which was entirely faced with glass. These façades covered all over with glass have become rather fashionable. Above all, Le Corbusier too began to make buildings with these glass façades; but his work and the fine creations of Mies van der Rohe have shown that the thing is not really practicable in the absence of air conditioning and very careful technical

services. Thus in order to protect glass walls where burning sun and glaring light made them intolerable Le Corbusier invented yet a third element:

Brise-soleils. Today the sunbreaker is accepted as an indispensable accompaniment to the mania for glass walls. No longer is any attempt made to meet varying conditions by looking for new solutions. Here in Sao Paulo itself there are examples of the application of brise soleils on all four sides of a building.

The fourth element in this so-called modern architecture is the *pilots*. In the last few years this has changed a little in accordance with 'the latest Paris fashion' as set in the workrooms of Le Corbusier.* Initially the pilots were straight, but now they are beginning to assume very baroque forms. At first glance they may strike one as an ingenious mode of construction, but it is one which has now become purely decorative. Let me give an example. In a street here in Sao Paulo I have seen under construction a building in which piloti construction is carried to extremes one would have supposed impossible. There I saw some shocking things, modern architecture sunk to the depths, a riot of anti-social waste, lacking any sense of responsibility towards either the business occupant or his customers. Having seen only the first two storeys I do not know if glass walls and brise-soleils are to appear on this building, too. Anyway, what it illustrates to me is the utmost possible abuse of freedom of form and most fantastic possible employment of piloti. Here is utter anarchy in building, jungle growth in the worst sense.

I have purposely chosen this example of an uncompleted building as it seems expressly made for the sophisticated to examine, and you can all go and look at it. It is not a theoretical case but a piece of reality. And its lesson is that unless you ponder very carefully over the duties of the architect in the service of man and society you may yourselves fall into errors of like kind, for it is a fact that such architecture as this may seem at first sight to be revolutionary and may claim on that account to be a work of art.

* Before I came to Brazil I thought, like many architects of the European vanguard, that Le Corbusier's solution of raising houses on piles and dispensing with internal courts was the ideal one for adoption in the cities of the future. An entirely successful example of this has always been recognized as existing in the famous Ministry of Education and Public Health in Rio de Janeiro, for which Le Corbusier collaborated as consulting architect, the conception of this being typical of the ideas he teaches. Yet even before I came to Brazil I had felt some misgivings about this idea of town planning which I, too, had been propagating with some enthusiasm. I have noticed that the courts which this conception of Le Corbusier's town-plans have certain functions to perform which would be lost in making the change. There is the question of concentrating the pedestrian traffic, and the question of the old internal courts, to be weighed. Furthermore, there arise very serious problems of ventilation and climatology, also of lighting and of protection from the sun. I have studied this problem, which may not be a very important one in northern countries such as Switzerland, Germany and Sweden, but becomes decidedly so in Italy, the East and the South of France, where the sun is so fierce. The internal court has a role to fill which cannot be filled by an alternative solution. We ought, therefore, to look for new ways, according to the conditions under which we live, for obtaining the advantages of courts whilst getting rid of their defects. That would be a far more organic achievement than replacing them by buildings in the form of boxes on stilts. This observation implies incidentally a criticism of the famous Ministry of Education in Rio de Janeiro, which building I cannot regard as having been conceived in proper organic relation to the conditions of the country. That is not to say I have not every respect for the responsible architects, but I feel compelled to state my view that they have fallen into error in following a doctrine not applicable in their country without notable corrections. I make no claim to knowing what the right answer is myself, but it is part of an architect's job to work out the best answers to suit his own country. Failing this, one cannot but speak of a dangerously academic trend.

Immediately you enter on the building site you are struck by an awesome muddle of constructional systems. Thick pilotis, thin pilotis, pilotis of whimsical shapes lacking any structural rhyme or reason, disposed all over the place; also walls entirely of reinforced concrete pointlessly confused with the columns, cutting up and destroying all form and purpose. It is the most gigantic disorder I have ever seen on a job. One is baffled to account for such barbarism as this exemplifies being able to break out in a country where there is a CIAM group, a country in which international congresses on modern architecture are held, where a journal like *Habitat* is published and where there is a biennial exhibition of architecture. For such works are born of a spirit devoid of all decency and of all responsibility towards human needs. It is the spirit of decorativeness, something diametrically opposed to the spirit which animates architecture which is the art of building, the social art above all others.

I tremble to think that even among you here there may be those whom this spirit attracts. And since, as I have said, it is my aim to shield you from such mistakes, I shall explain in a few words wherein the vocation of architect consists. If even one or two of you understand what I am about to say I shall be happy in the knowledge that those one or two will be enlisted as fighters for an architecture truly modern, wholesome and serviceable to mankind.

The role of the architect in the society of today is to make human surroundings habitable and harmonious. It is the architect who co-ordinates the manifold needs and activities of man. It is he who unifies the form of widely differing functions: shelter, work, recreation. If it is our wish that humanity should live otherwise than like ants whose ant-hill has been kicked over it is we, the architects, who have to provide new answers to its demands.

But what is this new structural form we are seeking? Is it in fact a form characterized by freedom of planning, by pilotis, brise-soleils and walls of glass? Has it to be as photogenic and spectacular as all that? I do not believe it. Architecture is often destined to remain standing for rather longer than a few years. It is something which outlives the generations. You are able to call to mind architectural excesses of the past and you laugh when you look for instance at such an example as the Prefecture in Sao Paulo. But why, actually, do buildings like this strike one as funny, whereas one is not moved to laughter on catching sight of some simple building such as the pioneers in your country used to put up? Precisely because in the first mentioned the architect and his client were unable to withstand the temptation of making a spectacular building, whereas the pioneer had made the building which best served his needs.

You may, perhaps, think my point of view too narrow, and that architecture which succeeds in being functional even in the highest sense of that word may still be over dry. You argue, maybe, that architecture, too, is an art, an art moved by the urge to self-expression and the urge to infuse buildings with the thought of artists.

But such is not the function of architecture. The architect who so proceeds makes himself ridiculous. This point of view is one which springs from the mistake that the art of building must be something other than the art of playing a certain useful role in society; also from the mistake of supposing that an art, and particularly the plastic arts, ought to consist of what is so nicely designated by the phrase 'self-expression.'

That is neither art nor architecture. Art consists in making an idea as clear and objective as it can be made, through a choice of means as adequate as can be chosen. A work of art must take a form of such perfection, must be an expression of such harmony, that its author is incapable of either changing or adding a single stroke.

In the case of architecture the result must, furthermore, be as functional as is possible to make it. The beauty of architecture reaches perfection when all its functions, its mode of construction, its materials and its planning are in perfect harmony. Good architecture is that in which every element plays its appointed part and no element is superfluous. To achieve such architecture the architect must be a fine artist. He must be an artist who has no need for whimsicalities in order to draw attention; one who, above all, is conscious of a responsibility toward the present and the future. Such an archi-

tect, whenever he does any piece of work, makes a plan, chooses a detail, or decides the smallest trifle in regard to his building will always ask himself the question: 'shall I, if I see this again in twenty years time, be irked that I did it?' Unceasingly he will visualize how men are going to act and behave within his building. And always he will be very severe towards himself.

He will have no thought of how he may cause a sensation among his colleagues or the public, or of how fine a publication his creation will make. No: his guiding motive will be, in all modesty, the service of mankind.

Ultimately I feel that there are enough forces of originality here in Brazil to keep architecture free from the bonds of academic principles, those superfluous principles which in your country are not valid. I am a believer in your own power to create a truly modern architecture conformable to your splendid natural conditions and your economic capacities.

My final word is that you should ever remind yourselves of the true principles underlying modern architecture:

Firstly, an architect must above all else be modest and clear. Architecture becomes an art when all its elements—function, construction, form—are in perfect harmony.

Secondly, architecture is a social art. It must serve man.

5 ERNESTO ROGERS

the editor of Casabella, wrote an article for it after a visit to Brazil, of which this is an extract.

I hope you will not think me too 'literary' or vague if I talk in this way in the pages of the magazine I am directly responsible for; I only ask you to take the trouble to translate my words into the terminology of architecture and to realize their bearing on our particular field. That done we can immediately pass on to our subject, for these notes were occasioned by a recent trip to Brazil.

The architecture in that country has frequently been the object of exaggerated, arbitrary, and diametrically opposed judgments; even the most knowledgeable observers have failed to be discriminating in their reactions to Brazil's sudden wealth of buildings and a certain overbearing novelty in their appearance.

Siegfried Giedion thought he saw evidence of a new kind of liberty, but failed to perceive when it degenerated into licence and caprice. This deference in the judgment of an otherwise penetrating Swiss critic might be attributed, in this case, to a reaction against a feeling of 'claustrophobia' which the somewhat too conservative architecture of his own country might have aroused in him. But another Swiss, Max Bill, an artist of great severity of style who has always tried to identify his works with the objective laws of mathematics and geometry, was unable to

appreciate the meaning of an art so different from his own, even in those cases where that foreign art was perfectly self-sufficient and coherent and produced works of undoubted value.

But looking at Brazilian architecture from a particular angle (the Swiss, for example) is, in any case, to fall into the error of abstraction, which leads fatally to the extreme polarities of formalist criticism.

T. S. Eliot, in his short essay *Tradition and the Individual Talent*, asks both artists and critics to broaden the terms of the historic sense, and puts them on guard against inherited cultural limitations which influence the quality of a judgment: 'Every nation has not only its own creative, but its own critical turn of mind; and is even more oblivious of the shortcomings and limitations of its critical habits than of those of its creative genius.'

Brazilian women make a great show of their bracelets and other innumerable trinkets; they would be striking even if you met them in Engadina; but against that background of Alpine glaciers you might be inclined to take exception to their ostentatiousness; yet if you saw them at Copacabana you would have to admit that they are in perfect keeping with their background, just as the seductive perfume of the flowers you find on the sinuous slopes of the

mountains surrounding Rio de Janeiro (like those women, over-perfumed, over-coloured, highly sensual). The same might be said for the best work of Oscar Niemeyer; I cannot overlook the many and often unforgivable faults in the work of this capricious artist, nor can I sympathize with this tendency to prefer works of brilliant fancy (designed after virtuoso sketches) to sound technical solutions to architectural problems (including social problems, which are almost completely neglected in his work); I do not object so much to the capriciousness of his themes as to the impossibility of fitting them into any organic system.

If we set aside our prejudices and consider Niemeyer in the context of his time and place another more objective evaluation becomes possible, and while his faults may remain, his merits can be appreciated. The essential value of his work lies in having understood a number of the typical values of his country and these may be deduced by analogy from its physiography; the circle of cause and effect closes in the expression of a style where the particular content tends towards its unequivocal material identification.

While criticism must necessarily be severe and label as formalistic works in which appearance is not an organic product of internal necessity, this same label must be used for criticism which under the spell of *a priori* opinions, is incapable of grasping the meaning of works out of the range of its highly subjective taste. If, on the other hand, we call into question the formalism in Niemeyer's less successful efforts and the oversights in his successes, we must, on the other hand, accept the validity of his personal poetry whenever it springs from a genuine inspiration and approaches the unity of an organic work.

We must also avoid the formalistic error of evaluating with the measuring stick of our own poetic preferences a work which is the product of a different poetic world. Along with this error we may mention that of judging an artist by his followers: if Niemeyer's many Brazilian imitators often produce architectural monstrosities, as do many of our own charlatans, this is no reason for calling the model himself into account, making him responsible for the excesses of his followers, as some art-texts do, attributing to Michelangelo the third-rate work of his imitators.

The house an architect builds for himself may be considered in general a manifesta-

tion of his aspirations, a kind of witness, a confession of his sins, a holograph in which one can not only examine the visible text but also graphologically trace the secret motives of the text and the deep-running roots of the poet's inspiration. Typical of this is Oscar Niemeyer's latest home, perched on one of those undulating hills overlooking the many gulfs vigorously twining around Rio de Janeiro.*

When I visited this house I was with Lucio Costa, who after having been considered for many years as the Allah of Brazilian architects, decided (in a gesture of unheard-of and, perhaps, excessive modesty) to become Oscar's Mohammed, his most devout and generous prophet.

I doubt that I shall ever forget that scene: the sun was just dipping below the horizon, leaving us in a dark sea of orange, violet, green and indigo. The house repeated the themes of that orgiastic countryside (incense and the hum of insects); a vast rhapsody beginning in the roof vibrated down the walls and their niches to finish in the pool, where the water, instead of being neatly dammed up, freely spread along the rocks of a kind of forest pool. The main part of the house is outward in character, not only because the living room space continues uninterrupted by walls or other partitions out into the open, but also because it romantically tends to identify itself with nature and become a part of it: quite the contrary of a house of Pompeii or of the *patrios* which lock up the secrets of the various houses of the Casbah, each sufficient unto itself, closed off in its own private universe. Personally I feel more at ease in a mediterranean architectural setting, but does that give me the right to snub or critically condemn the artistic expression of a poet who for reasons of different cultural upbringing and different geographical setting rightly prefers to go his own way? I could, of course, mention the obvious faults of this house: the incoherent relationship between the ground floor and the badly-ventilated bedroom-mezzanine, etc.; but although such considerations must be weighed in a definitive judgment of this house, they must not determine the way we go about forming our judgment.

Alvar Aalto, who visited the villa at that time, was more or less in agreement with these criticisms, but I am sure he would not be so rash as to expect Niemeyer's tropical flower to flourish in the frigid soil

* See frontispiece page 214 and also pp. 248-9.

of Finland. Nor should we think that Brazilian architecture is monotonous; far from trying to rigidly classify types, a truly catholic criticism should try to grasp the essential character of any given culture amid all the apparent contradictions and natural differentiations of individual inspiration.

It is interesting to note that Oscar Niemeyer, a rather temperamental and instinctive artist, represents a current trying to graft modern architecture (particularly Le Corbusier's) on to the trunk of his country's highly individual geography, while Lucio Costa, a little older, more thoughtful and studious, foresees the grafting of modern architecture (again Le Corbusier's) on to the humane tradition initiated in Brazil in the seventeenth century to adapt Portuguese architecture to local needs.

I have had occasion to admire the little town of Ouro Preto in the province of Minas Gerais. In this town, a beautiful example of colonial architecture, we can see Costa's original models, but it is not too difficult to spy even more remote sources: Arabian influence transmitted through Iberian culture; however, all such themes of an introvert poetry (the courtyards, the windows and the terraces veiled by the 'celosias,' the private gardens) strike one as rather pathetic against the impulsiveness of the local spirit with its powerful colours, its colonial blue, blood red, and contrasting black and white.

This is a rich and comparatively unexplored field in which Brazilian architecture could explore to the full the possibilities of its original thematic material. Meanwhile, we consider highly indicative of a growing architectural maturity the series of building going up in Pedregulho under Afonso Reidy's direction. This work seems to suggest a happy fusion of the natural and cultivated traditions of Brazil; one can see how each tradition, though sufficient unto itself, is capable of contributing to the solution of other specific problems. I have tried to give in outline some of the general considerations I have arrived at as a result of a specific experience; assuming that the above experience was suggestive enough to warrant writing about, I have tried to carry my evaluations of that experience beyond my personal preferences in architecture (obviously different from Brazilian architecture and often violently in contrast with it) towards a greater understanding of other people's work.

Auf zwei der vier vorangegangenen Kritiken wird im folgenden genauer eingegangen. Die heftige und scharfe Kritik von Max Bill aus seiner Rede in Brasilien, die sich national und international weit verbreitet hatte, bezieht sich vor allem auf „die rein dekorative Verwendung freier Formen, den exzessiven Gebrauch von Glasfassaden und Sonnenblenden, das unreflektierte Aufbrechen von Blockstrukturen mit ihren Innenhöfen, die barocken Formen der Piloti und den Überfluss an dekorativem Geist.“^[1]

Nachgehend ein übersetzter Auszug aus dem Vortrag von Max Bill vor der Biennale: „Ich habe vor, sehr offen zu sprechen, aber keineswegs als destruktiver Kritiker, am allerwenigsten in Bezug auf die bemerkenswerten Leistungen einiger brasilianischer Architekten. Hervorheben möchte ich vor allem die berühmte Pedregulho-Entwicklung in Rio, eine Arbeit, die vom Standpunkt der Stadtplanung als architektonisch und sozial absolut erfolgreich gilt. Meine Bemerkungen sollten so verstanden werden, als kämen sie von jemandem, der ein aufrichtiger Freund und Bewunderer Brasiliens ist. Als ich ankam, durchbohrten mich die Presse-reporter sofort mit Fragen, die, wenn man bedenkt, dass ich gerade erst gelandet war, nicht leicht zu beantworten waren: ‚Was halten Sie von brasilianischer Architektur? Was halten Sie von brasilianischer Kunst?‘ und eigentlich kannte ich brasilianische Kunst und Architektur nur von Reproduktionen, die immer einen etwas verzerrten Eindruck vermitteln. Vielleicht ist es in der Tat überstürzt, heute offen über die Eindrücke zu sprechen, die ich von der Kunst Ihres Landes erhalten habe, insbesondere im Hinblick auf die Architektur. Als ich gebeten wurde, hier zu sprechen, dachte ich zuerst, es könnte nützlich sein, von Kunst und von Architektur als Kunst zu sprechen. Ein solches Gerede mag sich freundlich und angenehm anhören, aber das, was ich jetzt von Brasilien gesehen habe, hat mich dazu gebracht, Dinge zu sagen, die viele Missverständnisse hervorrufen könnten. (...) Was sollte ich denn am besten

sagen? Als ich mich das fragte, beschloss ich, die Wahrheit über die Berufung des Architekten und die Wahrheit über die brasilianische Architektur wiederzugeben. Was ich sagen werde, wird eine Kritik sein. Und da ich offiziell hierher eingeladen worden bin und Ihnen Dinge sagen möchte, die für die Zukunft Ihres Landes nützlich sein könnten, werde ich über die Dinge sprechen, die ich hier bemerkt habe. (...)

Die Architektur in Ihrem Land droht in einen Zustand des unsozialen Akademismus zu geraten. Ich habe also vor, von Architektur als sozialer Kunst zu sprechen. (...) Beginnen wir also damit, die Elemente in der brasilianischen Architektur herauszugreifen, die nennenswert sind. Ich habe vier solche Elemente gefunden, die wichtig sind, weil sie das verkörpern, was ich als „den modernisierten akademischen Geist“ bezeichne. (...)

Hier ist das erste von ihnen: Freie Form, organische Form oder freie Planung. (...) Es ist Le Corbusier, dem die Einführung von Freiformen in der Gartenplanung und auch in der Architektur zu verdanken ist, und zwar durch die Herstellung von geschwungenen Wänden und Dachgärten, deren Form organisch war. (...) Die organische Form kann in der Tat für die Ausübung einer Funktion wertvoll sein, ebenso wie für die Funktion, ein Gebäude nützlicher zu machen. Das ist aber die Ausnahme. Heutzutage sind die meisten Anwendungen von Freiformen rein dekorativ. Als solche haben sie nichts mit seriöser Architektur zu tun. Das zweite Element ist die Vollglaswand, wovon dies die Geschichte ist: (...) Die rundum mit Glas bedeckten Fassaden sind sehr in Mode gekommen. Es war auch Le Corbusier, der mit diesen Glasfassaden zu bauen begann. Aber seine Bauten und die Architektur von Mies van der Rohe haben gezeigt, dass das Ding ohne Klimaanlage und sehr sorgfältige Technik nicht wirklich praktikabel ist. Um Glaswände zu schützen, auf die die brennende Sonne und grelles Licht prallt, erfand Le Corbusier ein drittes Element: Brise-Soleils. Heute gilt der Sonnenschutz als unverzichtbarer Begleiter für Glaswände. (...) Das vierte

Element dieser sogenannten modernen Architektur sind die Pilotis. (...) Ursprünglich waren sie als geniale tragende Konstruktion gedacht, aber nun sind sie zum rein dekorativen Element geworden. Lassen Sie mich ein Beispiel geben. In einer Straße hier in Sao Paulo habe ich ein Gebäude im Bau gesehen, bei dem die Pilotis-Konstruktion zu Extremen geführt wird, wie man sie kaum für möglich hält. Ich sah dort erschütternde Dinge, moderne Architektur auf ihrem Tiefpunkt, eine riesige antisoziale Vergeudung ohne jedes Verantwortungsgefühl gegenüber dem Geschäftsinhaber oder seinen Kunden (...) Dicke Pilotis, dünne Pilotis, Pilotis in wunderlichen Formen ohne jeden konstruktiven Grund oder Rhythmus, überall im ganzen Gebäude. (...) Man ist bestürzt über eine solche Barbarei in einem Land, wo es eine CIAM-Gruppe gibt, in einem Land, in dem internationale Kongresse über moderne Architektur abgehalten werden, wo eine Zeitschrift wie ‚Habitat‘ veröffentlicht wird und wo eine Architekturbiennale stattfindet. Denn solche Bauwerke entstehen aus einem Geist, dem jeder Anstand und jedes Verantwortungsgefühl für die menschlichen Bedürfnisse fehlen. Es ist der Geist des Dekorativen, der diametrale Gegensatz jenes Geistes, der die Architektur belebt, die eine Baukunst ist, die soziale Kunst vor allen anderen. (...) Mein letztes Wort ist, dass Sie sich jemals an die wahren Prinzipien erinnern sollten, die der modernen Architektur zugrunde liegen: Erstens muss ein Architekt vor allem bescheiden und klar sein. Architektur wird zur Kunst, wenn alle Elemente – Funktion, Konstruktion, Form – in perfekter Harmonie sind. Zweitens ist Architektur eine soziale Kunst. Sie muss dem Menschen dienen.“

Dieser Auszug aus Bills Rede verdeutlicht seine kritische Haltung gegenüber der brasilianischen Moderne und ihrer Entwicklung. Er wirft die Frage auf, warum die Architektur so „spektakulär und fotogen“ sein müsse. Und widerspricht der Argumentation, dass Architektur eine Ausdrucksform der Kunst sei, eine Kunst, die den Drang

zum Selbsta Ausdruck hat und die Gedanken des Künstlers, in diesem Fall, des Architekten ausfüllt und wiedergibt. *„Das ist jedoch nicht die Funktion der Architektur. Der Architekt, der so vorgeht, macht sich lächerlich.“* Denn seiner Meinung nach macht gute und schöne Architektur aus, dass nichts an ihr verändert werden könnte, das würde sie unperfekt machen und sie wäre keine Kunst mehr. *„Im Falle der Architektur muss das Ergebnis darüber hinaus so funktional wie möglich sein, um das zu schaffen. Die Schönheit der Architektur ist perfekt, wenn alle Funktionen, die Bauweise, die Materialien und die Planung perfekt aufeinander abgestimmt sind. Gute Architektur ist das, wo jedes Element seine Rolle spielt und kein Element überflüssig ist.“*^[2]

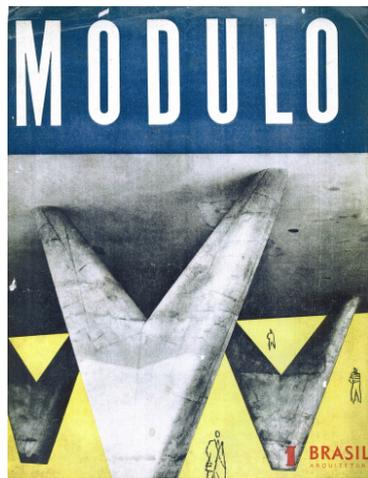
Die Aussagen von Max Bill sind ein extremes Beispiel für die Kritik an der modernen Architektur in Brasilien. Es wurden aber auch gegenteilige Standpunkte publiziert wie die von Walter Gropius und seiner Frau, die nach dem Besuch Brasiliens über ihre Eindrücke berichteten:

„(...) In Rio hat uns Niemeyer zu seinem Haus gebracht, das er an einem Hang in einer Schlucht zwischen zwei Bergen mit fantastischem Blick auf das Meer gebaut hat. In der Luft hingen immer noch die Anschuldigungen von Max Bill, die in Südamerika die Runde gemacht haben. Wir hielten sie nicht für gerechtfertigt, denn Niemeyer kann man ohnehin nur verstehen, wenn man Rio kennt. Dort kann man die verrücktesten Dinge ungestraft tun. Alles gedeiht und wächst, jeder scheint von Luft zu leben. (...) Man kann die Art der Konstruktion kritisieren, aber Fehler sind hier nicht so tödlich wie in unserem Klima und es ist nicht gerechtfertigt diese mit dem Schweizer Maßstab zu messen. Am meisten hat uns Reidys Pedregulho beeindruckt, von dem auch Bill am meisten begeistert war. Ein Neubaugebiet für Staatsangestellte, das mit staatlicher Unterstützung gebaut wurde. Es ist noch nicht ganz fertiggestellt, aber in ästhetischer, technischer und sozialer Hinsicht sehr

reizvoll und erfolgsversprechend. (...) In Rio ist die Natur so mächtig, sodass sie es ist, die den größten Eindruck hinterlässt. Der Zoo, der Botanische Garten, in den Costa uns führte, der Dschungel direkt hinter der Stadt, der Gott sei Dank vor Zerstörung geschützt ist. Die Brandung am Fuße der Copacabana – unvergesslich. (...)“

Walter Gropius Meinung entspricht der seiner Frau, die wie aus dem oberen Auszug zu entnehmen begeistert von den Eigenheiten des Landes ist und den Aussagen Max Bills nicht zustimmen kann:

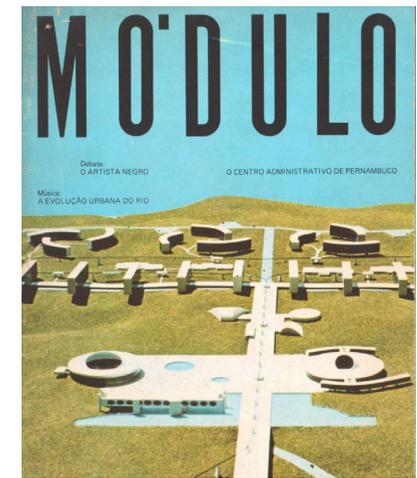
„Brasilien ist ein wildes Land mit einer chaotischen, fast explosiven Entwicklung. Es scheint eine große Zukunft zu haben, da sein Reichtum kaum erschlossen wurde. (...) Die Entwicklung in den letzten zehn Jahren ist unglaublich groß. Die Städte, insbesondere Sao Paulo, aber auch Rio, sind aus den öffentlichen Einrichtungen, Wasser und Strom gewachsen. Diese öffentlichen Dienste können nicht mit dem raschen Wachstum der Städte Schritt halten, und – was noch schlimmer ist – es gibt keine wohl überlegte Planung, um dieses wilde Wachstum in Ordnung zu halten. Sao Paulo, mit seinen 2.500.000 Einwohner, aber nur 170.000 Autos, ist während der Hauptverkehrszeiten überfüllt, da es keine umlaufenden Straßen gibt und jedes Auto durch das Zentrum fährt. Wolkenkratzer schießen wie Pilze aus dem Boden. Ich habe so etwas noch nie gesehen. Das städtebauliche Problem steht also im Vordergrund. (...) Alles wird von zweifelhaften Politikern auf willkürliche Weise getan. Da Brasilien keine einheimische Architektur im alten Stil verteidigen muss, sind praktisch alle Gebäude modern. Aber natürlich sind nur einige von ihnen gut entworfen, weil die Architekten nicht genügend Zeit haben, um ihre Zeichnungen gut auszuarbeiten. Alle Menschen, mit denen ich in Kontakt stand, sind hauptsächlich an moderner Architektur interessiert, ebenso wie die gesamte Presse. (...) Die sichtbarsten Elemente brasilianischer Architektur weisen zwei Merkmale auf: das



Módulo, Architekturzeitschrift, 1955

Brise-Soleil und die Schutzvorrichtungen gegen Diebstahl, die auf sehr unterschiedliche Weise entworfen wurden und teilweise zwei Funktionen gleichzeitig übernehmen. Sonnen- und Einbruchschutz. Ich fand nicht viel Schlechtes an den modernen Gebäude. Im Gegenteil, sie sind gut gebaut, verwenden viel Stein und in letzter Zeit werden ganze Fassaden mit kleinen farbigen Kacheln verkleidet, die gut erhalten sind, da sie keinem Frost ausgesetzt sind. (...) Das Bildungsministerium in Rio, das ich als Wahrzeichen der modernen Architektur betrachte, ist gut gebaut, aber die Instandhaltung scheint schlecht zu sein, da es schmutzig ist und ein paar Stellen aufweist, die leicht repariert werden könnten. Hervorragend ist die Pedregulho-Entwicklung von Reidy. Die Formation von Wohnungen, einschließlich Schule, Fitnessstudio, Gesundheitszentrum, Markt und Schwimmbad, ist sowohl in ästhetischer als auch in sozialer Hinsicht ein Vorbild, nicht nur für Brasilien, sondern für die ganze Welt. (...) Niemeyers Bauten sind immer interessant und konzeptionell neu, aber er scheint wenig an Details interessiert zu sein, und so mangelt es den ausgeführten Bauten manchmal an der Qualität. Wir haben auch viele Werke von Burler-Marx gesehen, die, wenn man sie in Zeichnungen nicht versteht, in Wirklichkeit am ansprechendsten sind und mit einem durchdachten Verständnis der Pflanzen und ihres Charakters gemacht werden. Alles in allem kann man wirklich betonen, dass die Brasilianer eine eigene moderne architektonische Haltung entwickelt haben und dass sie sehr viele wirklich begabte Architekten haben. Ich glaube nicht, dass dies nur eine vorübergehende Mode ist, sondern eine kraftvolle, dynamische Bewegung.“^[3]

Als Antwort auf die laute Kritik veröffentlichte Oscar Niemeyer 1955 seine eigene Architekturzeitschrift namens „Módulo“. Die Publikation, die eine Hommage an Le Corbusier darstellt, präsentierte und verteidigte Niemeyers Architektur und griff die Kritiker an. Neben „Módulo“, die in Rio de Janeiro von 1955 bis 1965 und von 1975 bis 1987 publiziert wurde,



Módulo, Architekturzeitschrift, 1980

gab es noch zwei weitere Architekturzeitschriften, die von großer Bedeutung waren: „Arquitetura e Engenharia“ (Belo Horizonte 1947–65) und „Habitat“ (Sao Paulo 1950–65). Diese Zeitschriften waren für die Verbreitung von Informationen über die Bauten der Moderne von großer Wichtigkeit.^[4]

Es ist erstaunlich, dass die Bauhaus-Bewegung in ihrem Ursprungsland durch das Nazi-Regime zum Stillstand kam, aber außerhalb Europas weitergeführt und weiterentwickelt wurde. Für die Entwicklung der brasilianischen Moderne waren die historische Entwicklung mit ihren lokalen Einflüssen, die Identitätssuche und Unterstützung durch die Politik und den Großteil der Bevölkerung, verantwortlich. Es ist interessant, dass sich sehr früh eine eigenständige Moderne entwickelt hat, die durch die Militärdiktatur 1964 unterbrochen wurde. Die Bauten hätten in ihrer Form nicht in Europa umgesetzt werden können, dafür sind sie zu „brasilianisch“. Die Architektur hat sich an den Geist des Landes, die klimatischen Bedingungen, wie Sonne, Licht, Vegetation und Luftfeuchtigkeit, das ortstypische Material und die Menschen angepasst. Die Bauanforderungen erhielten eigene, ortstypische Lösungen.^[5]

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. Dissertation TU Berlin, Münster 2004, 30.

[2] Architectural Review: Report on Brazil. London, Oktober 1954, 238.

[3] vgl. [2] 236–237.

[4] vgl. [1] 30.

[5] vgl. [1] 250.

Abbildung Architectural Review: Report on Brazil. London, Oktober 1954, 235–240.

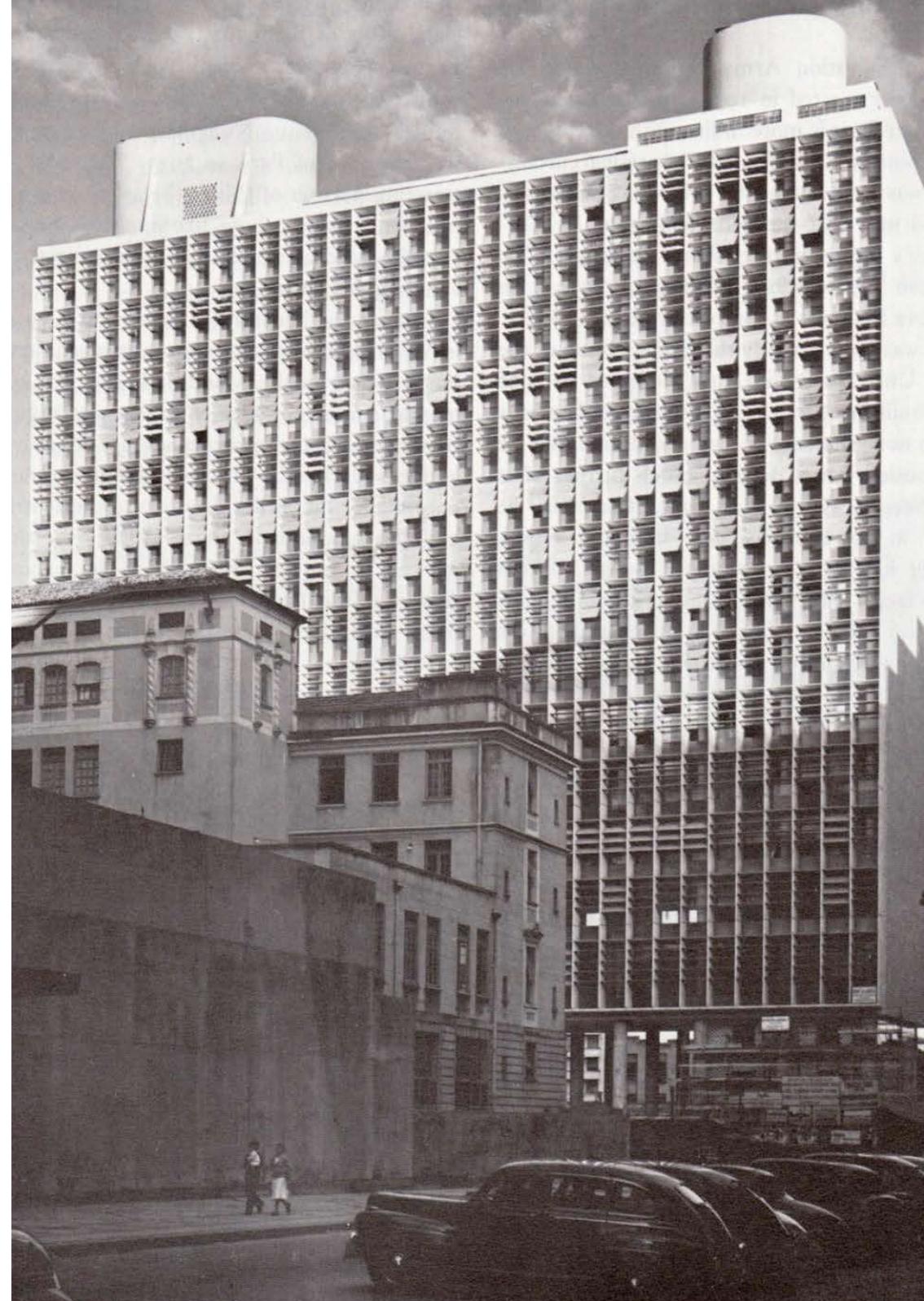
Abbildung Módulo 1955: Oscar Niemeyer. [https://pt.wikipedia.org/wiki/Módulo_\(revista\)#/media/Ficheiro:Modulo_mar_1955.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Módulo_(revista)#/media/Ficheiro:Modulo_mar_1955.jpg)

Abbildung Módulo 1980: Oscar Niemeyer. <https://www.levyleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=181016>

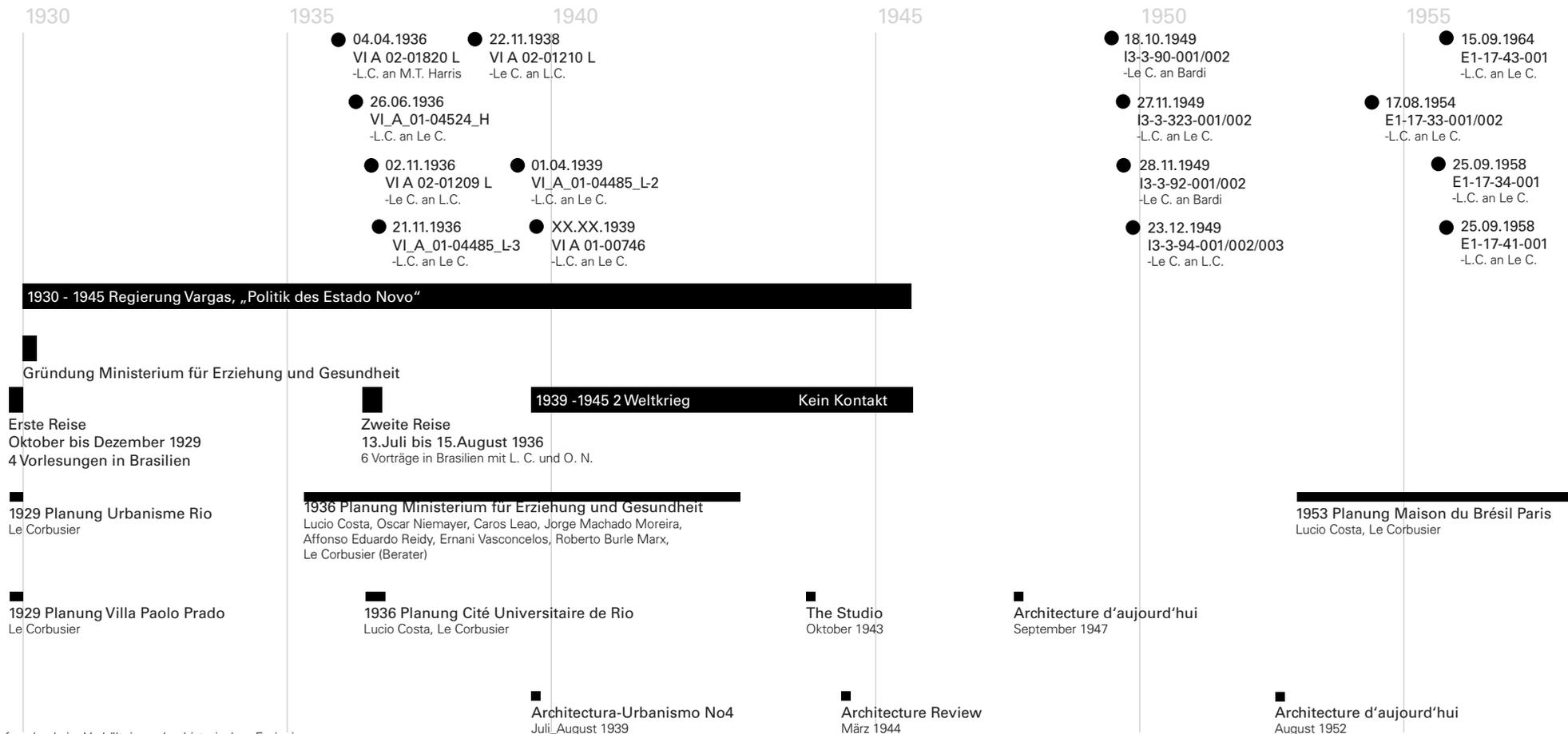
Le Corbusiers Einfluss

Die Geschichte der brasilianischen Architektur zeugt von der Bedeutung, welche die beiden Brasilienreisen Le Corbusiers 1929 und 1936 auf die Entstehung der brasilianischen Moderne gehabt haben. Der Einfluss dieser Reisen hat sich jedoch nicht unmittelbar, sondern erst Jahre später, durch den internationalen Erfolg einiger seiner Schüler aus dieser Zeit, bemerkbar gemacht. Die Reisen Le Corbusiers wurden auch durch tiefgreifende politische und gesellschaftliche Veränderungen begleitet, die sein Schaffen und seinen Einfluss auf die brasilianische Architektur begünstigt haben. Um in diesem fremden und politisch instabilen Land arbeiten zu können, war Le Corbusier von Anfang an auf die Unterstützung lokaler, brasilianischer Architekten, Politiker und Intellektuellen angewiesen. Der prominente seiner Unterstützer war Lucio Costa, gebürtiger Franzose, Architekt in Rio de Janeiro und sein wichtigster Kontakt im Land. Mit ihm und einem Team aus brasilianischen Architekten plante Le Corbusier 1936 das Ministerium für Erziehung und Gesundheit in der damaligen Hauptstadt Rio de Janeiro, welches heute als Meilenstein der brasilianischen Moderne gilt. Um Le Corbusiers Einfluss auf die Brasilianische Architektur erfassen zu können, ist es daher von großer Bedeutung, sich mit dem Verhältnis dieser beiden Akteure zu befassen. Als Werkzeug soll uns hierzu ihre professionelle und persönliche Korrespondenz dienen. Die Analyse dieser Briefe, in Verbindung mit den historischen Umständen jener Zeit, soll uns Aufschluss darüber geben, wie es zum Projekt des Ministeriums für Erziehung und Gesundheit kommen konnte und wie dieses die Entstehung einer „brasilianischen Moderne“ geprägt hat.

Text: Henri-Pierre Finkeldej, Student der Universität Stuttgart
Abbildung Ministerium: <http://www.beaudouin-architectes.fr>



Briefwechsel zwischen Lucio Costa und Le Corbusier



Politische und gesellschaftliche Entwicklungen bis 1936

Um diese Zeit der Umbrüche verstehen zu können, muss man sich die privilegierten Umstände vor Augen führen, die sie begünstigt haben. Die Planung des Ministeriums für Erziehung und Gesundheit sowie die Reisen Le Corbusiers sind eng mit der Geschichte und den Veränderungen des Landes verknüpft. Vor 1822, während der portugiesischen Kolonialzeit, war die Gründung eigener Bildungseinrichtungen nicht möglich. Dies hatte einen erheblichen Bildungsrückstand zur Folge. Erst Mitte des 19. Jahrhunderts gelang es, mit der Unterstützung einiger französischer Künstler die Escola Nacional de Belas Artes, ENBA, in Rio de Janeiro zu gründen, welche bis zum Ende des 19. Jahrhunderts die einzige künstlerische Bildungseinrichtung Brasiliens bleiben sollte. Der wirtschaftliche Rückstand des Landes und das daraus resultierende, geringe Städtewachstum hemmten zusätzlich die Entstehung einer eigenen, selbstbewussten brasilianischen Kunst.^[1]

Erst ab dem Ende des 19. Jahrhunderts veränderte sich die Situation. Die Abschaffung der Sklaverei 1888 und der daraus resultierende Arbeitskräftemangel führten zur Einwanderung qualifizierter, europäischer Arbeiter, die zum Wachstum einer souveränen Mittelschicht beitrugen. Dies hatte die Landflucht und eine rapide Verstädterung zur Folge. Die Nachfrage an qualifizierten Architekten stieg, was sich auch auf die Lehre an der ENBA auswirkte und die Gründung zehn weiterer Hochschulen mit sich brachte. Bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts kam es jedoch nicht zur Entstehung einer eigenen, brasilianischen Haltung in Kunst und Architektur, weshalb der koloniale und neoklassische Stil auch weiterhin das Bild der Städte und die Lehre an den Hochschulen prägte.^[1]

Die Weltwirtschaftskrise von 1929 traf das vom Kaffeeexport abhängige Land sehr und brachte dessen Wirtschaft fast vollständig zum Erliegen. Dies führte im Oktober 1930 zur Revolution gegen die politische Hegemonie der Großgrundbesitzer, welche die regionale Politik der

dezentral organisierten Republik über vierzig Jahre lang kontrolliert hatten. Die neue Regierung des Präsidenten Getúlio Vargas, die aus der Revolution hervorging, beabsichtigte die Neugestaltung der Gesellschaftsordnung, um die Vorherrschaft der regionalen Oligarchen zu beenden. Auch die wirtschaftliche Situation des Landes verbesserte sich nach dem Ende der Weltwirtschaftskrise schnell, was das Baugewerbe antrieb.^[1]

Um ihre Ziele zu erreichen, förderte die neue Regierung die Zentralisierung der Macht in der Hauptstadt Rio de Janeiro, was sich ebenfalls im Bau vieler neuer öffentlicher Bauprojekte ausdrückte. Mit dem Ausbau des rückständigen Bildungssystems wollte die neue Regierung Vargas die während der Revolution versprochene Erneuerung der Gesellschaftsordnung vorantreiben und die nationale Identität stärken. Dies drückte sich mehrheitlich in der Gründung eines neuen Ministeriums für Erziehung und Gesundheit 1931 aus, zu dessen Minister 1934 Gustavo Capanema berufen wurde. Auch der Bau eines neuen Campus, der Cidade Universitária do Rio, der Rio de Janeiro zum Bildungszentrum Brasiliens machen sollte, war von der Regierung vorgesehen.^[1]

Das Ministerium für Erziehung und Gesundheit gewann schnell eine strategische Bedeutung für die brasilianischen Architekten. Dieses neugegründete Ministerium kontrollierte nicht nur die künstlerische Lehre an der ENBA und den weiteren Hochschulen, sondern war auch Entscheidungsträger für die Entwicklung und Förderung öffentlicher Kunst- und Architekturprojekte. Auch versammelte dieses Ministerium viele von der Zensur des Landes geschützte Intellektuelle, die die Hoffnung auf Reformen im Bildungswesen teilten. So ernannte der Kabinettsvorsitzende des Ministeriums für Erziehung und Gesundheit, Rodrigo M. Franco, Lucio Costa zum neuen Direktor der ENBA.^[2]



Arquimedes Memória, Wettbewerbsbeitrag Ministerium 1935, 1. Preis



Lucio Costa, Wettbewerbsbeitrag Ministerium 1935

Dieser war erst kürzlich, nach seiner Auseinandersetzung mit Le Corbusiers Theorien, zum überzeugten Modernisten geworden. Er versuchte die veraltete, neoklassische Orientierung der Lehre an der ENBA zu beeinflussen, indem er parallel zum gängigen Bildungsangebot neue Kurse veranstaltete, zu denen er modernistische Künstler und Architekten einlud, womit er die Demoralisierung der alteingesessenen Professoren bezwecken wollte.^[2] In einem Brief an Le Corbusier vom 26.06.1936 wird er später über seine Bemühungen an der ENBA schreiben: „In meiner tiefen Dankbarkeit und in meinem bedingungslosen Glauben als neuer Konvertierter Ihrer Ideen, versuchte ich, die jungen Studenten zu „retten“.“^[3] Lucio Costa konnte dem Einspruch der übrigen Professoren jedoch nicht standhalten und wurde im September 1931, nachdem sein Wohltäter, der Kabinettsvorsitzende Rodrigo M. Franco, zurückgetreten war, von der Universität entlassen: „Neun Monate später (...) schmiss man mich vor die Tür und überhäufte mich mit bösen Beschimpfungen.“^[3]

Ab diesem Zeitpunkt versuchte Lucio Costa nur noch mit eigenen Arbeiten seine Überzeugung vom Modernismus durchzusetzen. Die wenigen Aufträge, die er aufgrund mangelnden Zuspruchs für die modernistischen Ideen erhielt, reichten ihm jedoch kaum zum Leben aus. Mehrfach musste er private Besitztümer pfänden, um die Arbeit in seinem Büro weiterführen zu können. Lucio Costa hatte zwar sein geregelt Einkommen und seine Privilegien verloren, konnte aber seine Kontakte und seinen Einfluss auf die Regierung erhalten. Als der Wettbewerb für den neuen Sitz des Ministeriums für Erziehung und Gesundheit 1935 vom Architekten und Professor der ENBA, Arquimedes Memória, gewonnen wurde (Abbildung oben links: Arquimedes Memória, Wettbewerbsbeitrag Ministerium 1935, 1. Preis), war der Minister Capanema vom Ausgang der Auslobung enttäuscht. Seiner Meinung nach, entsprach der ganz in neoklassischer Tradition gehaltene

„Es scheint sogar so, als sei diese Architektur, welche sich seit 1936 in vielen weiteren Gebäuden in Rio und in anderen Städten verbreitet hat, zum Manifest des brasilianischen Architekturstils geworden...!!!“

Le Corbusier an Pietro Maria Bardi 1949

Prunkbau nicht dem Gedanken der neuen Regierung Vargas. Auch Lucio Costa hatte bereits an diesem Wettbewerb teilgenommen, konnte jedoch mit seinem Vorschlag die Jury nicht überzeugen (Abbildung S. 44 rechts: Lucio Costa, Wettbewerbsbeitrag Ministerium 1935). Sein Entwurf wies sowohl traditionalistische Merkmale, wie die Symmetrien, die halboffenen Innenhöfe oder die klare Raumaufteilung, als auch modernistische Merkmale, wie das freie Erdgeschoss oder die freie Fassadengestaltung, auf und wirkte damit noch sehr unentschlossen.^[2]

Den tiefen Eindruck, den jedoch Lucio Costas „kleines Abenteuer“ an der ENBA 1931 bei manchen Politikern hinterlassen hatte, führte dazu, dass man ihn mit dem Minister Capanema in Kontakt brachte. Dieser bat ihn daraufhin, einen neuen Entwurf für das Ministeriumsgebäude zu erarbeiten.^[3] Lucio Costa nahm dieses Angebot an, bat ihn jedoch weitere Wettbewerbsverlierer am Projekt mitarbeiten zu lassen, die er noch aus seiner Zeit an der ENBA kannte. Er bildete daraufhin ein Entwurfsteam mit den Architekten Carlos Leao, Jorge Moreira und Affonso Eduardo Reidy, denen sich wenig später auch Oscar Niemeyer und Ernani Vasconcello anschlossen. Zusammen stellten sie dem Minister Capanema im Mai 1936 einen neuen, deutlich radikaleren Entwurf vor, der bereits die Merkmale modernistischer Architektur vorwies.^[4]

Text: Henri-Pierre Finkeldei, Student der Universität Stuttgart

[1] Durand, José Carlos: Négociation politique et rénovation de l'architecture. In: Actes de la recherche en sciences sociales 1991/3, Vol. 88, 61–77.

[2] Chiarelli, Sílvia Raquel/Verde Zein, Ruth: Le Corbusier et les relations avec le Brésil. Forschungsarbeit an der Fakultät für Architektur, Mackenzie Presbyterian University, Sao Paulo 2015. DOI: 10.4995/LC2015.2015.285.

[3] Le Corbusier an Lucio Costa, 26.06.1936, Fondation C.

[4] Werner, Heike: Rio de Janeiro für Architekten. München 2014, Heike Werner Verlag.

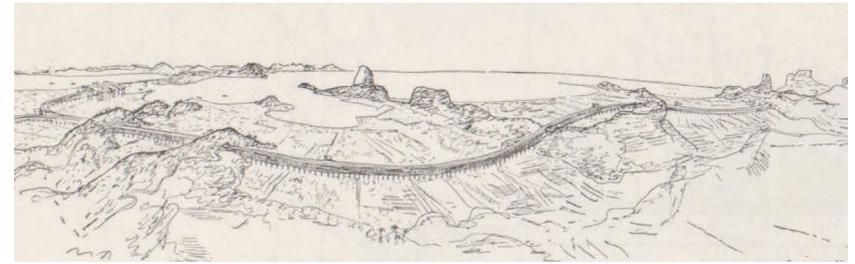
Abbildung Arquimedes Memória: <https://mdc.arq.br>

Abbildung Lucio Costa: <http://www.beaudouin-architectes.fr>

Le Corbusiers erste Reise 1929

Le Corbusier hatte mit einigen kleinen, aber sehr radikalen Projekten und theoretischen Arbeiten zur modernistischen Architektur bereits in den 1920er Jahren weltweite Bekanntheit erlangt. 1929 luden ihn Victoria Ocampo, Mitglied der argentinischen Oberschicht, und Paolo Prado, ein einflussreicher Großgrundbesitzer der brasilianischen Kaffeewirtschaft, zu einer Vortragsreise nach Südamerika ein. Diese sollte in Buenos-Aires, Argentinien, beginnen und ihn dann über Bolivien nach Brasilien führen, wo er die Städte Sao Paulo und Rio de Janeiro besuchen sollte. Paolo Prado, der auch Kunstmäzen war, hatte bereits 1922 in Sao Paulo eine Veranstaltung mit dem Namen: „Woche der modernistischen Kunst“ organisiert und gehörte zu den wenigen überzeugten Modernisten im Land.^[1]

Le Corbusier, der sich immer intensiver mit der Stadtplanung beschäftigte, erkannte die wirtschaftlichen Entwicklungen Südamerikas und sah daher ein großes Potential in diesem Kontinent, weshalb er die Einladung annahm^[2]. Während seiner Aufenthalte in Sao Paulo und Rio de Janeiro hielt Le Corbusier insgesamt vier Vorträge mit dem Titel „précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme“, in denen er mehrheitlich über die Zukunft der Stadtplanung sprach. Diese Vorträge sowie seine Erlebnisse auf dem südamerikanischen Kontinent veröffentlichte er später in seinem Buch „Feststellungen zu Architektur und Städtebau“.^[3] Obwohl Le Corbusier auch Sao Paulo besuchte, faszinierte ihn vorwiegend Rio de Janeiro. Dies geht aus den Schilderungen seiner Reise und den vielen Zeichnungen hervor, die er während seines Aufenthaltes anfertigte.^[4] Auch war Rio de Janeiro von besonderem Interesse für ihn, da er hoffte, für dessen Neuplanung engagiert zu werden, mit der bereits einige Zeit zuvor der französische Architekt und Pariser Kollege Le Corbusiers, Donat Alfred Agache, betraut worden war.^[1]

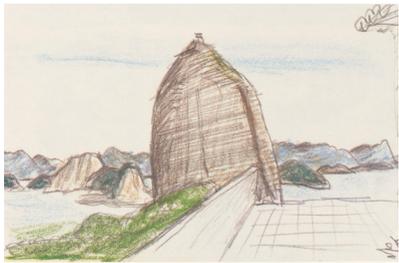


Städtebauentwurf für Rio, Le Corbusier, 1929

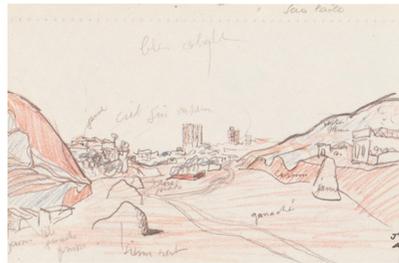
Der Bürgermeister Rio de Janeiro, Antônio Prado, Bruder Paolo Prados, schenkte Le Corbusier daraufhin einen Flug über die Stadt, damit sich dieser ein Bild der vorliegenden Situation machen konnte.^[1] Dieses Erlebnis faszinierte und inspirierte Le Corbusier und motivierte ihn dazu, erste Skizzen für eine Neugestaltung der Stadt anzufertigen, was seine Skizzenbücher belegen (Abb. Städtebauentwurf für Rio)^[4]. Er schilderte sein Erlebnis im Flugzeug wie folgt: „So ist dir nun aus dem Flugzeug alles klar geworden, du hast diese Landschaft – diesen bewegten und komplexen Körper – jetzt verstanden. (...) Wenn man so lange vom Flugzeug aus die Stadt betrachtet hat, dann wird man von Ideen geradezu bestürmt.“^[3]

Dennoch konnte ihm der Bürgermeister keinen konkreten Auftrag erteilen. Enttäuscht von dieser Niederlage schreibt er daraufhin: „...hier, so dachte ich, wird die Arbeitslust des Menschen angeregt, hier werden seine Entwürfe sublimiert, hier wird sein Mut zu Schöpferthaten angespornt, hier werden Stolz und Gemeinsinn erweckt. Aus diesem Nichts kann man die Stadt des 20. Jahrhundert zu errichten versuchen. Schade für Rio!“^[3] Auch seitens Victoria Ocampos und Paulo Prados, die Le Corbusier mögliche Projekte in Aussicht gestellt hatten, kam es nicht zu konkreten Aufträgen. Somit blieb Le Corbusiers Reise vorerst ohne Erfolg, doch die Faszination für die Stadt sollte ihn nachträglich prägen.^[2]

Dies belegen Texte, in denen er seine Eindrücke von Rio folgendermaßen beschreibt: „Die Straßen ziehen ins Landesinnere hinein, in die flachen Einbuchtungen des Landes zwischen den Bergen, die sich von den Hochplateaus herabsenken; die Hochplateaus wirken wie der Rücken einer Hand, die sich am Meeresufer spreizt; die abfallenden Berge sind die Finger; sie berühren das Meer. Zwischen den Fingern buchtet sich tief das Land; und in diesen Buchten liegt die Stadt; die reichen Häuser am Meeresufer sind ganz italienisch: mit viel Balustraden und Dachpappe,



Rio de Janeiro, Le Corbusier, 1929



Sao Paulo, Le Corbusier, 1929



Favelas, Le Corbusier, 1929



Favelas, Le Corbusier, 1929

abscheulich und freundlich, mit Palmen, prächtigen Kaianlagen – Tor zum Ozean voller Inseln und Vorgebirge; die Vorgebirge recken sich in den Himmel mit einer zitternden Nervosität, sie bieten immer wieder einen neuen Einblick: eine Art grüner Flamme sind sie, die über der Stadt lodert, immer, überall – von der man mit jedem Schritt einen anderen Einblick erhält. Der Reisende findet des Lobes kein Ende, seine Begeisterung erwacht an jeder Straßenecke aufs neue; die Stadt scheint ganz zu seinem persönlichen Vergnügen geschaffen.“^[2]

Während seines Aufenthaltes in Rio, beschäftigte sich Le Corbusier jedoch nicht nur mit dem Stadtplan, sondern auch mit dem Alltag der Bewohner und den Aspekten der Stadt, die dem normalen Touristen verborgen bleiben. Vor allem seine Schilderungen und Zeichnungen zu den Favelas sind hierbei zu erwähnen (Abb. Favelas 1929). Er fasste das Leben dieser benachteiligten Viertel vollgundermaßen zusammen: „Es gibt weder Straßen noch Wege, dazu ist es viel zu steil; aber es gibt Fußpfade, die gleichzeitig Gießbäche und Abflusskanäle sind. Hier sieht man Szenen aus dem Volksleben, die so voller Würde sind, daß eine Schule der Genremalerei in Rio die schönsten Vorwürfe finden könnte.“^[2]

Während seiner ersten Reise erkannte Le Corbusier auch den aus der Kolonialzeit resultierenden Mangel an nationaler Identität. Er beschreibt Brasilien in einem Text vom 27.01.1930 als ein „junges und zugleich altes Land (...) mit einem jungen Volk alter Rasse“ und ruft es zum eigenen Handeln auf.^[2]

Obwohl die Reise Le Corbusiers 1929 ergebnislos blieb und er lediglich mit Skizzenbüchern und Erinnerungen nach Paris zurückkehrte, legte sie die notwendige Grundlage für seine Beteiligung am Ministeriumsprojekt 1936 und die damit verbundene zweite Reise. Die Vorträge, die er während seiner Zeit in Brasilien hielt, hatten nämlich einige Studierende, die von der konservativen Lehre der ENBA enttäuscht

waren, sowie einflussreiche brasilianische Architekten erreicht.^[2] Auch Lucio Costa, der zu diesem Zeitpunkt noch „Traditionalist“ war und die Ideen des Modernismus nicht teilte, besuchte 1929 einen der Vorträge Le Corbusiers in Rio de Janeiro. Einige Jahre später wird er ihm seine erste Begegnung folgendermaßen schildern: „Während Ihrer Reise nach Rio 1929 bin ich Ihnen zuhören gegangen: Die Konferenz war an ihrer Hälfte angelangt, der Saal war voll: Fünf Minuten später habe ich den Saal empört verlassen, tief davon überzeugt, dass Sie ein absoluter ‚Wichtiger‘ seien.“^[5] Erst einige Monate später, nachdem er sich eingehend mit Le Corbusiers Arbeit befasst hatte, „konvertiert“ Lucio Costa, wie er sagt, zu den Ideen des Modernismus. Zu diesem Wandel schreibt er später an Le Corbusier: „Vom ‚Traditionalisten‘ der ich im wahren Sinne des Wortes war, konnte ich nach und nach den Widerwillen besiegen, den Ihre Bücher bei mir auslösten und auf ein Mal, wie eine Enthüllung, erstrahlte die blühende Schönheit ihrer Ideen.“^[5] Erst dieser Meinungswandel Lucio Costas führte später dazu, dass Le Corbusier um Hilfe für das Ministeriumsprojekt gebeten werden sollte.^[5]

Text: Henri-Pierre Finkeldei, Student der Universität Stuttgart

[1] Chiarelli, Silvia Raquel/Verde Zein, Ruth: Le Corbusier et les relations avec le Brésil. Forschungsarbeit an der Fakultät für Architektur, Mackenzie Presbyterian University Sao Paulo 2015. DOI: 10.4995/LC2015.2015.285.

[2] Durand, José Carlos: Négociation politique et rénovation de l'architecture. In: Actes de la recherche en sciences sociales 1991/3, Vol. 88, 61–77.

[3] Conrads, Ulrich: Le Corbusier 1929. Feststellungen zu Architektur und Städtebau. Mit einem amerikanischen Prolog und einem brasilianischen Zusatz gefolgt von „Pariser Klima“ und „Moskauer Atmosphäre“ (Bauwelt-Fundamente 12). Berlin 1964, Ullstein.

[4] Wogenscky, Andre/Besset, Maurice/de Francilieu, Françoise: Le Corbusier Sketchbooks. 1914–1948 (Band 1), London 1981, Thames and Hudson Ltd.

[5] Lucio Costa an Le Corbusier, 26.06.1936, Fondation C. Abbildung Städtebauentwurf für Rio, Le Corbusier, 1929: Abbildungen Rio, Sao Paulo, Favelas, Le Corbusier, 1929: Le Corbusier Sketchbooks. 1914–1948.

Brasilianischer Zusatz

Der auch für Uruguay Gültigkeit hat

Vortrag Le Corbusiers in Rio de Janeiro,

8. Dezember 1929, Architektenverband

Alles ist eine einzige Feier, nach zweieinhalb Monaten des Zwangs und der Qual bricht alles in Jubel aus, der tropische Sommer läßt das Grün am Ufer der blauen Wasser rings um die rosigen Felsen emporschießen; das ist Rio de Janeiro, azurne Buchten, Wasser voll Himmelblau in der Feme schlängeln sie ihre Bogen, eingefafßt von weißen Ufermauern oder rosenfarbenem Strand; wo das Meer gegen das Ufer schlägt, tragen die Wellen weiße Kämme; wo die Bucht sich tief ins Land zieht, plätschert das Wasser. Hochragende Palmen mit glatten Stämmen bilden mathematisch genaue gerade Alleen; jemand behauptete, sie seien 80 m hoch – ich bin schon mit 35 m zufrieden. Glänzende amerikanische Luxuswagen fahren von einer Bai zur anderen, von einem Hotel zum anderen und rollen um die Vorgebirge herum, die zum Meer hin abfallen. Ein großer Dampfer kommt feierlich und fröhlich in den Hafen hereingefahren. Ein Dampfer wirkt immer feierlich durch sein stattliches Äußeres und seine majestätischen Bewegungen – und fröhlich durch seine echte Architektur. Die brasilianische Kriegsflotte fährt aus, passiert die Hotels, windet sich zwischen den roten und grünen Inseln hindurch.

Die Hotels sind in einem modernen Louis-XVI.-Stil erbaut; sie sind geräumig, neu, komfortabel, das Personal ist weiß gekleidet, die Zimmer gehen aufs Meer hinaus; dieses Meer ist, vom Zimmerfenster aus betrachtet, eine geographische Karte aus der Eroberungszeit – mit seinen Buchten, den Bergen, den Schiffen; nachts sieht man feurige Schriftzeichen auf den Steilhängen. Ein Dampfer, ganz in Licht getaucht, fährt aus; die Lichter eines Dampfers haben etwas intensiv Freudiges – etwas Freudiges, das immer zugleich feierlich ist: es gibt so viele verschiedene Ideen an Bord eines ausfahrenden Dampfers – in den Köpfen der tausend oder zweitausend „Bewohner“ eines Dampfers, der da ausfährt oder einläuft. Die Straßen der Stadt ziehen ins Landinnere hinein, in die flachen Einbuchtungen des Landes zwischen den Bergen, die sich von den Hochplateaus herabsenken; die Hochplateaus wirken wie der Rücken einer

Hand, die sich am Meeresufer spreizt; die abfallenden Berge sind die Finger; sie berühren das Meer; zwischen den Fingern der Berge buchtet sich tief das Land; und in diesen Buchten liegt die Stadt; die reichen Häuser am Meeresufer sind ganz italienisch: mit viel Balustraden und Dachpappe, abscheulich und freundlich, mit Palmen, prächtigen Kaianlagen – Tor zum Ozean voller Inseln und Vorgebirge; die Vorgebirge recken sich in den Himmel mit einer zitternden Nervosität, sie bieten immer wieder einen neuen Anblick: eine Art grüner Flamme sind sie, die über der Stadt lodert, immer, überall – von der man mit jedem Schritt einen anderen Eindruck erhält. Der Reisende findet des Lobes kein Ende, seine Begeisterung erwacht an jeder Straßenecke aufs neue; die Stadt scheint ganz zu seinem persönlichen Vergnügen geschaffen. Die Kleidung ist hell, die Menschen sind freundlich; ich werde mit offenen Armen empfangen, ich bin glücklich, ich sitze im Auto, im Motorboot, im Flugzeug; ich schwimme vor meinem Hotel; ich kehre, in den Bademantel gehüllt, mit dem Gepäckaufzug in mein Zimmer zurück, das sich 30 m über dem Wasser befindet; nachts gehe ich spazieren; zu jeder Minute des Tages habe ich Freunde um mich – fast bis die Sonne aufgeht; die Nacht ist erfüllt vom Schauspiel dieser belebten Straßen, in denen sich so viel mannigfaltige Leidenschaft austobt, in denen sich so viel Freundliches, Verdrießliches und Dramatisches abspielt; es gibt für den Reisenden hier nicht, wie in den Städten des Kontinents, eine Stunde in der Nacht, da alles stillsteht und in der man schlafen geht, weil es wirklich nichts mehr zu sehen gibt; Meer und Himmel sind immer da, und es ist nicht dunkel; das Ufer dehnt sich, eingerahmt vom Kai und von glatten Straßen; der Anlegeplatz ist voller Lichter; und als neulich der Dampfer nach Santos und Buenos Aires ausgelaufen war, war Rio nur noch als dunkle Silhouette auf dem nächtlichen glitzernden Firmament abgezeichnet, und am Rand der leuchtenden Wasser zog sich eine endlose golden schimmernde Linie hin: die unzähligen Lichter am Rand der aufeinanderfolgenden Buchten. Wenn man in die „Favellas“ der Neger

hinaufgestiegen ist, auf diese sehr hohen und sehr steilen Hügel, findet man dort ihre Häuser aus Holz und Strohlehm, die in lebhaften Farben angestrichen sind und so an den Hängen kleben wie die Muscheln am Steingrund des Hafens.

Die Neger sind sauber – prächtige Gestalten; die Frauen sind in weiße und immer frischgewaschene Baumwollgewänder gekleidet. Es gibt weder Straßen noch Wege, dazu ist es viel zu steil; aber es gibt Fußpfade, die gleichzeitig Gießbäche und Abflußkanäle sind. Hier sieht man Szenen aus dem Volksleben, die so voll erhabener Würde sind, daß eine Schule der Genremalerei in Rio die schönsten Vorwürfe finden könnte. Der Neger baut hier sein Haus immer steil abfallend, die Vorderseite auf Pfeiler abgestützt; die Eingangstür befindet sich auf der Rückseite, dem Hügel zugewandt. Aus der Höhe der Favellas sieht man das Meer, die Anlegeplätze, die Häfen, die Inseln, die Berge, die Buchten; der Neger sieht das alles; hier weht der Wind – eine Wohltat in den Tropen.

Das Auge des Negers, der auf all das hinabschaut, blickt kühn; der Blick eines Mannes, der weiten Horizont vor sich hat, ist stolz; weiter Horizont verleiht Würde. Das sind Betrachtungen eines Städtebauers.

Man steigt in ein Flugzeug und segelt wie ein Vogel über alle Buchten hinweg, umschwebt alle Gipfel, dringt ins Innerste der Stadt ein, entreißt ihr mit einem einzigen Blick aus der Vogelperspektive alle Geheimnisse, die sie dem armseligen, auf zwei Füßen kriechenden Erdenwurm mit Leichtigkeit verbergen konnte – und nun hat man alles gesehen, alles begriffen; man wendet und fliegt noch einmal zurück. Von Zeit zu Zeit klopft mir der Pilot – ein Engländer – von hinten auf den Kopf: dort zur Rechten gab es schwindelnd hohe Felsen 50 m unter dem Flugzeug und mir – und ich schaute ausgerechnet nach links in die Ferne

So ist dir nun vom Flugzeug aus alles klargeworden, du hast diese Landschaft – diesen bewegten und komplexen Körper – jetzt verstanden; nachdem die Schwierigkeiten überwunden sind, hat dich Begeisterung ergriffen, du fühlst Ideen in dir wachsen, du bist in Herz und Seele der

Stadt eingedrungen, du hast einen Teil ihres Schicksals begriffen; wenn nun alles ein festliches Schauspiel ist, wenn nur noch Freude in dir ist, wenn alles sich zusammenzieht, um die überschäumende Idee zurückzuhalten, wenn alles zum Glück des Schaffens hindrängt, wenn du ein Architekt und Städtebauer bist und ein Herz hast, das empfänglich ist für die Größe der Natur, und einen Geist, der begierig ist, das Schicksal einer Stadt kennenzulernen – wenn du auf Grund deines Temperaments und lebenslanger Gewohnheiten ein Mann der Tat bist, dann überkommt dich in Rio de Janeiro, der Stadt, die so strahlend einen menschlichen Beitrag zu ihrer weltweit berühmten Schönheit zu fordern scheint, ein heftiges – vielleicht sogar verrücktes – Verlangen, dich hier ebenfalls in ein menschliches Abenteuer einzulassen: das Verlangen, eine Partie zu zweien zu spielen, eine Partie „Sich-behauptender-Mensch“ gegen oder mit „Da-seiende-Natur“.

0 Begeisterung – immer wirst du am Ende denen die Ruhe rauben, die dein Brandmal tragen!

Ich hatte mir geschworen, in Rio den Mund nicht aufzutun. Und jetzt hab' ich ein unbezwingliches Bedürfnis zu reden.

Ich hatte Rio aus meiner architektonischen Mission in Südamerika ausgeschlossen, weil mein Pariser Kollege Agache augenblicklich Pläne für die Stadt ausarbeitet und man keinen Menschen in seiner Arbeit stören soll. Aber die Architekten aus Rio haben mich in Buenos Aires aufgestöbert. Und bei meiner Ankunft in São Paulo haben mich uneigennützig Manager verpflichtet, zu einem Vortrag nach Rio zu kommen. Ich habe dann auch zugesagt, über meine Ideen zur Architektur und über den Plan von Paris zu sprechen.

Aber wenn man das festliche Rio sieht, wenn alles so schön und prächtig ist, wenn man so lange vom Flugzeug aus die Stadt betrachtet hat, dann wird man von Ideen geradezu bestürmt.

Die Ideen überfallen einen, wenn man drei Monate lang im Druck war, wenn man sich in die Tiefen der Architektur und des Städtebaus

versenkt hatte und wenn man nun im Begriff ist, Schlußfolgerungen zu ziehen – wenn man ständig überlegt, empfindet, Konsequenzen zieht. Ich hatte meinen Skizzenblock mit ins Flugzeug genommen und alles, worüber ich mir dort klar wurde, aufgezeichnet. Ich habe Ideen zum modernen Städtebau niedergelegt. Und da die Begeisterung mich übermannte, habe ich mich darüber mit Freunden unterhalten und ihnen meine Flugzeugskizzen erklärt; ja – und nun bin ich hier; und ich werde zu Ihnen über Rio sprechen. Ich werde über Rio sprechen – und zwar als Liebhaber und als Genießer von Erfindungen und Ideen.

*

Als ich hier ankam, ging ich mit dem Präfekten zu meinem Kollegen Agache, um ihn in seinem Büro zu begrüßen. Agache sagte zu dem Präfekten: „*Corbusier ist ein Mann, der mit der Tür ins Haus fällt und Durchzug verursacht – und wir anderen kommen hinterher ...*“ Im Jahre 1923, als einige bereits im Salon d'Automne mit einiger Klarheit Formen des Stahlbetonbaus zu zeigen begannen und als die Nachahmer schon dem Publikum ihre Modelle und Zeichnungen vorstellten, sagte Mallet-Stevens zu mir: „Wir sollten unsere Ideen patentieren lassen oder sie zumindest mit einer Schutzmarke versehen!“ Aber nicht doch – die Ereignisse bedingten die Zwangslage: Die Idee fließt, sie ist eine Welle, die Antennen sucht. Und Antennen gibt es überall. Es ist das Wesen der Idee, daß sie allen gehört. Man hat zwei Möglichkeiten: Ideen zu geben oder Ideen aufzunehmen. Und tatsächlich tun wir das eine so gut wie das andere; mit Vergnügen schenken wir unsere Ideen und benutzen dafür zu besonderen Zwecken Ideen, die schon überall verbreitet sind und uns eines Tages – ganz oder teilweise – von Nutzen sein können. Die Idee gehört der

Allgemeinheit. Die eigene Idee hergeben – nun ja: es bleibt einem ganz einfach nichts anderes übrig! Auch bedeutet das Verschenken der Idee nichts Schmerzliches und keinen Verlust. Man fühlt sich zutiefst befriedigt – und das hat nicht unbedingt etwas mit Eitelkeit zu tun –, daß man seine Idee von der Umwelt anerkannt sieht. Übrigens hat die Idee gar keinen anderen Zweck. Das ist das eigentliche Fundament der Zusammengehörigkeit. Wenn ich jetzt – in diesem Augenblick – meine Idee über Rio hergeben will, dann deswegen, weil mein Kollege Agache hier in diesem Saal sitzt und weil rings um ihn her Sie alle so zahlreich versammelt sind. Im Gedanken an Rio, diese Stadt, die ich lieben muß und der ich herrliche Stunden verdanke, werde ich versuchen, Ihnen an Hand von vor Ihren Augen aufgezeichneten architektonischen und städtebaulichen Analysen begreiflich zu machen, auf welche Weise ich zu einem System der Einheit gelange. Von dieser Einheit will ich hier zu Ihnen sprechen. In der gleichen Folge werde ich Buenos Aires, Montevideo de Uruguay, São Paulo und Rio behandeln. Gleiches Prinzip – aber große Unterschiedlichkeit in der Anwendung des Prinzips. Sie haben das Schema eines Geschäftsviertels in Buenos Aires gesehen; alles konzentriert sich genau in dem Punkt, der der Sitz der Funktion ist: am Fluß, in der ungeheuren Bucht, könnte auf der riesigen Betonplattform, die – von Stützpfählern getragen – über das Wasser ragt, eine Stadt errichtet werden; eine Reihe prächtiger Wolkenkratzer böte ein großartiges architektonisches Schauspiel; ein reines Werk von Menschenhand. Nach Montevideo kam ich zum erstenmal übers Meer; das zweitemal kam ich „zu Lande“ – aber mit dem Flugzeug; meine Abreise führte mich im Flugzeug übers Meer, und beim drittenmal kam ich auf der „Giulio Cesare“, einem großen italienischen Dampfer. Die Stadt ist klein und reizvoll; auch das Land ist klein; der Stadtkern ist auf einem Vorgebirge gelegen, das ziemlich steile Hänge hat und mit den Plateaus

des Hinterlandes zusammenhängt. Unten liegt der Hafen; er läuft um das Vorgebirge herum; die Wohnhäuser ziehen sich weit ins Land hinein und sind umgeben von Grünanlagen und gewundenen Straßen. Auf dem höchsten Punkt des Vorgebirges hat man ein „Wolkenkratzerjunges“ errichtet. Die Büros befinden sich in nächster Nähe des Hafens, an den Seiten des Vorgebirges. „Spanische“ Straßen und ein Gedränge von Autos lassen für die nächste Zukunft schon das fatale Schicksal des heutigen Buenos Aires vorausahnen. Dringende Notwendigkeit in Montevideo – wie überall –: die Gründung eines Geschäftsviertels. Aber wo?

Man erinnere sich daran, was man durch Aufwertung und einen Staatserlaß erreichen kann ... usw. (das sind Dinge, über die bereits gesprochen wurde). Ich habe einen anderen Vorschlag; den Wolkenkratzer da oben finde ich nicht sehr vielversprechend – er ist zu weit abgelegen. Aber wie, wenn wir erst einmal mit der Frage des Verkehrs begännen? In der Höhe des Plateaus (80 m, denke ich) setze ich südlich – zum Meer hin – auf gleichbleibendem Niveau (80 m) die Hauptstraße der Stadt, die aus dem Norden

– vom Land her – kommt, fort; wir setzen sie auf gleichem Niveau weiter fort und lassen sie zwei, drei, vier, fünf „Finger“ abspreizen, die sich geradeaus weiterstrecken bis ...

Ja – bis wohin? Bis über den Hafen. Die Straßen befinden sich in der Luft, 80 m über dem Hafen, und sie enden jäh in der Luft, in steiler Höhe (Abbildung Le Corbusier, Stadtplanung für Montevideo 1929).

Die Autos werden bis über den Hafen fahren, steil über dem Wasser. Von den Autos aus steigt man hinunter in die Büros. Denn die Büros – das sind die riesigen Gebäude-„Rücken“, die die Straße tragen. Unterhalb der Straße baut man Etagen – bis zum Fuß des Hügels hinab und bis zum Meer, zum Hafen. So haben wir einen gigantischen Bauraum gewonnen, eine enorme Anzahl von Büros im hellsten Licht. Wir haben das Geschäftsviertel im Hafen erbaut und die Autos nicht bis zum Fuß der

Wolkenkratzer – wie in Paris oder Buenos Aires – geführt, sondern über das Dach der „Meereskratzer“. Denn wir haben keine Wolkenkratzer gebaut, sondern Meereskratzer. Gestatten Sie mir diese Bezeichnung! Und wenn wir nun so mit einem Schlag an günstiger Stelle die spezialisierten Organe eines Geschäftsviertels untergebracht haben, denken wir an die Schönheit der Stadt und daran, wie stolz ihre Einwohner auf sie sein werden. Die Verlängerung des Vorgebirges über dem Wasser bietet einen wunderbaren Anblick, ein Schauspiel der Architektur, wie wir es im Kleinen bereits kennen: Marseille – Vieux Fort; Antibes – die Festung; die „Villa Adriana“ in Tivoli (die große steile Plattform über der römischen Ebene) usw. Aber um wieviel majestätischer wirkt alles hier!

*

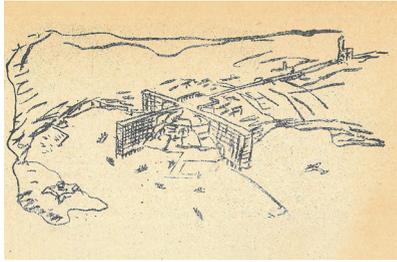
Im Arbeitszimmer des Präfekten von São Paulo studiere ich neugierig den Stadtplan, der an der Wand hängt und auf dem ich bedeutsame Mäander entdecke. Das ist typisch: diese gewundenen Straßen unterhalb anderer, die als Viadukte darüberhinlaufen. „Sie befinden sich“, sage ich zum Präfekten, „offenbar in einer Verkehrskrise?“

São Paulo liegt auf dem brasilianischen Hochplateau, in einer Höhe von 800 m; Hügel an Hügel, Tälchen und Täler zwischen den Hügeln; Häuser auf den Hügeln und in den engen Tälern.

Unversehens entwickelt sich São Paulo innerhalb weniger Jahre mit rapider Geschwindigkeit, und fast schlagartig wächst der Durchmesser der Stadt auf 45 km.

Im geographischen Zentrum – so ist das immer! – kann man sich nicht mehr bewegen. Warum? Weil – wie immer – die Büros die Häuser verdrängt haben, weil man die Häuser abgerissen und „Buildings“ – ja sogar einen Wolkenkratzer – errichtet hat.

Zu allem noch fügt São Paulo, so weit der Blick reicht, seine kleinen Hügel hinzu. Da der Straßenbaumeister es nun einmal mit solchen



Le Corbusier, Stadtplanung für Montevideo 1929



Le Corbusier, Stadtplanung für Sao Paulo 1929

Hügelehen zu tun hat, muß er gewundene Straßen und Viadukte und ein immer verwickelteres wurmförmiges Straßennetz anlegen.

Ich war ganz neu nach São Paulo gekommen und hatte die Wandkarte im Arbeitszimmer des Präfekten und auf ihr dieses Straßengewirr – diese über- und untereinander herlaufenden Straßen – entdeckt und den ungeheuren Durchmesser der Stadt festgestellt; so konnte es geschehen, daß ich ausrief: „Sie befinden sich in einer Verkehrskrise – Sie können unmöglich 45 km quer durch die Stadt rasch bewältigen, wenn Sie solch ein Straßenlabyrinth haben!“

Den Piloten bat ich: „Fliegen Sie in Richtung Stadtmitte São Paulo; zuerst dicht über dem Boden; ich möchte sehen, wie die Stadt sich im Profil darstellt, wo sie ansteigt, wo sie infolge des unwiderstehlichen Drucks der Geschäfte übereinandergestapelt ist.“ Im eigentlichen Zentrum des ganzen Gebietes sahen wir die Stadt ansteigen – sanft zuerst und dann, inmitten, ganz gewaltig. Beginn des Wachstums. Deutliche Anzeichen; klare Diagnose: Stadtmittelpunkt-Krankheit.

Dann haben wir mit dem Auto Experimente gemacht: Zum Beispiel haben wir festgestellt, welche beträchtliche Zeit man braucht, um von einem Punkt zum andern zu kommen: Täler, Windungen, Abhänge usw. Auf dem Boden genossen wir dann ein ständiges Auf und Ab, Buckel und Vertiefungen, und gerieten außer Atem in diesem Gewirr von Straßen, die vergeblich geradeaus zu laufen versuchten.

Ich habe meinen Freunden in São Paulo folgenden Vorschlag gemacht: Die Anfänge dieser Straßen, die sich in der Stadt verknoten, liegen in weiter Entfernung: Santos, Rio de Janeiro usw. Der Durchmesser eurer Stadt ist außergewöhnlich ausgedehnt: 45 km. Ihr baut Autobahnen; da sie aber am Boden kleben, unterliegen sie seinem Zwang.

Wie, wenn man Folgendes machte: wenn man von Hügel zu Hügel, von Gipfel zu Gipfel eine horizontale Verbindung von 25 km Länge und dann, ungefähr im rechten Winkel, eine zweite Verbindung herstellte, die die übrigen Hauptpunkte berührte (Abbildung Le Corbusier

Stadtplanung für Sao Paulo 1929)? Diese im rechten Winkel zueinander verlaufenden horizontalen Verbindungswege sind die großen Zufahrts- und Durchfahrts-Autobahnen der Stadt. Ihr überfliegt die Stadt nicht mit euren Autos, aber ihr „überrollt“ sie. Diese Autobahnen, die ich euch vorschlage, sind riesige Viadukte. Aber baut keine kostspieligen Bogen, die sie tragen sollen, sondern setzt eure Viadukte auf Stahlbetonkonstruktionen, die man im Zentrum der Stadt zu Büros und an der Peripherie zu Wohnungen ausbaut. Die Blocks der Büros und der Wohnungen, die in die Luft ragen, sind ungeheuer groß; also: eine wunderbare Aufwertung. Ein präzises Projekt, ein Erlaß. Operation, wie schon beschrieben. Wie Pfeile durchqueren die Autos die allzu ausgedehnten Strecken der Zusammenballung. Von den hoch gelegenen Autobahnen aus fahren sie hinunter in die Straßen. Der Talgrund wird nicht bebaut sein, sondern frei, so daß man Sportplätze anlegen kann und Parkplätze für den Ortsverkehr. An windgeschützten Stellen werdet ihr Palmen pflanzen. Übrigens habt ihr schon in der Stadtmitte den Anfang einer Anlage mit Bäumen und den eines Parkplatzes.

Um mit den Windungen des hügeligen Plateaus von São Paulo fertig zu werden, könnte man erhöhte Autobahnen bauen, die von „Erdkratzern“ getragen werden. Dieser herrliche Anblick, den die Landschaft dann böte! Welch ein vergrößerter Aquädukt von Segovia, welche gigantischen Ponts du Gard! Der Lyrismus käme hier auf seine Kosten. Gibt es etwas Eleganteres als die klare Linie eines Viadukts in einer bewegten Landschaft, gibt es etwas Abwechslungsreichereres als diese Substruktionen, die im Bestreben, dem Erdboden zu begegnen, tief in die Täler hinabtauchen?

*

Im Flugzeug habe ich für Rio de Janeiro eine riesige Autobahn gezeichnet (Abbildung Le Corbusier, Luftbild Stadtplanung für Rio 1929), die in halber Höhe die nach dem Meer zu gespreizten „Finger“ der

Vorgebirge miteinander verbindet; so kann man also über die Autostraße von der Stadt aus rasch das hoch gelegene Hinterland erreichen.

Ein Zweig der Autobahn kann in Richtung des Zuckerhuts verlaufen; dann zieht sich die Straße in einem weiten, majestätischen, eleganten Bogen über die Vermelha-Bucht und über die Botafogo-Bucht; sie berührt den Hügel, bis zu dem sich der Gloriastrand erstreckt, reckt sich hoch auf über dieser ganz reizenden Landschaft bis zum Vorgebirge von Santa-Tereza, und dort, im Herzen der lebhaften Stadt, öffnet sie sich und läßt eine Zweigstraße zur Bucht und zum Handelshafen hinlaufen; sie endet auf dem Dach des Wolkenkratzers im Geschäftsviertel.

Die andere Abzweigung läuft über den Stadtteil, der tief in dem Landeinschnitt liegt; sie könnte noch weiter führen: in Richtung der Straße, die nach São Paulo hinaufsteigt. Wenn man es für günstig hält, hindert einen nichts daran, die Autobahn vom Dach des Geschäftsviertel-Wolkenkratzers aus als breite, aber leichtgebaute Brücke über die Bucht hinwegzuführen; sie könnte dann in den Hügeln von Nitcheroy – gegenüber Rio – enden.

In ihren Anfängen – in Richtung der Vermelha-Bucht –, wo sie eine sehr bekannte Landschaft beherrschte, könnte sie noch in den Dienst des Strandes von Copacabana gestellt werden.

Ihr hört mich sagen: „*Einen Bogen über die Bucht ziehen*“, „*eine reizvolle Landschaft beherrschen*“, „*auf dem Dach des Wolkenkratzers enden*“, „*über die Stadt laufen*“ – und ihr denkt: Was denn – was soll das heißen?!

Nun: die majestätische Autobahn kann sich 100 m hoch – oder noch höher – über dem Boden der Stadt befinden; so erreicht sie genau die Vorgebirge, die sie berühren soll; sie wird in dieser Höhe nicht von Bogen getragen, sondern von Gebäudeblocks, die für Menschen – für Menschenmassen – bestimmt sind. Und wenn man nur will, dann braucht diese Autobahn mit ihren riesigen Blocks innerhalb der Stadt niemanden zu stören. Denn nichts ist leichter, als Stahlbeton-Pfeiler zu errichten, die

ziemlich hoch über die Dächer der existierenden Stadtviertel emporragen. Und dann erst, wenn diese Dächer überwunden sind, werden die Pfeiler – durch riesige Brückenbogen miteinander verbunden. So ist es zum Beispiel möglich, die Wohnblocks erst in einer Höhe von 30 m zu bauen; sie reichen dann von 30 m bis zu einer Höhe von 100 m, d. h., sie hätten 10 Doppeletagen („Villen“-Blocks).

Ich sage „Villen“. Überlegen Sie sich einmal den Wert dieses Bodens, der in der Luft, im freien Raum der Stadt, gewonnen würde: vor sich hat man die schönsten Buchten der Welt und den Ozean – diesen herrlichen Anblick, der uns immer wieder so sehr bewegt: das Meer, belebt von Schiffen, sein zauberhaftes Leuchten, seine Heiterkeit; dahinter die Hügel mit ihren prachtvollen Wäldern, die malerischen Silhouetten der Gipfel. „Villenblocks?“ Das sind Appartements mit Gemeinschaftservice, mit Hängegärten, Glaswänden; alles das sehr hoch in der Luft – fast wie das Nest eines Vogels. Jede Etage hat ihre „Hochstraße“; Aufzüge; man fährt hinauf; man hat die Garage unter der Autobahn; unterhalb der Autobahn biegt man aus; die Abfahrtsrampe läuft seitwärts und führt den Wagen zur Autobahn. Und von hier aus gelangt man überallhin: zu den Büros, zur Stadt, ins Hinterland, in die Wälder, auf die Hochplateaus.

Sie müssen sich nun vorstellen, daß sich an zweckmäßigen Stellen Lasten- und Personenaufzüge befinden, auch die der großen Garagen, die ihre Wagen in die Stadt hinablassen – auf den gewöhnlichen Boden und auf die gewöhnlichen Straßen – und sie von dort auch wieder heraufholen.

Ich habe mir diesen Anblick aus der Ferne vorgestellt: die schöne breite Reihe der Gebäude – und horizontal über sie hinlaufend die Autobahn, die von Berg zu Berg reicht und die Hand von einer Bucht zur andern streckt. Das Flugzeug wird neidisch werden: so viel Freiheit schien immer nur ihm vorbehalten zu sein! Die Reihe der Gebäude erhebt sich auf der (tragenden!) „Kolonnade“, die zwischen den Dächern der Stadt fußt.



Le Corbusier, Luftbild Stadtplanung für Rio 1929



Le Corbusier, Meerblick Stadtplanung für Rio 1929

Als ich vor zweieinhalb Monaten in Rio ankam, dachte ich: Hier bauen – das heiße Wasser in das Faß der Danaiden schöpfen! Alles würde von dieser leidenschaftlichen und großartigen Landschaft eingesaugt. Da kann sich der Mensch nur beugen – und Touristenhotels betreiben. Rio! Eine Stadt für die Sommerfrische! In Buenos Aires, in dieser totalen Dürre, in der nichts vorhanden ist – ein Nichts, das ein ungeheures Loch bildet, das, so scheint es, sich erst durch die Kette der Anden schließen läßt: hier, so dachte ich, wird die Arbeitslust des Menschen angeregt, hier werden seine Entwürfe sublimer, hier wird sein Mut zu Schöpfungstaten angespornt, hier werden Stolz und Gemeinsinn erweckt. Aus diesem Nichts kann man die Stadt des 20. Jahrhunderts zu errichten versuchen. Schade für Rio!

Nun hab' ich – bei diesem Fernblick auf Rio – meinen Skizzenblock wieder zur Hand genommen; ich habe die Berge gezeichnet und zwischen den Bergen die künftige Autobahn und die Reihe der Bauten, die sie tragen werden; und eure Bergspitzen, euer Zuckerhut, euer Corcovado, eure Gavea, euer Gigante Tendido – sie alle wurden durch diese klare Horizontale betont. Die vorüberfahrenden Dampfer – prächtige bewegliche Wohnblocks der modernen Zeit – fänden hier im Raum hoch über der Stadt eine Antwort, ein Echo. Die ganze Landschaft begänne zu sprechen – Wasser, Erde, Luft; sie spräche die Sprache der Architektur. Es entstünde ein Gedicht aus menschlicher Geometrie und der Phantasie der Natur. Das Auge erblickte zweierlei: die Natur und das Ergebnis menschlicher Arbeit. Die Stadt würde angedeutet durch die einzige Linie, deren Gesang mit dem feurigen Capriccio der Berge zusammenstimmt: die Horizontale (Abbildung Le Corbusier, Meerblick Stadtplanung für Rio 1929).

Meine Damen und Herren, meine diesjährige Vagabundenfahrt, die mich nach Moskau, in die Staaten, in die Pampa, nach Buenos Aires, in den Urwald und nach Rio geführt hat, ließ mich noch tiefer Wurzeln im Boden der Architektur fassen. Die Architektur wirkt durch geistige

Konstruktion. Die Beweglichkeit, die dem Geist eigen ist, führt zu fernen Horizonten und zu großen Lösungen.

Wenn die Lösungen wirklich groß sind, und wenn die Natur sich ihnen mit Heiterkeit vermählt – oder besser: wenn die Natur sie in sich einbezieht, dann ist man der Einheit nähergekommen. Und ich glaube, daß die pausenlose und alles überwindende Arbeit des Geistes hin zur Einheit führt.

In wenigen Monaten wird mich eine neue Reise nach Manhattan, in die USA, führen. Ich werde mich einer Welt harter Arbeit gegenübersehen, dem Ansturm der Geschäfte – einer Welt, die widerhallt vom ohrenbetäubenden Lärm der Produktion.

In Moskau, bei 30° Kälte, häufen sich Dinge von dramatischer Bedeutung; das Land der Vereinigten Staaten ist ein Riese, dessen Herz, wie mir scheint, noch schüchtern zaudert. Wir Pariser sind Haarspalter, Rennmotoren-Erfinder, vom Geist des reinen Gleichgewichts Besessene. Ihr Südamerikaner lebt in einem alten und zugleich jungen Land; ihr seid junge Völker alter Rassen. Euch ist es bestimmt, jetzt zu handeln. Werdet ihr unter dem despotisch düsteren Zeichen der „Hard-Labour“ handeln? Nein – ich bin überzeugt, ihr werdet als „Lateiner“ handeln, die zu befehlen, anzuordnen, zu berechnen, zu messen, zu urteilen – und zu lächeln verstehen.

Paris, 27. Januar 1930 ^[1]

Text: Henri-Pierre Finkeldei, Student der Universität Stuttgart
 [1] Conrads, Ulrich: Le Corbusier 1929: Feststellungen zu Architektur und Städtebau. Mit einem amerikanischen Prolog und einem brasilianischen Zusatz gefolgt von „Pariser Klima“ und „Moskauer Atmosphäre“ (Bauwelt-Fundamente 12). Berlin 1964, Ullstein.
 Abbildung Le Corbusier, Stadtplanung für Montevideo 1929/ Stadtplanung für Sao Paulo 1929/ Luftbild Stadtplanung für Rio 1929/ Meerblick Stadtplanung für Rio 1929: aus Conrads, Ulrich wie [1].

Le Corbusiers zweite Reise 1936



Skizzenbuch, Le Corbusier, 1936

1936 bat der Minister Capanema Lucio Costa um einen neuen Entwurf für sein Ministeriumsgebäude, da er vom Ausgang des zuvor ausgelobten Wettbewerbes enttäuscht war. Lucio Costa nahm dieses Angebot an, bat ihn jedoch weitere Architekten die ebenfalls an dem ersten Wettbewerb teilgenommen hatten und die er noch aus seiner Zeit als Direktor der ENBA kannte, mit in sein Entwurfsteam aufzunehmen. Der Minister kam dieser Bitte nach, worauf Lucio Costa ein Entwurfsteam zusammen mit den Architekten Carlos Leao, Jorge Moreira und Affonso Eduardo Reidy bildete. Ihnen schlossen sich wenig später auch Oscar Niemeyer und Ernani Vasconcello an.

Zusammen arbeiteten sie einen neuen, modernen Entwurf aus, den sie im Mai 1936 dem Minister vorlegten (Abb. Neuer Entwurf Lucio Costa 1936). Dieser beinhaltete bereits die für den Modernismus typischen Elemente, wie das freie Erdgeschoss oder die Betonrippenkonstruktion welche ein freie Fassadengestaltung ermöglicht. Auch zeigt sich bereits die Auftreilung des Gebäudes in unterschiedliche Volumen, was zum Bruch mit der umgebenden Blockrandbebauung führen soll und den öffentlichen Raum aufwertet. Dieser wird auf dem Grundstück erweitert und dringt dank der Pilotis unter und in das Gebäude ein. Diese Aspekte bilden auch die charakteristischen Merkmale des schlussendlich umgesetzten Projektes und beweisen den weitreichenden Einfluss der Ideen Le Corbusiers bereits vor seiner Reise 1936. Als Le Corbusier die Pläne 1936 zum ersten Mal sah, nannte er sie jedoch eine reduzierte Variante seines bereits 1928 in Moskau gebauten Zentrosojus-Hauses.^[1]

Da der Entwurf in der brasilianischen Architekturszene als umstritten galt und er aufgrund der Geschehnisse um den ersten Wettbewerb eine hohe mediale Aufmerksamkeit genoss, bat Lucio Costa den Minister Capanema Le Corbusier, als weltweit anerkannten Modernisten, zur Beratung in sein Team aufnehmen zu dürfen.^[1]

Parallel zum Ministeriumsprojekt, begannen zu dieser Zeit auch die ersten Planungen für den neuen Campus der Universität in Rio. Dieser sollte die Position Rio de Janeiro als Bildungszentrum des Landes stärken und die Erneuerung der Gesellschaftsordnung, wie sie während der Revolution 1930 propagiert wurde, markieren. Die Entscheidungen über die Planung dieses Campus liefen ebenfalls über das Ministerium für Erziehung und Gesundheit, welches das Projekt bereits dem italienischen Architekten Marcello Piacentini versprochen hatte. Dieser wurde aus politischen Gründen und wegen seines Projektes für den neuen Campus in Rom, anderen Wettbewerbern vorgezogen. Piacentini sollte einige Jahre später, während des italienischen Faschismus, Bekanntheit erlangen.^[2]

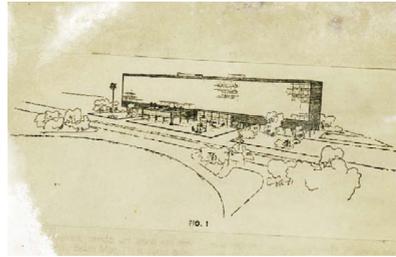
Enttäuscht von dieser Entscheidung nutzte Lucio Costa seine guten Beziehungen zum Minister Capanema, um ihn davon zu überzeugen auch hierfür Le Corbusier zu engagieren.^[3]

Le Corbusier, der sich sehr positiv an seine erste Reise in Brasilien erinnerte und immer noch großes Potential in Südamerika sah, nahm daraufhin diese beiden Aufträge an. Da jedoch ein neues Gesetz von 1934 die Tätigkeit ausländischer Architekten stark einschränkte, entschied man sich Le Corbusier auch für zehn Vorträge einzuladen, die er in Rio de Janeiro halten sollte. In den 60.000 Francs, die man ihm pro Vortrag bezahlen sollte, wären dann die Honorare für seine architektonischen Arbeiten inbegriffen.^[4]

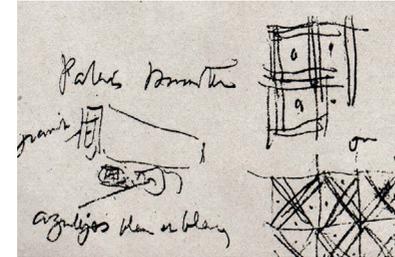
Sein Aufenthalt in Rio de Janeiro dauerte insgesamt sechs Wochen und ging vom 13. Juli bis zum 15. August.^[2] Doch auch nach seiner Abreise aus Rio, verfolgte er den Fortschritt der Planungen genau, was aus seinem regen Briefwechsel mit Costa hervorgeht.



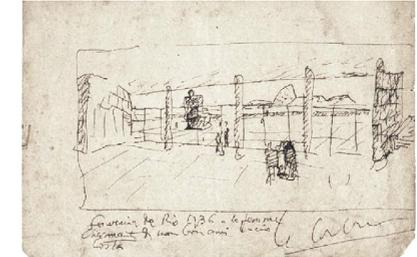
Neuer Entwurf, Lucio Costa 1936



Erster Entwurf, Le Corbusier, 1936



Skizze Azuleijos, Le Corbusier, 1936



Skizze Ministerium, Le Corbusier, 1936

Schon zu Beginn seiner Tätigkeit in Rio schlug er dem Entwurfsteam vor, den Standort des geplanten Ministeriums zu wechseln. Von der Natur Rios begeistert, suchte Le Corbusier nach einem Baugrund mit einer besseren Aussicht auf die Bucht von Guanabara. Als er ein solches Grundstück fand, bei dem er auch dachte, dass man es für das Gebäude nutzen könnte, veränderte er den ursprünglichen Entwurf Costas und plante ein horizontales, zur Bucht parallel positioniertes Gebäude (Abb. Erster Entwurf Le Corbusier 1936).^[3]

Als sich der Minister Capanema schlussendlich doch für das vorherige Grundstück im Stadtzentrum aussprach, fehlte Le Corbusier jedoch die nötige Zeit, um das Gebäude bis zum Ende zu planen. Enttäuscht von dieser Entscheidung schrieb er Lucio Costa am 21.11.1927 aus Paris: „Anbei meine Antwort auf den Brief des Minister Capanema, in dem er mir mitteilt, dass der Palast nicht am Rande des Meeres gebaut wird, aber auf diesem dreckigen Grundstück inmitten des Geschäftsviertels. Es tut mir Leid, es hat mir das Herz gebrochen, da ich dort bereits das Produkt unserer Zusammenarbeit und inmitten dieser bewundernswerten Stadt die landschaftliche Symphonie, in den Himmel emporragen sah. Es ist ein Verbrechen es nicht getan zu haben.“^[5]

Den zweiten großen Beitrag Le Corbusiers, der einen wichtigen Bestandteil der typisch brasilianischen Architektur prägen sollte, bezieht sich auf die Wahl der Baumaterialien. Da die Institution des Ministeriums für Erziehung und Gesundheit zur Stärkung einer souveränen, nationalen Identität Brasiliens beitragen sollte, bestand Le Corbusier auf die Wiederaufnahme Regionaler Baumittel. So schlug er die Verwendung von Gneis, statt des üblicherweise importierten Marmors vor. Dieses lokale Baumaterial wurde seit der Kolonialzeit geächtet und fand meist nur noch als Belag für Gehwege Verwendung. Auch schlug Le Corbusier die Wiederaufnahme der Azulejos, der weiß-blau glasierten Keramikfliesen

aus der Kolonialzeit Brasiliens, vor (Abb. Skizze Azuleijos, Le Corbusier, 1936). Diese wurden daraufhin, in neuinterpretierter Weise, für die Wandgemälde des Künstler Cândido Portinari genutzt.^[6]

Grundsätzlich ist die „Kunst am Bau“ eine wichtige Forderung Le Corbusiers gewesen, die er bereits in seinem Text „L'Architecture et les Arts Majeurs“ formulierte, den er während seiner fünftägigen Reise nach Rio de Janeiro an Bord des Luftschiff Hindenburg verfasst hatte. In diesem Text stellte er die nach der Tradition der Beaux-Arts gelehrt Hierarchisierung der Künste in Frage. Vor allem der Minister Capanema war von dieser Synthese der Künste angetan, die er in einem Brief an den Präsidenten Vargas vom 14.07.1937 verteidigte: „Diese beiden Künste (Malerei und Plastik) ergänzen die Architektur welche ihrerseits nicht ohne sie bestehen kann.“^[9] Ein nennenswertes Beispiel für diese Integration der Kunst im Bauwerk ist die Plastik „Prometheus“ des Künstler Jacques Lipchitz, welche aus der Außenwand des Vortrags-saales ragt.^[9]

Auch den Einsatz der Brise-soleils für die Nordfassade des Büroturmes geht auf Le Corbusier zurück. Diese sollten jedoch von den brasilianischen Architekten in abgewandelter Form realisiert werden. So gestalten Sie die Sonnenschutzpaneele beweglich, statt fest, wie es ursprünglich von Le Corbusier gedacht war.^[6]

Auch die Grundrisse des Gebäudes veränderte Le Corbusier. Er löste die starre Raumaufteilung auf und setzt die freie Grundrissgestaltung und den fließenden Raum für die Büroflächen durch.^[6]

Als 1937 die Pläne dann endlich fertig waren, schreibt Le Corbusier an Lucio Costa: „Ihr Palast der Erziehung und Gesundheit scheint mir ausgezeichnet. Ich würde sogar sagen, erfüllt vom scharfsinnigen Geist

und seiner Ziele bewusst. Bewegend und dienlich. Es gibt keine Widersprüche oder Ungereimtheiten, die wie in anderen modernistischen Werken oft zeigen, dass man keine Ahnung von wahrer Harmonie hat. Wird er gebaut dieser Palast? Ja? Umso besser, denn er wird schön sein. Er wird wie eine Perle im aquatischen Misthaufen sein. Mein Kompliment, mein „OK“ (wie Sie es doch von mir fordern)“ und stimmt somit dem Bau zu.^[7]

Die erfolgreiche Zusammenarbeit mit den brasilianischen Architekten und die Möglichkeiten die sich ihm in Brasilien boten, haben ihn auch lange nach seiner Reise geprägt. So bat er Lucio Costa bis zum Kriegsbeginn 1939 immer wieder um neue Projekte in Brasilien. Dies geht ebenfalls aus ihrer Korrespondenz hervor. So schreibt Le Corbusier in einem Brief vom 22.11.1938: „Denken Sie nicht, dass Ihr Land einen kleinen Vorteil hätte, in dem es mich als Berater für städtebauliche Projekte, insbesondere für die Stadtplanung von Rio, die man wieder aufnehmen sollte, oder jegliches andere Projekt, heranziehen würde.“^[8]

1943 wurde der Bau des Ministeriums für Erziehung und Gesundheit eingeweiht. Da der Ausbruch des zweiten Weltkrieges 1939 zum Kontaktabbruch zwischen Le Corbusier und den brasilianischen Architekten führte, sollte dieser erst 1945 von seiner Vollendung erfahren.

Der fehlende Kontakt zwischen Le Corbusier und den brasilianischen Architekten führte in den letzten Jahren vor dem Bau des Ministeriums für Erziehung und Gesundheit, zu Veränderungen, welche die Brasilianer an den Ursprünglichen Plänen vornahmen. Das zeigt sich nicht nur an den Brise-soleils, sondern beispielsweise auch an der Höhe der Pilotis. Diese wurden von ursprünglich 6 auf 10 Meter angehoben und prägen die charakteristische Eingangssituation des Gebäudes (Abb. Skizze Ministerium, Le Corbusier, 1936).^[6]

Was das Campusprojekt angeht, so wurden Le Corbusiers Pläne bereits einige Monate nach seiner Abreise aus Rio verworfen, was zur Wiederaufnahme der Planungen Marcello Piacentinis führte. Kriegsbedingt sollte der Bau jedoch nie fertiggestellt werden.^[1]

Text: Henri-Pierre Finkeldei, Student der Universität Stuttgart
[1] Durand, José Carlos: Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 88. Négociation politique et rénovation de l'architecture. Paris: Le Seuil.

[2] Chiarelli, S.R.; Verde Zein, R. : Le Corbusier et les relations avec le Brésil. Masterarbeit an der Fakultät für Architektur und Stadtplanung, Mackenzie Presbyterian University Sao Paulo 2015.

[3] Lucio Costa an Le Corbusier, 26.06.1936, Fondation C.

[4] Le Corbusier an P. M. Bardi, 28.11.1949, Fondation C.

[5] Le Corbusier an Lucio Costa, 21.11.1937, Fondation C.

[6] Boesinger, W./ Girsberger: Le Corbusier 1910-60, Stuttgart 1960: Karl Krämer Verlag.

[7] Le Corbusier an Lucio Costa, 13.09.1939, Fondation C.

[8] Le Corbusier an Lucio Costa, 22.11.1938, Fondation C.

[9] Rodrigues dos Santos, C. 2015: Le Corbusier et le Brésil.

une Synthèse des Arts Majeurs, et aussi des Arts Mineurs.

Forschungsarbeit an der Fakultät für Architektur und Stadt-

planung, Mackenzie Presbyterian University Sao Paulo.

Abbildung Skizzenbuch Le Corbusier 1936: Wogenscky, A./

Besset, M./ de Franclieu, F. 1981: Le Corbusier Sketchbooks.

1914-1948 (Band 1), London: Thames and Hudson Ltd.

Abbildung Neuer Entwurf, Lucio Costa 1936: [www.beaudou-](http://www.beaudouin-architectes.fr/2013/10/lucio-costa-palacio-capanema/)

[in-architectes.fr/2013/10/lucio-costa-palacio-capanema/](http://www.beaudouin-architectes.fr/2013/10/lucio-costa-palacio-capanema/)

Abbildung Erster Entwurf, Le Corbusier, 1936: [www.beaudou-](http://www.beaudouin-architectes.fr/2013/10/lucio-costa-palacio-capanema/)

[in-architectes.fr/2013/10/lucio-costa-palacio-capanema/](http://www.beaudouin-architectes.fr/2013/10/lucio-costa-palacio-capanema/)

Abbildung Skizze Azuleijos, Le Corbusier, 1936: Architecture

d'Aujourd'hui 13/ September 1947.

Abbildung Skizze Ministerium, Le Corbusier, 1936: Wo-

genscky, A./ Besset, M./ de Franclieu, F. 1981: Le Corbusier

Sketchbooks. 1914-1948 (Band 1), London: Thames and

Hudson Ltd.

Die Zeit nach 1945 und der Konflikt Le Corbusiers mit den brasilianischen Architekten

Das Ministerium für Erziehung und Gesundheit wurde 1943, während des zweiten Weltkrieges fertiggestellt. Es entwickelte sich schnell zur Referenz und zum Ausgangspunkt vieler brasilianischer Architekten. Auch das durch den Krieg verstärkte Wirtschaftswachstum führte zu vielen Bauprojekten, in denen die Gedanken des Ministeriums weitergetragen werden konnten.^[1] Ein deutscher Architekt und Exilant, der die Zeit des Krieges in Brasilien verbrachte, wird sich 1947 im Baumeister wie folgt an diese dynamische Zeit erinnern: *„Wer hier in den Resten des ehemaligen Deutschen Reiches kennt die geradezu phantastische Entwicklung Brasiliens in baulicher Beziehung? War man nicht wie hinter einer chinesischen Mauer gefangen all die Zeit des grausamen Hitler-Regimes hindurch? Wem aber der Sprung ins Freie gelang, wer mehr als sieben Jahre in den beiden Millionenstädten Rio de Janeiro und Sao Paulo ganz ungestört leben und schaffen durfte, indessen das alte Deutschland im tragischen Dunkel mörderischer Zerstörung versank, der fühlt sich gerade zu verpflichtet, den Fachkollegen - wenn auch nur skizzenhaft - vom Baubetrieb dieses tropischen Großreiches zu berichten.“*^[2]

Die Tätigkeiten der brasilianischen Architekten reduzierten sich aber nicht auf die bloße Nachahmung dieses Styles. So nennt der brasilianische Architekturtheoretiker Carlos Eduardo Comas den Einfluss Le Corbusiers auf die brasilianische Architektur ein „Domino“, indem die brasilianischen Architekten Le Corbusiers Arbeit verstanden haben und in der Lage waren, seine Ideen weiterzudenken.^[1] Dieser weiterentwickelte Modernismus, der als die „brasilianische Moderne“ bekannt werden sollte, hatte eine Art Emanzipation ihrer Schöpfer zur Folge. Dies geht aus den Briefen hervor, die sich Le Corbusier und die brasilianischen Architekten zusendeten. Hatte Lucio Costa beispielsweise in seinem ersten Brief an Le Corbusier diesen noch höflich gefragt, ob er ihren Entwurf *„zu stark von seiner Arbeit beeinflusst oder schlecht*

übersetzt findet“, so änderte sich später der Tonfall deutlich.^[3] Den bedeutenden Beitrag Le Corbusiers zur brasilianischen Architektur wird er jedoch nie in Frage stellen. Auch die Gründung der nationalen Architekturfakultät FNA, durch die Studierenden der ENBA 1944, drückt dieses neuentstandene Selbstbewusstsein in der brasilianischen Architektur aus.^[1]

Das Ministerium für Erziehung und Gesundheit gilt seit seinem Bau als Startpunkt der brasilianischen Moderne und wurde vielfach publiziert. Da während des zweiten Weltkrieges kein Kontakt zwischen Brasilien und dem europäischen Kontinent bestand, reduzierten sich diese Veröffentlichungen vorerst auf den Amerikanischen Raum. Vor allem die USA hatten, aus Angst vor dem sich verbreitenden Faschismus, ein großes Interesse, die Fortschritte der brasilianischen Architektur für ihre Zwecke zu nutzen und starteten 1942, unter der Regierung Roosevelts, eine Annäherungskampagne. Nelson Rockefeller, der die Leitung dieser Kampagne übernahm, organisierte daraufhin viele Veröffentlichungen und Ausstellungen über die brasilianische Architektur in den USA, was zu ihrer schnellen Verbreitung beitrug. Die bekanntesten Beispiele hierfür sind die Ausstellung zur brasilianischen Moderne 1943 im MoMA in New York und das 1943 veröffentlichte Buch *„Brazil Builds: Architecture New and Old, 1532–1942“*, welches als erste vollständige Zusammenfassung der brasilianischen Moderne gilt.^[1]

Erst 1945, nach dem Ende des zweiten Weltkrieges, erfährt man auch in Europa über den Bau des Ministeriums und den Erfolg der brasilianischen Architektur, was zu vielen Publikationen führte. Auch Le Corbusier erfuhr erst durch diese Veröffentlichungen sowie aus Fotos, die ihm Lucio Costa sendete, vom Bau des Ministeriums.^[4]



Beispiele Publikationen



Beispiele Publikationen

Als er Kenntnis über den großen Erfolg des Ministeriums nahm, wurde Le Corbusier wütend, da er seiner Meinung nach nicht ausreichend Anerkennung für seine Beteiligung am Projekt erhalten hatte und forderte weitere Honorare.^[1] So schreibt er in einem Brief an Lucio Costa: „Gestern Abend, als ich Gast am Bankett in der „Maison de l'Amérique latine“, an der place de l'Étoile in Paris war, verkündete der Minister für Wiederaufbau Frankreichs, welcher der Gastgeber war, dass die Sonderausgabe der „Architecture d'Aujourd'hui“ über Brasilien weltweit einen überwältigenden Erfolg hatte, mit 11.000 verkauften französischen und 5000 verkauften portugiesischen Exemplaren und dass die brasilianische Botschaft sogar eine neue Auflage bestellt hätte. Die anderen Gäste um mich lachten leise. In der Tat ist Le Corbusier bekannt dafür oft am Hungertuch zu nagen, während die Anderen ihren Geschäften nachgehen und als nette Beigabe gibt man ihm dann noch zu verstehen, dass er ein schöner Dummkopf ist.“^[45]

Diese Kränkungen veranlassten ihn dazu die 1945 von Lucio Costa gesendeten Bilder des Ministerium nachzuzeichnen und in seinem Buch „Oeuvre complètes“ als eigene Zeichnungen zu veröffentlichen.^[1] Weitere Publikationen, wie die im September 1947 herausgebrachte Sonderausgabe der „Architecture d'Aujourd'hui“ zur brasilianischen Architektur, sollten sich auf dieses Buch Le Corbusiers stützen und diesen Zeichnungen zu weiterer Verbreitung verhelfen. Als Lucio Costa sich bewusst wird, was Le Corbusier mit seinen Bildern angestellt hatte, antwortete er ihm am 27.11.1949: „Die Zeichnungen die Sie nachträglich anhand von Fotos des fertigen Gebäudes gezeichnet und als originale Entwurfszeichnungen veröffentlicht haben, fanden wir alle peinlich.“^[46]

Auch weigert sich Le Corbusier bei der Eröffnung seiner Ausstellung in Sao Paulo zu erscheinen und bat stattdessen den Direktor des Museums, Pietro Maria Bardi, Ehemann Lina Bo Bardi, eine Anklageschrift unter das Bild des Ministeriums zu hängen.^[7]

Der Konflikt mündete schlussendlich in einem Zwischenfall Le Corbusiers mit einem Journalisten in Paris. Le Corbusier hatte dessen Interview auf die Frage: „Was denken Sie über die modernistische Architektur in Brasilien?“ entsetzt verlassen.^[7]

Auch seitens des brasilianischen Staates hatte sich, nach dem Ende der Regierung Vargas 1945, das Interesse an Le Corbusier verändert. Dieser wollte nunmehr die brasilianische Moderne als seine eigene Erfindung preisen und den Einfluss Le Corbusiers in der Öffentlichkeit möglichst geringhalten. So wurde Le Corbusier bei Veranstaltungen nicht mehr eingeladen und auf seine Bitte um Honorare für die Planung des Ministeriums, antwortete ihm der Botschafter lediglich: „1936–1947=11 Jahre; Das ist abgelaufen, hinfällig, es ist nutzlos dieses Gespräch weiterzuführen.“^[7]

Eines der charakteristischen Merkmale der Avant-Garde ist nach José Carlos Durand die Aufwertung des gemeinsamen Werkes bei gleichzeitiger Wahrung des einzelnen Beitrages. Diese Besonderheit führt zu einer geteilten Urheberschaft, bei der der Beitrag jedes Einzelnen unbestimmt bleibt. Dies bürgt jedoch die Gefahr einer unberechtigten Aneignung gewisser Ideen aus dem Gesamtwerk. Im Falle des Ministeriums für Erziehung und Gesundheit führte diese unbestimmte Urheberschaft, gemeinsam mit der Politisierung und Nationalisierung des Projektes in den Jahren nach 1945, zu einem Konflikt zwischen Le Corbusier und den Brasilianern.^[1]

Nach einer längeren Zeit angespannter Verhältnisse zwischen Le Corbusier und Lucio Costa, versuchte sich dieser mit Le Corbusier wieder zu versöhnen. Dazu schlug er Le Corbusier für den brasilianischen Architekturpreis vor und lud ihn als Jurymitglied zu zwei der Biennalen in Sao Paulo ein. Später folgte auch eine materielle

Entschädigung, indem Lucio Costa Le Corbusier für die Vollendung seines Projektes der Maison du Brésil in Paris engagierte. Aufgrund der vielen Änderungen, die Le Corbusier an seinem ursprünglichen Entwurf vornahm, lehnte Lucio Costa jedoch später die Urheberschaft am Projektes ab.^[1]

Die persönliche Beziehung der Beiden hingegen überlebte und hielt bis zum Tode Le Corbusiers 1965. Davon zeugen die vielen Briefe, in denen sie teilweise gar nicht mehr über berufliche, sondern nur noch über private Themen, wie beispielsweise den Tod Lucio Costas Mutter, redeten. In den 60er Jahren setzte sich Le Corbusier auch für die Rehabilitation des Ehemanns der Tochter Lucio Costas ein, welcher im Zuge politischer Unruhen ins Exil gehen musste.

Text: Henri-Pierre Finkeldei, Student der Universität Stuttgart

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

[2] Freckmann 1947: *Bauen in Brasilien*. In: *Baumeister*. 44/ Juli 1947, 227.

[3] Lucio Costa an Le Corbusier, 26.06.1936, Fondation C.

[4] Chiarelli, S.R.; Verde Zein, R.: *Le Corbusier et les relations avec le Brésil*. Masterarbeit an der Fakultät für Architektur und Stadtplanung, Mackenzie Presbyterian University Sao Paulo 2015.

[5] Le Corbusier an Lucio Costa, 23.12.1949, Fondation C.

[6] Lucio Costa an Le Corbusier, 27.11.1949, Fondation C.

[7] Le Corbusier an P. M. Bardi, 18.10.1949, Fondation C. Abbildung Beispiel Publikationen.

Abbildung Azuleijos: *Architecture d'Aujourd'hui*. 13/ September 1947.

Abbildung *Synthèse des Arts Majeurs: Architecture d'Aujourd'hui*. 13/ September 1947.

Abbildung *Ministère de l'éducation et de la santé publique: Architecture d'Aujourd'hui*. 13/ September 1947.



RENAISSANCE D'UNE ANCIENNE TECHNIQUE IBERIQUE

EGLISE A PAMPULHA. O. NIEMEYER, ARCHITECTE. « AZULEIJO » DE PORTINARI. (Voir A.A. N° 9)

AZULEIJO

La Renaissance au Brésil d'une très ancienne technique du revêtement mural est due à Le Corbusier qui en a proposé en 1936 l'application du Ministère de la Santé. Cet élément décoratif a été largement employé par les architectes brésiliens.

L'Azuleijo a été introduit en Espagne par les Arabes. C'est en principe un carreau de faïence à dominante bleue (en portugais : Azul = bleu), avec une peinture décorative exécutée avant la cuisson, dont la fabrication et l'utilisation se sont développées surtout au Portugal. On distingue trois grandes périodes dans cet art de la céramique portugaise.

Appartient à la première des carreaux polychromes à surface plate ou en bas-relief. Ces éléments sont normalement décorés d'un dessin à répétition et tels qu'ils sont encore employés chez les Arabes. La deuxième période est caractérisée par des carreaux à dessin bleu sur fond blanc. On a réalisé durant cette époque, soit des panneaux à grands motifs sur des thèmes bibliques, soit des carreaux à « motifs », c'est-à-dire avec un seul sujet par élément : fleurs, animaux, fruits, etc...

La troisième époque a vu la commercialisation de l'industrie céramique et la décadence de cet art, les carreaux n'étant plus fabriqués et peints à la main, mais à la machine. Les carreaux furent appelés alors : « estampados » (imprimés, estampillés).

Exportés du Portugal au Brésil, les « estampados » connurent une grande vogue dans la colonie dont l'architecture et l'effort artistique continuèrent à s'inspirer du Portugal, bien longtemps après la proclamation de son indépendance.

Le groupe CIAM des architectes brésiliens a apporté à l'utilisation de cet admirable motif décoratif un esprit de régénération qui en a fait en peu de temps un élément marquant de la nouvelle architecture brésilienne.

En Portinari, ils ont trouvé un artiste qui a saisi tout le parti que la peinture pouvait tirer d'une technique qui l'intègre véritablement à l'architecture. Les azuleijos, d'après les cartons de Portinari ont été exécutés au Brésil, à Sao-Paulo. L'ancienne technique a été conservée : peinture dans des tons bleus sur « biscuit » et glacage au plomb ou à l'étain dans des fours à haute température. La pâte n'est peut-être pas parfaite, mais le dessin est d'une excellente exécution. Portinari a dessiné aussi bien de grands motifs, tels ceux de la chapelle de Pampulha, ou des carreaux à motifs répétés. Il a également allié les deux techniques (Ministère de la Santé) en des motifs de grande enlèvement se superposant à des trames de carreaux à petits dessins répétés.

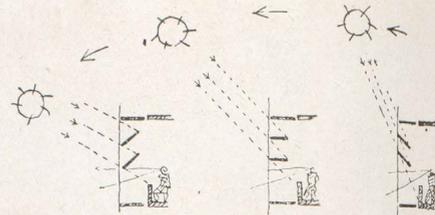
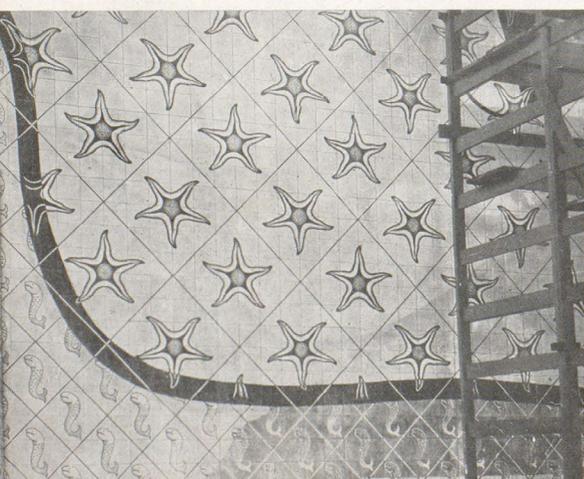
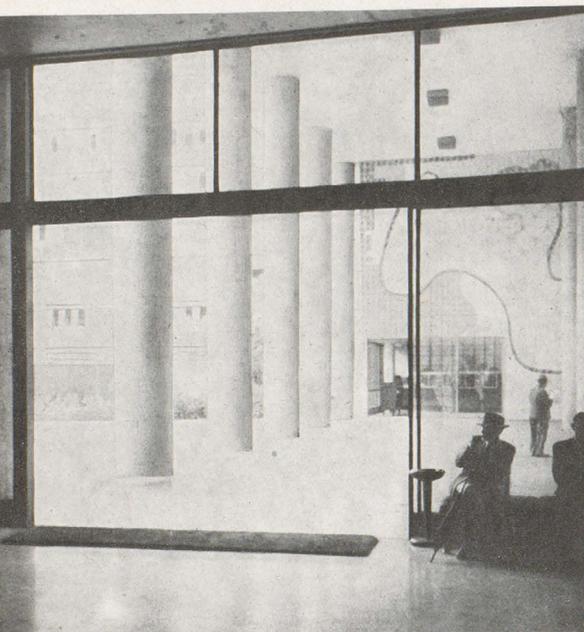
Des éléments fabriqués mécaniquement et utilisant des motifs anciens sont également employés avec bonheur à Pampulha par Niemeyer et aussi par d'autres architectes.

(D'après une étude de Joaquim Cardoso, parue dans l'Architectural Review)



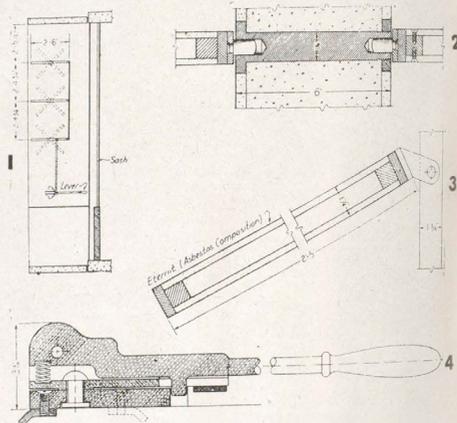
DETAIL D'UN MUR EN « AZULEIJO », DU XVIII^e SIECLE

Doc. Architectural Review



POSITION DES BRISE-SOLEIL AUX DIFFERENTES HEURES DE LA JOURNEE.

DETAILS DE CONSTRUCTION DU BRISE-SOLEIL



Les brise-soleil adoptés pour le Ministère sont l'un des nombreux types développés par les architectes brésiliens. Le système du Ministère est analogue à une persienne de très grande dimension. Trois panneaux en amiante-ciment sont reliés solidièrement à un levier de commande qui actionne leur position selon l'incidence des rayons solaires. Les dalles en béton armé fixes, en prolongement du plancher, mais indépendant de celui-ci agissent également comme porteur d'ombre.

- 1. COUPE SUR UNE FENETRE MONTRANT LES POSITIONS POSSIBLES DU BRISE-SOLEIL. — 2. COUPE HORIZONTALE SUR LES PIVOTS MOULES DANS LES ELEMENTS VERTICAUX DE BETON. — 3. DETAIL D'UN PANNEAU. — 4. DETAIL DU LEVIER DE COMMANDE.

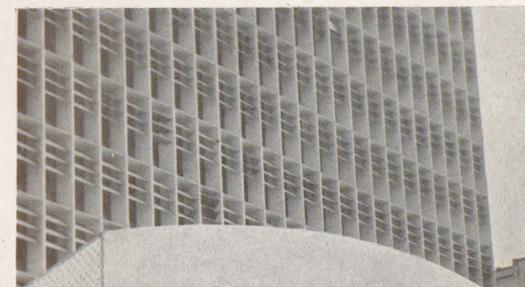
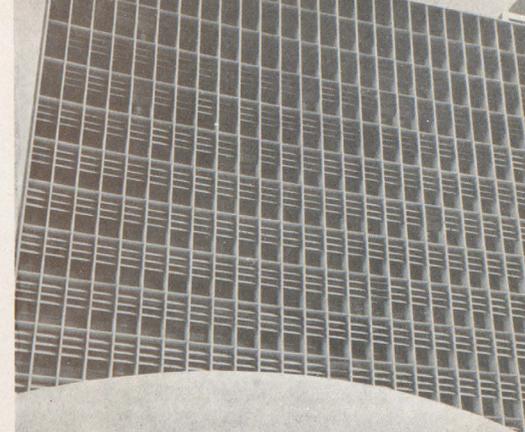
DE HAUT EN BAS : GRAND HALL D'ATTENTE AVEC FRESQUE DE PORTINARI. — LA COLONNADE D'ENTREE. — DETAIL DES REVETEMENTS EXTERIEURS EXECUTES EN CARREAUX DE FAIENCE « AZULEJO » PEINTS PAR PORTINARI.

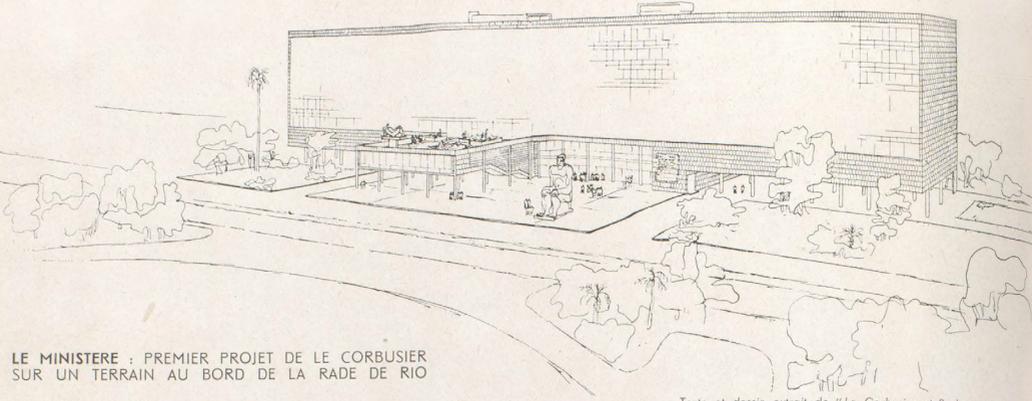
" SYNTHÈSE DES ARTS MAJEURS "

" PROMÉTHÉE " SCULPTURE DE JACQUES LIPSCHITZ



EN HAUT : LA SCULPTURE A L'ECHELLE PREVUE. EN BAS : ESSAI AVEC UNE MAQUETTE REDUITE.





LE MINISTÈRE : PREMIER PROJET DE LE CORBUSIER
SUR UN TERRAIN AU BORD DE LA RADE DE RIO

Texte et dessin extrait de "Le Corbusier et P. Jeanneret
Œuvre complète", éditions Dr. H. Girsberger, Zurich

CE QUI MANQUE A NOTRE ARCHITECTURE

PAR OSCAR NIEMEYER SOARES

L'architecture moderne au Brésil a subi un grand développement au cours de ces dernières dix années. La raison de cette évolution, à un certain degré formidable pour un pays comme le nôtre, réside, il faut bien l'avouer, dans l'appui du côté du gouvernement que nos architectes ont su habilement exploiter. Nous devons le progrès atteint, tout d'abord à l'appui officiel du gouvernement et à l'intérêt que lui ont porté des personnalités clairvoyantes qui ont accepté nos projets et nos points de vue professionnels, et qui les ont assistés et menés à bonne fin. Nous devons ensuite cette indépendance dont nous jouissons aujourd'hui à ceux qui nous ont fourni des directives dès le commencement en nous facilitant la collaboration d'une façon consciente et sûre toutes les fois que l'occasion s'en est présentée.

Dans l'architecture moderne du Brésil, se distinguent surtout deux personnalités qui ont exercé une influence décisive sur sa formation, Lucio Costa et Le Corbusier. Lucio Costa était le fondateur et le « leader » du mouvement moderniste, le maître probe et désintéressé de notre génération. En effet, un grand nombre des architectes qui, aujourd'hui, sont en vue, en ont reçu les instructions et même ceux qui n'ont pas passé par son école, ont subi indirectement son influence professionnelle sous une forme très marquée.

Le Corbusier, le grand génie de l'architecture contemporaine, a exercé à son tour une grande influence sur nous. Invité par le ministre Capanema, Le Corbusier était au Brésil pendant les années 1930 et 1936, alors qu'il participait à l'élaboration du projet magistral pour la ville universitaire (prévu à cette époque à Mangueira). Cette œuvre cependant a échoué à cause de l'incompréhension et de l'incapacité de ceux qui avaient à prendre des décisions à ce sujet. Ce maître admirable nous a laissé aussi deux études concernant l'édifice du ministère de l'Éducation. La commission d'architectes qui s'occupait de cette œuvre a profité de ces études en les prenant pour base de leur projet définitif, et le résultat fut que cet édifice, est reconnu aujourd'hui dans le monde entier comme exemple du renouvellement de notre architecture. Pour ces raisons, Le Corbusier occupe dans notre architecture une position réellement éminente, et cela surtout parce que sa contribution ne s'est pas limitée à cet édifice auquel nous nous référons, mais à tous les autres que nous avons entrepris, et dans lesquels

son influence se manifeste de la même façon décisive.

Avec une formation d'une telle envergure, il est juste de nourrir les meilleurs espoirs quant à l'évolution de notre architecture pleine de promesses. Cependant, si nous examinons notre activité professionnelle d'une façon plus objective, nous constatons qu'elle se limite exclusivement à la solution du problème architectural d'édifices isolés, publics ou de maisons de bourgeois, bref : des constructions qui, logiquement, devraient être éliminées d'un « plan directeur » exact et définitif, englobant sans distinction tous les problèmes architecturaux de nos villes et de notre pays. C'est à l'absence de ce plan directeur indispensable, qu'on doit l'accroissement sans aucun ordre de nos villes, aussi bien que la situation précaire de nos ouvriers urbains et ruraux, ainsi que l'étatisation du programme de construction provisoire, dans lequel les principes les plus élémentaires d'hygiène ne sont pas observés ; nous ne parlons pas des projets généraux d'urbanisme qui sont limités par les conditions sociales d'un organisme caduc, où l'intérêt individuel prédomine l'intérêt général.

Ainsi, ce qu'il faut à notre architecture, ce n'est pas seulement une industrie plus avancée, quoique celle-ci soit aussi essentielle, ni des techniciens plus expérimentés (car les nôtres ont donné des preuves de suffisante capacité), mais surtout cette conception fondamentale exigée par le but poursuivi et que seule l'évolution sociale permettra de réaliser.

Cependant, nous avons le sentiment que le monde maintenant marche dans cette direction. La différence des classes s'amointrit et les hommes commencent à s'entendre et à se rapprocher en vue des problèmes relatifs au bien-être collectif. Les œuvres sociales occupent le premier rang dans les programmes gouvernementaux, et, enfin, l'évolution sociale, délivrée de la réaction fasciste, progresse d'une façon plus rapide et consciencieuse. Les architectes doivent être des éléments actifs au moment que nous traversons, en tâchant de se familiariser avec les problèmes de notre époque et principalement en se mettant d'une façon décisive au côté de ceux qui, travaillant sincèrement pour le progrès de notre pays, nous proposent un programme juste et véridique, basé sur les revendications les plus essentielles de notre peuple et capable de garantir à notre profession son caractère humanitaire indispensable.



Photo Marchant - Lyon

MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION ET DE LA SANTÉ PUBLIQUE

RIO DE JANEIRO

LUCIO COSTA, OSCAR NIEMEYER, ALFRED REIDY, CARLOS LEAO, JORJE MOREIRA, ARCHITECTES

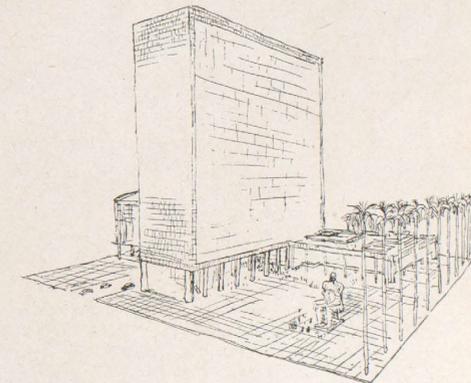
(Extrait d'une lettre de Lucio Costa à Le Corbusier)

Cher Le Corbusier,

J'en suis sûr, votre émotion serait intense et réconfortante lorsque vous verriez, face à face, pour la première fois, le bâtiment du ministère et que vous toucheriez de la main ses magnifiques pilotis de dix mètres de haut. Et il vous serait réconfortant de constater, sur place, que, des semences généreusement parsemées aux quatre coins du monde — de Buenos-Aires à Stockholm, de New-York à Moscou —, celles répandues dans ce cher sol brésilien, grâce au talent exceptionnel, mais jusqu'alors insoupçonné, d'Oscar et de son groupe, se sont épanouies dans une floraison d'architecture dont la grâce et le charme ironiques sont déjà bien à nous.

Veuillez bien accepter l'« abraço » des amis et de votre vieux Lucio Costa.

18 juin 1946.



SECOND PROJET DE LE CORBUSIER, ADAPTE
AU TERRAIN DEFINITIVEMENT CHOISI.

Auszüge aus der Korrespondenz Le Corbusiers

Auf den folgenden Seiten werden aus den 126 Briefen der Korrespondenz Le Corbusiers mit Lucio Costa und den brasilianischen Architekten, welche ich im Zuge meiner Arbeit zusammengetragen habe (Archive der Fondation Le Corbusier, Paris), eine Auswahl an sechs Briefen vorgestellt. Diese fielen aufgrund ihrer großen Relevanz für die Entstehung der brasilianischen Moderne auf. Die zwei ersten Briefe stammen aus der Zeit vor der Fertigstellung des Ministeriums für Erziehung und Gesundheit und beschreiben die Dynamik der Zeit sowie die Geschehnisse, die zur Kooperation Le Corbusiers mit Lucio Costa führten. Die vier weiteren Briefe kommen aus der Zeit nach der Fertigstellung der Ministeriums. Sie beschreiben den Konflikt zwischen Le Corbusier und den Brasilianern und verdeutlichen die Bedeutung Le Corbusiers für die Entstehung der brasilianischen Moderne. Da es sich bei diesen Briefen um Quellen handelt, halten sich meine Übersetzungen möglichst streng an den existierenden Texten. Lediglich bei Sprichwörtern bin ich vom Ursprungstext abgewichen, um den Gesamtzusammenhang zu wahren. Le Corbusier ist nicht zwingend für sein literarisches Talent bekannt geworden. Seine Schreibweise gleicht mehrheitlich dem gesprochenen Französisch, ist infolgedessen oft theatralisch und emotional überhöht, was ich auch in der Übersetzung versucht habe wiederzugeben.

Die Bearbeitung jedes Briefes gliedert sich folgendermaßen:

- Vorbemerkung und zeitliche Einordnung
- Übersetzung
- Originalbrief



 Avenida Pereira Mar...

 Rio de Janeiro 9 av. UP.6

 Amie.

 Il ne fallait pas avoir

 envie de prendre le sky way de
 Newark Airport. Il fallait
 le prendre.

 Cette lettre n'a plus besoin
 de timbre d'air.

 Le 15 je repars en France.

 Je ne pense pas aller en USA
 bientôt. Car on ne me fait
 pas signe d'y aller - jusqu'à
 du moins.

 Mais je suis devant revenir
 à Rio en février 63.

 Ce sera le carnaval et
 dit que c'est fou! Les fêtes
 et les réceptions ne se passent
 plus en 9 jours.

 Oui Rio est belle, vous
 imaginez pas comme!

Le Américain s'apartient par Chagallant - Gloria. elle sont très en la 1/2 - fames, elle comme comble de crochets. Car par la P. Américain

de Paris le matin 15 ont

BRUNO T. TRANSMISSO "GLORIAHOTEL"
 TELEPHONE 25-3003

Brief Lucio Costas an Le Corbusier vom 16.06.1936

VI_A_01-04524_H

Brief Lucio Costas an Le Corbusier vom 26.06.1936:

Anfang Juni 1936 hatte Lucio Costa den Minister Capanema um Erlaubnis gebeten, Le Corbusier in sein Entwurfsteam für das Ministerium für Erziehung und Gesundheit aufzunehmen. Daraufhin schrieb Lucio Costa Le Corbusier diesen Brief, um ihm die Geschehnisse um das Projekt des Ministeriums für Gesundheit und Erziehung zu schildern und ihn, um die Mitarbeit in seinem Entwurfsteam zu bitten. Lucio Costa schildert ebenfalls seine erste Begegnung mit Le Corbusier 1929 sowie den Weg vom klassischen, akademischen Architekten zum „Konvertierten“ der modernistischen Architektur.

„Le Corbusier,

jetzt wo Ihre Reise zu ende ist, werde ich Ihnen die Ereignisse schildern, welche zu diesem guten Ende geführt haben und bei denen der Zufall seine Rolle spielt. Denn Ihr Werk ist nicht normal, damit meine ich, keine logische Konsequenz aus einer kollektiven Geisteshaltung oder, bescheidener ausgedrückt, die Geisteshaltung einer Elite, die dem Verständnis Ihrer Botschaft zugeneigt ist – ganz im Gegenteil. Eine kleine Zahl versteht – wenn auch nicht in seiner kompletten Schönheit – wenigstens teilweise Ihr Werk; die große Mehrheit – ohne den tiefgründigen, realistischen Sinn, den es beinhaltet, an seiner aktuellen Relevanz und seiner zukünftigen Tragweite zu erfassen (auf den Punkt gebracht, durch ein neues soziales Gleichgewicht, das sich durchsetzt) – verkennt Sie.

Man kennt Ihren Namen, man hat paar Sätze hier und da von Ihnen gelesen: „Wohnmaschine“ hat die Welt umrundet, ohne dass man seinen wahren Sinn verstanden hätte (die Idee der „Maschine“ wird sehr unbedacht verbunden mit Ketten, Rädern usw.). Ich sage dies an die falschen Zeugen, die überall wie Würmer wimmeln: „Es ist besser nicht

von Le Corbusier zu wissen – statt zu behaupten, ihn in `kleine Teilen` zu verstehen. Es handelt sich hierbei um eine totale Sache, einem kristallklaren Block, man muss es schon umrunden, um seine ganze, imposante Größe bestimmen zu können.

Das Saatgut von dem Sie mit Mr. Monteiro geredet hatten ist also noch nicht gekeimt – nur das eine oder andere vielleicht. Während Ihrer Reise nach Rio 1929 bin ich Ihnen zuhören gegangen: Die Konferenz war an ihrer Hälfte angelangt, der Saal war voll: Fünf Minuten später habe ich den Saal empört verlassen, tief davon überzeugt, dass Sie ein absoluter „Wichtigter“ seien.

Ich verstehe jedoch gut die anhaltenden Missverständnisse, denn die Mehrheit steht noch an diesem Punkt.

Damit. eine Revolution auf die brasilianische Art (mit kleinem r das man nicht spricht). Einige Monate später – dank der Intervention von Manuel Bandeira und von Rodrigo Mello Franco de Andrade, elitäre Geister, deren Namen Sie sich merken sollten – bekam ich. . . . die Leitung der École des Beaux Arts de Rio.

Inzwischen hatte sich jedoch ein Umbruch in meinem Denken vollzogen. Vom „Traditionalisten“, der ich im wahren Sinne des Wortes war, konnte ich nach und nach den Widerwillen besiegen, den Ihre Bücher bei mir auslösten und auf ein Mal, wie eine Enthüllung, erstrahlte die blühende Schönheit Ihrer Ideen. In meiner tiefen Dankbarkeit und in meinem bedingungslosen Glauben als neuer Konvertierter Ihrer Ideen, versuchte ich die jungen Studenten zu „retten“. Neun Monate später – was auch vernünftig war, da es sich um eine Befreiung für mich handelte – schmiss man mich vor die Tür und überhäufte mich mit bösen Beschimpfungen.

Vier Jahre lange wurde ich dafür verurteilt. Im September 1935 ruft man mich dann ins Bildungsministerium. Man muss dazu sagen, dass der Minister Capanema, als Kabinettsvorsitzenden Carlos Drummond de Andrade hat: Einen Poeten – das bedeutet, jemand der, wie Bandeira, einen Sinn für die „wahre“ Realität hat und weis wie man diese vermittelt (schließen Sie daraus nicht, dass sie hier wie Pilze wachsen, die Poeten; ganz im Gegenteil, wir haben gerade 3 oder 4 auf 8.522.000 km²). Da er sich, wie es scheint, über mein kleines Abenteuer an der Universität erkundigt hatte, hat er beim Minister in meinem Sinne interveniert – Kurz: Ich wurde mit ihm in Verbindung gestellt, der enttäuscht

von den Resultaten eines Wettbewerbes, den er für das neue Ministeriumsgebäude hat ausloben lassen (Der Entwurf, der den ersten Preis gewonnen hat, ist absolut bescheuert), mich und andere Architekten dessen Namen Sie schon haben, für einen neuen Entwurf beauftragt hat.

Er war gerade dabei auch für die neue „Cité Universitaire“ die ersten Schritte für ihre Planung zu machen (die neue Konstitution sichert 10% des Haushaltes für die Erziehung und die Gesundheit) und informierte mich über die Einladung Piacentinis zu dem Wettbewerb, als er mich nach meiner Meinung bat. „Es ist bedauerlich“, antwortete ich ihm tief berührt. Und dann erklärte ich ihm die derzeitige Lage der Architektur im Hinblick auf die neuen Bautechniken und der daraus resultierenden neuen ästhetischen Möglichkeiten, sowie meiner Gedanken zur sozialen Situation und Ihrem Aufruf zur Autorität und schloss mein Plädoyer mit diesen Worten ab: „Es gibt hunderte Piacentinis, überall und zu jedem Zeitpunkt, es braucht aber Jahrhunderte für einen Corbusier!“ Es war jedoch schon zu spät, die Akademie hatte sich schon auf den Weg nach Genua gemacht. Zehn Tage lang spazierte er durch die Stadt, um seine Meinung über die Grundstückswahl kund zu tun, skizzierte und

ging dann wieder zurück nach Italien, mit der klaren Absicht so schnell wie möglich wiederzukommen, sobald das Programm klar und eine Entscheidung für das Grundstück getroffen wurde.

Eine Kommission aus Professoren organisiert das Programm, das noch nicht ganz fertig ist (auf Nachfrage waren es: 100.000 m² x 4 Geschosse). Eine andere Kommission, die sich auf die Fakten Piacentinis stützt, hat endgültig das Grundstück entschieden, welches durch acht Eisenbahnstrecken geteilt wird (Regionalzüge, die im 3 auf 3 Minuten Takt fahren) und von wo aus man nicht ein Mal das Meer sieht.

Übrigens eine schöne Situation für anderswo, aber doch sehr traurig für Rio. In Wirklichkeit gibt es kein Anderes, das zur Verfügung stand oder groß genug ist. Erinnern Sie sich an Rio: Die Berge, das Meer – die Gebäude haben den Rest eingenommen.

Ich habe mich beim Minister Capanema nochmals dafür eingesetzt, dass man Sie für die Aufgabe ruft. Unnötig: Es gibt die Italienische Botschaft, es gibt Piacentini, der sein Bestes gegeben hat; Brasilien verkauft Fleisch und Kaffee an die Marionetten des „Duce“ in Afrika, usw. Die Zeit vergeht . . . und überall sind Reaktionäre.

Vor etwa drei Monaten hat der Minister eine Kommission aus fünf Architekten gegründet, die für das gewählte Grundstück und mit dem vorläufigen Programm, Pläne erarbeiten soll, immer noch mit der Idee, Piacentini als Berater wiederkommen zu lassen. Ich gehöre zu dieser Kommission und nutze es, um auf die Eigentliche Aufgabe zurückzukommen, dieses Mal mit einem Ergebnis: Der Minister hat zugestimmt, dass wir uns inoffiziell mit Ihnen in Verbindung setzen, um die Bedingungen zu erfragen, unter denen Sie nach Rio kommen würden, um einige Vorträge zu halten und um Ihre Meinung zum

Ministeriumsprojekt, von dem ich Ihnen anbei Kopien sende, zu geben sowie um uns einige Hinweise darüber zu geben, wie wir mit dem Projekt der Cité Universitaire weitermachen sollen. Es ist so, dass Mr. Monteiro mit viel Sympathie und gutem Willen sich an dieser Sache beteiligt hat. Wir verdanken Ihm die gelungenen Verhandlungen. Den Rest kennen Sie nun schon im Detail – die Gefahr einer Niederlage und schlussendlich die Zustimmung seiner „Majestät“ dem Präsidenten.

—
Ich werde Sie nun in ein Detail einweihen, über das ich noch nicht mit Mr. Monteiro sprechen konnte.

Gestern habe ich dem Minister dies vorgeschlagen:
Statt die Universität auf dem gewählten Ort zu bauen, sie glatt ins Meer stellen. Eine wahrhaft lakustre Siedlung in der Lagune Rodrigo de Freitas, an die Sie sich vielleicht erinnern. Er schaute mich besorgt an: „In das Wasser?!“

Es ist so dass die reinsten Ideen - damit meine ich ohne Anschluss von Erde zu Erde, wie bei den bekannten Lösungen – die Eigenschaft haben, die Menschen zu empören. Das wissen Sie sicher besser als ich.

Ich habe ihm nochmal Ihre städtebaulichen Projekte vorgestellt, um ihm zu zeigen, dass es doch das Einfachste der Welt wäre, alles auf Pilotis und Viadukte zu stellen, die dort absolut angebracht wären und dass die gigantischen Gärten auf den Dächern der Gebäude, geschützt durch Sonnensegel, wunderbar für Spaziergänge dienen würden. Im Kontrast zu der klaren Architektur gäbe es dann Inseln, auf denen sich der ganze Überfluss der Natur verbreiten könnte ohne gestört zu werden. Dies alles verbunden durch Viadukte und Brücken und natürlich begrenzt durch die Ränder des Sees. Schlussendlich der Rahmen der Berge, des Himmels, der Sonne, des Wassers. Endlich was Einmaliges in der Welt und von lyrischem Potential, das Ihnen gerecht wird.

Er sprach mich dann auf Venedig an und ich erklärte ihm, dass es das

genaue Gegenteil wäre mit den Wasserstraßen, da die Oberfläche von allen Unterbrechungen verschont wäre und sich unter den Gebäuden weiter entfalten könnte (dazu hat die Lagune etwa 3 Millionen m² für die 100.000 m² Gebäude). Er ist heute Mittag mit mir mitgekommen, um die Sache vor Ort zu betrachten.

Die Intelligenz und Klarheit des Minister Capanema scheint mir gewillt zu sein, diese Idee im Prinzip zu akzeptieren, nur hat er Bedenken über den Presseskandal, den es auslösen würde sowie der öffentlichen Meinung, die noch nicht für einen solch „ungewöhnliche“ Vorschlag bereit ist.

Unter diesen Umständen scheint uns Ihre Reise notwendig. Noch ein Wort. Eine Ihrer Aufgaben würde darin bestehen, dem Minister Ihre Meinung über das Projekt, von dem ich Ihnen anbei Bilder sende, zu äußern. Wenn es Ihnen nicht gefällt, dann sagen Sie es uns ganz ehrlich, aber bitte sagen Sie Mr. Capanema nicht zu direkt: „Es ist hässlich... sie haben mich nicht verstanden“, ansonsten wären wir sofort gefeuert, da die „Anderen“ das Projekt schon verurteilt haben und wir Sie sehr ernst nehmen.

Der grundsätzliche Teil gehorcht den lokalen Begebenheiten. Somit: Mittags – Arbeitsräume (fast keine Sonne), Wände aus Glas; Osten – Arbeitsräume (man arbeitet dort von 11 bis 5), lange Fenster; Norden – Eingang, Treppen und Nebenräume (fast den ganzen Tag in der Sonne), „Brise-Soleil“; Westen – Bewegungsflächen, Hermetischer Konferenzsaal – Glasstein (Klimaanlage).

Letztlich, wenn Sie es zu stark von Ihrer eigenen Arbeit beeinflusst oder schlecht übersetzt finden, dann könnte Ihnen dies nützlich sein:

„Kraft seiner eminenten Funktionalität – und obwohl die sozialen und technischen Anforderungen, denen es sich unbedingt unterordnen muss, einer rein plastischen Ordnung unterliegt - ist die Architektur unter allen Künsten diejenige, die sich am wenigsten die Dynamik des Individualismus erlauben kann.“

Le Corbusier

Maintenant que votre voyage est assuré, je vais vous rapporter les événements qui l'ont mené à bon terme, et où le hasard joue son rôle. Car votre venue n'est pas normale - c'est à dire, n'est pas la conséquence logique d'un état d'esprit collectif ou, plus modestement, de l'état d'esprit d'une élite qui serait inclinée vers la compréhension de votre message - Bien au contraire. Un nombre très restreint comprend - sinon dans sa totalité totale - du moins partiellement votre œuvre; la grande majorité - sans parler de son actualité et sa portée future (mise en point d'un nouvel équilibre social qui s'impose) - la méconnaît.

On sait votre nom, on a lu quelques phrases par-ci par-là: "machine à habités" a-t-on dit, comme vous le savez, le tour du globe sans qu'on ait compris son vrai sens (l'idée "machine" est bien candidement liée à celle d'empilage, roues, etc.). Je leur dis ceci, aux faux-témoins qui hurlent partout comme des vers: "il vaut mieux ne rien savoir de Le Corbusier - que de prétendre le connaître par "petits morceaux"; il s'agit d'une chose totale, un bloc limpide, il en faut faire le tour pour mesurer toute son imposante grandeur.

Les semailles dont vous parlez à Mr. Monteiro n'ont donc pas encore germé - sauf quelques uns, peut-être. Lors de votre visite à Rio en 29, je suis allé vous entendre: la conférence était en son milieu, la salle comble - une minute après je filais scandalisé et sincèrement convaincu d'avoir connu un "cabotin". Je comprend pourtant très bien le mal-

Falls ausnahmsweise, geniale Architekten in den Augen der Zeitgenossen als verwirrend originell erscheinen (Brunellesco am Anfang des XV. Jahrhundert, aktuell Le Corbusier), dann bedeutet es, dass sich ihn ihren Werken die bislang unartikulierten Elemente einer neuen Architektur klar und in perfektem Gleichgewicht definiert haben.

Man darf daraus nicht schließen, dass man, nur weil man Talent besitzt, diese „Heldentat“ wiederholen kann. Die Aufgabe ist viel bescheidener: Respektieren, indem man die Prinzipien und die neuen Verhältnisse einer ästhetischen Ordnung, die im Normalfall von den Wegbereitern erstellt wurden, auf die neuen Umstände präzise anpasst.“

Das wäre es – und bis bald

Lucio Costa“

entendu qui persiste, puisque la plupart en est encore là.

À la fin de 30 éclate une révolution à la brésilienne (avec 2^e minuscule ce va sans dire). Quelques mois après — grâce à l'intervention de Manuel Bandeira et de Rodrigo Mello Franco de Andrade, esprits d'élite dont vous pouvez retenir les noms — je suis nommé à la direction de l'École des Beaux Arts de Rio. Entretiens, un bouleversement s'était accompli : de "traditionaliste" — dans le sens équivoque du mot — que j'étais, je fit à petit l'avais pu vaincre la répugnance que m'inspiraient vos livres et tout d'un coup, comme une révélation, toute l'émergente beauté de votre appel m'éblouit. En "état de grâce", et avec la foi intranquillante propre aux nouveaux convertis, je tâchai de "sauver" les jeunes de l'École ; neuf mois après — ce qui est bien raisonnable, puisqu'il s'agissait d'une délivrance — on me flanqua à la porte en m'accablant de vilains noms.

Quatre ans se passèrent dans

l'ostracisme. En septembre de 35 on me fait appeler au ministère de l'Instruction. C'est que le ministre Capanema a comme chef de son cabinet, Carlos Drummond de Andrade : un poète — c'est-à-dire un type qui — comme Bandeira — a le sens profond des "réalités" vraies, et sait nous le transmettre (n'en concluez pas qu'ils poussent ici comme des champignons, les poètes ; bien au contraire, nous en avons 3 ou 4 pour 8.522.000 KM²). S'étant mis

— paraît-il — au courant de mon aventure à l'École, il intervint auprès du ministre en ma faveur — Bref : je suis mis au contact avec celui-ci qui, désolé avec le résultat d'un concours qu'il avait fait faire pour la construction du nouvel édifice on se doit installer son ministère — le projet classifié en 1^{er} — était simplement idiot — me commande et à cinq autres architectes dont vous avez déjà les noms (1^{er} lettre de Monteiro) un nouveau projet. Il était alors en train d'ordonner, aussi, les premières démarches en vue de la prochaine construction de la "Cité Universitaire" (la nouvelle constitution préserve 10% du budget pour l'éducation et la santé), et, en me faisant part de l'invitation adressée par lui à Piacentini, demande ce que j'en pensais. "C'est lamentable" répondis-je désemparé. Et je lui expliquai la situation actuelle de l'architecture en face des nouvelles techniques, les possibilités d'ordre plastique qui en découlent, l'impasse motivée par le "status-social" et votre appel à l'autorité, en concluant mon exposé par ces mots : "il ya des centaines de Piacentini, partout, à tout moment — il faut des siècles d'intervalle pour un consensus."

Il était cependant, trop tard — l'académicien s'embarquait déjà à Gênes. Pendant dix jours il se ballade par la ville pour donner son avis sur le choix du terrain, ébauche des croquis sur le papier, puis rentre en Italie avec l'intention de revenir aussitôt qu'on ait le programme fixé et le terrain choisi.

Une commission de professeurs organise les programmes, qui ne sont pas encore finis tout à fait (à titre de renseignement, voilà 100 000 M² x 4 étapes). Une autre commission basée sur les données de Piacentini a choisi définitivement le terrain qui est coupé en deux par huit lignes de chemin de fer (des trains de banlieue de 3 en 3 minutes) et d'où l'on ne voit même pas la mer — d'ailleurs très belle situation pour n'importe où, bien pour Rio cependant. En vérité il n'y a pas d'autre disponible et assez grand. Vous vous rappelez Rio: des montagnes, la mer — les batisses ont pris le reste.

J'insiste encore une fois au près du ministre Capanema pour qu'on vous fasse, quand même, venir — inutile: il y a l'ambassade italienne, il y a Piacentini qui a fait de son mieux; le Brésil vend des beef et du café aux marionnettes de "dace" en Afrique, et cetera. Et le temps s'écoulait... partant des réactionnaires.

Puis — il y a à peu près un mois — le ministre constitue une commission de cinq architectes afin d'élaborer, pour le terrain choisi et basé sur le programme en voie de conclusion, les plans de la future cité universitaire, toujours avec l'idée de faire revenir Piacentini pour des conseils... etc. J'ai fait partie de cette commission et en profitai pour revenir à la charge, cette fois là avec un résultat: le ministre nous autorisait à nous mettre en communication extra-officielle avec vous afin de savoir les conditions dans lesquelles vous pourriez venir à Rio pour des cours de conférences, pour donner votre avis sur le projet du ministère — dont je vous envoie des copies — et des indications d'où

dire général ou particulier sur la manière dont, selon vos principes, les plans de la Cité Universitaire doivent être menés. C'est alors que Mr. Monteiro, avec beaucoup de sympathie et la meilleure des bonnes volontés se met de la partie. Vous lui devez la réussite des négociations. Le reste vous le savez déjà en détail — même la menace d'un échec et finalement l'autorisation de sa majesté le président.

Je vais maintenant vous faire part d'une nouvelle dont je n'ai pas encore parlé à Mr. Monteiro. Hier j'ai proposé au ministre Capanema ceci: au lieu de faire construire l'université sur le terrain choisi, la Mantex tout bonnement sur l'eau — en véritable cité lacustre, dans la "lagoa" Rodrigo de Freitas dont vous vous souvenez, peut-être.

Il me regarda appréhensif: "dans l'eau?" C'est que les idées très pures — c'est à dire, sans attaches avec le terre à terre des solutions usuelles — et très précises, ont le don de scandaliser tout le monde. Vous le savez mieux que personne. Je lui expliquai alors, encore une fois, vos projets d'urbanisation contemporaine, et lui montrai que c'était la chose la plus facile du monde mettre tout cela sur l'eau où les pilotis et les viaducs seraient parfaitement à l'aise; et aussi que les immenses jardins sur la couverture des bâtiments, protégés du soleil par des grandes marquises, serviraient à merveille pour les promenades de long en large pendant l'inter-valle des cours, et qu'on ferait tout le loisir des étudiants et en contraste avec la netteté de l'architecture, des îles où l'exubérance de la végétation tropicale pourrait s'épanouir sans

contrainte — le tout lié par des vraducts et des ponts et naturellement délimité par les bords du lac; puis l'encadrement magnifique des montagnes, le ciel, le soleil, les eaux — enfin, quelque chose d'unique au monde et d'une "potencialité" lyrique" digne de vous. Il me parla de Venise — je lui fis voir que se serait précisément l'opposé de Venise avec ses corridors d'eau, puisqu'ici la surface ne souffrirait d'interruptions; elle se prolongerait sous les bâtiments (d'ailleurs la "lagia" a presque 3 millions de m² pour les 100000 m² de bâtisses). Il est allé avec moi cet après-midi voir la chose sur place. L'intelligence très lucide du ministre (Capanema) me semble inclinée à accepter l'idée en principe, il craint seulement le scandale par la presse, la réaction de l'opinion publique peu préparée pour accepter sans réserve des propositions si peu convenables?

En ces conditions votre

voyage à Rio nous semble providenciel. Encore un mot. Une de vos tâches auprès du ministre sera de lui faire savoir votre avis sur le projet dont je vous envoie des photos. S'il vous déplaît dites-le nous carrément, mais, je vous en prie, ne dites pas brusquement à Mr. Capanema: "C'est moche — ils ne m'ont pas compris" — car alors nous serions f. sans appel, puisque les "autres" l'ont déjà condamné, et nous vous prenons à témoin.

Le parti général obéit aux convenances d'orientation locale. Ainsi: sud — salles de travail (presque pas de soleil) pan de verre; est — salles de travail (on y travaille de 11 à 4 heures) fenêtres en longueur; nord —

hall, escaliers et services secondaires (du soleil presque toute la journée, mais pas trop bas) "brise-soleil"; ouest — circulation. Salle de conférence: fermétique — briques de verre (air conditionné).

Enfin, si vous le jugez trop influencé par vos propres travaux — quoique inadroitement traduits — ceci pourra vous servir d'explication:

"En vertu de sa fonction éminemment utilitaire — et quoique les exigences d'ordre social et technique auxquelles elle se doit forcément soumettre soient surordonnées à une conception directrice d'ordre purement plastique — l'architecture est, de tous les arts, celui qui se veut le moins permettre des élan" d'individualisme". Si,

exceptionnellement, des architectes de génie peuvent paraître aux yeux des contemporains d'une originalité déconcertante (Brunellesco au commencement du XVI^e siècle, actuellement le Corbusier) — cela signifie que dans leurs œuvres se sont définies clairement et en parfait équilibre, les éléments jusqu'alors inarticulés d'une nouvelle architecture.

On ne doit pas conclure par là que, pour avoir du talent, on en puisse répéter la "promesse" à ceux-ci comme à nous — qui n'avons ni l'un ni l'autre — la tâche est bien plus modeste: respecter — en les adaptant à des circonstances particulières précises — les nouveaux principes et les nouvelles relations d'ordre plastique généralement établis par les vrais précurseurs.

Voilà — et à bien

Brief Le Corbusiers an Lucio Costa vom 22.11.1938

VI A 02-01210 L

Le Corbusier, welcher zwei Jahre zuvor an den Plänen für das Ministerium mitgewirkt hatte, äußert sich zuversichtlich über die Zusammenarbeit mit den brasilianischen Architekten. Le Corbusier bittet Lucio Costa infolgedessen, sich um weitere Projekte, insbesondere für die Stadtplanung Rio de Janeiros, mit der sich Le Corbusier schon während seiner ersten Reise 1929 beschäftigt hatte, einzusetzen.

„Lieber Freund,

Sie geben mir wirklich zu wenig Neuigkeiten. Das ist nicht nett von Ihnen. Ich würde gerne wissen, wo wir mit dem Projekt des Ministeriums stehen.

Ich schreibe von Zeit zu Zeit an Capanema, um ihn mit Nachdruck daran zu erinnern, dass ich die Pläne für die Cité Universitaire gerne mit Ihnen und den Anderen machen möchte.

Ich habe ihm die Frage gestellt: „Werden es die Italiener (Piacentini) sein, die die Cité Universitaire machen werden?“ Er meinte nein. Aber bemühen Sie sich auch um diese Frage? Oder besser, könnten Sie nicht eine neue, kleine Erfindung machen, die zur Folge hätte, dass man mich nach Rio de Janeiro ruft, sodass ich die Freude hätte Sie und die Anderen wiederzusehen, sowie die Stadt und alles was daraus folgt. Bemühen Sie sich doch das zu arrangieren.

Ich habe ein Jahr lang mit zwei argentinischen Architekten an der Fertigstellung eines Masterplanes für Buenos-Aires gearbeitet. Der argentinische Botschafter (der Neue, M. Carcano) ist mit etwa zwanzig argentinischen Personen und Journalisten zu mir ins Büro gekommen. Das ist eine lebendige Persönlichkeit voll auf dem Laufenden über die derzeitigen Fragen der Kunst und er ist entzückt von unserem Projekt,

dass er in Buenos-Aires durchsetzen wird. Wir werden ein Buch verlegen, dass das gesamte Projekt vorstellt.

Ich habe ein halbes Jahrhundert hinter mir. Ich bin eine dement-sprechende Persönlichkeit. Denken Sie nicht, dass Ihr Land einen kleinen Vorteil hätte, indem es mich als Berater für städtebauliche Projekte, insbesondere für die Stadtplanung von Rio, die man wieder aufnehmen sollte oder jegliches andere Projekt, heranziehen würde. Kurz gesagt, erinnern Sie sich, dass Capanema mich darum gebeten hatte ein Buch meiner sechs Vorträge in Rio zu machen. Ich habe noch alle Zeichnungen (erinnern Sie sich an den Neger am Hafen, der diese gigantische Stahlrolle trug?). Capanema hatte mir eine Finanzierung versprochen, die ich jedoch nie erhalten habe. Dazu hatte ich ihm einen Kostenvoranschlag der Pariser Druckerei gesendet.

—
Mein lieber Lucio Costa, könnten Sie nicht mit Mr. Capanema oder mit seinem netten Kabinettsvorsitzenden Mr. ? reden, sodass ich diesen nützlichen Kontakt wiederherstellen kann. Geben Sie mir alle Neuigkeiten. Grüßen Sie auch Madame Costa von mir. Grüßen Sie auch, falls Sie ihn sehen, meinen Freund Ofaire und behalten Sie das beste meiner Grüße für sich.

Le Corbusier“

Le 23 Novembre 1938

Monsieur Lucio COSTA

88, rue Gustavo Sampaio - Leas

RIO-de-JANEIRO

Cher ami,

vous ne donnez vraiment trop peu de nouvelles. Ce n'est pas gentil à vous. J'aimerais savoir où en est le bâtiment du Ministère.

J'écris de temps en temps à Capanema pour lui rappeler avec insistance que j'aimerais faire les plans de la Cité Universitaire avec vous autres. Je lui ai envoyé "Des Canons, des Munitions ? Merci ! Des Logis... S.V.P." et une lettre le 1er Octobre.

J'ai vu hier M. Souza-Dantas, Ambassadeur à Paris, qui m'a conseillé de me rappeler fréquemment au souvenir de M. Capanema.

Je lui ai posé la question "Est-ce que ce seront les Italiens (Piacentini) qui feront la Cité Universitaire ?" Lui pense que non. Mais est-ce que vous agissez utilement sur cette question ? Ou, d'autre part, ne pourriez-vous pas faire une nouvelle petite invention qui ait pour conséquence de me faire appeler à Rio de Janeiro, afin que j'aie le plaisir de vous revoir tous, ainsi que la ville et tout ce qui s'ensuit. Tâchez donc d'arranger cela.

J'ai travaillé pendant une année avec deux architectes argentins à la confection d'un plan directeur de la ville de Buenos-Aires. L'Ambassadeur argentin (le nouveau, M. Carcano) est venu à l'atelier avec une vingtaine de personnalités argentines et des journalistes et du magnésium. C'est un homme très vif et très au courant des questions d'art et il est ~~très~~ enchanté de ce projet qu'il va appuyer à Buenos-Aires. Nous allons éditer un livre ~~très~~ bien fait démontrant tout le projet.

J'ai passé le demi-siècle. Je suis par conséquent un personnage. N'estimez-vous pas que votre pays aurait un petit avantage en m'appelant comme consultant pour des problèmes d'ensemble, en particulier l'urbanisation de Rio qu'il faudrait reprendre, ou tout autre chose ?

Enfin, vous savez que Capanema m'avait demandé de faire le livre de mes six conférences de Rio. J'ai tous les dessins (vous vous souvenez du nègre portant le gigantesque rouleau de fer blanc, sur le port ?). Capanema m'avait annoncé un crédit que je n'ai jamais vu arriver. D'autre part, je lui avais envoyé un devis de l'imprimeur parisien.

Mon cher Lucio Costa, ne pourriez-vous pas en discuter avec M. Capanema, ou ~~parler~~ avec son chef de cabinet gentil, M. X. (L?) de façon à renouer un contact utile.

Donnez-moi donc de vos nouvelles à tous. Présentez à Madame Costa mon meilleur souvenir et mes amitiés. Saluez, si vous le voyez, mon ami O'Faite, et priez pour vous le meilleur de mes sentiments.

Le Corbusier

Brief Le Corbusiers an Pietro Maria Bardi vom 18.10.1949

I3-3-90-001/002

Pietro Maria Bardi, der Ehemann Lina Bo Bardi, war Direktor des Kunstmuseums in Sao Paulo und für die Wanderausstellung zur Modernistischen Architektur zuständig. Le Corbusier antwortet auf Pietro Maria Bardi's Brief vom 20.09.1949, in dem er Le Corbusier zur Eröffnung seiner Ausstellung nach Sao Paulo einlädt. Le Corbusier lehnt ab und verweist in diesem Brief auf die angespannte Situation und die Geschehnisse mit Brasilien. Le Corbusier bittet Bardi den Briefteil zwischen den Buchstaben A und B in der Ausstellung, unterhalb der Darstellung des Ministeriums für Erziehung und Gesundheit, zu hängen.

„Mein lieber Bardi,

ich bin sehr glücklich, Sie an einem neuen Projekt von größtem Interesse wiederzufinden, da Brasilien so von Ihren Kenntnissen profitieren wird. Sie kündigen an, dass Boston meine Ausstellung nach Sao-Paule schicken wird. Ich wusste es. Sie bitten mich an der Eröffnung teilzunehmen. Ich habe schon vor paar Monaten auf eine solche Anfrage seitens M. X (?) aus Sao Paulo geantwortet.

A - *Sie haben mir gesagt, dass mein „Ausflug nach Brasilien“, wo ich das große Gebäude des Ministeriums für nationale Erziehung begonnen hatte, den Weg für neue Perspektiven geebnet hätte...*

1936 habe ich mit eigener Hand und mit einem charmanten und treuen Team aus Rio die Pläne für das Ministerium für nationale Erziehung gezeichnet. Es waren absolut revolutionäre Pläne, auch für ganz Amerika. 1939 (Arquitectura-Urbanismo No 4, Juli-August 1939) veröffentlichte diese brasilianische Gruppe nochmals einen großen Artikel mit den von meiner Hand gezeichneten Plänen für das Ministerium und schrie in die ganze Welt hinaus, dass dieses Gebäude ein schönes Gebäude werden würde, da es ja Le Corbusier ist, der sich darum gekümmert hatte.

1939, Krieg... Stille. 1945 erfährt man in Europa, dass das Ministerium gebaut wurde.

Lucio Costa und Niemeyer schrieben mir jeder einen netten Brief zur Befreiung. Totale Stille jedoch von offizieller Seite (Brasilianische Botschaft, Ministerium für nationale Erziehung, die jene Regierung die mich 1936 hatte kommen lassen).

Zwischen 1946-1948 habe ich versucht den Brasilianern, die entweder in Paris wohnten oder zu Besuch in Paris waren, mein großes Erstaunen darüber nahezubringen, dass man mich von offizieller Seite im Unwissen über den Bau des Ministeriums gelassen hatte. 1948 habe ich den brasilianischen Botschafter in Paris (dem Vorgänger von M. Martins) um eine Audienz gebeten. Ich habe ihm meine Verwunderung erklärt. Darauf antwortete er: „1936-1947=11 Jahre. Das ist abgelaufen, hinfällig, es ist nutzlos dieses Gespräch weiterzuführen“.

1948 oder 1949 (?) unterstützte der brasilianische Botschafter eine Ausstellung über die brasilianische Architektur im großen Amphitheater der École des Beaux Arts in Paris. Ich wurde hierzu nicht vom Botschafter, sondern von der französischen Architektenkammer (die weit davon entfernt ist meine Ideen zu teilen) eingeladen. Die Ausstellung beinhaltete Projekte Niemeyers und Reidys, alles Arbeiten, die meine Handschrift trugen: Pilotis, Brise-Soleil, Glaswände, freies Grundstück, grüne Stadt, usw.

Der Redner, der vor den hohen Gästen die Darstellungen erklärte (dieser Redner ist ein brasilianischer Professor der neuen Generation, der extra aus Rio gekommen war) verkündete,

—

dass dies die brasilianische Architektur und die eigene Erfindung Brasiliens sei. Ich stehe noch neben ihm und amüsiere mich sehr über diese überwältigende Nationalisierung meiner Ideen. Ich sage zum Redner: „Das hat mich auf außergewöhnliche Art interessiert“. Er nimmt das noch als Kompliment.

Das Ministerium ist gebaut. Ich habe weder von den Architekten, noch von der Regierung einen einzigen Cent an Honoraren erhalten.

Ich habe 1936 ebenfalls die Pläne für die Cité Universitaire du Brésil in Rio de Janeiro gemacht. Ich habe seitdem in meinen Begegnungen mit den Brasilianern immer wieder vorgeschlagen, dass mich der brasilianische Staat zur Entlohnung, als Berater mit einem brasilianischen Team, für die Fertigstellung der Pläne der Cité Universitaire beauftragen könnte. Ich habe nie eine Antwort erhalten...

B - Sie haben mich gebeten bei der Ausstellungseröffnung in Sao Paulo anwesend zu sein, „da viele Architekten glücklich wären, den berühmten Meister als Gast zu sehen“ (Ihr Brief vom 20 September 1949).

Ich bitte Sie, als Ehrendienst mir gegenüber, den Text dieses Briefes, ab dem Buchstaben A bis zum Buchstaben B am Briefrand, unterhalb der Darstellung des Wolkenkratzers von Rio de Janeiro, aufzuhängen. Ich verlasse mich auf Sie, als Beweis der Loyalität und Freundschaft.

Ich bin weder ein Bettler noch ein Höfling. Ich finde das Verhalten derjenigen, die zur Angelegenheit des Ministeriums beigetragen haben, außergewöhnlich und extravagant.

Die Forschungen, denen ich mein Leben (vierzig Jahre) gewidmet habe, haben mir die Taschen leer gelassen. Es ist dieser Grund, der mich dazu

zwingt, mit aller Ruhe und Intensität, die sie von mir verlangt, bei der Arbeit zu bleiben und mich davon abhält, durch die transozeanischen Flugzeuge zu spazieren, um eine Ausstellungseröffnung zu leiten.

Davon abgesehen erfüllen mich die Bilder Ihres Museums mit wahrer Freude. Sie zeigen einen lebendigen Geist. Und da Sie sowohl antike wie auch moderne Gemälde in Ihrem Museum aufhängen, möchte ich Sie schon mal darauf hinweisen, dass die Ausstellung aus Boston an die zwanzig Gemälde beinhaltet, die ich persönlich ausgesucht habe und ich würde mich sehr freuen, wenn sich Ihre Bewunderung für diese Bilder auch in einer Transaktion, im Verhältnis zum Marktwert der Gemälde, ausdrücken würde.

Glauben Sie mir, mein lieber Bardi, ich wünsche Ihnen alles Gute.

Le Corbusier“

Paris, le 18 Octobre 1949

LE CORBUSIER

Monsieur P.M. BARDI
 Directeur du "Muscu de Arto"
 Rua 7 Abril nº 216
 SÃO-PAULO (Brasil)

1-2-1-3
 13 03 31

Mon Cher Bardi,

Je suis très content de vous retrouver à nouveau et attaché à un travail du plus grand intérêt puisque vous ferez bénéficier le Brésil de vos compétences. Vous m'annoncez que Boston a envoyé mon exposition à São-Paulo. Je le savais. Vous me demandez de venir assister à l'inauguration. J'ai déjà répondu à une telle demande formulée par M. X(?) à São Pablo, il y a quelque mois.

A - Vous m'avez dit que "mon excursion au Brésil" où j'ai commencé le grand édifice du Ministère de L'Education Nationale frayera les chemins à de nouvelles possibilités..."

En 1936, j'ai dessiné de ma main et fait dessiner par une équipe charmante et dévouée de Rio; les plans du Ministère de L'Education Nationale, plans entièrement révolutionnaires à Rio comme dans les trois Amériques d'ailleurs. En 1939 (Arquitetura-Urbanismo" nº 4, juillet-août 1939) ce groupe brésilien publie encore une fois un grand article avec mes propres dessins à la main concernant le Ministère et criant à cor et à cris que ce bâtiment serait un beau bâtiment puisque c'était Le Corbusier qui s'en était occupé.

1939, la guerre... silence. 1945, on apprend en Europe que le Ministère est construit.

Lucio Costa et Niemeyer m'écrivent chacun une gentille lettre à la Libération. Silence total du côté officiel (Ambassade du Brésil, Ministère de L'Education Nationale, Gouvernement qui m'avait fait venir en 1936).

Années 1946-48, je cherche à faire comprendre aux Brésiliens que je rencontre habitant Paris ou de passage à Paris, mon grand étonnement d'avoir été laissé officiellement entièrement dans l'ignorance de la construction du palais. En 1948, je demande à l'Ambassadeur du Brésil à Paris (celui qui précéda M. Martins) une audience. Je lui réitère cet étonnement. Il me répond: "1936-47= 11 années; c'est périmé, annulé, inutile de poursuivre la conversation.

1948 ou 1949(?), l'Ambassade du Brésil patronne une exposition brésilienne de l'architecture moderne dans le grand amphithéâtre de l'Ecole des Beaux Arts à Paris. Je ne suis pas convoqué par l'Ambassade mais par l'Ordre des Architectes français (qui est loin de partager mes idées). L'exposition comporte des travaux de Niemeyer et Reidy, toutes les séries de travaux qui en subi mon empreinte: pilotis, brise-soleil, pans de verre, terrain libre, ville verte, etc.

Le conférencier, qui explique devant les autorités invitées les photographies exposées (ce conférencier est professeur brésilien de la nouvelle génération, venu exprès de Rio) annonce

que c'est là l'architecture brésilienne et l'invention propre du Brésil. Je suis présent à côté de lui, m'amusant follement de voir une si fouroyante nationalisation de ma pensée. Je dis au conférencier: "Vous m'avez prodigieusement intéressé". Il prend cela pour un compliment.

Le Ministère est construit. Je n'ai jamais touché un seul centime d'honoraires pour cela, ni du côté des architectes, ni du côté du gouvernement brésilien.

J'avais fait en 1936 également, le plan de la Cité Universitaire du Brésil à Rio de Janeiro. Dans mes rencontres avec les Brésiliens, depuis, j'ai suggéré que le Brésil pourrait s'acquitter à mon égard en me chargeant de poursuivre en tant que consultant, avec un comité brésilien, la confection des plans de cette cité universitaire. Je n'ai jamais eu aucune réponse...

B - Vous me demandez d'être présent à Saint-Paul, à l'inauguration de mon exposition "car un grand nombre d'architectes seraient contents d'avoir comme hôte l'illustre maître" (votre lettre du 20 Septembre 1949).

Je vous demande comme un service d'honneur à me rendre, inclus, les deux feuillets à afficher d'afficher au bas de la photographie du gratteciel de Rio de Janeiro, qui fait partie de mon exposition, le texte de cette lettre à partir de la lettre A jusqu'à la lettre B mises en marge. Je compte sur vous comme un acte de loyauté et amical.

Je ne suis ni un quémandeur ni un courtisan. Je trouve extravagant, extraordinaire l'attitude de ceux qui ont présidé à cette affaire du Ministère.

Les recherches auxquelles ma vie a été consacrée (auant années) m'ont laissé les poches vides. C'est cette raison qui m'oblige de rester à mon travail avec toute la sérénité et l'intensité que cela exige et qui m'empêche de me promener dans les avions transocéaniques pour venir présider une inauguration.

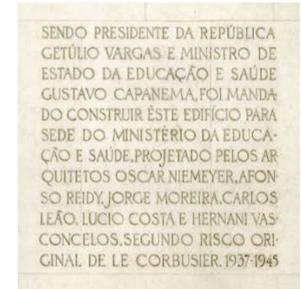
A part cela, les photographies de votre musée me font un réel plaisir; elles montrent un esprit vivant. Et puisque vous accrochez la peinture ancienne et moderne dans votre musée, je vous signale que l'exposition de Boston comporte une vingtaine de tableaux choisis de moi et que je serais très heureux que votre admiration pour mon oeuvre se manifeste (une fois n'est pas coutume) par une transaction relative à cette peinture. Vous savez que je n'ai pas exposé depuis 1923 jusqu'à maintenant, c'est à dire pendant, plus de 25 ans. Ce silence n'a pas établi ma cote et vous le comprenez. C'est Paul Rosenberg, 16 East 57th street à New York, qui est chargé de mes intérêts commerciaux en Amérique concernant la peinture.

Croyez, mon cher Bardi, à mes meilleurs sentiments.

(a) Le Corbusier

Brief Lucio Costas an Le Corbusier vom 27.11.1949

I3-3-323-001/002



Inschrift Gedenktafel Ministerium

In diesem Brief spricht Lucio Costa Le Corbusier auf einen Zwischenfall mit einem Journalisten 1949 an und bittet ihn um nähere Erklärungen (S. Le Corbusiers Antwort vom 23.12.1949, Nr. I3-3-94-001/002/003). Des Weiteren zitiert er einen Brief Le Corbusiers vom 13.09.1939, in dem sich dieser noch positiv und optimistisch über das Projekt des Ministeriums für Erziehung und Gesundheit geäußert hatte. Erwähnenswert ist, dass Le Corbusier zu diesem Zeitpunkt 1939 noch von „ihrem“ und nicht von „seinem“ Projekt spricht, was eine sensible Veränderung seiner Eigenwahrnehmung belegt. Lucio Costa äußert sich jedoch beschwichtigend zum Beitrag Le Corbusiers bei der Entstehung einer brasilianischen Moderne. Dazu spricht Lucio Costa auch die Gedenktafel im Gebäudeingang des Ministeriums an, auf die Le Corbusier erst nachträglich genannt wurde. Lediglich zu den Honorarforderungen Le Corbusiers widerspricht ihm Lucio Costa.

„Lieber Le Corbusier,

man hat mir gestern Abend von Ihrem ungewöhnlichen Verhalten einem Journalisten gegenüber, zum Thema des Ministeriums für Erziehung und Gesundheit, berichtet und ich würde gerne wissen, worum es sich handelt, da wie man mir sagt, Ihre Interpretation der Geschehnisse nicht mehr der von 1939 entspricht.

Tatsächlich schrieben Sie mir am 13. September 1939, nachdem Sie Kenntnis über die endgültigen Pläne des Ministeriums genommen hatten:

„Ihr Palast der Erziehung und Gesundheit scheint mir ausgezeichnet. Ich würde sogar sagen, erfüllt vom scharfsinnigen Geist und seiner Ziele bewusst. Bewegend und Dienlich. Es gibt keine Widersprüche oder Ungereimtheiten, die wie in anderen modernistischen Werken oft zeigen,

dass man keine Ahnung von wahrer Harmonie hat. Wird er gebaut dieser Palast? Ja? Umso besser, denn er wird schön sein. Er wird wie eine Perle im aquatischen Misthaufen sein. Mein Kompliment, mein „OK“ (wie Sie es doch von mir fordern)“.

Ungeachtet dieser präzisen Äußerungen und der Urhebererschaft dieses Projektes, haben wir, bei der Einweihung des Gebäudes während des Krieges, während wir keine Neuigkeiten von Ihnen hatten, das schlussendlich gebaute Projekt, mit den von Ihnen gezeichneten Plänen für ein anderes Grundstück nahe des Flughafens, in Verbindung gebracht, die uns als Orientierung gedient hatten. Das ist, weil wir den Willen haben, Ihren Namen endgültig mit diesem nun mal historischen Gebäude in Verbindung zu bringen, da dort zum ersten Mal die baulichen Prinzipien, die Sie als Grundlage der neuen Architektur und Stadtplanung etabliert haben, ausgeführt wurden.

Ich sende Ihnen anbei ein Foto der Gravur auf der Steintafel im Gebäudeingang und möchte Sie nur darauf aufmerksam machen, dass das ursprüngliche portugiesische Wort RISTO, die gleiche Bedeutung hat, wie das englische Wort DESIGN, was von DRAWING stammt, Zeichnung.

Übrigens haben wir nie aufgehört das bewundernswerte Ergebnis der brasilianischen Architektur mit Ihrem Namen direkt in Verbindung zu setzen: Wenn das Laub schön ist, sollten Sie sich freuen, denn den Stamm und die Wurzeln verdanken wir Ihnen.

cette copie est envoyée à
Bardi le 27.10.49- 13 3 213
E-1-17

MINISTERIO DA EDUCACAO E SAUDE



Cher "e Corbusier,

On m'a parlé hier soir de votre attitude insolite envers un journaliste à propos de l'affaire du bâtiment du Ministère de l'Education et Santé, et je voudrais bien savoir de quoi il s'agit car votre interprétation actuelle des faits à ce qu'un me dit n'est plus celle de 1939.

En effet, le 13 Septembre 1939, après avoir pris connaissance des plans définitifs du projet, vous m'écriviez :

"Votre Palais de l'Education et Santé Publique me paraît excellent. Je voudrais autant dire ; animé d'un esprit "clairvoyant, conscient des buts ; servir et émouvoir. Il n'a " pas de ces hiatus ou barbarismes qui souvent, ailleurs dans les " oeuvres modernes montrent qu'on ne sait ce qu'est l'harmonie. Il " se construit, ce palais ? Oui ? Tant mieux alors et il sera " beau. Il sera comme une perle dans le fumier aquatique. Mes com- " pliments, mon "O.K." (comme vous le réclamez)".

Nonobstant cette manifestation précise de votre part quant à la présidence, légitime du projet, à l'acte inaugural de l'édifice, pendant la guerre, lorsque nous n'avions pas de nouvelles de vous, nous avons voulu rattacher ce projet, finalement construit, à celui que vous aviez pris l'initiative de concevoir et d'esquisser pour un autre terrain dans le voisinage de l'aéroport, et qui nous avait servi de boussole et de point de repère. C'est que nous tenons à associer définitivement votre nom à ce bâtiment désormais historique dû surtout à Oscar ~~S~~ SUARES mais qui s'appliqueraient pour la première fois, intégralement en échelle monumentale et avec noblesse d'exécution ~~ou~~, les principes constructifs que vous avez su établir et ordonner comme fondement de la technique architecturale et urbanistique nouvelle créée par vous/

Je vous remets ci-joint une photo de l'inscription gravée sur le pan de pierre du vestibule en vous signalant que l'ancien mot portugais RISTO à la même acceptation de mot anglais DESIGN, distinct de DRAWING, dessin.

D'ailleurs, nous n'avons jamais cessé de rattacher directement à votre oeuvre l'admirable essor de l'architecture brésilienne : si la frondaison est belle vous devriez vous en ré- ~~pondre~~ pondre puisque le tronc et les racines sont à vous.

../. ..

F
40

Aber wenn es um die Honorare geht, möchte ich Sie höflich darauf hinweisen, dass Sie während Ihres dreimonatigen Aufenthaltes deutlich mehr verdient haben, als wir anderen während der ganzen 6 Jahre, welche die Angelegenheit gedauert hat, denn wir waren 6 Architekten und ungeachtet dessen wie ungleich der persönliche Beitrag von jedem war, wurden die Honorare stets gerecht verteilt.

Gruß,

Lucio Costa

P.S. Die Zeichnungen, die Sie nachträglich anhand von Fotos des fertigen Gebäudes gezeichnet und als originale Entwurfszeichnungen veröffentlicht haben, fanden wir alle peinlich.

E1-17 324

Mais si c'est d'honoraires qu'il s'agit permettez de vous faire savoir que pendant les trois mois de votre séjour ici vous avez touché d'avantage que nous autre pendant les six années que l'affaire à duré, car nous étions six architectes et quoique les contributions individuelles fussent inégales, les honoraires ont toujours été partagés également parmi nous.

Bien à vous.

LUCIO COSTA



P.S. L'esquisse faite après coup, basée sur des photos du bâtiment construit, et que vous avez publiée comme'il s'agissait d'une proposition originale, nous a fait, à tous, une pénible impression.

Lucio

Rio, 27/X1/49

Brief Le Corbusiers an Pietro Maria Bardi vom 28.11.1949

13-3-92-001/002

Le Corbusier antwortet auf Pietro Maria Bardis Brief vom 17.11.1949, indem er Le Corbusier um nähere Angaben zu den nicht bezahlten Honoraren bittet. Le Corbusier äußert sich ebenfalls über die Arbeiten, die er während seines Aufenthaltes 1936 in Rio de Janeiro übernommen hat.

„Mein lieber Bardi,

ich habe gestern Ihr Telegramm erhalten, welches folgendes beinhaltete: „Offizielle Frage, bitte um Antwort“ und heute erhielt ich Ihren Brief vom 17 November, der mich darum bittet, mich zu den Honoraren zu äußern, die ich für die Dienste am Ministerium für Erziehung und Gesundheit von der brasilianischen Regierung hätte erhalten sollen. Das juristische Problem ist einfach: Man kann mir unterstellen, dass ich keinen Vertrag hatte aber eine Einladung, als Berater zu arbeiten, für:

A Die Pläne für das Ministerium zu kontrollieren;
B Erste Zeichnungen für die Cité Universitaire zu machen.

Da das Recht ausländischen Architekten verbietet bezahlt zu werden, hatte man vereinbart, dass ich zehn Vorträge im Theater in Rio de Janeiro halte, die mit insgesamt 60.000 Francs entlohnt werden.

Was habe ich in Rio gemacht: Ich hatte festgestellt, dass die Pläne für das Ministerium nicht passten und eine Art ungünstige Reduktion des Tsentrosyuz Gebäudes in Moskau waren, von denen ich 1928 die Pläne gemacht hatte. Ich habe also neue Pläne für ein anderes Grundstück am Rande der Bucht gemacht, welche ich dann im letzten Moment auf das zuvor geplante Grundstück angepasst hatte (ein anderer Umgang mit dem Erdgeschoss, Konzeption der Büros in einer einzigen vertikalen Einheit, Positionierung des Konferenzsaal, Beseitigung der Innenhöfe,

fast vollständige Rückgewinnung des Grundstückes für Fußgänger und Parkplätze, Entwicklung der Brise-Soleil und Anpassung auf die Klimaverhältnisse in Rio, Verwendung der Pilotis, usw...).

Während ich meine Rolle als Redner und Berater komplett überstieg, leitete ich gleichzeitig sechs Wochen lang zwei Planungsteams, eins für den Palast, eins für die Cité Universitaire. Ich habe Pläne für Beide gezeichnet und dementsprechend mein Mandat deutlich überzogen.

Ich besitze zwei Briefe des Ministers Capanema von 1936. Der Erste, vom Tag meiner Ankunft, in dem er mir Fragen zum bestehenden Ministerium stellt. Der Zweite sechs Wochen später, in dem er mir dafür dankt, dass ich mit den neuen Plänen zur Lösung der Probleme beigetragen konnte.

1937–38–39, Stille; 1939–1945 Krieg in Europa. Nach der Befreiung Paris erfahre ich, dass der Palast gebaut wurde. Ich erfahre über die new yorker und britischen Veröffentlichungen und dann auch durch die viele Werbung der brasilianischen Propaganda, dass es ein großer Erfolg ist. Es scheint sogar so, als sei diese Architektur, welche sich seit 1936 in vielen weiteren Gebäuden in Rio und in anderen Städten verbreitet hat, zum Manifest des brasilianischen Architekturstils geworden...!!!

—
Die Architekten, die den Palast gebaut haben, haben auch Honorare erhalten, ich jedoch nicht, und Sie fragen mich jetzt wie hoch ich meins schätze. Ich kann Ihnen anhand der Zahlen antworten, die nach französischer Honorarordnung verwendet werden. Hier meine Antwort:

Vorgesehene Honorare für den Vorentwurf:

- a) Konzept.....10% der Honorare*
- b) Vorentwurf...10% der Honorare*

Die Honorare für ein Gebäude dieser Größer werden auf 6% der Gesamtausgaben geschätzt; Meine Beteiligung wäre somit bei 20% der 6%, somit 1,2% Honorar auf den Gesamtpreis des Gebäudes.

So, das ist doch eine angemessene Sache. Ich berechne weder mein persönliches Talent, noch all das, was ich für Brasilien geleistet habe. Mehr als das, ich verlasse mich auf das integrale Urteil derer, die darüber zu entscheiden haben. Wenn ich mein Talent auf den Preis irgendeines anderen französischen Architekten rechne, denke ich, dass es eine Geste der Freundschaft ist, denen gegenüber, die mir in Brasilien vertraut haben.

Danke nochmal für Ihre Freundlichkeit. Grüßen Sie den Mr. Warchavchek von mir. Viel Glück und Danke.

Mit freundlichen Grüßen,

Le Corbusier“

Paris le 28 Novembre 1949

Monsieur M. BARDI
Muséu de Arte
Rua 7 de Abril 216
SÃO PAULO (Brésil)

13 02
72-13 93

-2-

Mon Cher Bardi,

J'ai reçu hier votre télégramme ainsi conçu: "Question officiellement posée j'attends réponse lettre", et aujourd'hui, votre lettre du 17 Novembre me demandant de vous dire au moins quels seraient mes honoraires pour les services fournis pour le Gouvernement brésilien à l'occasion de la construction du Palais du Ministère de l'Education Nationale et de la Santé Publique. Le problème juridique est bien simple: on peut admettre que je n'avais pas de contrat, mais un engagement à venir comme consultant from

- a) vérifier les plans du Palais du Ministère;
- b) faire la première esquisse de la Cité Universitaire du Brésil.

La loi interdisant de payer les architectes étrangers, il avait été convenu que je ferais six conférences au théâtre de Rio de Janeiro et que je serais payé 60.000 Fr pour cela.

Qu'ai-je fait à Rio de Janeiro? J'ai constaté que les plans du Ministère ne convenaient pas et qu'ils étaient une réduction défavorable du Palais du Centroscoyus à Moscou dont j'avais fait les plans en 1928. J'ai, par conséquent, fait des plans pour un autre terrain au bord de la baie et au dernier moment j'ai transformé ces plans pour le terrain antérieurement envisagé en faisant les esquisses d'application sur ce terrain (occupation entièrement différente du sol, conception des bureaux en une seule unité verticale, emplacement de la salle de conférence, suppression des cours, sol presque entièrement récupéré pour la circulation des piétons et le parking des voitures. Création des briso-soleil adaptés au climat spécial de Rio, emploi des pilotis, etc....).

Dépassant complètement mon rôle de conférencier et de consultant, j'ai dirigé deux ateliers de dessin pendant 6 semaines, un pour le Palais, un pour la Cité Universitaire; j'ai créé les plans de l'un et l'autre; j'ai dépassé ainsi de beaucoup mon mandat.

Je possède deux lettres du Ministre Capanema de 1936, la première le jour de mon arrivée me posant les questions relatives au projet existant du Palais du Ministère. La deuxième, six semaines plus tard, me remerciant d'avoir permis de résoudre le problème tout en ayant changé les plans.

1937-38-39, silence; 1939-44, guerre en Europe; Libération à Paris et j'apprends que le Palais a été construit pendant la guerre. J'apprends que c'est un grand succès, par les publications newyorkaises et anglaises, puis par la grande publicité faite à L'étranger par les services de propagande du Brésil; il paraît même que cette architecture, qui s'est étendue depuis 1936 à de nombreuses constructions à Rio et dans d'autres villes, est la manifestation de l'architecture brésilienne...!!!

Les architectes qui ont construit le Palais ont touché des honoraires, je n'en ai touché aucun et vous me demandez quelle est mon estimation. Je peux vous répondre selon les bases en usage à l'Ordre des Architectes de Franco. Voici cette réponse:

Honoraires prévus pour l'avant-projet:

- a) esquisse.....10% des honoraires
- b) avant-projet.....10% des honoraires

Les honoraires pour un bâtiment de cette nature sont estimés à 6% des données dépondées; ma participation serait donc de 20% de 6%, soit 1,2% d'honoraires à compter sur le coût total du bâtiment.

Voilà une chose raisonnable. Je ne mets pas en valeur ni mon talent personnel, ni tout ce que j'ai pu apporter d'utile au Brésil. Plus que cela, je laisse la chose au jugement intégral de ceux qui auront à en décider. En calculant mon talent au prix de n'importe quel architecte français, j'estime faire un geste d'amitié à l'égard des personnes qui m'ont fait confiance au Brésil.

Merci encore de toute votre gentillesse. Rappelez-moi au bon souvenir de M. Warchavchik. Bonne chance et merci.

Amicalement à vous.

(a) Le Corbusier

P.S. J'ai reçu une lettre de l'Institute of Contemporary Art de Boston m'annonçant que l'exposition partirait en Amérique du sud en particulier à St-Paul.

Brief Le Corbusiers an Lucio Costa vom 23.12.1949

I3-3-94-001/002/003

Le Corbusier antwortet auf Lucio Costas Brief vom 27.11.1949 (s. Nr. I3-3-323-001/002). Le Corbusier schildert seinen Zwischenfall mit dem Journalisten, welcher ihn zur brasilianischen Moderne interviewen wollte. Le Corbusier nennt ebenfalls viele Gründe für den Konflikt zwischen ihm und den Brasilianern. Mit der Aussage zu den „Bardi Dokumenten“ verweist Le Corbusier auf seine Korrespondenz mit Pietro Maria Bardi (s. Nr. I3-3-90-001/002 und Nr. I3-3-92-001/002), die er Lucio Costa anbei zusendet.

„Mein lieber Lucio Costa,

ich habe Ihren Brief vom 27 November erhalten, in dem Sie von einer ungewöhnlichen Haltung reden, die ich einem Journalisten gegenüber gehabt haben soll. Wenn es sich um den Einen handelt, den ich schlecht empfangen habe, dann deswegen: Vor einem Zeugen, einem pariser Künstler, hat er mir diese Frage gestellt: „Was denken Sie über die modernistische Architektur in Brasilien?“, so als sei es eine Sache, die ich erst seit kurzem von außen betrachten würde. Also habe ich ihm gesagt, dass die guten Journalisten einen überlegten, vollständigen und präzisen Fragebogen für ein Interview vorbereitet und dass man nicht das Recht hätte, einen beschäftigten Menschen mit solch amateurhaften Fragen zu stören. Nun sehen Sie warum ihr Mann vielleicht nicht glücklich ist. Ich habe die Gelegenheit genutzt, um dem Künstler, der ihn als Zeugen begleitet hat, im Wesentlichen dies zu sagen: Mit einem brasilianischen Team habe ich 1936 Pläne gemacht. Der Zufall hat dazu geführt, dass ich 1945 erfahren habe, dass das Projekt gebaut wurde. Die freundschaftlichen Briefe Lucio Costas und Niemeyers haben es mir nahegebracht... Anbei sende ich Ihnen eine zweifache Ausgabe der Unterlagen, die ich „Bardi Unterlagen“ nenne, welche Sie über meine aktuelle Verfassung aufklären soll, welche gewiss nicht von bester Laune ist, wie Sie sehen werden.

Es hat seine Gründe:

Ich habe achtzehn Monate in New York damit verbracht die Pläne für den neuen Sitz der Vereinten Nationen zu erstellen. Man hat sie mir gestohlen. 1938-1939 habe ich ein Jahr mit den jungen Argentinern Ferrari und Kurchan verbracht, die überhaupt nichts vom Stadtplan Buenos-Aires verstanden. Zehn Jahre später, da war das Planungsbüro in Buenos-Aires bereits gegründet, deklariert der Minister für öffentliche Arbeit: „Wenn wir Kontakt mit Le Corbusier haben, dann bedeutet das in den Augen der Welt, dass wir nicht in der Lage sind, selber Pläne für die Stadtentwicklung zu machen.“ Und Ferrari und Kurchan als Projektleiter haben nicht etwa die Konferenz verlassen und die Türe hinter sich zugeschlagen, sondern haben mir stattdessen „freundschaftliche Zärtlichkeiten“ (wie sie sagen) gesendet. Ihren Platz und ihre Vorteile haben sie aber behalten. Mein Lieber Costa, meine amerikanischen Erfahrungen sind unglaublich schmerzhaft.

Es gab hier einen brasilianischen Botschafter, der ein Jahr in Paris verbracht hat und für sein hohes künstlerisches Verständnis bekannt war. Anfangs hatte man mich noch um Hilfe gebeten, aber dann totale Stille während eines ganzen Jahres, einschließlich der Abreise des Botschafters ohne mir ein einziges Lebenszeichen zu geben. Das hier ist Emotionales und nichts Berufliches. Deswegen, wenn mir Bardi schreibt, dass der große Meister zur Eröffnung seiner Ausstellung kommen soll, dann sage ich ihm freundschaftlich „verdammt“.

Sie kennen mich genug um zu wissen, dass ich von Natur aus weder ein Intrigant noch eine Muffel bin, aber erlauben Sie, dass ich hierfür nicht gerade enthusiastisch bin. Ein kleines Beispiel: Gestern Abend, als ich Gast am Bankett in der „Maison de l'Amérique latine“, an der

Place de l'Étoile in Paris war, verkündete der Minister für Wiederaufbau Frankreichs, welcher der Gastgeber war, dass die Sonderausgabe der „Architecture d'Aujourd'hui“ über Brasilien weltweit einen überwältigenden Erfolg hatte, mit 11.000 verkauften französischen und 5000 verkauften portugiesischen Exemplaren und dass die brasilianische Botschaft sogar eine neue Auflage bestellt hätte. Die anderen Gäste um mich lachten leise. In der Tat ist Le Corbusier bekannt dafür oft am Hungertuch zu nagen, während die Anderen ihren Geschäften nachgehen und als nette Beigabe gibt man ihm dann noch zu verstehen, dass er ein schöner Dummkopf ist.

Mein Lieber Lucio Costa, ich möchte nicht mehr hinzufügen, ich antworte lediglich auf Ihren Brief. Ich stehe neben und über dieser ganzen Geschichte. Ich möchte unsere Freundschaft und die zu meinen brasilianischen Freunden erhalten und hoffe, dass Sie meine schlechte Laune nicht als Bosheit auffassen.

Mit besten Grüßen an Sie und an all die Freunde,

Le Corbusier

P.S.

Das Postskriptum Ihres Briefes vom 27.11.49 ist bedeutend. Einige Tage vor meiner Abreise aus Rio, hat mir der Minister erklärt: „Ich würde bestimmt nicht das Grundstück am Meer bekommen. Machen Sie mir eine Anpassung auf das Grundstück im Stadtzentrum.“ Es scheint so, als wollten Sie sagen, dass es nicht ich war, der die Idee für diese Maßnahme gehabt hätte,

weil ich eine kleine Skizze in der „Oeuvres Complètes“ dritte Band veröffentlicht habe. Es scheint also so, dass ich einen Vertrauensbruch begangen habe, indem ich mir die Erfindung dieser Idee zugeschrieben habe. Mich kennend und Sie kennend, ist es mir unmöglich über diese Frage zu Urteilen. Die Skizzen zeigen die These der freien Grundrissgestaltung durch die große Gebäudehöhe. Es ist mir unmöglich zu wissen, ob ich meine Skizzen anhand des Modelles gemacht habe, wie Sie es wohl meinen. Ich habe nicht die geringste Erinnerung daran. Ich habe nicht die geringste Erinnerung daran, die Absicht einer Auseinandersetzung mit Ihnen gehabt zu haben.

Ich besitze eine Serie an Fotos, die ich von Ihnen erhalte habe, die zu diesem endgültigen Plan geführt haben. Sie haben andererseits 1939 auch Zeichnungen aus meiner Hand auf diesem Grundstück veröffentlicht, die auch nicht dem Modell Niemeyers entsprachen. Aber diese Veröffentlichung von 1939 wurde mir erst 1948 durch André Bouxin, Chefredakteur der „Technique et Architecture“, ausgehändigt.

Mein lieber Lucio Costa, Sie sollten sich nach diesem kurzen Postskriptum nicht einreden, dass es ich war, der einen Diebstahl begangen hat. Das gehört nicht zu meinen Gewohnheiten. Sie sollten wissen, dass das Buch von Girsberger 1937–1938 von Boesinger gemacht wurde und dass zu dem Zeitpunkt als mir der Vordruck des Buches vorgelegt wurde, ich mich im Krankenhaus in Saint-Tropez, verletzt von einem 200Ps Motorboot, das mir den Oberschenkel nahm und mir eine zwei Meter Narbe hinterließ, befand. Ich hoffe, diese Erinnerungen, die ich Ihnen schildere, ermöglichen Ihnen, Ihr Postskriptum zu streichen.

Der Trieb zur Wahrheit leitet meine Hand: Während ich diese Seiten nochmal lese, erinnere ich mich an die Publikation der Sonderausgabe zur brasilianischen Architektur der Architecture d'Aujourd'hui Seite 13

LE CORBUSIER

Paris, le 23 Décembre 1949

pièces jointes = 4
 lettre du 20.9.49 de Bardi à LC.
 — — 18.10.49 de LC à Bardi
 — — 17.11.49 de Bardi à LC
 — — 28.11.49 de LC à Bardi

Monsieur Lucio COSTA
 Ministério da Educação E Saúde
 RIO de JANEIRO

Par avion

Mon Cher Lucio Costa,

J'ai reçu votre lettre du 27 Novembre me parlant d'une attitude insolite que j'aurais eue envers un journaliste. S'il s'agit de celui que j'ai mal reçu, voici pourquoi : devant un témoin, peintre parisien, il m'a posé cette question : "Que, pensez-vous de l'architecture moderne au Brésil ?" comme si c'était une chose que j'apprenais à connaître du dehors. Alors, je lui ai dit que les bons journalistes préparaient pour une interview un questionnaire bien fait, complet, précis et que l'on n'avait pas le droit de venir déranger une personne occupée avec des questions d'amateurs comme celle qu'il posait. Voilà pourquoi votre homme n'est peut-être pas content. J'en ai profité pour dire au peintre témoin qui l'accompagnait, en substance : avec une équipe brésilienne j'ai fait les plans en 1936, le hasard m'a fait savoir en 1945 que le bâtiment était construit. Les lettres de Lucio Costa et Niemeyer, amicales, me l'ont précisé... et voici, inclus double du dossier - que j'appelle "dossier Bardi" - qui vous met au courant de mon état d'âme, lequel n'est pas de la meilleure humeur comme vous le verrez.

Il y a des raisons, et toutes récentes :

J'ai passé dix huit mois à New-York à établir les plans du siège des Nations Unies; on me les a volés. En 1938-39 j'ai passé une année avec Ferrari et Kurchan, jeunes argentins, qui ne connaissaient rien, au plan de Buenos-Ayres. Dix ans après, le Bureau du Plan étant constitué à Buenos-Ayres, le Ministre des Travaux Publics déclare : "si nous avons un contrat avec Le Corbusier, cela signifiera aux yeux du monde "que nous ne savons pas faire des plans d'urbanisme". Et Ferrari et Kurchan, directeur du Plan n'ont pas quitté la conférence en tapant la porte, mais ils m'ont écrit des "tendresses amicales", (comme ils disent); mais ils ont conservé leur place et leurs bénéfices. Mon Cher Lucio Costa, mes expériences américaines sont extrêmement douloureuses.

LC ...

und finde die Zeichnung und Ihren Brief. Sie sprechen also davon? Dafür kann ich nichts: Die Seiten 12 und 13 kommen von den Redakteuren der Architecture d'Aujourd'hui. Sie haben sich (das ist klar) auf die „Oeuvre Complètes“ Band 3 bezogen.

Ich denke, dass Ihre Frage dieses Mal beantwortet ist.“

Lucio Costa 13 23 96

E-1-17- 96
Lucio Costa - 3

Il y a eu ici un ambassadeur brésilien qui a passé une année à Paris, réputé pour sa haute compréhension artistique. J'ai été questionné, au début, pour rendre quelques services et puis le silence complet pendant une année entière, y compris le départ de l'Ambassadeur, sans qu'aucun signe de vie me soit fait. Ceci, c'est du sentimental et non pas des affaires. C'est pour cela, quand Bardi m'écrivit "que le grand Maître doit venir présider l'inauguration de son exposition", je lui dis amicalement "zut".

Vous me connaissez assez pour savoir que je ne suis ni intrigant, ni grognon de nature, mais vous ne permettrez de n'être pas tout à fait enthousiaste. Un petit exemple : hier au soir, l'hôte d'un banquet de la "Maison de l'Amérique Latine", place de l'Etoile à Paris, présidé par le Ministre de la Reconstruction de France, entendait annoncer que le numéro spécial de "L'Architecture d'aujourd'hui" sur le Brésil avait eu un succès écrasant dans le monde entier où 11.000 exemplaires français s'étaient vendus, 5.000 exemplaires portugais également et que l'Ambassade du Brésil commandait une nouvelle édition en portugais. Les hôtes autour de moi rigolaient doucement. En effet, Le Corbusier est réputé pour tirer le diable par la queue alors que les autres font leurs affaires et pour complément tout naturel, on aмет qu'il est un bel imbécile.

Mon Cher Lucio Costa, je n'en ajoute pas plus, je réponds à votre lettre. Je suis à côté et au-dessus de toute cette histoire là. J'aime conserver votre amitié et celle de mes amis au Brésil et j'espère que vous ne prendrez pas ma mauvaise humeur pour de la méchanceté; vous la trouverez motivée.

Bien amicalement à vous et à tous les amis.



Le Corbusier

(Edition Girsberger)
(page 81)
tion parce que j'ai publié un petit croquis dans "Oeuvres Complètes" troisième volume. Il semblerait donc que j'ai fait un abus m'attribuant l'invention de l'idée. Me connaissant et vous connaissant, il est impossible de porter un jugement sur la question posée. Les croquis/montrent la thèse de la libre disposition du sol par la hauteur des bâtiments. Il m'est absolument impossible de savoir si mes croquis sont faits d'après la maquette, comme vous semblez le dire; je n'ai pas l'ombre d'un souvenir, je n'ai pas l'ombre d'un souvenir d'avoir eu l'intention d'installer les jalons de la polémique dans cette affaire. *une*

Je possède, venant de vous autres, une série d'ozalides qui conduisait à ce plan définitif. Vous avez, d'autre part, publié en 1939 des dessins de ma main sur centerrain et qui ne sont pas la solution définitive de la maquette de Niemeyer, mais cette publication de 1939 m'a été remise en 1948 par André Bouxin, rédacteur en chef de "Technique et Architecture" à titre de document et de renseignement.

Mon Cher Lucio Costa, vous ne devez pas dans ce post-scriptum si court, suggérer que c'est moi qui ait fait un larcin. Cela n'est pas dans mes habitudes, ~~sachant~~ que le livre de Girsberger est fait par Boesigner en 1937-38 et qu'au moment où les épreuves de ce livre m'ont été soumises, j'étais à l'hôpital de Saint-Tropez, blessé effroyablement par un yacht moteur de 200 CV qui m'avait enlevé entièrement la cuisse et fait deux mètres de couture. Ces souvenirs que je vous rappelle, vous permettront d'effacer votre P.S., je l'espère.



L.C.

L'instinct de la vérité conduit ma main : au moment où je relis cette page, l'idée me vient de la publication du n° spécial Brésil Architecture d'aujourd'hui, page 13, je trouve le croquis et votre lettre. C'est de celui-là donc, que vous parlez? Je n'y suis pour rien : les pages 12 et 13 viennent des rédacteurs de l'Architecture d'aujourd'hui. Ils se sont référés (c'est évident), à "Oeuvres Complètes L.C." III volume.

Je pense que la question est cette fois-ci exposée.

L.C.

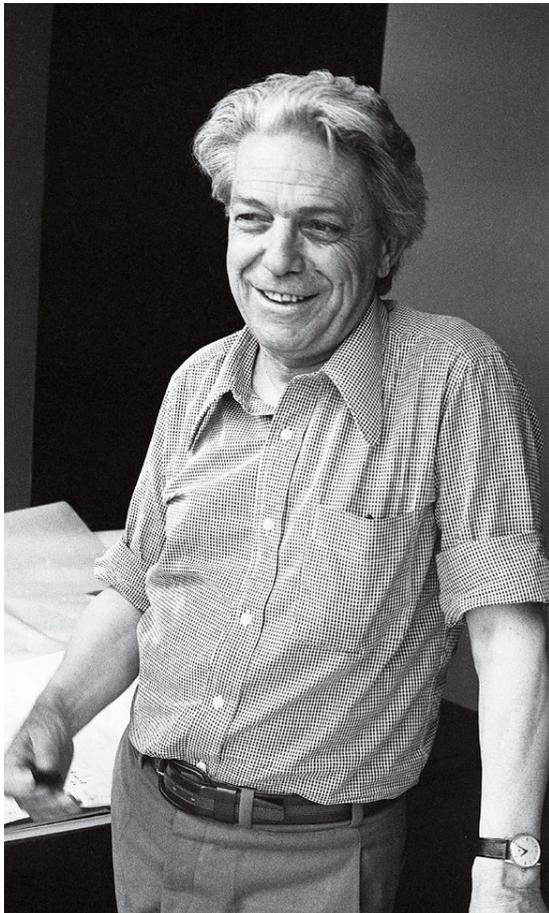
P.S. Le post-scriptum de votre lettre du 27.11.49 est significatif. Quelques jours avant mon départ de Rio, le Ministre Capanema m'a déclaré : "Je n'aurai certainement pas le terrain au bord de la baie. Faites-moi une adaptation sur le terrain à l'intérieur de la cité." J'ai pris le palais en attendant et je l'ai groupé en hauteur. Vous semblez dire que ce n'est pas moi qui ai eu l'idée de cette opération.

à longuement.

6

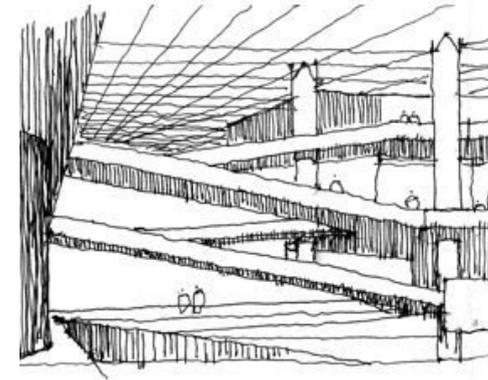
6

João Batista Vilanova Artigas



15.06.1915 Curitiba, Brasilien
12.01.1985 São Paulo, Brasilien

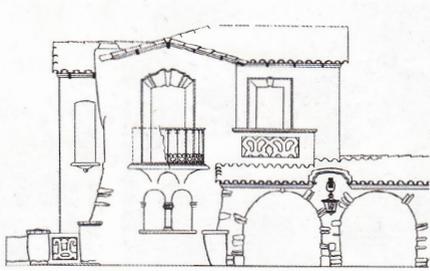
Casa Olga Baeta,
Casa de dos Triângulos,
Casa Mátió Taques Bittencourt,
Ginásio de Guarulhos,
Architektur Fakultät FAU USP



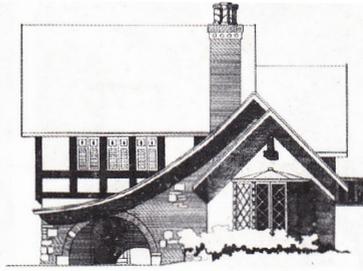
João Batista Vilanova Artigas wurde 1915 in Curitiba-Brasilien geboren. Mit 18 Jahren zog er nach São Paulo und machte 1937 seinen Abschluss in Architektur an der Polytechnischen Schule von U.S.P. Nach seinem Diplom machte er im Büro durch die Arbeit und Kollaborationen mit anderen Architekten Bekanntschaft mit wichtigen Vertretern der frühen Moderne. Doch sollte es dauern bis Artigas sich an die moderne Architektur ran wagte. So entstanden in seinen ersten eigenen Projekten Neokolonialstil Bauten. Erst später folgten moderne Entwürfe, hier unterlief Artigas unterschiedliche Phasen bei denen Einflüsse von F.L. Wright, Le Corbusier, Warchavchik, Niemeyer bis hin zu Reidy deutlich zu erkennen sind. Erst knapp zwei Jahrzehnte später gelingt ihm der Durchbruch mit der Loslösung seiner Vorbilder und der Entwicklung einer eigenen Architektursprache, womit er schließlich zum Vorbild für die nachfolgende Architekten Generation in São Paulo wurde.

Er eröffnet eine Bürogemeinschaft mit seinem ehemaligen Studienkollegen Marone und realisiert bis 1944, 39 Wohnhäuser. Mit dem kubischen Haus Giulio Pasquale entstand mit der Zusammenarbeit mit Warchavchik einer seiner ersten modernen Entwürfe. Deutlich wird in dem Projekt, das man den Eindruck eines Flachdachs bewirken wollte, indem man die Dachschräge hinter einer Hochgezogenen Attika versteckte.

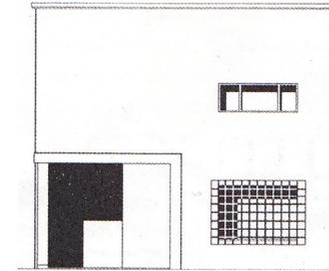
Artigas kritisierte später diese Art von Architektur und sagte: „Was mich an der Architektur von Warchavchik und anderen irritierte, ist die Tatsache, dass die Abdeckungen ihrer modernistischen Häuser ein Dach und eine Einfassung hatten, die die Konstruktion versteckte und es ihnen ermöglichte, Häuser in diesem Stil zu bauen, aber nichts mit der konstruktiven Moral zu tun hatte. Das war meine Art, die Bedingungen der corbusierschen Thematik abzulehnen, zumal sich diese außerhalb unserer technologischen Möglichkeiten befand. Ich habe also nicht meine



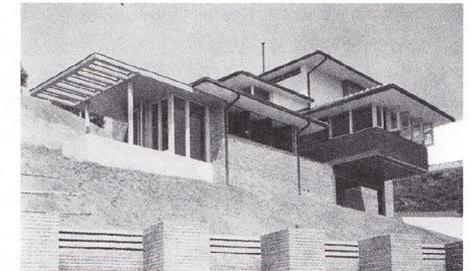
Casa Henrique Arouche de Toledo, Artigas, 1938



Casa Nicolau Scarpa Jr., Artigas, 1940



Casa Giulio Pasquale, Artigas, 1939



Casa Rio Branco Paranhos, Artigas, 1943

Dächer versteckt, um ihnen ein modernes Aussehen zu geben, sondern baute stattdessen weit auskragende Dachüberstände. Ich suchte nach einer eigenen Form, meiner ganz originären und modernen Form von Volumen, und die war bei Wright viel einfacher zu finden als bei Le Corbusier [...].^[1]

Artigas war Mitglied einer kommunistischen Partei und sehr aktiv in politischen Publizierungen. Immer häufiger rief er gegen einen Kultur-Imperialismus durch europäisch amerikanische Einflüsse in die Brasilianische Kultur. Die „Exportarchitektur“ des 19. Jahrhunderts waren ihm ein Dorn im Auge, bei dem ganze Gebäude in kleinen vorgefertigten Teilen aus Europa nach Brasilien verschifft und aufgebaut wurden, jedoch ohne die klimatischen und vor allem kulturellen Aspekte des Landes zu berücksichtigen.

Als Le Corbusier sein Proportionssystem in dem Buch *Modular* (1942-55) veröffentlicht, wird er von Artigas vom schärfsten kritisiert. Denn er nahm an, das Corbusier mit *Modular*, indem das Fuß-Zoll Maßsystem akzeptiert wird, nur einem Zweck diene, nämlich der Verbreitung der amerikanischen Einflussnahme im Ausland. So schrieb er in einer Ausgabe der linksorientierten Zeitschrift „*Fundamentos*“ 1951 unter der Überschrift „*Le Corbusier e o imperialismo*“:

„Para os arquitetos progressistas do Brasil, a linguagem de Le Corbusier, neste livro, é a linguagem do pior dos inimigos do nosso povo, o imperialismo americano. Cumprenos repudiá-los.“

„Für die fortschrittlichen Architekten Brasiliens ist die Sprache Le Corbusiers in diesem Buch die Sprache des schlimmsten aller Feinde unseres Volkes, die Sprache des amerikanischen Imperialismus. Es liegt an uns, es abzulehnen.“^[2]

Seine politischen Aktivitäten werden Vilanova Artigas nach dem Militärputsch 1964, dass 20 Jahre lang das Land regierte, zum Verhängnis. Nachdem die demokratische Verfassung außer Kraft gesetzt wurde, verhaftete das Regime tausende u.a. Politiker, Beamte und auch Architekten wie Niemeyer und Artigas. Nach zwei Wochen Haft floh Artigas ins Exil nach Uruguay, um dann Anfang 1965 an die Universität in São Paulo zurückzukehren. Doch vier Jahre später wurde ihm auch das untersagt, vor Angst er könne die Erkenntnis und das Denken in seiner Rolle als lehrender schaffen, eine demokratische Gesellschaft wiederherzustellen.

Dies führte später dazu, dass es für Vilanova ein Anliegen wurde, seinen Bauten eine gesellschaftspolitische Haltung zu verleihen.

Erst 1956 gelang es Artigas seine eigene Entwurfshaltung zu verwirklichen. Rampen die Niveauunterschiede innerhalb verbinden, außergewöhnliche fast schon skulpturale Stützenformen, die ungewöhnliche Dachformen über große, offene Räume tragen und der Auswahl unterschiedlicher Farben auf raue, grobe Materialien werden fort an seine alleinstellungsmerkmale die seine Bauten prägten. Damit wird er zu einer Sonderstellung innerhalb der brasilianischen Architekturmoderne.

Für Artigas waren Rampen nicht nur Verbindungselemente, sondern auch Begegnungsflächen und ein Ort der Kommunikation. Verknüpft mit offenen großen Räumen (offene Architektur) sollte die gesellschaftliche Kommunikation und soziale Kompetenz gefördert werden. Sein Widerstand gegen ausländische Einflüsse, die seiner Meinung die soziokulturelle Lage Brasiliens verachtete, stärkten sein Interesse an regionale Faktoren. Mit den Farben, die er in seinen Entwürfen einsetzte, sollte eine Verbindung zu einer Volkskultur der Landbevölkerung hergestellt werden, die diese Farben in ihren Dörfern verwenden.



Robbie House, FL. Wright, 1908



Hospital São Lucas, Artigas, 1945



Edifício Louveira, Artigas, 1946



Busbahnhof Londrina, Artigas, 1952

Später wird er sogar mit dem Entwurf der Casa dos Triângulos von einem italienischen Architekturtheoretiker erstmals öffentlich als Brutalist bezeichnet:

„E la facciata, parallelepipdo aggettante, diventa veramente un manifesto dell'architettura bruta“.

„Und die Fassade, ein vorspringender Quader, wird wirklich zu einem Manifest der brutalistischen Architektur“.^[3]

Phase F. L. Wright

Bis 1944 ist der Einfluss Wrights mit seiner Horizontalität und den offenen Grundrissen, in Artigas Projekten deutlich wahrnehmbar. 1943 entwarf er das Wohnhaus Casa Rio Branco Paranhos, welches stark an das Haus Robie erinnert. Später wird die Horizontalität zu einem essenziellen Merkmal in seiner Architektursprache.

Phase Le Corbusier

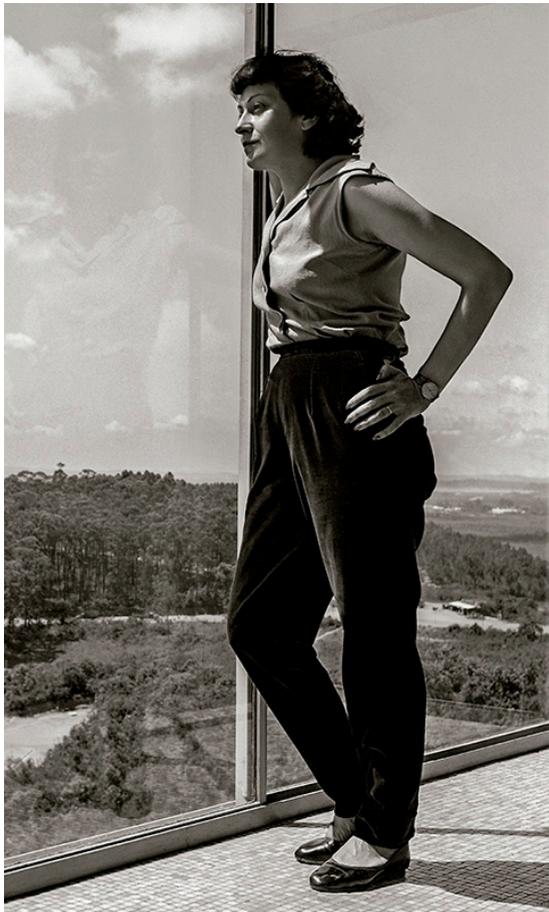
In der Villa La Roche (1925) integrierte Corbusier erstmals eine Rampe in ein Wohnhaus, um eine kontinuierliche Bewegung im Inneren zu erzeugen. Von diesem Element begeistert, wird die Rampe immer mehr zu einem zentralen Entwurfselement Artigas. Schon in seinem Entwurf des Hospital São Lucas verknüpfte er die aus zwei Riegel bestehende Gebäude mit einer Rampe so auch im Edifício Louveira.

Phase Niemeyer Reidy

In dieser Phase entdeckte Artigas die Kunst von außergewöhnlichen Schalenkonstruktionen, die er mit langgestreckten Gussformen kombinierte. Zu dieser Zeit experimentierten Niemeyer und Reidy im großen Stil mit waghalsigen Schalenkonstruktionen.

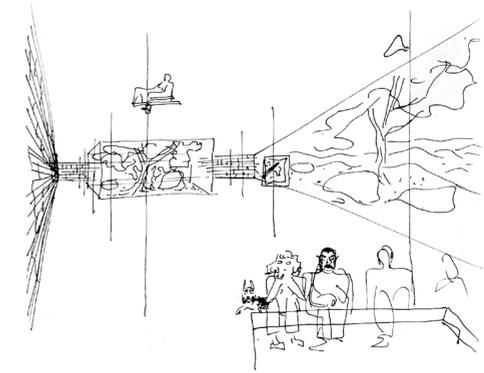
Text: Ali Kazemi, Student der Universität Stuttgart
 [1] Becker, Margret: Der Raum des Öffentlichen. Die Escola Paulista und der Brutalismus in Brasilien, 2012, 98.
 [2] Artigas, Vilanova: Le Corbusier e o Imperialismo, São Paulo: Fundamentos 17, Jan. 1951; eigene Übersetzung.
 [3] Alfieri, Bruno: João Vilanova Artigas: ricerca brutalista, in: Zodiac, Mailand, Nr. 6, 1960, 97; eigene Übersetzung.
 Abbildung João Batista Vilanova Artigas (Quelle: <https://revistacasaejardim.globo.com/Casa-e-Jardim/Arquitetura/noticia/2015/06/homenagem-ao-centenario-de-vilanova-artigas.html>; Zugriff 27.05.2019).
 Abbildung Skizze FAU Urbanism and Architecture University in Sao Paulo/Vilanova Artigas (Quelle: <http://archeyes.com/fau-urbanism-and-architecture-university-in-sao-paulo-vilanova-artigas/>; Zugriff 27.05.2019).
 Abbildung Casa Henrique Arouche de Toledo, 1938 (Quelle: Becker, Margret: Der Raum des Öffentlichen. Die Escola Paulista und der Brutalismus in Brasilien, 2012, 98.)
 Abbildung Casa Nicolau Scarpa Jr., 1940 (Quelle: Becker, Margret: Der Raum des Öffentlichen. Die Escola Paulista und der Brutalismus in Brasilien, 2012, 98.)
 Abbildung Casa Giulio Pasquale, 1939 (Quelle: Becker, Margret: Der Raum des Öffentlichen. Die Escola Paulista und der Brutalismus in Brasilien, 2012, 99).
 Abbildung Casa Rio Branco Paranhos, 1943 (Quelle: Becker, Margret: Der Raum des Öffentlichen. Die Escola Paulista und der Brutalismus in Brasilien, 2012, 99).
 Abbildung Robbie House, 1908 (Quelle: <https://thespaces.com/frank-loyd-wrights-robie-house-has-reopened-to-the-public/>; Zugriff 29.05.2019).
 Abbildung Hospital São Lucas, 1945 (Quelle: <https://art-sandculture.google.com/asset/hospital-sao-lucas/5AHl9msEf3JXXg>; Zugriff 29.05.2019).
 Abbildung Edifício Louveira, 1946 (Quelle: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.191/6003>; Zugriff 29.05.2019).
 Abbildung Busbahnhof Londrina, 1952 (Quelle: <https://artsandculture.google.com/asset/londrina-bus-station/4wH23ptA-oKtR0w>; Zugriff 29.05.2019).

Lina Bo Bardi



05.12.1914 Rom, Italien
20.03.1992 São Paulo, Brasilien

Casa de Vidro, São Paulo
Casa Cirell, São Paulo
Casa do Chame-Chame, Salvador
Historisches Zentrum, Salvador
MASP, São Paulo
SESC Pompéia, São Paulo



Die ursprünglich als Anchillina Bo in Italien geborene und später als Lina Bo Bardi bekannt gewordene Architektin, wurde nach ihrer Auswanderung nach Brasilien zu einer der einflussreichsten Begründerinnen der brasilianischen Moderne. Bestärkt durch ihren Vater, welcher ebenfalls Maler ist, beginnt sie früh mit dem Zeichnen und nimmt im Alter von 20 Jahren als eine unter wenigen Frauen das Architekturstudium an der Facoltà di Architettura in Rom auf.^[1]

Nach ihrer Diplomarbeit zieht sie ins damals wesentlich modernere Mailand und gründet mit einem Studienfreund ein eigenes Büro. Nebenbei schreibt und illustriert sie für die beiden vom Architekten und Designer Gio Ponti herausgegebenen Zeitschriften Domus und Lo Stile. Schon im Alter von 29 Jahren wird sie die stellvertretende Leiterin von Domus, da sie während des Zweiten Weltkrieges aufgrund der schlechten Auftragslage keine Bauprojekte realisieren kann. Nachdem ihr Studio bei einem Bombenangriff der Alliierten zerstört wird, schließt sie sich der im Untergrund agierenden kommunistischen Partei an.^[1]

Nach dem Krieg ist sie Mitherausgeberin des Wochenmagazins A Cultura della vita, welches sich unter anderem den Themen Kunst und Möbeldesign widmet. Über ihre Arbeit lernt sie auch den einflussreichen Kunstsammler, -händler und -kritiker Pietro Maria Bardi kennen, welchen sie 1946 heiratet. Als die ersten freien Wahlen von den Christdemokraten gewonnen werden, sieht das Ehepaar keine Zukunft mehr in Italien. Die beiden beschließen daraufhin kurz nach ihrer Hochzeit nach Brasilien auszuwandern, da Pietro Bardi über ein vielversprechendes Netzwerk aus persönlichen, sowie geschäftlichen Kontakten dorthin verfügt. In ihrer neuen Wahlheimat Rio de Janeiro organisieren sie gemeinsam erste Ausstellungen zu europäischer Kunst und lernen mit Oscar Niemeyer, Lúcio Costa und Roberto Burle Marx einige der damals in Brasilien einflussreichsten (Landschafts-)Architekten, sowie Stadtplaner kennen.^[1]

Als Pietro Bardi das Angebot erhält Direktor eines neuen Museums für moderne Kunst (MASP) zu werden, ziehen die beiden dafür in das sich zu der Zeit im Aufschwung befindliche São Paulo. Lina Bo Bardi darf die Aus- und Umgestaltung dieses Museums leiten, welches zunächst in einem alten Fabrikkomplex untergebracht wird, bis der von ihr geplante Neubau 1968 fertiggestellt wird. In São Paulo steigt das Ehepaar Bardi rasch in die intellektuellen Kreise auf und lernt weitere einflussreiche Architekten der Brasilianischen Moderne kennen.^[1]

Lina Bo Bardi entwirft mit einem italienischen Kollegen über das eigene Studio d'Arte Palma Möbel aus lokalen Materialien wie Holz und Leder, unter anderem ihren halbkugelförmigen Bowl Chair (1951). Nebenbei ist sie gemeinsam mit ihrem Ehemann Herausgeberin für die Zeitschrift Habitat, welche sich mit künstlerischen und kulturellen Themen befasst.^[1]

1951 kann Lina Bo Bardi ihr erstes Gebäude realisieren; die sogenannte Casa de Vidro (Glashaus), welches sich in Morumbi, einem neu gegründeten Stadtteil São Paulos befindet und bis zu ihrem Lebensende ihr privates Wohnhaus bleiben sollte. Zudem bekräftigt sie ihren Entschluss für immer in Brasilien zu bleiben, indem sie noch im selben Jahr die brasilianische Staatsbürgerschaft annimmt^[1], was sie auch nie bereuen sollte: 1991, kurze Zeit vor ihrem Tod, erklärt sie in einem Interview, dass sie sich an nichts mehr aus Italien erinnern könne, dass es sie auch nicht interessiere und es für sie jetzt nur noch Brasilien gebe, weil sie für das Land eine spezielle Zuneigung empfinde. Sie beschreibt es als armes Land mit armen Menschen, aber gleichzeitig als sehr reich, wundervoll und als einen Ort an dem man Dinge machen könne.^[2]

1955 wird sie Lehrbeauftragte an der Faculdade de Arquitetura e Urbanismo der Universidade de São Paulo. Zwei Jahre später wird sie aufgrund ihrer teilweise radikalen Ansichten für den Lehrstuhl für

Architekturtheorie abgelehnt, wie sie später selbst in einem Interview sagte, weil sie ein „*leftist, a tough cookie*“^[2] war.

1958 kann sie zwei weitere Einfamilienhäuser realisieren; die Casa Cirell, welche sich in unmittelbarer Nachbarschaft zu ihrem eigenen Wohnhaus Casa de Vidro befindet, sowie die Casa de Chame-Chame in Salvador da Bahia. Bei deren Gestaltung verwendet sie lokale Materialien und schafft unter anderem durch vertikale Bepflanzung der Wände eine große Naturverbundenheit, außerdem lässt sie erstmals Elemente der afrobrasilianischen Kultur einfließen.^[1] Das Gebäude wird 1984, nur 20 Jahre nach seiner Fertigstellung und ohne, dass es die Architektin jemals in fertigem Zustand zu Gesicht bekommt, wieder abgerissen.^[2]

Gemeinsam mit dem Theaterregisseur Martin Gonçalves gestaltet Lina Bo Bardi 1959 die Ausstellung Bahia, welche auf der 5. Bienal de Arte de São Paulo gezeigt wird. Die beiden wollen damit die Bedeutung der afrobrasilianischen Kultur in die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit rücken; und das als zeitgleich die Planstadt Brasília entsteht. Im selben Jahr nimmt Lina Bo Bardi das Angebot an, die neue Direktorin des Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM BA) zu werden, wobei sie viele Avantgardenkünstler aus Salvador kennenlernt, darunter sind Filmemacher, Musiker und Fotografen. Sie lädt aber auch Martin Gonçalves ein im MAM BA Ausstellungen zu bespielen. Für seine Theaterstücke gestaltet sie inzwischen auch Bühnenbilder und Kostüme. Mit dem Umzug des MAM BA in das Solar do Unhão, schafft sie nicht nur einen neuen Ausstellungsort, welcher das lokale Kunsthandwerk fördern soll und unter anderem Alltagsgegenstände aus dem Nordosten Brasiliens zeigt, sondern sie etabliert auch ein Ausbildungs- und Handwerkszentrum. Allerdings wird das Museum nach der Machtübernahme durch das Militär besetzt und Lina Bo Bardi gibt ihr Amt als Leiterin des Museums auf.^[1]

Mit ihrer Rückkehr nach São Paulo 1966 nimmt sie die Planungsarbeiten vom MASP wieder auf, welches 1968 fertiggestellt wird. In der folgenden Zeit arbeitet sie viel mit Künstlern und Filmemachern zusammen, die mit ihrer Arbeit einen Widerstand gegen die Militärdiktatur leisten. Aufgrund ihrer humanistischen Ideale und ihres sozialen Engagements erhält sie vom Franziskanerorden einen Bauauftrag. Diesen führt sie mit lokalen Materialien aus und lenkt damit den Architekturdiskurs hin zum Vernakulären; sie selbst bezeichnete es als ‚arquitetura pobre‘.^[1]

Ihren bis dahin größten Auftrag erhält Lina Bo Bardi 1977 mit dem SESC (Serviço Social do Comércio; Sozialorganisation für Handel) im Arbeiterviertel Pompeia von São Paulo. Dabei soll ein leer stehendes Fabrikgelände zu einem öffentlichen Sport- und Kulturzentrum für sozialschwache Bevölkerungsgruppen umgebaut werden. Sie erhält die alten Fabrikhallen und ergänzt sie durch zwei neue Betontürme, welche durch Brücken auf jedem Stockwerk miteinander verbunden sind. Bis heute zieht die Kulturfabrik täglich tausende Menschen an.^[1]

Während der knapp zehn Jahre andauernden Planungs- und Umsetzungszeit des SESC, probiert sich Lina Bo Bardi neben ihren weiteren Tätigkeiten als Möbeldesignerin, Bühnenbildnerin und Ausstellungskuratorin, auch als Stadtplanerin mit einem provokanten Konzept bei einem Wettbewerb für die Aufwertung der Altstadt von São Paulo. Diesen kann sie zwar nicht für sich entscheiden, allerdings wird sie mit der Aufgabe betraut die Sanierung der Altstadt, welche sich nach der Militärdiktatur in einem maroden Zustand befindet voranzutreiben. Sie setzt mehrere Gebäude instand und baut diese dann zu Kulturzentren aus, um so auch die Kunstszene Bahias zu unterstützen. Im Zuge dessen entstehen unter anderem auch das Teatro Gregório de Matos und die Casa do Benin. Während dem Sanierungsprojekt für das Rathaus von São Paulo, stirbt Lina Bo Bardi 1992 in ihrem Haus der Casa de Vidro.^[1]

Gerade mit ihren letzten Projekten, welche von Sanierung und Umbau geprägt sind, zeigt Lina Bo Bardi ein Feingefühl für die Belange der Menschen. Zudem stellt sie ihre Fähigkeit unter Beweis im Zusammenbringen von alten und neuen Strukturen zu einem harmonischen Gesamtbild, Orte entstehen zu lassen, welche eng mit der Geschichte und dem kulturellen Kontext verbunden sind.^[1]

Da man ihren Stil nie ganz in die (brasilianische) Architekturgeschichte einordnen konnte, bekam sie zu Lebzeiten nicht die verdiente Anerkennung. Die Beschäftigung mit ihrer Arbeit hat in den letzten Jahren aber ein ‚Revival‘ erlebt, unter anderem mit den Ausstellungen Lina Bo Bardi 100 in der Pinakothek der Moderne in München 2014–2015^[1], Lina Bo Bardi Drawing, einer Zusammenstellung ihrer Handzeichnungen in der Fundació Joan Miró in Barcelona 2019^[4] und im selben Jahr Lina Bo Bardi: Habitat, in dem von ihr selbst entworfenen MASP in São Paulo, welche sich ihrem Leben, Schaffen und Erbe widmet.^[5]

*Text: Lisa Banaditsch, Studentin der Universität Stuttgart
[1] Bader, Vera Simone; Lepik, Andreas 2014: Lina Bo Bardi 100. Brasilien's alternativer Weg in die Moderne. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.*

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

[3] Oliveira, Olívia de 2006: Subtle Substances. The Architecture of Lina Bo Bardi. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

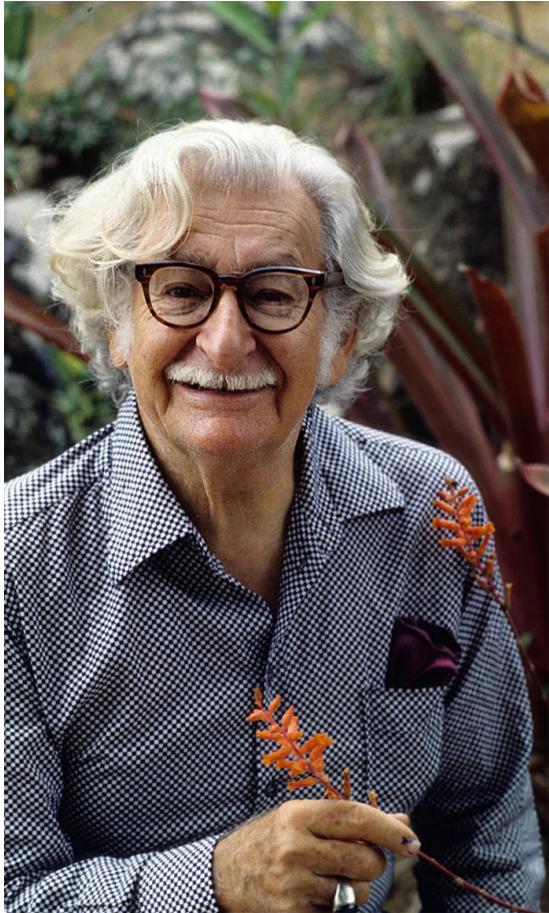
[4] <https://www.fmirobcn.org/en/exhibitions/5747/lina-bo-bardi-drawing> [26.06.2019].

[5] <https://masp.org.br/en/exhibitions/lina-bo-bardi-habitat> [26.06.2019].

Abbildung Lina Bo Bardi: Arqiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi + Chico Albuquerque über http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/images/Diversas/NAC_PERSONALIDADES/Lina.jpg [27.05.2019].

Abbildung Skizze Casa de Vidro: Lina Bo Bardi Drawing + <https://www.domusweb.it/it/architettura/gallery/2019/04/16/lina-bo-bardi-drawing-intimit-come-resistenza-attiva.html> [27.05.2019].

Roberto Burle Marx



04.08.1909 Sao Paulo, Brasilien
04.06.1994 Rio de Janeiro, Brasilien

Sito Burle Marx, Rio de Janeiro
Ministerio da Educacao e Cultura,
Rio de Janeiro
Parque do Flamengo, Rio de Janeiro



Roberto Burle Marx zählt zu den bedeutendsten Landschaftsarchitekten des 20. Jahrhunderts. Außerdem war er ein großer Pflanzensammler und Maler. Sein Vater war Deutscher. Seine Mutter stammt aus einer brasilianischen Familie mit englisch - französischen Wurzeln. Burle Marx's Liebe zur Kunst und besonders zur Pflanzenwelt wurde maßgeblich durch seine Eltern geprägt. Inspiriert von seiner Mutter fing er schon früh an, im heimischen Garten zu experimentieren. 1994 sagte er in einem Interview: „*When I started to bring plants I liked them from the wild, she never said, Oh Roberto, these are weeds! She would say: Roberto, I have never seen such a beautiful thing, it is a kind of divine manifestation.*“^[1] Er wurde sehr musikalisch erzogen. Seine Mutter, die selbst Sängerin war, förderte früh sein Talent als Bariton. Er bekam von Haus aus ein großes literarisches Wissen vermittelt. Er lernte fließend Portugiesisch, Deutsch, Französisch, Spanisch und Italienisch.^[2]

Als seine Sehkraft plötzlich schlechter wurde, entschied sich die Familie 1928 nach Berlin zu ziehen, wo er von einem Spezialisten behandelt werden konnte und gleichzeitig konnten er und seine Geschwister die kulturelle Hochburg Berlin kennenlernen. Die Stadt war damals schon eine der modernsten Europas. Ein Mekka für Intellektuelle und Künstler aus der ganzen Welt. Eine sehr spannende und auch prägende Zeit für Marx. Nachdem er seine Sehschwäche überwunden hatte, widmete er sich zunächst wieder der Musik, für ihn hatte sie von allen schönen Künsten die stärkste Ausdruckskraft. Mehrere Besuche in der Nationalgalerie änderten seine Auffassung. Er war beeindruckt von den Werken der neuen expressionistischen Bewegung. Aber besonders der Impressionist Vincent van Gogh hatte eine starke Anziehungskraft auf den jungen Marx. Er sagte hierzu einmal: „*It filled me with enthusiasm; those painting - that violent expression - invaded my whole being! I realized that painting would have to be my medium.*“^[1]

Er entschloss sich, Maler zu werden. Auf der Suche nach Motiven begab er sich in den botanischen Garten und ausgerechnet hier entstand die Liebe zu den exotischen Pflanzen seines Heimatlandes. Man muss verstehen, im damaligen Brasilien wurde die eigene Flora verschmäht, dementsprechend sah man sie in brasilianischen Gärten nur selten. Es wurden lieber Pflanzen aus Europa importiert. Besonders an französischen Gärten orientierte man sich damals. Das gab ihm den Anstoß, Landschaftsarchitekt zu werden. Er wollte sich für die Anerkennung der heimischen Pflanzen in Südamerika einsetzen. Burle Marx verbrachte insgesamt eineinhalb Jahre in Berlin. Mit Beginn der Nazi-Herrschaft zog die Familie zurück nach Rio.^[2]

„Als Marx seine Laufbahn begann, waren die Gärten in Rio allesamt nach traditionell französischem Still gestaltet, sehr symmetrisch, die Pläne dafür stammen allesamt von europäischen Planern. Brasilien, das pflanzenreichsten Land der Welt - und sie benutzen importierte Pflanzen. Burle Marx fand das nicht nur lächerlich, sondern auch dem Geist des Landes in keiner Weise angemessen.“^[3]

Er wollte sich vom europäischen Vorbild loslösen. Für ihn stand der Import europäischer Pflanzen stellvertretend für die unkritische und unreflektierte Übernahme europäischer Architektur. Er kritisierte, dass dabei die eigene Identität des Landes verloren geht. Burle Marx war nicht der einzige, der so dachte. In ganz Brasilien herrschte eine Stimmung des Umbruchs. Man beschäftigte sich viel mit den Entwürfen der europäischen Avantgarde. Besonders das Bauhaus und LeCorbusier hatten hier starken Einfluss. Man verlor aber nie die eigene Geschichte, die Identität des Landes und das portugiesische Erbe aus den Augen. Die jungen Architekten wollten sich vom Akademismus und Eklektizismus loslösen. Lucio Costa, zu der Zeit Direktor der School of Fine Art in Rio, war Nachbar der Familie Burle Marx. Er war es, der Marx

schließlich dazu überredete, bildende Kunst und nicht Architektur zu studieren. Marx arbeitete viel im heimischen Garten. Costa war von seiner Arbeit so beeindruckt, dass er ihn 1932 beauftragte, den Garten für das Haus der Familie Schwartz zu entwerfen. Der Entwurf dafür kam von Costa selbst. Der Beginn einer langen Zusammenarbeit zwischen Costa und Burle Marx.^[2, 3]

Nach seiner kurzen Zeit als Park- und Gartendirektor in Recife kehrte er nach Rio zurück. Er war zunächst Assistent des Malers Candido Potinari. Gemeinsam arbeiteten sie an den Wandbildern für das neue Gesundheitsministerium in Rio. Er entwarf ebenfalls den Grünraum im Erdgeschoss und den der Dachterrassen.

Es war eine Zusammenarbeit mit Costa, Nimeyer und LeCorbusier, der beim dem Projekt beratend tätig war. Einige Zeit später lernte er den Botaniker Henrique Lahmeyer de Mello Barreto kennen. Er wurde zu seinem Mentor. Gemeinsam begaben sich die beiden auf Expeditionen in den Regenwald, auf der Suche nach neuen Pflanzenarten, um zu lernen, wie man sie sammelt und transportiert. Er brachte Marx bei, die Pflanzen müssen zuerst in ihrer natürlichen Umgebung beobachtet und studiert werden bevor sie ihren Platz in der Gartengestaltung finden. Später leitete Marx seine eigenen Expeditionen in den Amazonas. Im Laufe der Zeit nahmen Experten aus der ganzen Welt teil. Architekten, Botaniker, Geografen und Gartenspezialisten. Am Ende seines Lebens hatte er über 3500 verschiedene Arten in seinem Garten und unzählige davon selbst entdeckt.^[2]

Sein Fokus richtete sich immer mehr von der Malerei hin zu Gartengestaltung. In den fünfziger Jahren wurde er mehr und mehr mit großen städtebaulichen Projekten beauftragt. Burle Marx war bekannt für seine biomorphen Entwurfsansätze. Er war nie ein großer Fan von symmetrischen Designs. Dennoch ging mit den größeren städtebaulichen Projekten auch ein intensiverer Kontakt mit den Architekten einher.

Und diese waren zur damaligen Zeit doch sehr rationalistisch geprägt. Sie veranlassten ihn zur Einführung von Geometrie, in der Malerei sowie in der Landschaftsarchitektur. Er versuchte aber immer, die Welten der freien Form und der Symmetrie in irgendeiner Weise zusammenzubringen. In den sechziger Jahren kamen dann noch größere Projekte in ganz Südamerika: Caracas, Brasilia, Santo Andre, Buenos Aires. Seine Gärten wurden voluminöser und größer. Marx wollte mit seinen Entwürfen Impressionen aus der Natur einfangen und diese abstrahiert darstellen. Er wollte nie eine bloße Kopie der Natur schaffen.^[2]

Er verstand die Landschaftsarchitektur als eine Art Vermittler zwischen dem Menschen und der Umgebung. Er geht bei seinen Entwürfen immer sehr stark auf die anliegende Landschaft ein und nimmt Bezug zu ihr auf. Ein gutes Beispiel hierfür ist der Parque del Este in Venezuela. Ursprünglich war der Park eine Zuckerrohr- und Kaffeeplantage. Burle Marx's Entwurf orientiert sich stark an der vorhandenen ökologischen Struktur, die aus der landwirtschaftlichen Vergangenheit des Ortes hervorgeht. Der Park gliedert sich heute in drei Bereiche: das offene Grasfeld mit einer sehr sanften und flachen Topografie, ein Wald und eine Reihe von gepflasterten Gärten mit See. Auf den offenen Grasfeldern wurde ehemals Zuckerrohr angebaut. Dieses braucht die pralle Sonne und befindet sich deshalb im westlichen Bereich. Heute befinden sich dort Picknick- und Spielwiesen. Im östlichen Bereich ist der Wald angesiedelt. Aufgrund der Schattenlage wurde dort ehemals Kaffee angebaut. Hier schafft Burle Marx durch das Ansiedeln von über 300 nicht heimischen Pflanzenarten eine große ökologische Vielfalt. Entlang der Wirtschaftswege gab es einige Mangobäume. Marx bezog sie in seinen Entwurf mit ein. Sie sind heute noch erhalten.^[4] Das alles zeigt, wie stark Burle Marx auf die Umgebung und sogar auf die Geschichte eines Ortes eingeht. Seine Designs waren oft revolutionär und eine klare Abkehr von der französischen und englischen Gartengestaltung.

Dennoch waren die Originalität und der Drang, etwas komplett Neues zu kreieren, nicht immer sein oberstes Gebot. Er betrachtete seine Werke immer als Einzelkunstwerke, die nur in direktem Bezug zur für sie vorgesehenen Umgebung ihre angedachte Wirkung und Ausstrahlung voll entfalten. Das unterstreicht sein Verständnis von Landschaftsarchitektur als Vermittler, die immer auf die ortsspezifischen Gegebenheiten eingeht. Er hat zwar immer die Zukunft im Blick, verliert aber nie das Vergangene und das historische Erbe eines Ortes aus den Augen.^[4]

Er sagte hierzu: „*Meine Philosophische Anschauung von Landschaftsarchitektur basiert auf der Geschichte, auf den Strömungen in allen Epochen und versucht, in jeder Zeit den Ausdruck des ästhetischen Denkens zu finden, das sich in den übrigen Künsten ausdrückt. So gesehen, spiegelt mein Werk seine Entstehungszeit und die Moderne, ohne jedoch den Blick von den Grundlagen seiner eigenen Tradition zu lassen, denn diese sind göltig und erwünscht.*“^[5]

Text: Lukas Antonic, Student der Universität Stuttgart

[1] von Gustorf, Oliver Koerner 2017: *Gentle Modernist*.

In: *ArtMag* by Deutsche Bank. 12.03.2017. S. 17.

[2] 2009: *Special: Roberto Burle Marx*.

In: *Baunetzwoche* #136. 07.08.2009.

[3] Probst, Carsten 2017: *Wilder Denker und großer Gestalter*.

In: https://www.deutschlandfunk.de/roberto-burle-marx-wilder-denker-und-grosser-gartengestalter.691.de.html?dram:article_id=392417; Zugriff: 06.05.2019.

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

Roberto Burle Marx. Kunst und Landschaft.

Berlin: *Brasilianische Botschaft Berlin*.

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

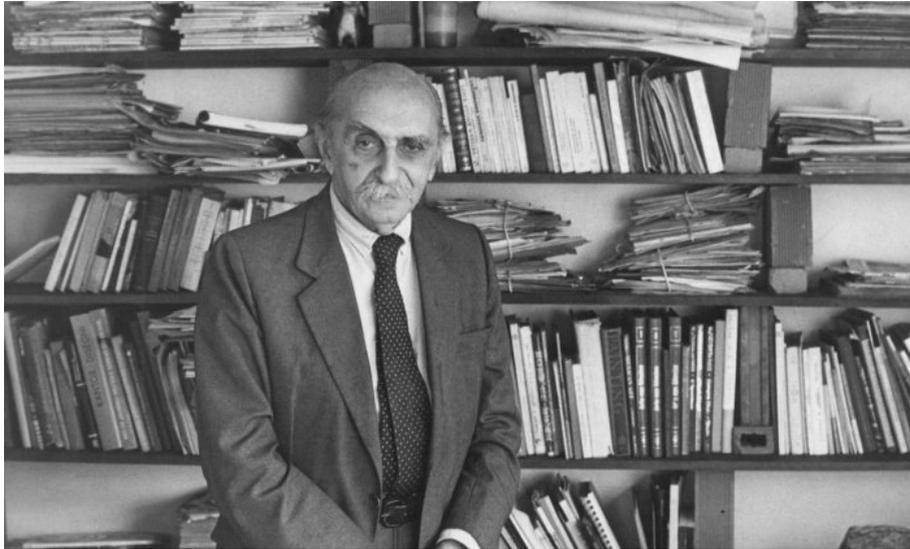
Roberto Burle Marx. Kunst und Landschaft.

Berlin: *Brasilianische Botschaft Berlin*. S.39.

Roberto Burle Marx Portrait: Quelle: <https://www.ad-magazin.de/article/2013-05-roberto-burle-marx>; Zugriff 01.07.2019.

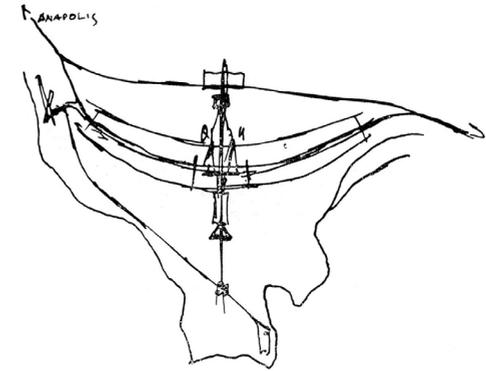
Design for an Aubusson Tapestry, 1953: Quelle: <https://lilith-space.tumblr.com/post/146908097628/design-for-an-aubusson-tapestry-1953-roberto>; Zugriff 01.07.2019.

Lúcio Costa



27.02.1902 Toulon, Frankreich
13.06.1998 Rio de Janeiro, Brasilien

Plano Piloto, Brasília
Ministerium für Erziehung und Gesundheit, Rio de Janeiro
Appartmenthäuser Guinle Park, Rio de Janeiro



Lúcio Marçal Ferreira Ribeiro Lima Costa war ein französisch-brasilianischer Architekt und Stadtplaner, bekannt für seinen Plan für Brasilia.^[2]

Er ist in 1902 in Toulon, Frankreich geboren und hat die „Royal Grammar School“ in Newcastle, England und die „Collège National“ in Montreux, Schweiz besucht. In 1924 hat er sein Abschluss als Architekt von der Nationale Schule für bildende Künste (the National Scholl of Fine Arts , Escola Nacional de Belas Artes) in Rio de Janeiro bekommen. Nachdem Costa in 1929 das Modernismus angenommen hat, hat er in 1930 eine Partnerschaft mit dem in Russland geborenen brasilianischen Architekt Gregori Warchavchik angefangen und ist der Direktor von der Nationalen Schule für bildende Künste geworden, wo er früher studiert hat. Obwohl er gesehen hat, dass die Studierende lernwillig sind und wollten den „neuen Stil“ lernen, hat seine Verwaltung mit der Hilfe von dem Fakultät gewonnen und Costa sollte nur nach einem Jahr kündigen. In 1937 hat er die neu gegründete SPHAN (Servico do Partmónio Histórico e Artístico Nacional – National Service of Historic and Artistic Heritage) eingetreten. Bis zu seiner Rente ist er in dem Service geblieben, wo er auch die höchste Stelle – als Direktor, besetzt hat.^[1]

Costa ist eine Figur, die man mit der Vereinbarkeit zwischen der traditionellen brasilianischen Formen und konstruktiven Techniken und das interantionale Modernismus verbinden konnte, besonders mit seiner Arbeit mit Le Corbusier, geworden. Seine Arbeiten schließen das brasilianische Pavilion an der New York's world's fair in 1939 (zusammen mit Oscar Niemeyer entworfen), das Wohnquartier Guinle Park in Rio de Janeiro von 1948, und das Hotel do Park Sao Clemente in Nova Friburgo in 1948 ein. Unter seinen wichtigsten Projekten sind noch das Ministerium für Ausbildung und Gesundheit in Rio (1936–1943), entworfen zusammen mit Oscar Niemeyer, Roberto Burle Marx und

konsultiert mit Le Corbusier, und das Pilot Plan von Brasilia, Wettbewerbsgewinner entworfen in 1957 und hauptsächlich in 1958–1960 gebaut.^[1]

Während seiner langen Amtszeit als regionaler und später nationaler Leiter des brasilianischen Instituts für historisches und künstlerisches Erbe (IPHAN) setzte Lúcio Costa für eine systematische Dokumentation des vorhandenen architektonischen und städtebaulichen Erbes ein, obwohl seine Kritiker behaupten, dass es seine persönlichen Vorlieben und politischen Meinungen in die Grundlagen seiner Entscheidungen einfließen lässt.^[1]

Wenn der Wettbewerb zum Entwurf des neuen Ministeriums für Bildung und Gesundheit in 1936 ausgetragen wurde, war der Gewinner ein vielseitiger Entwurf des Architekten Arquimedes Memória. Costa nutzte seine politischen Verbindungen innerhalb der Regierung um das Wettbewerbsergebnis zu verschrotten und stattdessen ein neues Designteam zu bilden, das von ihm, den Roberto Brothers, und einem jungen Architekt Oscar Niemeyer, der Praktikant von Costa, geleitet wurde.^[1]

Lúcio Costa ist bekannt für seinen Stadtplan für die neue Hauptstadt Brasilia im brasilianischen Hinterland. In 1957 hat er den öffentlichen Wettbewerb mit seinem Pilotplan gewonnen. Costas „Plano Pilot“ (Pilotplan) für Brasilia hat die Form eines unregelmäßigen Kreuzes, das an ein Flugzeug oder eine Libelle erinnert.^[1] Es bestand aus einer geraden Linie von öffentlichen und Verwaltungsgebäuden und einer diagonalen geschwungenen Linie von Wohnungen und Häusern.^[2] Costas eigenes Parque Guinle - Projekt war das Vorbild für die vielen Superblocks in Bbrasilia, in denen sich die Wohnhäuser in einem park befanden, und Costa bestimmte sogar die Farbe der Busfahreruniformen: dunkelgrau und mit einer Kappe.^[1]

Obwohl Brasilia 1987 zum UNESCO – Weltkulturerbe ernannt wurde, ist sie für ihre windgepeitschte Leere und ihre Fußgängerfreiheit bekannt. Einige Straßen sind schlecht beleuchtet, weil sich Höhe und Abstand der Lichtverhältnisse mit der Einführung von Quecksilberdampflampen nicht geändert haben und die Ausweisung zum Weltkulturerbe die Sanierung verhindert hat.^[1]

Costa war für die Gestaltung und Oscar Niemeyer für viele Wahrzeichen verantwortlich, und deswegen kam es zu Streitigkeiten zwischen den beiden. Trotzdem ist Brasilia auch für Costas „utopisches“ Projekt berühmt. Obwohl noch nicht vollendet, hat es eine Stadt von beachtlicher Lebensqualität geschaffen, in der die Bürger in waldreichen Gebieten mit Sport- und Freizeitstrukturen („Superquadras“) leben, die von kleinen Gewerbegebieten, Buchhandlungen und Cafés flankiert werden. Die Stadt ist bekannt für ihre Gastronomie und die relative Effizienz des Verkehrs.^[1]

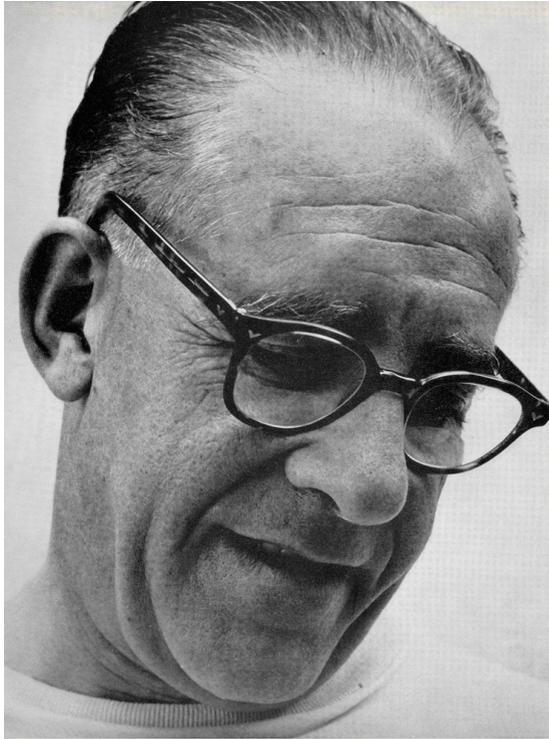
Selbst diese positive Merkmale haben jedoch zu Kontroversen geführt, die im Spitzname „ilha da fantasia“ („Fantasieinsel“) gut zum Ausdruck kommen und auf den scharfen Kontrast zwischen der Stadt und den umliegenden Regionen hinweisen, der durch Armut und Desorganisation gekennzeichnet ist.^[1]

—
Text: Teodora Balevska, Studentin der Universität Stuttgart

[1] Übersetzung von www.architectuul.com/architect/lucio-costa [17.06.2019].

[2] Übersetzung von www.famous-architects.org/lucio-costa [17.06.2019].

Rino Levi



31.12.1901 Sao Paulo, Brasilien
29.09.1965 Bahia, Brasilien

Antigo Instituto Sedes Sapientiae
(Mädchenschule), Sao Paulo



Rino Levi, (geb. am 31. Dezember 1901 in Sao Paulo, gest. am 19. September 1965 in Bahia) wuchs als Sohn italienischer Einwanderer in Brasilien auf. Da das Architekturstudium in den zwanziger Jahren noch an die Bauingenieurausbildung gekoppelt war, sandte seine Familie ihn für das Studium nach Europa. Er absolvierte die ersten zwei Jahre in Mailand und beendete 1926 sein Architekturdiplom in Rom. Die Ausbildung am Instituto Superiore di Belle Arti war zu der Zeit relativ konservativ und akademisch geprägt, jedoch genoss er eine gute Lehre unter Marcello Piacentini, der auch den russischen Architekten Georgi Warchavchik ausbildete, der ebenfalls nach Brasilien auswanderte. Levi und Warchavchik waren während der Studienzeit nie begegnet, veröffentlichten aber fast zeitgleich Schriften über moderne Architektur.

Bereits zu seinen Studienzeiten schrieb er einen Brief an die Zeitung ‚Estado de Sao Paulo‘ unter dem Titel ‚Architektur und Ästhetik der Städte‘, der am 15. Oktober 1925 veröffentlicht wurde und als eins der frühesten Manifeste über die moderne Architektur in Brasilien gilt. In seiner Publikation kündigte er an: „Wichtige Änderungen finden jetzt in den Künsten statt, insbesondere in der Architektur. Alles deutet darauf hin, dass eine neue Epoche beginnt, wenn sie nicht bereits da ist.“ Er beschrieb gute Architektur wie folgt: „Aus diesem Grunde soll Praktikabilität und Ökonomie, klare Geometrie der Bauten mit klarer, einfacher Linienführung und nur wenigen dekorativen Elementen vorherrschen und dennoch strenge und markante Gebäude erzeugen.“^[1] Levi forderte eine simple und nutzungsbezogene Architektur, starken Bezug des Gebäudes zur Umgebung und legte monotone Rasterung ab.

Nach seiner Rückkehr 1929 arbeitete Levi ein Jahr in einer Baugesellschaft und gründete 1927 sein eigenes Büro ‚Rino Levi Arquitetos Associados‘. In den ersten Jahren entwarf er vor allem kleine Gebäude und Häuser, unter anderem bemerkenswerte Bauten wie Residenzen für



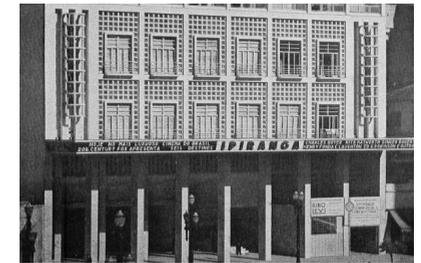
Hauptquartier FIESP, Rino Levi, 1970-1979 (nach seine Tod erbaut)



Colubus Gebäude , Rino Levi, 1928-1932



Banco Sul-Americano, Rino Levi, 1961-1963



Hotel Excelsior, Rino Levi, 1941

Dante Ramenzoni (1931/33), die Residenz Delfina Ferrabino (1931) und die Gebäude Gazeau (1929) und Nicolau Schiesser (1933). Bei kleinen Bauaufträgen wie diesen war es üblich, dass der Architekt das Gebäude, den Innenausbau und sämtliche Details wie beispielsweise Fensterprofile selbst plante und Handwerker seine Planung handwerklich umsetzen. Industriell vorgefertigte Bauteile, wie es ein paar Jahre später und noch heute üblich ist, gab es nicht.

Die Auftragslage in Sao Paulo unterschied sich drastisch zu der in Rio de Janeiro, denn es blieben Aufträge für öffentliche Bauten und Regierungsgebäude aus. Nach dem Bau des MES folgten in Rio viele weitere moderne Gebäude, in Sao Paulo blieb Levi, gerade in der Anfangsphase der Moderne, neben Warchavchik einer der wenigen Architekten der Moderne. Sie bildeten mit den rechtwinkligen, kubischen Bauten das Gegenstück zur organischen, plastischen Architektur in Rio. Aufgrund der ausbleibenden öffentlichen Aufträge entwickelte sich Levi zum Architekten der wohlhabenden Oberschicht in Sao Paulo. Anders als die neue, jüngere Generation der Paulista Architekten war Levi weniger von der Architektur der Nordamerikaner wie Frank Lloyd Wright beeinflusst. Seine Einflüsse berufen sich vor allem auf seine europäischen Wurzeln und die, die er währen des Studiums in Italien erlangt hat.

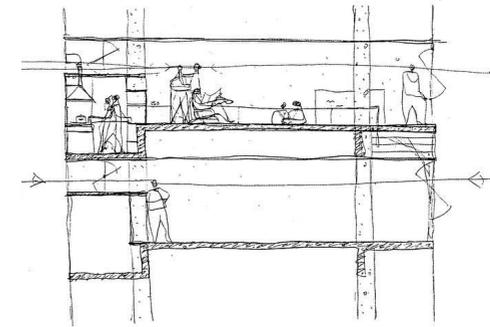
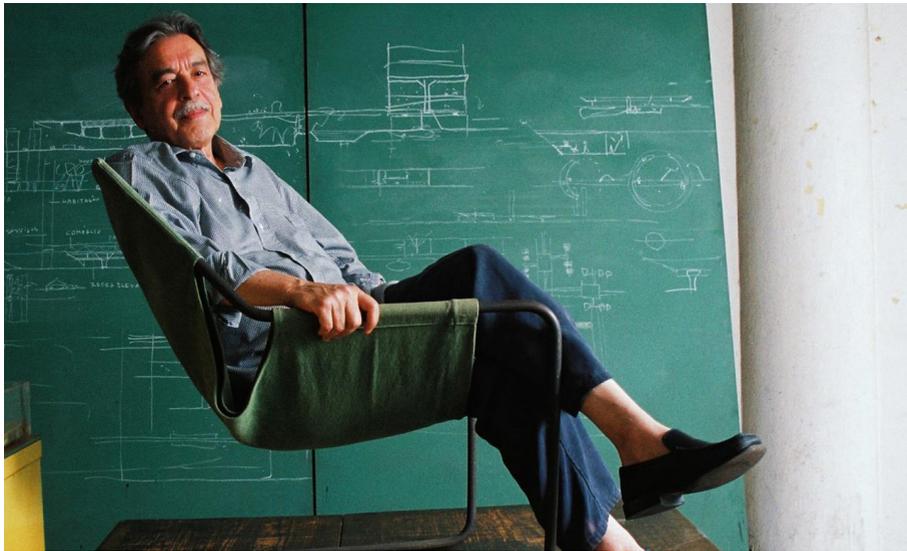
Zum Ende der dreißiger Jahre war das Büro Levis bereits so bekannt, dass sie auch größere Aufträge wie die für Wohnhäuser bekamen. Mit seinen guten Kenntnissen über Bauakustik, zog er einige Aufträge für Kinos an Land, wie zum Beispiel 1941 für das ‚Hotel Excelsior‘, das einen großen Kinosaal und ein darüber liegendes Luxushotel umfasst. Als Ergebnis des Baubooms, der starken Ausbreitung Sao Paulos und der wachsenden Bekanntheit für seine rationalistischen Gebäude mit einfachen Volumen und klarer Struktur, stieg die Auftragslage zunehmend, vor allem für Großprojekte.

In der MOMA Ausstellung 1943 war Rino Levi einer von lediglich vier vorgestellten Architekten aus Sao Paulo, die weiteren elf kamen aus Rio de Janeiro. Die Ausstellung löste großes, internationales Interesse aus und förderte Levis Architektur und seinen Bekanntheitsgrad enorm. Er wirkte 1957 zusammen mit Artigas und anderen Architekten an der Umstrukturierung der FAU Faculdade de Arquitetura e Urbanismo an der USP mit, wo er bis 1959 als Professor tätig war.

Rino Levi starb 1965 während einer botanischen Expedition in Bahia im brasilianischen Urwald. Berichten zufolge war er alleine Orchideen sammeln und starb an den Folgen eines Herzinfarktes. Sein Büro wurde von Paulo Bruna weitergeführt und in Paulo Bruna Arquitetos Associados umbenannt.^[2]

Text: Vanessa Wenger, Studentin der Universität Stuttgart
 [1] Eigene Übersetzung aus Levi, Rino: *Arquitetura e Estética das Cidades*. Verlagsort: Zeitung O Estado de Sao Paulo, 15. Oktober 1925
 [2] Lehmann, Steffen: *Der Weg Brasiliens in die Moderne. Eine Bewertung und Einordnung der modernen Architektur Brasiliens 1930-1955*. Verlagsort: Dissertation TU Berlin. S. 185-190
 Abbildung Rino Levi: <https://www.archdaily.com.br/br/779671/em-foco-rino-levi/56842b51e58ece2d3c000217-em-foco-rino-levi-imagem>
 Abbildung Skizze Banco Sul-Americano: <https://www.slideshare.net/anamelloarq/arquiteto-rino-levi>
 Abbildung Hauptquartier FIESP: <https://www.archdaily.com.br/br/779671/em-foco-rino-levi/56842376e58ece2d3c000205-em-foco-rino-levi-foto>
 Abbildung Columbus Gebäude: <https://www.archdaily.com.br/br/779671/em-foco-rino-levi/56842844e58ece62ae000207-em-foco-rino-levi-foto>
 Abbildung Banco Sul-Americano: <https://www.archdaily.com.br/br/779671/em-foco-rino-levi/56842383e58ece62ae0001ff-em-foco-rino-levi-foto>
 Abbildung Hotel Excelsior: <https://www.archdaily.com.br/br/779671/em-foco-rino-levi/568423abe58ece62ae000201-em-foco-rino-levi-imagem>

Paulo Mendes da Rocha



25.10.1928 Vitória, Espírito Santo,
Brasilien

Casa no Butantã, São Paulo
Casa Masetti, São Paulo
MUBE Museum für Skulpturen, São
Paulo
Capela de São Pedro, São Paulo
Edifício residencial Jaraguá,
São Paulo

Nach dem Abschluss eines Architekturstudiums (1954) an der Mackenzie University in São Paulo begann Mendes da Rocha eine Karriere in dieser Stadt. Von Anfang an war er mit der architektonischen Spitzenklasse verbunden, und 1958 zeugten seine Entwürfe für den Club Athletico Paulistano, das erste seiner vielen preisgekrönten Bauwerke, von seiner gewagten und originellen Vision. Er trat der unkonventionellen und fortschrittlichen Gesellschaft, den „Paulistischen Brutalisten“ bei und wurde aktives Mitglied, das sich für Innovation und Modernisierung der Architektur einsetzte.

Für den brasilianischen Pavillon auf der Expo in Osaka, Japan, balancierte er ein Gebäude auf einem einzigen Punkt des Geländes mit kühner Eleganz. Diese Ausstellung war sein erstes internationales Projekt und markierte auch den Beginn seiner internationalen Bekanntheit und Kundschaft. Im nächsten Jahr wurde er als Finalist im Designwettbewerb des Centre George Pompidou, Paris, ausgezeichnet.

Sein vielfältiges architektonisches Werk umfasst Wohnhäuser, Villen, Kirchen, Kapellen, große Stadien, Museen und ganze Wohnanlagen. In dem modernistischen Geist, der seine Gebäude kennzeichnet, entwarf Mendes da Rocha den Paulistano-Sessel (1957) als Teil der Wohnräume des Athletic Club of São Paulo. Hergestellt durch Biegen einer einzelnen Stahlstange und Befestigen einer Ledersitzfläche und Rückenlehne. Im Jahr 2006 erhielt Mendes da Rocha als zweiter Brasilianer den Pritzker Architekturpreis. Die Jury zitierte sein „tiefes Verständnis der Poetik des Raumes“ und eine „Architektur des tiefen sozialen Engagements“.

Neben seiner Karriere als Architekt ist Mendes de Rocha ein Akademiker, der an der Universität von São Paulo gelehrt hat und auch Präsident des Brasilianischen Instituts für Architekten war. Die Karriere von Mendes da Rocha ist eng mit der Stadt São Paulo, vor allem mit ihrer Schule, der FAU-USP, verbunden. Nach dem Bau des

„All space must be attached to a value, to a public dimension. There is no private space. The only private space that you can imagine is the human mind.“

Paulo Mendes da Rocha, 26.05.2004

Gymnasiums Paulistano lud der Architekt Vilanova Artigas ihn ein, um an der Universität zu unterrichten, bis ihm kurz nach dem Gewinn des Osaka-Wettbewerbs das Militärregime die Berufserlaubnis entzog. Dennoch setzte sich seine Arbeit mit privaten Aufträgen wie den Häusern Millán oder Masetti fort. Nach einigen Jahren aus dem Rampenlicht erwarb sich der Architekt mit dem brasilianischen Skulpturenmuseum internationales Ansehen, gefolgt von anderen lobenden Werken wie der Kapelle St. Peter oder dem Forma Store. Mendes da Rocha hat eine neue Arbeitsdynamik entwickelt, die mit der Renovierung des Staatlichen Kunstmuseums beginnt und sich mit den neuesten Werken in Vitoria und Lissabon fortsetzt, wo er mit jungen Studios zusammenarbeitet, die zu der folgenden Generation von Architekten gehören, die ihr Studium an der FAU-USP abgeschlossen haben.

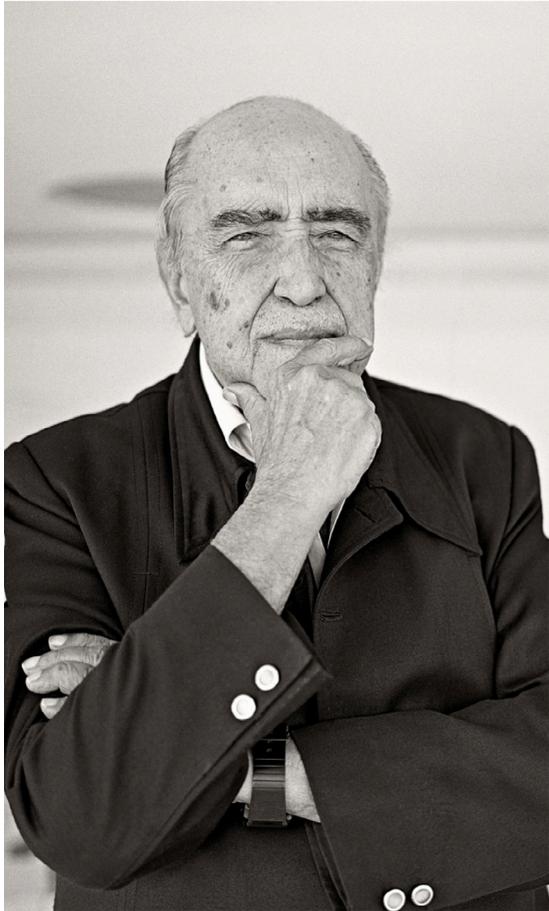
Sein oft karger, von viel massivem Beton geprägter Stil wird auch als „brasilianischer Brutalismus“ bezeichnet und lässt Einflüsse von Mies van der Rohe und Corbusier erkennen. Er verwendet große Betonflächen in seinen Gebäuden und schafft ein Gefühl von Monumentalität ohne Massivität, Modernismus ohne Entfremdung. Mendes da Rocha gehe in seinen Bauten (Alejandro Aravena zur Verleihung des Goldenen Löwen) weit „über die Architektur hinaus auf politische, soziale, geografische, historische und technische Bezugsgrößen. Seine Vorbildfunktion für viele Generationen von Architekten in Brasilien, Lateinamerika und sonst in der Welt äußere sich darin, dass er in der Lage ist, Menschen für seine Sachen zu begeistern für eine fortschrittlichere Welt des Bauens.“

Paulo Mendes da Rocha wuchs in einer Familie von Ingenieuren auf, die ihm die Möglichkeit gaben, die von ihm erdachten Bauwerke zu bauen. Seine Werke zeichnen sich durch große Spannweiten und Auskragungen aus, aber die technische Herausforderung, riesige Betonmassen zu heben, verbirgt einen engagierten Wunsch: der Stadt den öffentlichen Raum

anzubieten, den das hängende Gebäude schützt. Zart und brutal drückt seine Architektur, die Überzeugungen und Träume der Generation der sechziger Jahren aus. Aufmerksam für die Logik der Technik und fasziniert von strukturellen Herausforderungen, nahmen sie oft eine kritische Haltung gegenüber der Industriegesellschaft ein und zeigten politisches Engagement gegen die etablierte Macht, das auf die Straße ging und auch den Widerstand gegen die damaligen Militärdiktaturen in Südamerika anheizte. Die Paulista Schule - die er mit Vilanova Artigas leiten würde - drückte diese Stimmung durch strukturell innovative Gebäude und gewagte Programme aus, die darauf abzielen, die Grenzen zwischen privat und öffentlich, Stadt und Landschaft zu verschmelzen. Die Leichtigkeit dieser Konstruktionen, die sich dem kollektiven Raum öffnen, indem sie ihre strengen Geometrien über die zufällige Ordnung der Geographie oder urbanen Form stellen, das Innerliche mit dem Politischen versöhnen, aber gleichzeitig strukturelle Herausforderung und Details in einer technischen und poetischen Synthese vereinen.^[1,2]

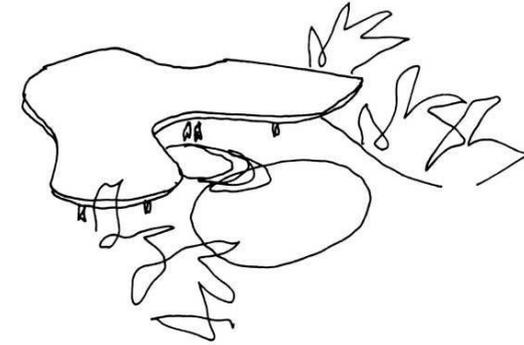
Text: Nilgöl Kocabas, Studentin der Universität Stuttgart
[1] The Hyatt Foundation 2019: The Pritzker Architecture Prize; <https://www.pritzkerprize.com/biography-paulo-mendes-da-rocha> 15.06.2019
[2] *Arquitectura Viva: AV Monographs no.161 Paulo Mendes da Rocha: 1958-2013. Arquitectura Viva SL.*
Abbildung Paulo Mendes da Rocha: Paulo Mendes da Rocha seated at the Paulistano armchair + Delaqua, Victor 2018: *Projetos radicais de Paulo Mendes da Rocha serão tema de exposição no Itaú Cultural*; <https://www.archdaily.com.br/br/901828/projetos-radicaais-de-paulo-mendes-da-rocha-serao-tema-de-exposicao-no-itaucultural/5b970254f197ccb3ea000111-projetos-radicaais-de-paulo-mendes-da-rocha-serao-tema-de-exposicao-no-itaucultural-foto>; 24.06.2019
Abbildung Skizze: *Croquis de Paulo Mendes da Rocha, sección del edificio Jaraguá + Zein, Ruth Verde 1984: The Tall House Theme and variation*; <https://scielo.conicyt.cl/pdf/araq/n69/art02.pdf>; 27.06.2019

Oscar Niemeyer



15.12.1907 Rio de Janeiro, Brasilien
05.12.2012 Rio de Janeiro, Brasilien

Congresso Nacional do Brasil
Catedral Nossa Senhora Aparecida
Palácio Itamaraty
Palácio da Alvorada
[u.v.m.]



Der wohl bekannteste Architekt aus Brasilien, wenn nicht sogar aus ganz Südamerika, mit vollem Namen Oscar Ribeiro de Almeida Niemeyer Soares Filho, gilt als eine der Schlüsselfiguren der modernistischen Architekturbewegung auf der ganzen Welt. Sein Architekturstudium trat Niemeyer 1928 an der Escola Nacional de Belas Artes in Rio de Janeiro an, welches er dann 1934 abschloss. Danach arbeitete er erst mal im Büro seines späteren Freundes Lúcio Costa.

Der Entwurf für den Neubau des Ministeriums für Bildung und Gesundheit in Rio de Janeiro (heute: Kulturpalast) brachte Niemeyer mit Le Corbusier zusammen. Seine Arbeit war stark von Le Corbusier beeinflusst, mit dem er später dann auch an verschiedenen Projekten arbeitete. Doch Niemeyer hatte seinen eigenen Stil, seine eigene Auffassung der Moderne, welche sich an Brasilien selbst inspirierte. In seinen Memoiren „*As curvas do tempo*“ (dt.: Die Kurven der Zeit) machte er die berühmte Aussage, dass gerade Linien ihn nicht anziehen „*Ich fühle mich zu frei fließenden und sinnlichen Kurven hingezogen, zu den Kurven, die ich in den Bergen meines Landes finde, in den kurvenreichen Flüssen, in den Wellen des Meeres, im Körper der geliebten Frau.*“^[1].

In seinen 104 Jahren hat Niemeyer über 500 Projekte verwirklichen können, sogar kurz vor seinem Tod hat er noch gearbeitet und seinen Mitarbeitern vom Krankenhaus aus Anweisungen über die anstehenden Projekte gegeben.

Sein zweifellos größtes Projekt war die Umsetzung des bereits 1891 erfolgten Parlamentsbeschlusses, eine neue Hauptstadt zu errichten, die in der bis dahin wenig besiedelten Mitte Brasiliens entstehen und für fünfhunderttausend Einwohner ausgelegt sein sollte. Oscar Niemeyer hatte bereits in den Vierzigerjahren in Pampulha einen Stadtteil konzipiert, als Juscelino Kubitschek (21. Präsident Brasiliens,

1956–1961) dort noch Bürgermeister war. Gemeinsam begeisterten sich die beiden für wilde Expression, und für eine kurvenreiche, in Niemeyers Augen weibliche Baukunst, mit der er sich bei aller Verehrung deutlich von Le Corbusier und der klassischen Moderne absetzte. Kubitschek hat Niemeyer für die Architektur dieser neuen, modernistischen Stadt ausgewählt und Lúcio Costa mit der Stadtplanung beauftragt. Der Bau der gesamten Stadt dauerte nur wenige Jahre.

Brasília verkörpert mit seiner schlanken, eleganten, weißen Architektur das Lebensgefühl einer internationalen Moderne der frühen 1960er Jahre. Im Nachhinein wurde die Stadt aber oft auch kritisiert und als abgelöst vom Rest der Welt angesehen. Aber Niemeyer lebte lange genug, um mitzuerleben wie sein Brasília bewundert, kritisiert und vergessen wurde, nur um heute wieder die Bewunderung zu erhalten, welche es verdient, nämlich nicht als Exemplar Beispiel wie die Welt leben sollte oder wie Städte gebaut werden sollen, sondern als Erfolgsmodell der frühen 1960er welches den Glauben und Denkweisen einer ganzen Nation vereinte, wenn auch nur für eine bestimmte Zeit.

Als 1964 das Militär die Macht in Brasilien ergriffen hat, ging Niemeyer wegen seiner Mitgliedschaft in der kommunistischen Partei Brasiliens zwei Jahre später nach Frankreich ins Exil, wo er dann unter anderem die Zentrale der kommunistischen Partei Frankreichs, das Haus der Kultur in Le Havre oder das Verlagshaus von Mondadori in Mailand erbaute. Die 20 Jahre, die er im Ausland verbrachte waren eine interessante Erfahrung, doch eine Sache fehlte ihm, sein Brasilien.

Erst Ende der 1960er konnte er wieder seine Arbeit als Architekt in Brasilien aufnehmen. Dort lehrte er dann auch einige Zeit an der Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) im Stadtteil Botafogo, kehrte aber erst 1982 ganz nach Brasilien zurück. Der dann mittlerweile

75 Jahre alte Niemeyer war bereit für einen letzten Akt, doch wusste er nicht, dass er noch weitere 30 Jahre lang die Welt mit seinen Bauten bereichern würde. Sogar die britische Architektin Zaha Hadid bekannte, dass Niemeyers Stil mit den stärksten Einfluss auf sie ausgeübt habe.

Niemeyer verstarb am 05. Dezember 2012, genau 10 Tage vor seinem 105. Geburtstag in Rio de Janeiro an den Folgen eines Melanoms.

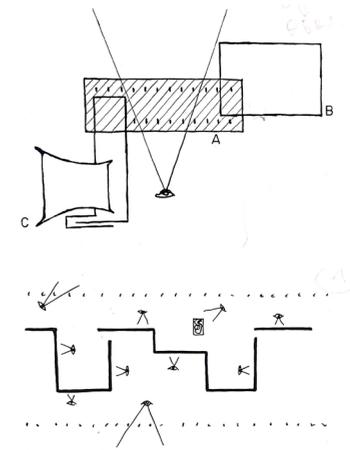
Text: Marcel Resanovic, Student der Universität Stuttgart
[1] Niemeyer, Oscar: As curvas do tempo. Memórias. Brasília, 1998, Editora Revan.
Abbildung Niemeyer: <https://www.claudiocarpi.com>
Abbildung Skizze casa das canoas: <https://openhousebcn.wordpress.com/>

Affonso Eduardo Reidy



26.10.1909 Paris, Frankreich
10.08.1964 Rio de Janeiro, Brasilien

Museo de Arte Moderna, Rio de Janeiro
Edifício Pedregulho, Rio de Janeiro
Edifício Gávea, Rio de Janeiro



Affonso Eduardo Reidy wurde 1909 in Paris geboren. Seiner Architektur nach steht Reidy völlig im Geist der brasilianischen Entwicklung, in der er eine ganz bestimmte Rolle einnimmt: er besitzt städtebauliche Begabung. Schon als Zwanzigjähriger arbeitete er unter Alfred Agache, dem französischen Städtebauer en mode, der auch einen Generalplan für die Stadt Rio de Janeiro entwarf. Lucio Costa, der feinste Geist unter den Architekten Brasiliens, holte Reidy bereits 1930 in die Academia Nacional de Bellas Artes, wo er als Assistent für Gregori Warchavchik arbeitete. Warchavchik war der erste, der als Gegenmittel des internationalen Kolonialakademismus einen Hauch moderner Architektur auf brasilianischen Boden übertrug. Bald darauf übernahm Affonso Eduardo Reidy seine Professor.^[1]

1931 erhielt er gemeinsam mit einem anderen Architekten den ersten Preis für das Obdachlosenheim „Herberge zum guten Willen“, das ausgeführt wurde und in wesentlichen Punkten bereits die Hand Reidys zeigt. 1936 forderte Lucio Costa auch Reidy auf, an dem Team junger Architekten teilzunehmen, das das Erziehungsministerium in Rio de Janeiro zu entwerfen hatte. Mit diesem Bau beginnt die Einreihung Brasiliens in die Geschichte der modernen Architektur. Es ist Le Corbusier, der als „Berater“ angeführt wird. Er war mehr als das. Er gab Brasilien die entscheidende Injektion. Man spürt seinen Einfluss an jeder Einzelheit: an der geschwungenen glatten Wand mit der Lipchitz-Skulptur vergleiche das Schweizer Studentenheim Le Corbusiers, Paris 1935 an der Verwendung verstellbarer Sonnenschutzblenden an der Nordseite als wichtiges architektonisches Element, an den Pilotis, die von da an ein bleibender Bestandteil der dortigen Architektur wurden; sie sind aus Gründen der Ventilation zehn Meter hoch. Gerade an diesem letzten Detail zeigt es sich, dass Le Corbusier auf wohlvorbereiteten Grund stieß, ganz anders als etwa in Argentinien. In Brasilien waren es junge Architekten, die die allgemeinen Erkenntnisse Le Corbusiers,

soweit sie für Brasilien notwendig waren, aufnahmen und durch eigenen Impuls, auf ihre Art selbständig, im Sinne eines neuen Regionalismus weiterführten.^[1]

Der nächste wichtige Schritt für Reidy war 1947 die Übernahme der Abteilung für sozialen Wohnungsbau von Rio de Janeiro. Eng verbunden damit ist der Entwurf des Wohnviertels von Pedregulho, einem Vorort von Rio, im Jahr 1949. Es ist lange die einzige soziale Wohnungsbau-planung geblieben, andere folgten, und Pedregulho bildet den Eintritt Reidys in die große Architektur.^[1]

Reidy besitzt nicht die leichte Hand und suggestive Formbrillanz eines Oscar Niemeyer. Ihm ist eine stillere Imagination eigen. Seine Bauten wirken fast spröde. Sie wollen erobert sein. Ihre Qualität ist augenblicklich spürbar, aber jeder von ihnen verlangt ein sorgsames Durchgehen der Grundrisse in den verschiedenen Stockwerken und der gleichfalls verschiedenen Organisation der einzelnen Fronten. Es verrät sich eine subtile Hand, die das Rohprodukt einer gegebenen Situation und eines gegebenen Programms in ein Kunstwerk umwandelt, wie ein Meister aus der Sprache oder ein Bildhauer aus einem Block herausholt, was geheim in ihnen verborgen liegt.^[1]

Nicht als Hindernis wird die gerade in Brasilien höchst eigenwillige Geländestruktur aufgefasst, vielmehr als Sprungbrett der Imagination. Die Bauten sind nicht auf den Grund gestellt; sie sind mit dem Grund verwachsen, ein Teil von ihm und doch ein freies Menschengebilde.^[1]

Wie es sich mit der Gestaltung des Niveaus verhält, so verhält es sich auch mit dem Organismus des Baues, mit der so entscheidenden Beziehung zwischen Innen- und Außenraum. Es heißt im jetzigen Stadium nicht einfach Glasfront oder fensterlose Wand. Beides ist möglich. In den

Vordergrund aber tritt immer mehr die Perforation die Art, wie die Wand durchbrochen wird. Perforation gibt es in der heutigen Architektur wie in der heutigen Plastik. Perforation in der Architektur ist keineswegs auf die Vertikalebene beschränkt, auf die Elemente der Außenwand, wie die Pilotis, die Sonnenschutzvorrichtungen, die gerade im Werk von Reidy auf immer andere Art konstruktiv und formal in Erscheinung treten und neues Leben in die Struktur der Vertikalfläche bringen. Perforation in der Horizontalebene ist ebenso räumlich bereichernd. In bescheidenem Maß hat es sie in der abendländischen Baukunst immer wieder gegeben. Aber es war nie möglich, Decke und Fußboden stellenweise frei aus-zuschneiden, Durchblicke nach oben und unten zu schaffen und die räumliche Zusammengehörigkeit des Innern auch optisch zum Ausdruck zu bringen. Dies verlangt nach einer aufgelockerten, architektonischen Imagination, die die starre Fläche der Stockwerke als ein modellierbares Element behandelt. Bei Reidy kann man das bis zum bescheidenen Ein-familienhaus beobachten. Der Patio, der Innenhof des Wohnhauses für Carmen Portinho, Rio de Janeiro, 1950/52, wird perforiert, sodass der steil abfallende Grund darunter sichtbar wird. Bei dem geschwungenen Wohnblock von Pedregulho, der auf Pilotis steht, liegt der Haupteingang infolge der Ausnutzung des steilen Geländes fast auf halber Höhe und mündet in ein zweites Pilotisgeschoß. Diese doppelte Perforation eines Wohnblocks findet sich hier unseres Wissens zum ersten Mal.^[1]

Text: Wanting Li, Studentin der Universität Stuttgart
[1] Einl. S. Giedion; Bildtexte Klaus Franck; Affonso Eduardo
Reidy – Bauten und Projekte. Stuttgart: Hatje.

Irmãos Roberto

Marcelo

1908 Rio de Janeiro

1964 Rio de Janeiro

Milton

1914 Petropolis

1953

Maurício

1921 Rio de Janeiro

1996 Rio de Janeiro

Sede da Associação

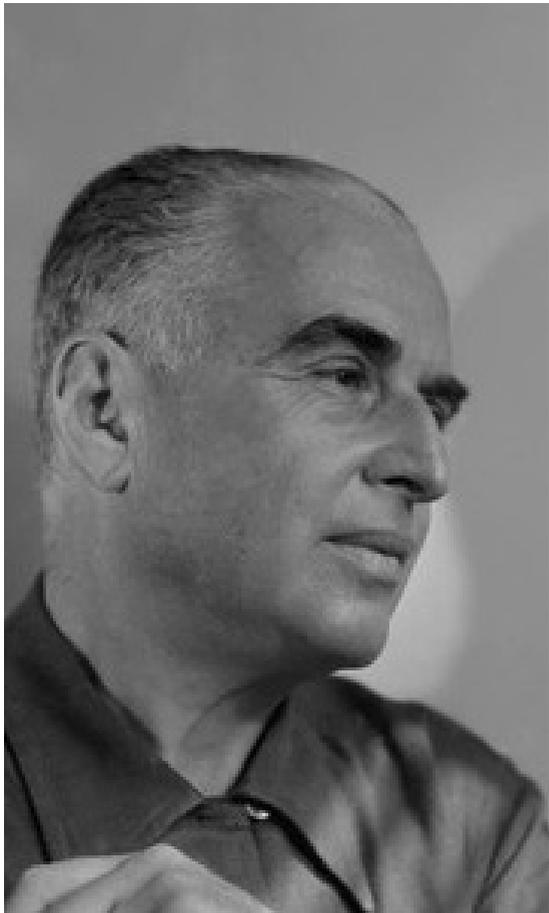
Brasileira de Imprensa (ABI), Rio de Janeiro



Die Brüder Marcelo, Milton und Maurício Roberto gründeten in Rio de Janeiro eines der wichtigsten Architekturbüros in Brasilien. Marcelo Roberto, der Älteste, eröffnete 1930 das Büro, das bis 1934 unter seinem Namen firmierte. Marcelo studierte in Europa und hat 1930 seinen Abschluss von der Staatlichen Hochschule der Bildenden Künste Paris (ENBA) bekommen. Er gehörte zur ENBA-Gruppe, die unter dem Einfluss von Gregori Warchavcjk und Lucio Costo die erste Ausstellung tropischer Architektur organisierte. Er war Professor an der Distrito Federal University und Ehrenmitglied des Royal Institute of British Architecture (RIBA), Catholic University, und die Architecture College of Chile. Milton hat seinen Abschluss 1934 vom ENBA bekommen. 1949 wurde er zum Präsidenten des Instituts für brasilianische Architekten (IAB) gewählt, ein Stelle, die er bis zu seinem Tod 1953 inne hatte. Maurício hat seinen Abschluss 1944 ebenfalls vom ENBA bekommen. 1955 war er Teil der brasilianischen Delegation zum IV Internationalen Architektenkongress in Den Haag. Er war Präsident des IAB, Gründungsdirektor des College of Industrial Design des Bundesstaates Guanabara, Exekutivdirektor des Rio Modern Art Museum und Berater des Präsidenten der National Housing Bank. Nach dem Tod von Marcelo im Jahr 1965 übernahm Maurício die Leitung der Firma. Seine Hauptarbeit in den folgenden Jahren war der Urbanisierungsplan für das Elendsviertel Alagados in Bahia. Das Büro M.M.M. Roberto war für eines der wichtigsten Werke der brasilianischen Moderne verantwortlich: The headquarters of the Brazilian Press Association in Rio, dies eröffnete die systematische landesweite Nutzung des Stahlbeton brise-soleils.

—
Text: Igny Saad, Studentin der Universität Stuttgart
[1] Cavalcanti, Lauro: *When Brazil was modern. guide to architecture, 1928-1960.* Princeton Architectural Press.
Abbildung M.M.M. Roberto 1930: irmãos Roberto, <https://www.arcoweb.com.br/noticias/noticias/filme-sobre-os-irmaos-roberto-passa-no-canal-brasil>

Gregori Warchavchik



02.04.1896 Odessa, Russland
27.07.1972 Sao Paulo, Brasilien

Casa Modernista de Rua Santa Cruz,
Sao Paulo



Gregori Warchavchik beginnt sein Studium 1916 in Odessa, der heutigen Ukraine, verlässt das Land aber 1918 nach der Oktoberrevolution und setzt sein Studium in Rom an Instituto Superiore di Belle Arti fort.

Durch Warchavchik kam der erste Einfluss sozialer Anliegen und moderner Gedanken des Bauhauses auf die Architektur in Brasilien. 1923 besuchte er erstmals Brasilien und begann sich für die moderne Architektur zu interessieren. Zwei Jahre später, 1925 schreibt er über die Moderne und veröffentlicht sein ‚Manifest der funktionellen Architektur‘. Wiederum zwei Jahre später heiratet er die jüdische Industrielle Mina Klabin in Sao Paulo, die ihm den Einstieg in die Oberschicht ermöglichte. Er wurde zu einer wichtigen Figur und Lehrer für junge brasilianische Architekten in Sao Paulo und Rio.^[1]

1929 trifft er erstmals Le Corbusier, der ihn zum Vertreter Südamerikas in der CIAM Gruppierung macht. Ab 1932 lehrte er kurzzeitig als Professor am Lehrstuhl für ‚Funktionales Entwerfen‘ an der ENBA zusammen mit Lucio Costa und A. E. Reidy, doch als dieser zurücktreten muss, verlässt auch Warchavchik die Universität wieder. Auch nach ihrer gemeinsamen Zeit an der ENBA arbeiten Costa und Warchavchik zusammen an modernen Bauten vor allem in Rio.^[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.298
[2] vgl. Lehmann, Steffen. S.97-99
Abbildung Gregori Warchavchik: <https://www.espasso.com/designers/9>
Abbildung Möbel Revisteiro Side Table: <https://www.espasso.com/products/62/revisteiro-side-table-by-gregori-warchavchik#1>

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