

Niemeyer and the Portuguese Landscape

Notes on the Algarve, 1965

In 1965 Brazilian architect Oscar Niemeyer was commissioned to plan a tourist resort in the Algarve, Portugal, at a site he described as a ‘spectacular plateau overlooking the Atlantic Ocean’.¹ (Fig. 1) The Pena Furada development, as it was called, was never actually carried out, but Niemeyer’s preliminary study, consisting of a few handwritten pages with handmade drawings, still deserves attention. What is interesting about these notes is not so much Niemeyer’s well-acknowledged drawing skills as the document’s narrative structure.²

Niemeyer’s urban design approach relied on the modern planning tradition. The typological components of the plan – slabs, towers, platforms – were, to some extent, interchangeable objects, surrounded by plentiful albeit undifferentiated green space. In that sense, it might be described, in accordance with Colin Rowe’s early statement on modern urbanism, as the type of composition that is essentially dependent upon the ‘abstract’ aerial view to become intelligible to the eye and therefore also reliant on the plan as the central instrument for arranging these objects in space.³ In spite of this, the document’s narrative structure showed a coexistence of fundamentally different viewpoints – the static aerial panoramic view fixed by the plan and a dynamic perspective conveyed by the use of serial views – as equally operative in Niemeyer’s modernist planning approach.

The Role of the Plan

Narrative techniques were not especially valued by orthodox modernism. As Adrian Forty has pointed out, regarding the relationship between modern architecture and written language, they were probably even viewed with suspicion, as all visual art was supposed to speak for itself, without the aid of a underlying story.⁴ Nevertheless, narrative techniques can be traced in the work of canonical modernists, from Le Corbusier’s *Lettre à Madame Meyer* (1925), constructed as a graphic novel,⁵ to Mies van der Rohe’s specific uses of collages to convey narrative content at the Resor House (1937–1939) or the Concert Hall (1941–1942), as demonstrated by Neil Levine.⁶ In the Brazilian context, it can be followed in Lucio Costa’s descriptive memoir of the project of the Universidade do Brasil (1937), or in his submission to the competition for the Pilot Plan for Brasilia (1957).

For Niemeyer, narrative techniques were neither marginal nor casual, but rather central and regular devices; he often produced and presented his projects by intertwining textual and visual arguments. The study for Pena Furada, commissioned by the entrepreneur Fernanda Pires da Silva and ultimately submitted to the Portuguese government,⁷ was just such a project and was probably addressed to an audience broader than the client and local planning officials. The final version of the study, presented to the commissioner and the local authorities, comprises an overall plan developed as a technical drawing on a 1:4.000 scale, a physical model of the plan and its photographs, handwritten notes and sketches. The handwritten pages form a sequence. On these pages, Niemeyer’s drawings were numbered, and systematically linked to his written notes.⁸ In looking closely at the way these notes were composed, the first thing we observe is that the images are not simply illustrations subordinate to the text. On the contrary, the text’s narrative thread is entirely guided by the images.

Three diagrams on page 5 show the full site. The first illustrates what should *not* be done: a scattering of tiny constructions across the entire

1. Oscar Niemeyer, *Quase Memórias: Viagens. Tempos de entusiasmo e revolta 1961–1966* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968), 60.

2. This article is based on work presented at the Session Serial Landscapes, at the 69th International Conference of the Society of Architectural Historians, 2016. I wish to thank the chairs of the session, Bruno Notteboom and Imke van Hellemond, for their insightful comments on my work.

3. Colin Rowe, ‘Mannerism and Modern Architecture’, *The Architectural Review*, no. 641 (1950), 297.

4. Adrian Forty, *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture* (New York: Thames & Hudson, 2004), 20.

5. Bruno Reichlin, ‘Jeanneret/Le Corbusier, Painter-Architect’, in: Eva Blau and Nancy Troy, *Architecture and Cubism* (Cambridge, MA: MIT Press, 1997), 195–218.

6. Neil Levine, ‘The Significance of Facts: Mies’s Collages Up Close and Personal’, *Assemblage*, no. 37 (1998), 70–101.

7. Niemeyer, *Quase Memórias*, op. cit. (note 1), 97.

8. Oscar Niemeyer, *Pena Furada, 1966, 5–7*. Fundación Oscar Niemeyer.

Niemeyer en het Portugese landschap Notities over de Algarve, 1965

In 1965 kreeg de Braziliaanse architect Oscar Niemeyer opdracht een toeristisch resort in de Portugese Algarve te ontwerpen, op een plek die hij beschreef als een 'spectaculair plateau met uitzicht over de Atlantische oceaan',¹(Fig. 1) Het vakantiepark, genaamd Pena Furada, zou nooit worden gerealiseerd, maar Niemeyer's voorstudie, bestaande uit slechts enkele pagina's met handgeschreven notities en tekeningen, verdient desondanks aandacht. De notities zijn niet zo zeer interessant vanwege Niemeyer's fameuze tekentalent, maar eerder vanwege de narratieve documentstructuur.²

Niemeyer's stedenbouwkundige aanpak steunde op de moderne ontwerptraditie. De typologische componenten van het ontwerp (schijven, torens, platforms) waren tot op zekere hoogte onderling inwisselbaar, omringd door overvloedige maar ongedifferentieerde stukken groen. In dat opzicht beantwoordt de voorstudie aan een vroege constatering van Colin Rowe over moderne stedenbouw, namelijk dat dergelijke composities alleen van bovenaf zijn te begrijpen en dat ze daardoor afhankelijk worden van de situatietekening of totaalplattegrond, als belangrijkste instrument om objecten in de ruimte te ordenen.³ Desondanks liet de narratieve structuur van het document totaal verschillende standpunten naast elkaar zien: het statische panorama van bovenaf, zoals vastgelegd in de totaalplattegrond, én een dynamisch perspectief dat was vastgelegd in een reeks gezichtspunten. Beide blijken even operatief te zijn geweest in Niemeyer's modernistische ontwerpbenadering.

De rol van het totaalplan

Het orthodoxe modernisme hechtte niet veel waarde aan narratieve technieken. Adrian Forty heeft over de relatie tussen moderne architectuur en geschreven taal opgemerkt dat het modernisme dergelijke technieken waarschijnlijk wantrouwde, vanuit de gedachte dat alle beeldende kunst zelfstandig moest kunnen opereren, zonder de hulp van een ondersteunend verhaal.⁴ Toch zijn er narratieve technieken te vinden in werk van canonieke modernisten, van Le Corbusier's als beeldroman geschreven *Lettre à Madame Meyer* (1925)⁵ tot Mies' specifieke gebruik van collages om narratieve inhoud over te dragen in het kader van zijn Resor House (1937–1939) of Concert Hall (1941–1942), zoals Neil Levine al aantoonde.⁶ In de Braziliaanse context is dit te vinden in Lucio Costa's verhalende memoires over het project voor de universiteit van Brazilië (1937), alsook in zijn inzending voor de prijsvraag voor het masterplan van Brasilia (1957).

Voor Niemeyer waren narratieve technieken niet bijkomstig of oppervlakkig, maar instrumenten die centraal stonden in zijn werk. Hij gebruikte regelmatig een combinatie van tekstuele en visuele argumenten bij het ontwerp en de presentatie van zijn projecten. De voorstudie voor Pena Furada, die hij maakte in opdracht van de ondernemer Fernanda Pires da Silva en uiteindelijk indiende bij de Portugese overheid, was zo'n werkstuk en waarschijnlijk bedoeld voor een breder publiek dan alleen de opdrachtgever en de lokale planningscommissie.⁷ De definitieve versie van de voorstudie, die aan de opdrachtgever en de lokale autoriteiten werd voorgelegd, bestond uit een algemeen plan dat was ontwikkeld als een technische tekening op schaal 1:4000, een maquette met bijbehorende foto's, en handgeschreven notities en schetsen. De handgeschreven pagina's vormen een serie. Op deze pagina's nummerde Niemeyer zijn tekeningen en koppelde hij ze systematisch aan de schriftelijke notities.⁸ Door zorgvuldig te kijken naar de manier waarop deze notities zijn

1. Oscar Niemeyer, *Quase Memórias: Viagens. Tempos de entusiasmo e revolta 1961–1966* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968), 60.

2. Dit artikel is gebaseerd op werk, gepresenteerd tijdens Session Serial Landscapes tijdens de 69^e International Conference of the Society of Architectural Historians in 2016. Ik wil de voorzitters van de sessie, Bruno Notteboom en Imke van Hellemond, bedanken voor hun inzichtelijke opmerkingen op mijn werk.

3. Colin Rowe, 'Mannerism and Modern Architecture', *The Architectural Review*, nr. 641 (1950), 297.

4. Adrian Forty, *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture* (New York: Thames & Hudson, 2004), 20.

5. Bruno Reichlin, 'Jeanneret/Le Corbusier, Painter-Architect', in: Eva Blau en Nancy Troy, *Architecture and Cubism* (Cambridge, MA: MIT Press, 1997), 195–218.

6. Neil Levine, 'The Significance of Facts: Mies's Collages Up Close and Personal', *Assemblage*, nr. 37 (1998), 70–101.

7. Niemeyer, *Quase Memórias*, op. cit. (noot 1), 97.

8. Oscar Niemeyer, *Pena Furada, 1966*, 5–7. Fundación Oscar Niemeyer.

Fig. 1: Oscar Niemeyer, Pena Furada urbanisation, Algarve, model, 1965–1966. / Oscar Niemeyer, resort Pena Furada, Algarve, maquette, 1965–1966.



surface of the site. The second diagram sets out the criteria to be adopted: a concentration of buildings in a limited number of autonomous groups, allowing large natural areas to remain untouched. The third diagram defines the circulation system. (Fig. 2)

The plots of land for the ‘villas’ are grouped in four independent series, which take on organic forms, extending across the site like long vegetable leaves or curving into closed spirals. In contrast to these serpentine lines stand the compact and rigidly structured groups of collective dwellings, arranged in parallel slabs. (Fig. 3) However, the meandering subdivision of plots and the disciplined architectural compositions are two sides of the same approach, affirming the plan as the main instrument in shaping the modern landscape, and neither contradict the idea that the abstract aerial point of view is sufficient to relate buildings to one another in a natural setting.

The Role of Serial Views

But that is not the only point of view from which Niemeyer constructed his vision of the Algarve’s landscape as a design problem. To prove this, we must go back to his notes and thus pick up the thread of the narrative. From pages 6 to 7, the study presents a specific sequence of sketches, organised in a certain order. Although taken from a closer point of view, the function of these drawings is not so much to provide further information on the appearance of the buildings. They are very quick, synthetising sketches. What they actually do is situate the buildings in relation to a moving viewer. The decision to organise the plan starting from a main road leading to the sea – the car’s path – was a response to the site’s configuration, which was deeper than it was wide. The journey across the landscape undertaken by the notes follows the same path. The sequence of sketches is based on the almost cinematic perspective of an observer moving through the landscape toward the sea. (Fig. 4)

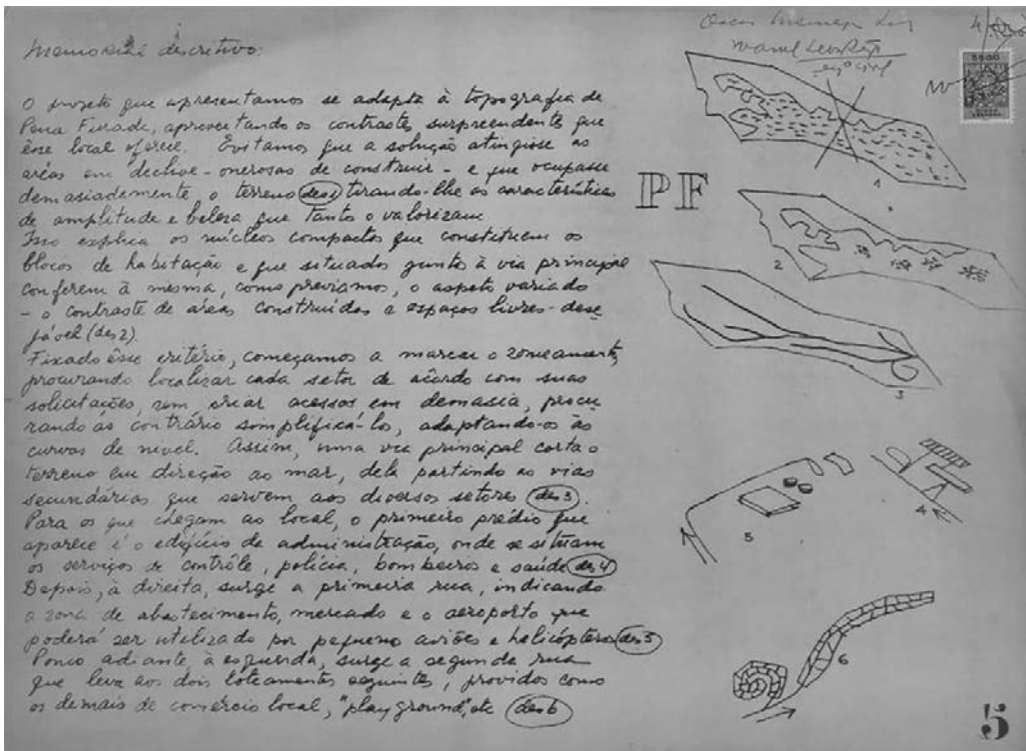


Fig. 2: Oscar Niemeyer, Pena Furada urbanisation, Algarve, diagrams, 1965–1966./ Oscar Niemeyer, resort Pena Furada, Algarve, diagrammen, 1965–1966.

samengesteld, zien we meteen dat de afbeeldingen niet alleen maar ondergeschikte illustraties bij een tekst zijn. Integendeel, de verhaallijn van de tekst wordt volledig ondersteund door de afbeeldingen.

Op pagina vijf tonen drie diagrammen het gehele terrein. In het eerste is te zien wat er *niet* moet gebeuren, namelijk kleine bouwsels over het hele oppervlak van het terrein strooien. Het tweede diagram stelt een aantal criteria vast: de gebouwen moeten worden geconcentreerd in een beperkt aantal zelfstandige groepen, zodat grote stukken natuurschoon ongerept blijven. Het derde diagram definieert de circulatie. (Fig. 2)

De stukken grond voor de villa's zijn in vier organisch gevormde, zelfstandige series gegroepeerd en strekken zich over het land uit als lange groenteladeren of gesloten spiralen. In contrast met deze slingerende lijnen staan compacte, strak georganiseerde appartementencomplexen, gesitueerd in parallelle volumes. (Fig. 3) Maar de meanderende verkaveling en de gedisciplineerde architectonische composities zijn beide onderdeel van eenzelfde aanpak. Daarbij is de totaalplattegrond het belangrijkste middel om een modern landschap vorm te geven, en een abstract vogelvluchtbeeld is kennelijk voldoende om gebouwen in een natuurlijk landschap in relatie tot elkaar te plaatsen.

De rol van het bovenaanzicht

Maar dat was niet het enige standpunt van waaruit Niemeyer zijn visie op het landschap van de Algarve als een ontwerpprobleem construeerde. Om dat te bewijzen, moeten we terugkeren naar zijn notities en daar de draad van het narratief weer opnemen. Op pagina zes en zeven van de voorstudie staat een specifieke sequentie van schetsen in een bepaalde volgorde. Hoewel ze van dichtbij zijn getekend, zijn ze niet zozeer bedoeld om nadere informatie over het uiterlijk van de gebouwen te verschaffen. Het zijn hele snelle, synthetiserende tekeningen. In feite situeren ze de



Fig. 3: Oscar Niemeyer, Pena Furada urbanisation, Algarve, model, 1965–1966./ Oscar Niemeyer, resort Pena Furada, Algarve, maquette, 1965–1966

Something must be noted about this observer, or about the point of view from which this sequence was created. It is not the abstracting aerial viewpoint of modernist planning; neither does it exactly correspond to the view from the ground, from the viewer's perspective. We are not seeing exactly what the couple of little human figures depicted in the scenes would be seeing. The sketches seem to be based on an in-between point of view, halfway between the singularity of subjective experience and the detached, systematic view from above. (Fig. 4)

The sketches numbered 7 to 11 are closely connected. The horizon line is fixed, as well as the inverted 'V' shape representing the angle of the road. Niemeyer frames five distinct situations on this common basis. Sketch no. 7, as he explains, depicts the 'open and wooded area' he wishes to retain.⁹ Sketch no. 8 introduces the first set of collective dwellings, with the lower slabs set in parallel on either side of the road, and the higher ones emerging perpendicularly to them, on the right. According to Niemeyer, this was to be 'a moment of surprise for visitors, as if a small city – modern and civilised – was approaching.'¹⁰ Note the expression 'was approaching': since buildings themselves do not move, it can only refer to an *experience* of movement, be it for a person or for a moving camera. In the next sketch, however, in which this group of buildings is removed, nature prevails once more: sketch no. 9 features no buildings at all. The sketch after that, no. 10, confronts the viewer with a second group of high slabs, facing the direction of the movement.

The way these four sketches are distributed across the page is also worth noting. Niemeyer's page layout splits text and images into two separate columns, so that the drawings are set one above the other. But in the first four drawings, he alternates the alignments between left and right: sketches 7 and 9, which depict the open space, stand opposite sketches 8 and 10, which focus on groups of buildings. This repetitive

9. Ibid.
10. Ibid.

gebouwen in relatie tot een bewegende kijker. Het besluit om de hoofdweg, de autoroute naar de zee, als uitgangspunt voor het plan te gebruiken, was een reactie op het gegeven dat het terrein dieper dan breed was. De notities die het landschap beschrijven, volgen dezelfde route. De sequentie van schetsen is gebaseerd op het bijna cinematografische perspectief van een waarnemer die zich doorheen het landschap richting zee beweegt.

In dit verband moet hier iets worden gezegd over deze waarnemer, of over het standpunt van waaruit deze sequentie is ontstaan. Dit was niet het abstraherende bovenaanzicht uit de modernistische planning, maar het kwam ook niet precies overeen met het aanzicht vanaf de grond, vanuit het perspectief van een kijker. Wij zien niet precies wat die paar kleine menselijke figuren zien, die in de schetsen staan afgebeeld. De tekeningen lijken zich op een tussenstandpunt te bevinden, halverwege een uitzonderlijke, subjectieve ervaring en het afstandelijke, systematische bovenaanzicht. (Fig. 4)

Tussen de schetsen met nummers zeven tot 11 bestaat een nauwe relatie. De horizon staat vast, evenals de omgekeerde 'V' waarmee de hoek van de weg is aangegeven. Op deze gemeenschappelijke basis ent Niemeyer vijf verschillende situaties. Schets nummer zeven, zo legt hij uit, beeldt het 'open en beboste terrein' af, dat hij wil behouden.⁹ Schets nummer acht introduceert de eerste groep appartementencomplexen, met de lagere blokken parallel aan weerszijden van de weg en de hogere loodrecht daarop, aan de rechterkant. Volgens Niemeyer worden bezoekers erdoor verrast, 'alsof ze een kleine – moderne en beschaafde – stad naderen'.¹⁰ De term 'naderen' is hier opmerkelijk: omdat de gebouwen zelf niet bewegen, kan het hier alleen maar gaan om een *ervaring van beweging*, hetzij van mensen, hetzij van een bewegende camera. Maar in de volgende afbeelding, waarop deze groep alweer is verwijderd, heeft de natuur de overhand: op schets nummer negen staat geen enkel gebouw. De daaropvolgende schets, nummer tien, confronteert de kijker met een tweede groep hoge gebouwen, die met de voorgevel naar de beweegrichting toe staan.

Ook de manier waarop deze vier schetsen over de pagina zijn verdeeld, is van belang. Bij Niemeyer's pagina-indeling zijn tekst en afbeeldingen in twee aparte kolommen gesplitst, zodat de tekeningen onder elkaar staan. Maar de eerste vier tekeningen zijn afwisselend links en recht uitgelijnd, zodat de naar het open terrein verwijzende tekeningen zeven en negen tegenover de tekeningen acht en tien staan, waar de groepen gebouwen op staan. Deze zich herhalende, pingpongende beweging tussen de twee kanten van de problematiek – groene gebieden versus gebouwen, of ongetemde natuur versus beschaving – lijkt erop te wijzen dat hij de landschapsarchitectuur opvat als een soort ritmische constructie waarbij natuur en architectuur elkaar afwisselen als gelijkwaardige dominante thema's.¹¹

Ook op schets nummer 11 (die de volledige breedte van de kolom inneemt) wordt het platte en weidse van de groene ruimte aan weerskanten van de hoofdweg benadrukt als eigenschap van het natuurlijke landschap; middenin deze zee van groen, aan de linkerkant, staat een zeshoekige kapel. De volgende schets, nummer 12, is niet vanaf de weg gemaakt. Er was een koers- en niveauijziging voor nodig, omdat op deze tekening het commerciële centrum werd afgebeeld, ontworpen als een in de grond verzonken plein. In dit geval was het volgens Niemeyer nodig 'af te dalen en een kleinere schaal binnen te gaan'. Hij wilde dat de bezoekers 'vanaf de smalle steegjes op de hellingen zouden afdalen om nieuwsgierig op zoek te gaan naar de moderne gemakken die ze achter zich hadden gelaten', om te worden verrast door het kleine, rustieke pleintje dat op 'een stukje van het oude Portugal' leek.¹²

Toch was ook deze afbeelding verbonden met de vorige. Op de achtergrond van schets nummer 11 staan immers aan de rechterkant twee donkere tekeningen die vooruitlopen op de volgende afbeelding. Zij komen

9. Ibid., 6.

10. Ibid.

11. Zie voor een uitgebreidere bespreking van de architectuur en natuur van Niemeyer: Carlos Eduardo Comas, 'The Poetics of Development. Notes on Two Brazilian Schools', in: Barry Bergdoll et al., *Latin American in Construction: Architecture 1955–1980* (New York: MoMA, 2015), 41–67.

12. Niemeyer, *Pena Furada*, op. cit. (noot 8), 6.

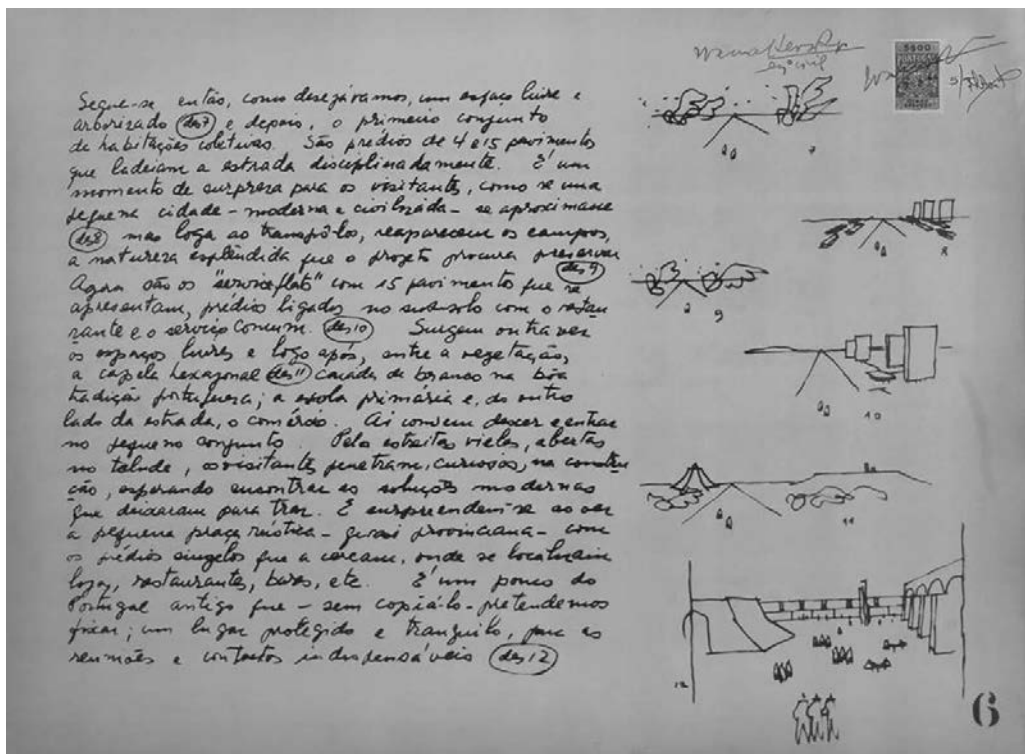


Fig. 4: Oscar Niemeyer, Pena Furada urbanisation, Algarve, sketches from 7 to 12, 1965–1966. / Oscar Niemeyer, resort Pena Furada, Algarve, schetsen 7-12, 1965–1966.

ping-pong-like movement between the two sides of the issue – green areas versus buildings, or wild nature versus civilisation – suggests an understanding of landscape design as a sort of rhythmic construction, where nature and architecture alternate as equally dominant themes.¹¹

Again, in sketch no. 11 (which occupies the entire width of the column), the flatness and vastness of the open green space around the main road is reasserted as a feature of the natural landscape, punctuated by the hexagonal chapel installed in the midst of this sea of greenery, on the left. The following sketch, no. 12, is not based on a view from the road. It required a change both in course and in level, as the drawing depicts the commercial centre, designed as a half-sunken square. Here, Niemeyer noted, it was necessary to come down and enter a smaller-scale setting. He wanted visitors to descend ‘the narrow alleys open on the slopes, curious, hoping to find the modern solutions they left behind,’ only to be surprised by the small rustic square, like ‘a bit of the old Portugal.’¹²

Yet this image is connected to the previous one as well. At the back of sketch no. 11, on the right, two tiny dark marks anticipate the next frame. They correspond to the top of a vertical sculptural element perpendicular to the half-sunken square, only revealed in its entirety in sketch no. 12. In addition, sketch no. 12 also clarifies something else about the previous image, sketch no. 11. Comparing the two sketches reveals that the neat horizontal line in the background of sketch no. 11 is not a feature of the landscape (as suggested, despite its regularity, by its continuity with the surface of the fields): it defines the outline of the half-sunken square. The equivalence between the chapel and the commercial centre, highlighted by the overall plan, as they are symmetrically positioned at either end of an axis transverse to the main road, is not made clear by the serial views. In order to maintain the desired balance between wild nature and the presence of the buildings, the volume of the commercial centre kept

11. For a broader discussion of Niemeyer’s architecture and nature, see Carlos Eduardo Comas, ‘The Poetics of Development: Notes on Two Brazilian Schools’, in: Barry Bergdoll et al., *Latin American in Construction: Architecture 1955–1980* (New York: MoMA, 2015), 41–67.

12. Niemeyer, Pena Furada, op. cit. (note 8), 6.

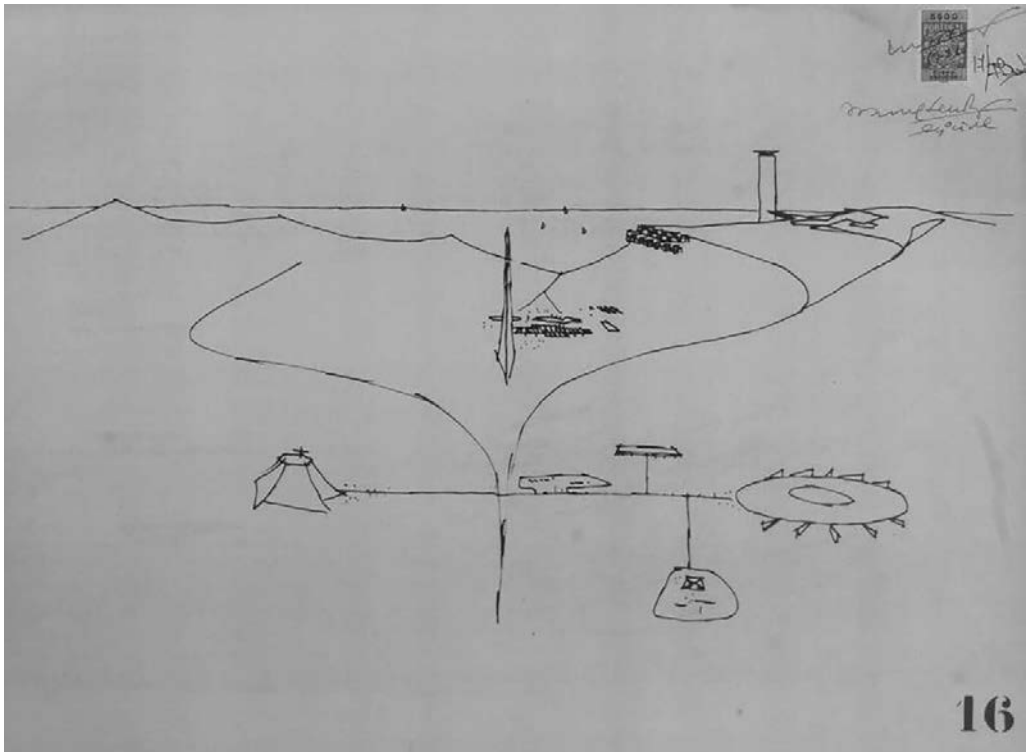


Fig. 5: Oscar Niemeyer, Pena Furada urbanisation, Algarve, chapel and commercial centre, 1965–1966. / Oscar Niemeyer, resort Pena Furada, Algarve, kapel en commercieel centrum, 1965–1966.

overeen met de top van een verticaal, sculpturaal element dat loodrecht op het half ondergrondse plein staat en pas in schets 12 in zijn volle omvang verschijnt. En schets 12 maakte nog iets duidelijk over de vorige afbeelding, schets 11. Wie de beide tekeningen nauwkeurig vergelijkt ziet dat de keurige, horizontale lijn op de achtergrond van schets 11 geen landschapkenmerk is (zo lijkt het in eerste instantie wel: dat de regelmatige lijn de horizon van de velden definieert), maar een contour aangeeft van het verzonken plein. De gelijkwaardigheid tussen de kapel en het commerciële centrum, die uit de totaalplattegrond blijkt – ze staan immers allebei symmetrisch aan de uiteinden van een as die dwars op de hoofdweg ligt – blijkt niet duidelijk uit de standpuntsequentie. Om het nagestreefde evenwicht tussen de ongetemde natuur en de aanwezigheid van de gebouwen te handhaven, wordt het volume van het commerciële centrum zo klein mogelijk gehouden: het centrum zou de kapel alleen tegenwicht moeten bieden als bestanddeel van de vlakke open ruimte. (Fig. 5)

Vanaf dat punt splitst de weg in tweeën met daartussen de Country Club, het zwembad en de sportvelden. De rechterweg leidt naar het meest westelijke punt van het land, aan de kust, waar het hotel is neergezet. (Figs. 5-6) Het hotel is ontworpen als een cilindervormige toren van 40 verdiepingen en vormt het eindpunt van de reis over land. De vorm en de plaats van het hotel verbinden het plateau uiteindelijk met het strand.

Hoewel elke tekening van Niemeyer een op zichzelf staand beeld oplevert, articuleert hun specifieke ordening een verhaal dat niet had kunnen worden verteld binnen de grenzen van een enkele afbeelding. Dat verhaal openbaart zich als een met de gehele plattegrond verweven, esthetisch vormgegeven route waarlangs de verschillende onderdelen herkenbare autonome plekken zijn, die samenwerken als een systeem: van de beschaafde stad tot het provinciale plein, van de kapel in de velden tot aan het iconische hotel aan het strand.

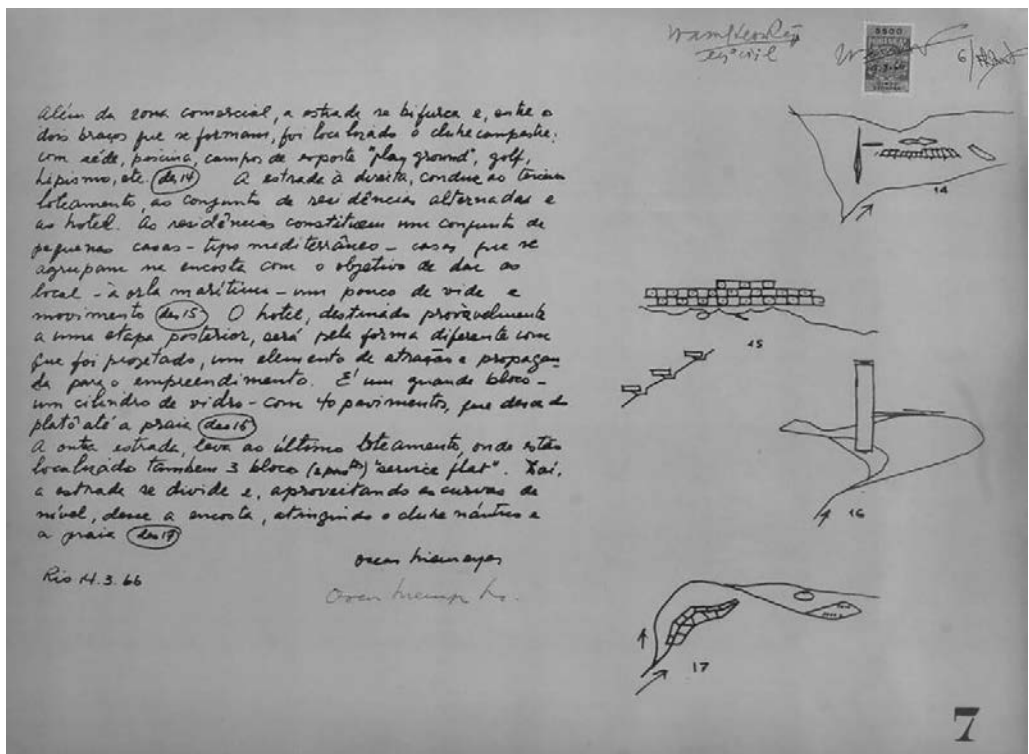


Fig. 6: Oscar Niemeyer, Pena Furada urbanisation, Algarve, sketches from 14 to 17, 1965–1966. / Oscar Niemeyer, resort Pena Furada, Algarve, schetsen 14-17, 1965–1966.

as small as possible: the centre should only form a counterpoint to the chapel as a component of the flat open space. (Fig. 5)

From that point on, the road divides into two branches, with the country club, the swimming pool and the sports fields set between them. The right branch leads to the westernmost point of the site, on the seaside, where the hotel is situated. (Fig. 5-6) Designed as a cylindrical tower 40 storeys high, it is the culmination of the journey across the site. The shape and position of the hotel ultimately link the plateau to the beach.

Although each of Niemeyer's drawings stands on its own as a single image, their specific order articulates a 'story' that could not have been told within the limits of each frame. This story reveals an aesthetically designed route, interwoven with the overall plan, according to which the various sectors can be recognised as distinct places and work together as a system, from the civilised city to the provincial square, or from the chapel on the fields to the iconic hotel at the beach.

Niemeyer made little use of nature itself, as a workable material, as Olmstead or Burle Marx might have done. He was mostly concerned with how architecture could be set against a background of untamed nature to produce a new landscape. On the one hand, the Pena Furada development corresponded to the conventional conception of the modern plan as a collection of freestanding objects floating over a blank surface, fully responding to the critiques of modern architecture and urban design. On the other hand, through the agency of narration, Niemeyer somehow filled the gaps. The study's unfolding structure presents the same freestanding objects as part of a causally connected chain of events, in which architecture and landscape, although separate entities, form a meaningful whole. Niemeyer's particular application of narrative means reveals an otherwise ignored depth in the modern plan, inviting a new way of looking at the modern planning tradition. (Fig. 7)

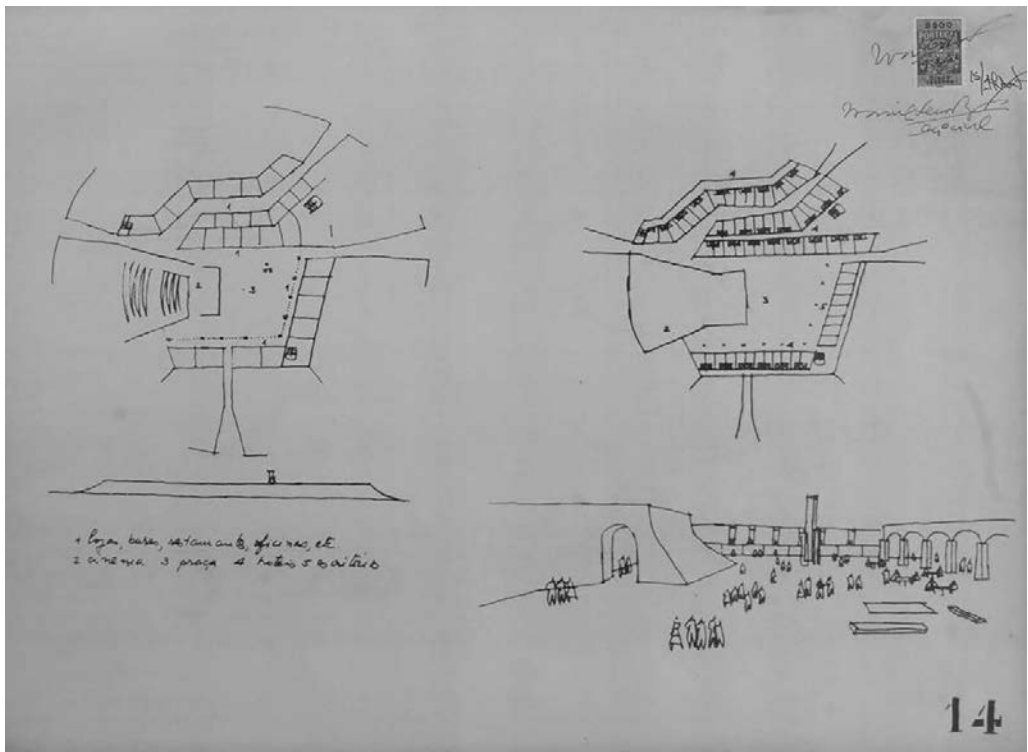


Fig. 7: Oscar Niemeyer, Pena Furada urbanisation, Algarve, square, 1965–1966. / Oscar Niemeyer, resort Pena Furada, Algarve, plein, 1965–1966.

Niemeyer maakte nauwelijks gebruik van de natuur, als een bruikbaar materiaal waarmee te werken valt, zoals Olmstead of Burle Marx zouden hebben gedaan. Hij hield zich vooral bezig met de manier waarop de architectuur tegen de achtergrond van de ongetemde natuur kon worden geplaatst om zo een nieuw landschap te vormen. Aan de ene kant voldeed Pena Furada aan de conventionele beschrijving van het modernistische plan als een verzameling vrijstaande objecten, zwevend boven een leeg oppervlak, waarmee het plan volledig beantwoordde aan de kritische reacties op de moderne architectuur en stedenbouw. Aan de andere kant slaagde Niemeyer er door middel van narratieve technieken in gaten te slaan in dit beeld. Via de zich ontvouwende structuur van de voorstudie presenteerde hij diezelfde vrijstaande objecten als onderdelen van een causale keten van gebeurtenissen, waarin de architectuur en het landschap een zinvol geheel vormen, ondanks het feit dat ze afzonderlijke entiteiten zijn. De bijzondere manier waarop Niemeyer narratieve technieken toepaste, onthult een nauwelijks bekende diepgang in het moderne ontwerp. Dit is een uitnodiging om de moderne ontwerptraditie in een nieuw licht te bezien. (Fig. 7)

Vertaling: InOtherWords, Maria van Tol