

Color y expresión artística a través de la cerámica arquitectónica en la última etapa de la obra de Oscar Niemeyer

Color and artistic expression through architectural ceramics in the last stage of Oscar Niemeyer's work

Irene de la Torre Fornés 

Universitat Politècnica de València. irdela@ega.upv.es

Elisa Valero Ramos

Universidad de Granada. elisa@elisavalero.com

Ignacio Cabodevilla Artieda

Universitat Politècnica de València. igcaar@ega.upv.es

Received 2022-12-15

Accepted 2023-02-02



To cite this article: de la Torre Fornés, Irene, Elisa Valero Ramos, and Ignacio Cabodevilla Artieda. "Color and artistic expression through architectural ceramics in the last stage of Oscar Niemeyer's work." *VLC arquitectura* 10, no. 1 (April 2023): 109-130. ISSN: 2341-3050. <https://doi.org/10.4995/vlc.2023.18973>



Resumen: La extensa trayectoria profesional de Oscar Niemeyer refleja, en su última etapa, una cierta reiteración compositiva que desarrolla la pauta marcada por obras tan emblemáticas como la Iglesia de San Francisco de Asís, proyecto iniciático del arquitecto en su andadura por la sinuosidad formal. Las intenciones con las que Niemeyer emplea el revestimiento cerámico en el inicio de su carrera van desde la *desmaterialización* visual de los cerramientos, reforzando la lectura compositiva a la reivindicación de la tradición y cultura brasileña en el contexto del Movimiento Moderno, ofreciendo una cierta singularidad al edificio. Estas intenciones se ven revisadas en sus últimas obras, en las que la voluntad constante de Niemeyer de integrar diferentes manifestaciones culturales en el proyecto mediante la colaboración con diversos diseñadores, para reforzar el papel simbólico de la unión de las artes, se orienta ahora al despliegue de su propia creatividad, entendida como firma de autor.

Palabras clave: Oscar Niemeyer; cerámica arquitectónica; color; Movimiento Moderno; azulejo.

Abstract: The extensive professional career of Oscar Niemeyer shows, in its last stage, a compositional reiteration that developed the pattern set by emblematic works as the Church of Saint Francis of Assisi, the project that initiated the architect's journey through formal sinuosity. The intent with which Niemeyer used ceramic coatings at the beginning of his career range from the visual dematerialization of the enclosures, reinforcing the compositional reading to the vindication of Brazilian tradition and culture in the context of the Modern Movement, offering a certain singularity to the building. These intentions were reexamined in his latest works, in which Niemeyer's constant desire to integrate different cultural manifestations into the project through collaboration with various designers, in order to reinforce the symbolic role of the union of the arts, was oriented to the deployment of his own creativity, understood as an author's signature.

Keywords: Oscar Niemeyer; architectural ceramics; colour; Modern Movement; tile.

INTRODUCCIÓN

Ante el lenguaje universal definido por la ausencia ornamental y la pureza formal que propugnó el Movimiento Moderno, Oscar Niemeyer, arquitecto de un país considerado entonces periférico y con fuertes connotaciones propias como era Brasil, abanderó una oposición discrepante con la renuncia a los valores aportados por la herencia cultural. En particular, los revestimientos cerámicos se erigieron en este país como una herramienta para su autoafirmación por su vinculación con la tradición constructiva, y su empleo se interpreta como *un golpe de autoridad* en el contexto internacional.¹ Un ejemplo paradigmático de ello es el edificio del Ministerio de Educación y Salud Pública en Rio de Janeiro (1936-1945), destinado a ser escaparate y emblema de la Modernidad en Brasil, diseñado por un equipo de arquitectos, asesorado por Le Corbusier, entre los que se encontraba Niemeyer. Ya desde la concepción del proyecto se pretendía la integración de las artes —objetivo que buscaba su promotor, Gustavo Capanema²— como muestra del carácter cultural propio, contando con el trabajo de artistas como Bruno Giorgi, Alfredo Ceschiatti, Adriana Janacópulos, Roberto Burle Marx y, particularmente, Cândido Portinari y Claudio Rossi Osir, diseñadores de la cerámica arquitectónica presente en el edificio. La azulejería, por su brillo y color, era empleada sobre el cerramiento *desmaterializando*, con la intención de evidenciar la independencia entre éste y la estructura³ al tiempo que asumía un papel destacado en la reivindicación de la tradición brasileña.⁴

Niemeyer apostó desde sus primeros proyectos por la inclusión de elementos vinculados a intenciones estéticas que ponían de manifiesto una actitud proyectual que iba más allá de lo puramente constructivo. Tal es el caso del proyecto para la vivienda de Oswald de Andrade (1938) (Figura 1), cuyo mural, situado en un lugar estratégico de la fachada, enmarcado —y significado— por la bóveda, constituiría, en palabras de Botey “el principio de lo que luego será casi una norma en la obra de Niemeyer: la introducción del arte como elemento arquitectónico.”⁵

INTRODUCTION

Faced with the universal language defined by the ornamental absence and formal purity advocated by the Modern Movement, Oscar Niemeyer, architect of a country then considered peripheral and with strong connotations of its own as was Brazil, championed a dissenting opposition to the renunciation of the values contributed by cultural heritage. In particular, ceramic tile walls were used in this country as a tool for self-affirmation due to their link with the constructive tradition, and their use is interpreted as a *coup de théâtre*¹ in the international context. A paradigmatic example of this is the building of the Ministry of Education and Public Health in Rio de Janeiro (1936-1945), destined to be a showcase and emblem of Modernity in Brazil, designed by a team of architects, advised by Le Corbusier, among whom was Niemeyer. From the conception of the project, the integration of the arts was intended —an objective sought by its promoter, Gustavo Capanema—² as a sign of the Brazilian cultural character, counting on the work of artists such as Bruno Giorgi, Alfredo Ceschiatti, Adriana Janacópulos, Roberto Burle Marx and, particularly, Cândido Portinari and Claudio Rossi Osir, designers of the architectural ceramics present in the building. The tiles, due to their brightness and color, were used on the enclosure *dematerializing it*, with the intention of making evident the independence between the enclosure and the structure³ while assuming a prominent role in the vindication of the Brazilian tradition.⁴

Niemeyer opted, from his first projects, for the inclusion of elements linked to aesthetic intentions that showed a project planning attitude that went beyond the purely constructive. Such is the case of the project for the house of Oswald de Andrade (1938) (Figure 1), whose mural, located in a strategic place on the façade, framed —and signified— by the vault, would constitute, in the words of Botey, “the beginning of what will later be almost a norm in Niemeyer’s work: the introduction of art as an architectural element.”⁵

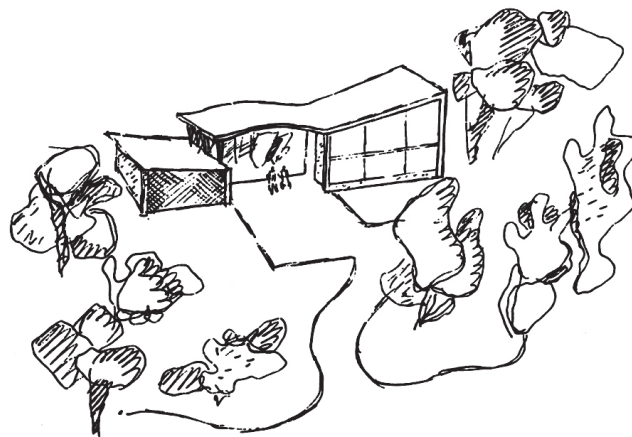


Figura 1. Boceto para la vivienda de Oswald de Andrade (O. Niemeyer, 1938).

Figure 1. Sketch for the house of Oswaldo Andrade (O. Niemeyer, 1938).

La ubicación del mural, recubriendo de suelo a techo la pared plana bajo la cubierta curva (pared en este caso claramente retranqueada), supuso un antecedente de la voluntad de distinción entre cerramiento no portante y estructura, con la pretensión añadida de crear un ambiente de interés plástico, que fue llevada a su máxima expresión en la iglesia de San Francisco de Asís (1940) (Figura 2), perteneciente al Complejo de Pampulha, en Belo Horizonte (1940-1943). Esta obra, exponente clave de la eclosión creativa de sus primeros años, significó el punto de inicio de la arquitectura propia de Oscar Niemeyer, en palabras del propio arquitecto,⁶ y fue precursora de la mayoría de sus proyectos diseñados posteriormente (algunos no construidos, como el del espacio anexo de la residencia de Burton Tremaine de 1948, en Santa Bárbara) (Figura 3) que tenían como elemento formal recurrente la superficie curva —y blanca— materializada con hormigón. El mural cerámico figurativo que caracterizaba la fachada de la iglesia, diseñado por Portinari, constituyó asimismo un hito destacado en la trayectoria de este artista y, en general, en la cerámica arquitectónica contemporánea.

The location of the mural, covering from floor to ceiling the flat wall under the curved roof (wall in this case clearly set back), was an antecedent of the will to distinguish between non-load-bearing enclosure and structure, with the added intention of creating an environment of plastic interest, which was taken to its maximum expression in the Church of Saint Francis of Assisi (1940) (Figure 2), belonging to the Pampulha Complex, in Belo Horizonte (1940-1943). This work, a key representation of the creative emergence of his early years, meant the starting point of Oscar Niemeyer's own architecture, in the words of the architect himself⁶ and was a precursor of most of his projects designed later (some not built, such as the annex space of Burton Tremaine's residence of 1948, in Santa Barbara) (Figure 3) that had as a recurring formal element the curved —and white— surface materialized with concrete. The figurative ceramic mural that characterized the façade of the church, designed by Portinari, was also an outstanding milestone in the career of this artist and, in general, in contemporary architectural ceramics.



Figura 2. Iglesia de San Francisco de Asís (O. Niemeyer, 1940).

Figure 2. Church of Saint Francis of Assisi (O. Niemeyer, 1940).

Especialmente desde el Complejo de Pampulha, se gestó en Niemeyer una actitud de estrecha colaboración con artistas a fin de integrar las artes plásticas y la arquitectura.⁷ Brasilia supuso para Niemeyer un vasto campo donde desplegar una creatividad formal rotunda y el entorno para generar una fructífera relación con diseñadores, con Athos Bulçao a la cabeza. Los revestimientos cerámicos de Bulçao, a base de motivos geométricos repetidos en serie, aproximaron la arquitectura monumental de Niemeyer a la escala humana, consiguiendo efectos que tenían "mucho más que ver con los aspectos perceptivos y ambientales que con los estrictamente funcionales."⁸

Especially from the Pampulha Complex on, an attitude of close collaboration with artists was developed by Niemeyer in order to integrate the plastic arts and architecture.⁷ Brasilia was for Niemeyer a vast field where to deploy a resounding formal creativity and an environment to generate a fruitful relationship with designers, with Athos Bulçao at the head. Bulçao's ceramic coatings, based on geometric motifs repeated in series, brought Niemeyer's monumental architecture closer to the human scale, achieving effects that had "much more to do with perceptual and environmental aspects than with strictly functional ones."⁸



Figura 3. Residencia Burton Tremaine (O. Niemeyer, 1948).

Figure 3. Burton Tremaine's residence (O. Niemeyer, 1948).

CAMINOS DE IDA Y VUELTA

La última etapa creativa de Niemeyer abarca sus proyectos, tanto en Brasil como en el exterior, acometidos desde su regreso del exilio, en la década de los 80 del pasado siglo. Brasil estaba en ese momento despertando de la euforia que acompañó a los años del desarrollismo, y afloraba un cierto desencanto hacia todo aquello que simbolizaba los anhelos de una grandeza que se consideraba alejada del contexto social. La postura arquitectónica se canonizó, creando *copias vacías* de los contenidos elaborados por maestros como Niemeyer y Vilanova Artigas.⁹

Ante este contexto, Niemeyer siguió su propio camino sin adhesiones a estilos y reaccionó esgrimiendo la búsqueda de la igualdad social como argumento que sostenía el propósito de sus edificios. Su postura no era tanto la de ofrecer soluciones desde la racionalidad constructiva basada en la sostenibilidad y la disponibilidad de medios o atender a las demandas residenciales de la población, como la de crear espacios para el disfrute y evasión de la gente, espacios que de esta forma se entendían como sociales en cuanto a su función. Como afirmó el arquitecto: "no sé por qué siempre diseño grandes edificios públicos. Pero ya que estos edificios no siempre tienen una función de justicia social, trato de hacerlos

ROUND TRIPS

Niemeyer's last creative stage covers his projects, both in Brazil and abroad, undertaken since his return from exile, in the 80s of the last century. Brazil was at that moment reawakening from the euphoria that accompanied the years of developmentalism, and a certain disenchantment with everything that symbolized the longings for a greatness that was considered far from the social context emerged. The architectural posture was canonized, creating *empty copies* of the contents elaborated by masters such as Niemeyer and Vilanova Artigas.⁹

Faced with this context, Niemeyer followed his own path without observing styles and reacted by wielding the search for social equality as an argument that sustained the purpose of his buildings. His position was not so much to offer solutions based on constructive rationality, sustainability and the availability of means or meet the residential demands of the population, but to create spaces for the enjoyment of people, spaces that in this way were understood as social in terms of their function. As the architect said: "I don't know why I always design large public buildings. But since these buildings don't always have a social justice function, I try to make them



Figura 4. Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer, en Avilés (O. Niemeyer, 2011).

Figure 4. Oscar Niemeyer International Cultural Centre, in Avilés (O. Niemeyer, 2011).

bellos y espectaculares para que los pobres puedan detenerse a mirarlos, y queden impresionados y entusiasmados.”¹⁰

beautiful and spectacular so that the poor can stop and look at them, and be impressed and excited.”¹⁰

Esa actitud de cierta autocomplacencia por parte de Niemeyer ha sido comentada por críticos como Underwood,¹¹ que ve en sus edificios de los años 80 y 90 “una forma de apaciguamiento populista y un medio para reforzar el *statu quo* social.”

This attitude of a certain complacency on the part of Niemeyer has been commented on by critics such as Underwood,¹¹ who sees in his buildings of the 80s and 90s “a form of populist appeasement and a means to reinforce the social status quo.”

Niemeyer se adentró en una cierta redundancia formal, con una estética personal repetitiva y alejada de movimientos artísticos, y con un catálogo de soluciones *en serie* un tanto descontextualizadas del entorno. Así, se asentaron en diferentes lugares proyectos con notorias semejanzas¹² como son la cúpula y las superficies sinuosas, que se ordenaban en un espacio urbano planteado de manera similar y cuya resolución volvía a transitar un camino ya trazado (Figuras 4 y 5).

Niemeyer delved into a certain formal redundancy, with a repetitive personal aesthetic and far from artistic movements, and with a catalog of *serial* solutions somewhat decontextualized from the environment. Thus, projects with notorious similarities¹² such as the dome and the sinuous surfaces were settled in different places, which were ordered in an urban space raised in a similar way and whose resolution returned to



Figura 5. Proyecto Puerto de la Música, en la ciudad argentina de Rosario (O. Niemeyer, 2008).

Figure 5. Port of Music complex, in the Argentine city of Rosario (O. Niemeyer, 2008).

Tal y como afirma Philippou, "Niemeyer concentró sus esfuerzos en la 'unidad plástica' y en la 'audacia' estructural, pero se apoyó en sus logros del pasado y restringió severamente su paleta formal y material, careciendo así de la densidad de consideración que estaba en la base de su obra previa, lo que dejaba entrever, aunque fuera temporalmente, a un maestro cansado."¹³

follow a path already traced (Figures 4 and 5). As Philippou states, "Niemeyer concentrated his efforts on 'plastic unity' and structural 'audacity,' but he relied on past achievements and severely restricted formal and material palette, which lacked the density of consideration at the basis of his earlier work and suggested, if only temporarily, a tired master."¹³

Las intenciones con las que Niemeyer empleaba la cerámica arquitectónica al inicio de su carrera —asociación con la tradición cultural de Brasil, vinculación con otros artistas y distinción entre cerramiento y estructura— se desdibujan al final de su etapa creativa. Un repaso por algunas de sus últimas obras pone de manifiesto un uso del revestimiento cerámico ligado no tanto al material en sí como a las posibilidades del

The intentions with which Niemeyer used architectural ceramics at the beginning of his career —association with the cultural tradition of Brazil, connection with other artists and distinction between enclosure and structure— are blurred at the end of his later creative stage. A review of some of his latest works reveals a use of ceramic coating linked not so much to the material itself

color como recurso compositivo —intenciones que pueden verse desarrolladas igualmente con otros acabados— y en el que la impronta artística pasa a ser esencialmente autorreferencial.

Museo Oscar Niemeyer (Curitiba, 2002)

Se trata de un conjunto museístico compuesto por dos edificios: por un lado, el edificio *Castelo Branco*, una pre-existencia proyectada por el mismo Niemeyer en 1967, y por otro el *Novo Museu*, inaugurado en 2002. En ambos edificios encontramos dispuestos revestimientos cerámicos diseñados expresamente por el arquitecto. En la planta baja del edificio *Castelo Branco* se encuentra un panel de azulejos en tonos blanco y amarillo, con grafismos en forma de espirales. Según señala Saporoli,¹⁴ se eligió desde el principio el revestimiento de azulejos tanto por su factor estético y por su relación con la tradición como por sus características físicas, facilidad de colocación, mantenimiento y durabilidad. La temática y colores de los diseños representados en los paneles estaban definidos de antemano.

El *Novo Museu* (popularmente, “Museo del Ojo”) se erige con audacia estructural como una escultura de “presencia icónica inconfundible.”¹⁵ El basamento está recubierto por azulejería de color amarillo fuertemente saturado —escogido por Niemeyer— que actúa de fondo sobre el que se disponen, en tres de los cuatro lados, varios dibujos figurativos en color negro diseñados por el arquitecto (Figura 6).

En los dos lados mayores existen dibujadas unas formas cuyo significado puede ser interpretado desde la alusión a la rampa del propio museo¹⁶ a formas vegetales,¹⁷ o simplemente podrían leerse como el perfil estilizado de un ave. En uno de los lados menores se encuentra una figura femenina en actitud danzante que sujeta un arco cuyo trazado recuerda al perfil parabólico del edificio¹⁸ y que para Peláez¹⁹ es un homenaje del arquitecto a la curva, mientras que Philippou²⁰ ofrece una lectura simbólica al afirmar que “los bocetos de desnudos femeninos de Niemeyer aparecen en los azulejos cerámicos del gran pedestal amarillo del edificio como para reforzar la asociación

but to the possibilities of color as a compositional resource —intentions that can also be developed with other finishes— and in which the artistic imprint becomes essentially self-referential.

Oscar Niemeyer Museum (Curitiba, 2002)

It is a museum complex composed of two buildings: on the one hand, the *Castelo Branco* building, a pre-existence designed by Niemeyer himself in 1967, and on the other the *Novo Museu*, inaugurated in 2002. In both buildings we find ceramic tiles designed expressly by the architect. On the ground floor of the *Castelo Branco* building there is a tiled panel in white and yellow tones, with spiral graphics. According to Saporoli,¹⁴ tile cladding was chosen from the beginning for its aesthetic factor, relationship with tradition, physical characteristics, ease of placement, maintenance and durability. The theme and colours of the designs represented on the panels were defined in advance.

The *Novo Museu* (popularly, “Museum of the Eye”) stands with structural boldness as a sculpture of “unmistakable iconic presence.”¹⁵ The basement is covered by strongly saturated yellow tiles —chosen by Niemeyer— which acts as a background on which are arranged, on three of the four sides, several figurative drawings in black designed by the architect (Figure 6).

On the two major sides there are drawn forms whose meaning can be interpreted from the allusion to the ramp of the museum itself¹⁶ to vegetable forms,¹⁷ or they could simply be read as the stylized profile of a bird. On one of the smaller sides there is a female figure in a dancing posture that holds an arch whose layout recalls the parabolic profile of the building¹⁸ and that according to Peláez¹⁹ is a tribute of the architect to the curve, while Philippou²⁰ offers a symbolic reading by stating that “Niemeyer’s sketches of female nudes appear on the ceramic tiles of the yellow stalk of the building as if to reinforce the association



Figura 6. Detalle de la base del Museo del Ojo en Curitiba (O. Niemeyer, 2002).

Figure 6. Detail of the base of the Museo del Ojo in Curitiba (O. Niemeyer, 2002).

entre sus rampas y la playa." Más allá del significado simbólico de los distintos trazos, encontramos aquí un fondo neutro —despojado del concepto del módulo cerámico— donde estampar la autoría de Niemeyer a través de sus dibujos.

Teatro Popular Oscar Niemeyer (Niterói, 2007)

El Teatro Popular Oscar Niemeyer es un edificio que forma parte del complejo cultural Camino Niemeyer, verdadero muestrario de la arquitectura representativa de Oscar Niemeyer durante su última etapa. En palabras del propio arquitecto:

Cuando empecé a estudiar el proyecto para la plaza, mi propuesta al alcalde fue la de dotar a los cuatro edificios²¹ de las nuevas formas sugeridas

between its ramps and the beach." Beyond the symbolic meaning of the different lines, here we find a neutral background —stripped of the concept of the ceramic module— where to print the authorship of Niemeyer through his drawings.

Oscar Niemeyer Popular Theatre (Niterói, 2007)

The Oscar Niemeyer Popular Theatre is part of the *Caminho Niemeyer* cultural complex, a true sample of the representative architecture of Oscar Niemeyer during his last stage. In the words of the architect himself:

When I began to study the project for the square, my proposal to the mayor was to provide the four buildings²¹ with the new

por el hormigón armado dándoles un énfasis mayor que en el pasado, pero manteniendo un ejemplar sentido de la sencillez en el acabado. Todo el suelo debía ser de color gris claro y las paredes interiores de blanco encalado, como solían serlo en nuestra antigua arquitectura colonial. Quería que [el proyecto] pudiera verse, no como una mera divulgación de los nuevos materiales, sino como algo que tratase de acercar la arquitectura a las artes visuales con la utilización de pinturas murales, dibujos, esculturas, etc., siempre que fuera posible.²²

Esta obra refleja nuevamente el gusto del arquitecto por las cubiertas de hormigón de trazado sinuoso y en ella queda patente la tan buscada identificación entre estructura y arquitectura: “en el caso del teatro [del Camino Niemeyer] el diseño de la estructura es tan certero que, una vez concluida, podrá ser utilizado.”²³ La silueta de la fachada recuerda a su propuesta para el auditorio del edificio del Ministerio, esbozado en 1948, la cual parecía planteada con un revestimiento cerámico con piezas sobredimensionadas.²⁴

El fuerte contraste cromático entre el blanco de la estructura curva y el llamativo color amarillo del azulejo que reviste el cerramiento refuerza la lectura de independencia entre ambos elementos y enfatiza el contorno de la curva (Figura 7). Los colores escogidos —el verde, el amarillo de la fachada, el azul del entorno y el blanco de la estructura— son, según indicó el mismo Niemeyer en el acto de inauguración,²⁵ una referencia a Brasil. Los dibujos diseñados por Niemeyer sobre este fondo amarillo constituyen el elemento distintivo del edificio.

Un segundo panel, diseñado también por Niemeyer, reviste parte de la cara interior de la superficie curva, presentando un aspecto inacabado.²⁶ La escena, grafiada prácticamente en su totalidad con líneas negras sobre el fondo blanco, representa una manifestación popular, y sobre estas figuras humanas destaca una bandera roja que supuestamente alude al comunismo.

forms suggested by reinforced concrete, giving them a greater emphasis than in the past, but maintaining an exemplary sense of simplicity in the finish. The entire flooring had to be light gray and the interior walls whitewashed, as they used to be in our old colonial architecture. I wanted [the project] to be seen, not as a mere dissemination of new materials, but as something that tried to bring architecture closer to the visual arts through the use of mural paintings, drawings, sculptures, etc., whenever possible.²²

This work reflects again the architect's taste for concrete roofs of sinuous layout and in it the much sought after identification between structure and architecture is evident: “in the case of the theatre [of the *Caminho Niemeyer*] the design of the structure is so accurate that, once completed, it can be used.”²³ The silhouette of the façade recalls his proposal for the auditorium of the Ministry building, sketched in 1948, which seemed to be finished with a ceramic coating of oversized pieces.²⁴

The strong chromatic contrast between the white of the curved structure and the striking yellow color of the tiles that cover the enclosure reinforces the reading of independence between both elements and emphasizes the contour of the curve (Figure 7). The colours chosen —green, yellow for the façade, blue for the environs and white for the structure— are, as indicated by Niemeyer himself at the opening ceremony,²⁵ a reference to Brazil. The drawings by Niemeyer on this yellow background constitute the distinctive element of the building.

A second panel, also designed by Niemeyer, covers part of the inner side of the curved surface, presenting an unfinished appearance.²⁶ The scene, graphed almost entirely with black lines on the white background, represents a popular demonstration, and on these human figures stands a red flag that supposedly alludes to communism.



Figura 7. Detalle de la fachada del Teatro Popular Óscar Niemeyer en Niterói (O. Niemeyer, 2007).

Figure 7. Detail of the façade of the Oscar Niemeyer Popular Theatre in Niterói (O. Niemeyer, 2007).

El arquitecto gallego Manuel Franco asegura que se da aquí una “confluencia de dos mundos: el dibujo del arquitecto y la arquitectura del dibujo, así como con la tradición muralista de América Latina, sobre todo de Siqueiros, Orozco y Rivera.”²⁷ Es decir, por un lado, el dibujo como signo personal e identificativo del arquitecto, especialmente destinado a representar figuras femeninas y, por otro, un muralismo que quedaría reflejado por el figurativo mensaje propagandístico del panel situado en la cara interna del mismo.

The Galician architect Manuel Franco states that, in this case, there is a “confluence of two worlds: the drawing of the architect and the architecture of drawing, as well as with the muralist tradition of Latin America, especially Siqueiros, Orozco and Rivera.”²⁷ That is, on the one hand, the drawing as a personal and identifying sign of the architect, especially intended to represent female figures and, on the other, a muralism that would be reflected by the figurative propaganda message of the panel located on the inner side.

Sobre el papel que el arte habría de representar en este proyecto, Niemeyer afirmó:

On the role that art would play in this project, Niemeyer said:

Al iniciar esos proyectos [que componen el Camino Niemeyer] le sugerí al prefecto que sería conveniente convocar a artistas plásticos.

At the beginning of these projects [which make up the Caminho Niemeyer] I suggested to the prefect that it would be convenient

Teníamos entre manos, según le expliqué, una oportunidad única para promover por primera vez una integración radical de las artes plásticas con la arquitectura. Le comenté que eso siempre me había interesado, que desde Pampulha en adelante había buscado con denuedo esa integración, para mí tan necesaria (...) Por mi parte empecé a revisar mis diseños con mayor cuidado, indicando dónde debía haber una escultura, un mural o un simple dibujo en blanco y negro.²⁸

Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer (Avilés, 2011)

Niemeyer se decanta aquí por unos modelos arquitectónicos para él familiares como son la cúpula —para el espacio de exposiciones—, la superficie de cubrición curva de trazado orgánico —para el auditorio—, la estructura de gran vuelo sobre un punto de apoyo —para la torre-mirador—, la marquesina que vincula ciertos espacios y un elemento de proporciones horizontales para la zona administrativa, que compensa y cierra el conjunto.²⁹

Cromáticamente hablando, el blanco es el tono omnipresente en todo el centro cultural, incluido el pavimento de la plaza, lo que le confiere una cierta sensación de aislamiento y de descontextualización respecto del lugar (Figura 8). Contrastando fuertemente con el blanco, se emplean unos marcados acentos de color de elevada saturación: el amarillo, para las fachadas laterales del auditorio (asemejándose de esta manera al Teatro Popular de Niterói) y el denominado “rojo Niemeyer,”³⁰ para caracterizar la gran puerta del escenario que se abre hacia la plaza así como ciertos recorridos interiores (Figura 9). En la torre-mirador, el acabado del soporte cilíndrico y el reflejo azul del vidrio aportan otro tono al total.

La ubicación de estos colores difiere respecto del proyecto inicial. Tal y como reflejan los estudios previos, la fachada recayente a la ría, hoy de color amarillo, estaba prevista inicialmente con un tono azulado, sin el trazo del arquitecto que hoy existe. Por otra parte, la

to summon plastic artists. We had, as I explained him, a unique opportunity to promote a radical integration of the plastic arts with architecture for the first time. I told him that this had always interested me, that from Pampulha onwards I had sought with determination that integration, to me so necessary (...) For my part, I began to review my designs more carefully, indicating where there should be a sculpture, a mural or a simple black and white drawing.²⁸

Oscar Niemeyer International Cultural Center (Avilés, 2011)

Niemeyer opted here for architectural models familiar to him such as the dome —for the exhibition space—, the curved covering surface of organic layout —for the auditorium—, the high-flying structure on a support point —for the lookout tower—, the canopy that links certain spaces and an element of horizontal proportions for the administrative area, which compensates and closes the complex.²⁹

Considering the chromatics, white is the omnipresent tone throughout the cultural centre, including the pavement of the square, which gives it a certain sense of isolation and decontextualization with respect to the place where it is set (Figure 8). In stark contrast to white, marked high-saturation color accents are used: yellow, for the side façades of the auditorium (thus resembling the Popular Theatre of Niterói) and the so-called “Niemeyer red,”³⁰ to characterize the large stage door that opens onto the square as well as certain interior routes (Figure 9). In the lookout tower, the finish of the cylindrical support and the blue reflection of the glass provide another tone to the whole.

The location of these colours differs from the initial project. As reflected in previous studies, the façade facing the estuary, nowadays yellow, was initially planned with a bluish tone, without the architect’s drawing that exists today. On the other



Figura 8. Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer en Avilés (O. Niemeyer, 2011).

Figure 8. Oscar Niemeyer International Cultural Center in Avilés (O. Niemeyer, 2011).

actual puerta roja del auditorio no figuraba en los *renders* del proyecto, y en su lugar era el soporte cilíndrico de la torre-mirador el que quedaba caracterizado con este color.

hand, the current red door of the auditorium did not appear in the renderings of the project, and instead it was the cylindrical support of the look-out tower that was characterized with this color.

Pese a las variaciones que conlleva el proyecto, se evidencia la pretensión del empleo consciente del color, previsto y reflejado desde la fase de ideación. Los elementos que habrían de caracterizarse cromáticamente son los mismos (a excepción de la puerta del auditorio, entonces inexistente) y los colores elegidos también, únicamente varían las asignaciones. No se puede hablar de la búsqueda de la *desmaterialización* de los cerramientos no portantes como objetivo del empleo del color, puesto que éste se encuentra aplicado en el soporte estructural de la torre. Lo que sí logra el color es destacar las formas esenciales del proyecto, poniéndolas en valor.

Despite the variations that the project entails, the claim of the conscious use of color, foreseen and reflected from the ideation phase, is evident. The elements that would have to be characterized chromatically are the same (except for the door of the auditorium, then non-existent) and the colours chosen too, only the assignments vary. It is not possible to speak of the search for the dematerialization of non-load-bearing enclosures as an objective of the use of color since it is applied in the structural support of the tower. What it does achieve is to highlight the essential forms of the project, highlighting their value.



Figura 9. Interior del Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer en Avilés (O. Niemeyer, 2011).

Figure 9. Interior of the Oscar Niemeyer International Cultural Center in Avilés (O. Niemeyer, 2011).

La presencia de la cerámica es puntual en este proyecto,³¹ ya que se emplea para materializar —a base de la concatenación de piezas negras de factura irregular fabricadas exclusivamente de manera artesanal— el trazo que representa la figura femenina diseñada por Niemeyer situada en la fachada recayente a la panorámica de la ciudad (Figuras 10 y 13). Este motivo, habitual en el repertorio gráfico del arquitecto, refleja manifiestamente su impronta personal y puede considerarse un elemento anunciador más de la autoría del proyecto. Como se ha comentado, las analogías formales y de implantación que vinculan este conjunto con otros tantos coetáneos,³² permiten deducir un apriorismo proyectual por parte de Niemeyer —y de su equipo— para crear una arquitectura representativa de sí misma y, como consecuencia de ello, una cierta urgencia por parte de sus promotores de contar con una obra construida e identificable del último maestro del Movimiento Moderno.³³

The presence of ceramics is punctual in this project,³¹ since it is used to materialize —based on the concatenation of irregular black pieces manufactured exclusively by hand— the lines that represent the female figure, designed by Niemeyer, located on the façade to the panoramic view of the city (Figures 10 and 13). This motif, common in the architect's graphic repertoire, manifestly reflects his personal imprint and can be considered another element announcing the authorship of the project. As mentioned, the formal and implantation analogies that link this project with many contemporaries,³² allow us to deduce a projectual apriorism on the part of Niemeyer —and his team— to create an architecture representative of itself and, as a consequence, a certain urgency on the part of its promoters to have a built and identifiable work of the last master of the Modern Movement.³³



Figura 10. Auditorio del Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer en Avilés (O. Niemeyer, 2011).

Figure 10. Auditorium of the Oscar Niemeyer International Cultural Center in Avilés (O. Niemeyer, 2011).

CONCLUSIONES

El color en las últimas obras de Niemeyer alcanza máximos niveles de abstracción y esencialidad. El blanco, en general, se emplea para realzar la rotundidad de las formas arquitectónicas y, contrastando fuertemente con él, una reducida gama de colores, básicamente planos, caracterizan ciertos aspectos del edificio. Muchos de los últimos trabajos de Niemeyer reinciden en la curva como sistema formal, llevando a la máxima expresión la distinción entre la estructura y el cerramiento cuando ambos son independientes. Para esta operación de diferenciación, Niemeyer recurre en ocasiones al empleo un tono primario "cromático," de marcada saturación, representado básicamente por el amarillo, pero también lo vemos empleado como revestimiento parietal, como es el caso del pabellón de verano para la Serpentine Gallery en el Hyde Park de Londres (2003). El color amarillo podría justificarse

CONCLUSIONS

Color reaches maximum levels of abstraction and essentiality in Niemeyer's later works. White, in general, is used to enhance the rotundity of architectural forms and, contrasting sharply with it, a reduced range of colours, basically plain, characterize certain aspects of the building. Many of Niemeyer's last works use the curve as a formal system, taking to the maximum expression the distinction between structure and enclosure when both are independent. For this differentiation operation, Niemeyer sometimes resorted to the use of a primary hue "chromatic," of high saturation, represented basically by yellow, but we also see it used as a parietal coating, as is the case of the summer pavilion for the Serpentine Gallery in Hyde Park in London (2003). The yellow color could be justified as an



Figura 11. Museo de Arte Contemporáneo de Niterói (O. Niemeyer, 1991).

Figure 11. Contemporary Art Museum in Niterói (O. Niemeyer, 1991).

como asociación a la identidad de Brasil por constituir uno de los colores de la bandera de ese país,³⁴ si bien dicha referencia es un tanto forzada en los proyectos construidos fuera de las fronteras brasileñas.

Mediante el color rojo, el arquitecto suele significar accesos y recorridos: sirvan como ejemplo la rampa del Museo de Arte Contemporáneo de Niterói (1991) (Figura 11), el auditorio de Ibirapuera en São Paulo (2005) —donde una atrevida marquesina roja atrae la atención y el flujo circulatorio (Figura 12)— y el auditorio de Avilés con sus recorridos interiores y su puerta roja volcada hacia la plaza.

association with the identity of Brazil because it constitutes one of the colours of the flag of that country,³⁴ although this reference is somewhat forced in projects built outside the country.

By means of the red color, the architect usually marked accesses and routes: for example, the ramp of the Museum of Contemporary Art of Niterói (1991) (Figure 11), the auditorium of Ibirapuera in São Paulo (2005) —where a daring red canopy attracts attention and circulatory flow (Figure 12)— and the auditorium of Avilés with its interior routes and its red door turned towards the square.



Figura 12. Auditorio de Ibirapuera en São Paulo (O. Niemeyer, 2005).

Figure 12. Ibirapuera Auditorium in São Paulo (O. Niemeyer, 2005).

El emblemático azul, que en su primera etapa aludía a la tradición azulejera luso-brasileña, ha dejado de tener presencia predominante en sus últimas obras, las cuales se desprenden así de esa vinculación directa con el pasado portugués.

The emblematic blue, which in his first stage alluded to the Portuguese-Brazilian tile tradition, ceased to have a predominant presence in his latest works, which thus detach from that direct link with the Portuguese past.

Podría aducirse que el manejo de estos colores surge de la inspiración de las vanguardias del siglo XX, en particular del Neoplasticismo, por su abstracción ajena a connotaciones locales y por la relación que guardan con la descripción de la forma arquitectónica. El paralelismo con la pintura es patente: "Niemeyer se acercaba al siglo de existencia manejando con progresiva precisión sus recursos compositivos, haciendo arte con los elementos más sencillos, en un

It could be argued that his approach to these colours stem from the inspiration of the avant-garde of the twentieth century, in particular Neoplasticism, for its abstraction alien to local connotations and for the relationship they have with the description of architectural form. The parallel with painting is patent: "Niemeyer approached the century of existence by managing with progressive precision his compositional resources, making art

proceso creativo que recuerda el progresivo misticismo de un Miró en el campo de la pintura.”³⁵ Como afirma Niemeyer: “Creo que no he sido influenciado por nadie. Me gusta mucho el color blanco por varias razones. Me permite marcar un contraste con otros colores ‘calientes’, como el azul, o el rojo —presente en la entrada del gran auditorio que proyecté para el Parque de Ibirapuera— o el amarillo, que sobresale en los azulejos de la fachada principal del Teatro Popular de Niterói, en los cuales se ven mujeres bailando”.³⁶

En cuanto a las motivaciones de Niemeyer para el empleo del revestimiento cerámico en la última etapa de su producción arquitectónica, éstas han perdido, en parte, el carácter reivindicativo y simbólico en cuanto a la alusión a la tradición azulejera brasileña. Los tonos blancos y azules empleados en su primera etapa y que homenajeaban el legado artístico de procedencia lusa, representados en los murales cerámicos de artistas como Cândido Portinari y Athos Bulcão, han dado paso a revestimientos monocromáticos con colores como el amarillo, principalmente, que pueden materializarse con otros acabados. Despojado del significado tradicional del color azul (como decimos, prácticamente inexistente en la última etapa del arquitecto), ya sólo le restaría al azulejo su propia cualidad material *per se* como representante de la *brasilidad*. No obstante, no parece haber diferencias claras en los propósitos de Niemeyer respecto al empleo del color cuando éste se expresa mediante la pintura o la cerámica, ya que ahora la azulejería, que suele ser monocromática, reviste superficies con el mismo color plano, como lo haría la pintura. Ejemplo de ello son las evidentes similitudes entre el Teatro de Niterói con revestimiento cerámico y el auditorio del Centro Niemeyer de Avilés con acabado pintado (Figura 13).

Finalmente, la voluntad permanente de Niemeyer de integrar la expresión artística colectiva en un proyecto arquitectónico, que se remonta a su experiencia en el edificio del Ministerio de Educación y, de forma manifiesta, en el Complejo de Pampulha, deriva en el empleo del color con una finalidad —más allá de reforzar la lectura compositiva del edificio— al servicio

with the simplest elements, in a creative process that recalls the progressive mysticism of Miró in the field of painting.”³⁵ As Niemeyer stated: “I do not think I was influenced by anyone. I do really enjoy white colour for different reasons. It allows me to mark a contrast with other ‘hot’ colours, such as blue, red —present in the entry of the large auditorium I designed for the Ibirapuera Park— or yellow, which stands on the tiles of the main façade of the Popular Theatre of Niterói, in which women are seen dancing”.³⁶

Regarding Niemeyer’s motivations for the use of ceramic coating in the last stage of his architectural production, this partially lost the vindictive and symbolic character in terms of the allusion to the Brazilian tile tradition. The white and blue tones used in his first stage that paid homage to the artistic legacy of Portuguese origin, represented in the ceramic murals of artists such as Cândido Portinari and Athos Bulcão, gave way to monochromatic coatings with colours such as yellow, mainly, which can be materialized with other finishes. Stripped of the traditional meaning of the colour blue (as we say, practically non-existent in the last stage of the architect), the tiles would only keep their own material quality *per se* as a representation of *Brazilianness*. However, there do not seem to be clear differences in Niemeyer’s intentions regarding the use of colour when it is expressed through paint or ceramics, since tiles, which are usually monochromatic, cover surfaces with a plain colour, as paint would. Example of this are the obvious similarities between the Niterói Theatre with ceramic coating and the auditorium of the Niemeyer Centre in Avilés with a painted finish (Figure 13).

Finally, Niemeyer’s permanent will to integrate collective artistic expression into an architectural project, which goes back to his experience in the Ministry of Education building and, manifestly, in the Pampulha Complex, derived in the use of colour with a purpose —beyond reinforcing the compositional reading of the building— at the



Figura 13. Detalle de la fachada del auditorio del Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer.

Figure 13. Detail of the façade of the Oscar Niemeyer International Cultural Centre Auditorium.

de intenciones plásticas autorreferenciales. A ello se suma el hecho de que Niemeyer había ido perdiendo a sus colaboradores más cercanos, con los cuales tanto le gustaba contar:³⁷ "Muchos son los factores que guían a un arquitecto en la selección de sus colaboradores, incluso —¿por qué no admitirlo?— el deseo de seguir trabajando con viejos colegas."³⁸

Así, se percibe en la última etapa del arquitecto una cierta profusión del empleo de las superficies como lienzos para desplegar su propia creatividad, estampando en ellos sus trazos inconfundibles,³⁹ reflejando la necesidad latente de exhibir y reforzar la *rúbrica del autor*, a modo de homenaje personal.

service of self-referential plastic intentions. To this we must add the fact that Niemeyer had lost his closest collaborators, with whom he liked so much to collaborate:³⁷ "There are many factors that guide an architect in the selection of his collaborators, including —why not admit it?— the desire to continue working with old colleagues."³⁸

Thus, it is perceived in the last stage of the architect a certain profusion of the use of surfaces as canvases to display his own creativity, stamping on them his unmistakable drawings,³⁹ reflecting the latent need to exhibit and reinforce the signature of the author, as a personal tribute.

Notas y Referencias

- ¹ Irene de la Torre Fornés, "La cerámica arquitectónica en la primera etapa de la obra de Oscar Niemeyer," *EGA. Revista de expresión gráfica arquitectónica* 25, no. 38 (2020): 212.
- ² Styliane Philippou, *Oscar Niemeyer: Curves of Irreverence* (New Haven, CT: Yale University Press, 2008), 69.
- ³ Philippou, *Oscar Niemeyer*, 62.
- ⁴ Costa confirma, en su escrito *Presença de Le Corbusier*, de 1995, que Le Corbusier recomendó el uso del azulejo para el edificio del Ministerio como un medio de vinculación a la tradición portuguesa (Danilo Matoso Macedo, "A matéria da invenção. Criação e construção das obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais 1938-1954" (master thesis, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002); Philippou, *Oscar Niemeyer*) y añade que Le Corbusier se sintió atraído por la practicidad de la solución empleada en la mayoría de las mansiones de la ciudad en el momento de su visita, ya que "era sensible a cosas que se habían vuelto demasiado familiares a los brasileños como para que éstos las percibieran" (Philippou, *Oscar Niemeyer*, 60). La idea de emplear este material ya parecía estar en la mente de los promotores antes de la llegada del arquitecto suizo a Río de Janeiro en julio de 1936, puesto que en una carta del ceramista Paulo Rossi Osir a Carlos Leão, fechada el 17 de abril de 1936, se desprende que a Osir ya se le había propuesto colaborar en la ejecución del trabajo plástico para el edificio.
- ⁵ Josep Maria Botey, *Oscar Niemeyer* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1996), 22.
- ⁶ Oscar Niemeyer, *The Curves of Time. The Memoirs of Oscar Niemeyer* (Londres: Phaidon Press, 2000), 62.
- ⁷ Oscar Niemeyer, *Diario-boceto* (Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2014), 137.
- ⁸ Guido Laganà y Marcus Lontra, eds., *Niemeyer 100* (Milan: Electa, 2008), 18.
- ⁹ Hugo Segawa, *Architecture of Brazil. 1900—1990* (Nueva York: Springer, 2013), 229.
- ¹⁰ Niemeyer, *Curves of Time*, 163.
- ¹¹ David Underwood, *Oscar Niemeyer and the Architecture of Brazil* (Nueva York: Rizzoli, 1994), 182.
- ¹² Sirvan como ejemplos el Complejo Cultural de la República en Brasilia (2006), el complejo Puerto de la Música en la ciudad argentina de Rosario y el parque cultural Valparaíso en Chile (estos dos últimos proyectos fechados en 2008 y no realizados), y el Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer en Avilés, inaugurado en 2011 cuyos orígenes conceptuales se remontan al Conjunto de Ibirapuera de 1951 (Laganà y Lontra, *Oscar Niemeyer*, 62).
- ¹³ Philippou, *Oscar Niemeyer*, 360.
- ¹⁴ Elvo Benito Damo y Maria Helena Saporoli fueron los artistas que ejecutaron estas piezas cerámicas (entre septiembre y noviembre de 2002) a partir de los diseños originales de Niemeyer. Datos obtenidos mediante correspondencia electrónica mantenida con Saporoli en marzo de 2017.
- ¹⁵ Philippou, *Oscar Niemeyer*, 379.
- ¹⁶ Laganà y Lontra, *Niemeyer 100*, 143.
- ¹⁷ Ingrid Moura Wanderley, "Azulejo na arquitetura brasileira: os painéis de Athos Bulcão" (master thesis, Universidade de São Paulo, 2006), 61.
- ¹⁸ Laganà y Lontra, *Niemeyer 100*, 143.
- ¹⁹ Mercedes Peláez López, *Oscar Niemeyer* (Madrid: Unidad Editorial, 2010), 26.
- ²⁰ Philippou, *Oscar Niemeyer*, 381.
- ²¹ El complejo, actualmente inconcluso, lo componen diversos equipamientos, cuatro de los cuales se encuentran en la denominada Plaza Popular de Niterói: la Catedral de Niterói, el Memorial Roberto Silveira, el Teatro Popular Oscar Niemeyer y la Fundación Oscar Niemeyer.
- ²² Oscar Niemeyer, *Minha Arquitetura 1937-2005* (Rio de Janeiro: Editora Revan, 2005), 230.
- ²³ Niemeyer, *Diario-boceto*, 135.

Notes and References

- ¹ Irene de la Torre Fornés, "La cerámica arquitectónica en la primera etapa de la obra de Oscar Niemeyer," *EGA. Revista de expresión gráfica arquitectónica* 25, no. 38 (2020): 212.
- ² Styliane Philippou, *Oscar Niemeyer: Curves of Irreverence* (New Haven, CT: Yale University Press, 2008), 69.
- ³ Philippou, *Oscar Niemeyer*, 62.
- ⁴ Costa confirmed, in his 1995 paper *Presença de Le Corbusier*, that Le Corbusier recommended the use of tiling for the Ministry building as a means of linking to the Portuguese tradition (Danilo Matoso Macedo, "A matéria da invenção. Criação e construção das obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais 1938-1954" (master thesis, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002); Philippou, *Oscar Niemeyer*) and added that Le Corbusier was attracted by the practicality of the solution employed in most of the mansions of the city at the time of his visit, since "he was sensitive to things that had become too familiar for the Brazilians to take notice" (Philippou, *Oscar Niemeyer*, 60). The idea of using this material already seemed to be in the minds of the promoters before the arrival of the Swiss architect in Rio de Janeiro in July 1936, since in a letter from the ceramist Paulo Rossi Osir to Carlos Leão, dated April 17th, 1936, it is clear that Osir had already been proposed to collaborate in the execution of the plastic work for the building.
- ⁵ Josep Maria Botey, *Oscar Niemeyer* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1996), 22.
- ⁶ Oscar Niemeyer, *The Curves of Time. The Memoirs of Oscar Niemeyer* (London: Phaidon Press, 2000), 62.
- ⁷ Oscar Niemeyer, *Diario-boceto* (Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2014), 137.
- ⁸ Guido Laganà and Marcus Lontra, eds., *Niemeyer 100* (Milano: Electa, 2008), 18.
- ⁹ Hugo Segawa, *Architecture of Brazil. 1900—1990* (New York: Springer, 2013), 229.
- ¹⁰ Niemeyer, *Curves of Time*, 163.
- ¹¹ David Underwood, *Oscar Niemeyer and the Architecture of Brazil* (New York: Rizzoli, 1994), 182.
- ¹² Examples include the Cultural Complex of the Republic in Brasilia (2006), the Port of Music complex in the Argentine city of Rosario and the Valparaíso Cultural Park in Chile (these last two projects dated in 2008 and not built), and the Oscar Niemeyer International Cultural Center in Avilés, inaugurated in 2011 whose conceptual origins date back to the Ibirapuera Auditorium of 1951 (Laganà and Lontra, *Oscar Niemeyer*, 62).
- ¹³ Philippou, *Oscar Niemeyer*, 360.
- ¹⁴ Elvo Benito Damo and Maria Helena Saporoli were the artists who carried out these ceramic elements (between September and November 2002) from Niemeyer's original designs. Data obtained through electronic correspondence maintained with Saporoli in March 2017.
- ¹⁵ Philippou, *Oscar Niemeyer*, 379.
- ¹⁶ Laganà and Lontra, *Niemeyer 100*, 143.
- ¹⁷ Ingrid Moura Wanderley, "Azulejo na arquitetura brasileira: os painéis de Athos Bulcão" (Master Thesis, Universidade de São Paulo, 2006), 61.
- ¹⁸ Laganà and Lontra, *Niemeyer 100*, 143.
- ¹⁹ Mercedes Peláez López, *Oscar Niemeyer* (Madrid: Unidad Editorial, 2010), 26.
- ²⁰ Philippou, *Oscar Niemeyer*, 381.
- ²¹ The complex, currently unfinished, is made up of various facilities, four of which are located in the so-called Popular Square of Niterói: the Cathedral of Niterói, the Roberto Silveira Memorial, the Oscar Niemeyer Popular Theater and the Oscar Niemeyer Foundation.
- ²² Oscar Niemeyer, *Minha Arquitetura 1937-2005* (Rio de Janeiro: Editora Revan, 2005), 230.
- ²³ Niemeyer, *Diario-boceto*, 135.

- ²⁴ De la Torre, "Cerámica arquitectónica."
- ²⁵ Así consta en los archivos del Centro Niemeyer en Avilés y en diversas publicaciones en prensa tales como <<http://www.elmundo.es/elmundo/2007/04/06/cultura/1175821881.html>>, fecha de consulta 09-12-2022.
- ²⁶ La azulejería de perímetro irregular es habitual en la cerámica tradicional portuguesa, si bien se aplica conformando una composición cerrada. Este aspecto inacabado se ha justificado "porque Oscar Niemeyer quiso trasladar la idea de que la sociedad está en construcción, que está inacabada, y que tiene que movilizarse para construir" (<<http://www.vermelho.org.br/noticia/255762-11>>, fecha de consulta 14-12-2022).
- ²⁷ Manuel Franco Taboada, *La arquitectura de Oscar Niemeyer a partir de sus dibujos* (A Coruña: Servizo de Publicacións da Universidade da Coruña, 2013), 49.
- ²⁸ Niemeyer, *Diario-boceto*, 137.
- ²⁹ Según entrevista presencial, realizada el 29 de agosto de 2016 al personal del Departamento de Comunicación del Centro Niemeyer de Avilés, la cúpula simbolizaría una montaña, el auditorio una gran ola, la torre-mirador representaría un árbol y la marquesina un río. Estas comparaciones formales pueden encontrarse también en diversos artículos de prensa publicados con motivo de la inauguración del centro.
- ³⁰ Se trata de un rojo Pantone 485 RGB 192/0/0, registrado con la marca nº 2959879. Con este color están caracterizados también los interiores y el mobiliario del propio Centro Niemeyer.
- ³¹ No parece ser así en un principio. Según el artículo de *La Nueva España Diario Independiente de Asturias*, "El taller de cerámica del barrio construirá el mural del Niemeyer", publicado el 29.12.2010, y el artículo de *lavozdeaviles.es*, "Niemeyer, pasión por las curvas," publicado el 27.01.2011, en su momento estaba previsto que los casi 300m² de fachada fueran revestidos con piezas de gres de 20 x 20 cm. de color amarillo sobre las que iría el dibujo de Niemeyer, una cenefa de loza cocida en negro, que ocuparía unos 75 u 80 metros de línea "con el esquematismo y pulso quebrado que conforman una constante en su autor". Finalmente, el acabado de la fachada se resolvió mediante pintura amarilla sobre la que se colocarían las piezas cerámicas negras que materializan el dibujo de Niemeyer y que constituyen un homenaje a la *cerámica negra* de Miranda, tradicional de la zona.
- ³² Cfr. nota 2 supra.
- ³³ Esta cierta recurrencia en las últimas obras de Niemeyer, buscada por ciertas autoridades u organismos con la voluntad de contar con la obra claramente atribuible al arquitecto, ha concitado las críticas de autores tales como Paul Goldberger, Nicolai Ouroussoff y Óscar Tenreiro Degwitz.
- ³⁴ Philippou sostiene (Philippou, *Oscar Niemeyer*, 282) que los colores del interior del Congreso Nacional en Brasilia sugieren la bandera de Brasil, inspirados quizás por el uso que hizo Mies Van der Rohe de los colores del emblema nacional de Alemania en el Pabellón de Barcelona (1929). También para la autora, los colores azul verde y amarillo de la bandera imperial de Braganza, reinterpretados por la República simbolizando los bosques y el oro brasileños, ganan prominencia en los interiores del Palacio de Itamaraty, inaugurado en 1970 en Brasilia (Philippou, *Oscar Niemeyer*, 290).
- ³⁵ Peláez, *Oscar Niemeyer*, 81.
- ³⁶ Hugo Barros da Rocha e Costa e Isabel Navarro Camallonga, "Conversando con... Oscar Niemeyer," *EGA. Revista de expresión gráfica arquitectónica* 17, no. 19 (2012): 20-37, DOI: <https://doi.org/10.4995/ega.2012.1371>
- ²⁴ De la Torre, "Cerámica arquitectónica."
- ²⁵ This is stated in the archives of the Niemeyer Center in Avilés and in various press publications such as <<http://www.elmundo.es/elmundo/2007/04/06/cultura/1175821881.html>>, accessed December 9th, 2022.
- ²⁶ Irregular perimeter tiles are common in traditional Portuguese ceramics, although it is applied forming a closed composition. This unfinished aspect has been justified "because Oscar Niemeyer wanted to convey the idea that society is under construction, that it is unfinished, and that it has to mobilize to build" (<<http://www.vermelho.org.br/noticia/255762-11>>, accessed December 14th, 2022).
- ²⁷ Manuel Franco Taboada, *La arquitectura de Oscar Niemeyer a partir de sus dibujos* (A Coruña: Servizo de Publicacións da Universidade da Coruña, 2013), 49.
- ²⁸ Niemeyer, *Diario-boceto*, 137.
- ²⁹ According to a face-to-face interview, conducted on August 29, 2016, to the staff of the Communication Department of the Niemeyer Center in Avilés, the dome would symbolize a mountain, the auditorium a large wave, the lookout tower would represent a tree and the canopy a river. These formal comparisons can also be found in various press articles published on the occasion of the inauguration of the center.
- ³⁰ It is a red Pantone 485 RGB 192/0/0, registered with the mark nº 2959879. With this color are also characterized the interiors and furniture of the Niemeyer Center itself.
- ³¹ This did not seem to be the case at first. According to the article of *La Nueva España Diario Independiente de Asturias*, "El taller de cerámica del barrio construirá el mural del Niemeyer," published on December 29th, 2010, and the article of *lavozdeaviles.es*, "Niemeyer, pasión por las curvas," published on January 27th, 2011, at the time it was planned that the almost 300 m2 façade would be covered with 20 x 20 cm yellow ceramic pieces on which the drawing of Niemeyer would go, a black ceramic border, which would occupy about 75 or 80 meters "with the schematism and pulse that make up a constant in its author". Finally, the finish of the façade was solved by yellow paint on which the black ceramic pieces that materialize Niemeyer's drawing and that constitute a tribute to the black ceramics of Miranda, traditional of the area, would be placed.
- ³² Footnote 2 supra.
- ³³ This recurrence in the last works of Niemeyer, sought by certain authorities or organizations with the desire to have the work clearly attributable to the architect, has attracted criticism from authors such as Paul Goldberger, Nicolai Ouroussoff and Oscar Tenreiro Degwitz.
- ³⁴ Philippou argues (Philippou, *Oscar Niemeyer*, 282) that the colours inside the National Congress in Brasilia suggest the Brazilian flag, perhaps inspired by Mies Van der Rohe's use of the colours of Germany's national emblem in the Barcelona Pavilion (1929). Also, for the author, the blue, green and yellow colours of the imperial flag of Braganza, reinterpreted by the Republic symbolizing the Brazilian forests and gold, gain prominence in the interiors of the Itamaraty Palace, inaugurated in 1970 in Brasilia (Philippou, *Oscar Niemeyer*, 290).
- ³⁵ Peláez, *Oscar Niemeyer*, 81.
- ³⁶ Hugo Barros da Rocha e Costa and Isabel Navarro Camallonga, "Conversando con... Oscar Niemeyer," *EGA. Revista de expresión gráfica arquitectónica* 17, no. 19 (2012): 20-37, DOI: <https://doi.org/10.4995/ega.2012.1371>

³⁷ "Niemeyer no se adscribió conscientemente al Postmodernismo ni a ningún otro movimiento artístico. Pero sin lugar a dudas, los movimientos artísticos contemporáneos ejercieron influencia sobre él. En primer lugar, y particularmente, le influyeron los pioneros artistas modernistas brasileños de los años 20 (...). En lo que respecta al último (y largo periodo) estoy de acuerdo en que Niemeyer no seguía conscientemente ningún movimiento artístico. Le gustaba seguir utilizando colores fuertes por las mismas razones por las que los empleó en sus obras más tempranas. También debemos tener en cuenta que para entonces Niemeyer había perdido a la mayor parte de sus colaboradores de siempre, sino a todos, y que tomaba todas aquellas decisiones mayormente solo. Creo que [en esta etapa] es más apropiado fijarse en los edificios individuales que tratar de encontrar la racionalización global escondida detrás del uso de tal o cual color en particular. Esto equivale a decir que, en lo relativo al color, esas obras podrían ser difíciles de categorizar como pertenecientes a un mismo 'periodo'" (Styliane Philippou, correspondencia electrónica con la autora, 1 de marzo de 2017).

³⁸ Niemeyer, *Curves of Time*, 139.

³⁹ Esta identificación queda reforzada con la afirmación del propio Niemeyer "Pensando en mis dibujos más antiguos, a veces publicados en la revista "Módulo", editada por mí durante muchos años, se puede concluir que éstos no presentan grandes cambios expresivos si los comparamos con los actuales". (Niemeyer, entrevistado por Barros y Navarro, "Conversando con...", 28).

³⁷ "Niemeyer did not consciously ascribe himself to Postmodernism or any other artistic movement. But without a doubt, contemporary art movements exerted influence on him. In the first place, and particularly, he was influenced by the pioneering Brazilian modernist artists of the 20s (...). As far as the (long) last period is concerned, I also agree with you that there is no artistic movement Niemeyer consciously followed, and yet he was still fond of strong colour for the very same reasons he employed it in his earlier works. We should also bear in mind that, by then, Niemeyer had lost most, if not all, of his long-term collaborators and was mostly taking such decisions alone. I think that it is more appropriate to look at individual buildings rather than seek an overarching reasoning behind his use of this or that particular colour. That is, as far as colour is concerned, it may be that these works would be difficult to categorise as belonging into the same 'period'. (Styliane Philippou, electronic correspondence with the author, March 1st, 2017).

³⁸ Niemeyer, *Curves of Time*, 139.

³⁹ This identification is reinforced by Niemeyer's own statement: "Thinking on my older drawings, often reproduced in magazine "Módulo" that I edited for many years, it is possible to conclude that they do not have significant changes, compared with the current ones." (Niemeyer, interviewed by Barros and Navarro, "Conversando con...", 28).

BIBLIOGRAPHY

- Andreoli, Elisabetta, and Adrian Forty, eds. *Brazil's Modern Architecture*. London: Phaidon Press, 2004.
- Barros da Rocha e Costa, Hugo, and Isabel Navarro Camallonga. "Conversando con... Oscar Niemeyer." *EGA. Revista de expresión gráfica arquitectónica* 17, no. 19 (2012): 20-37. <https://doi.org/10.4995/ega.2012.1371>
- Botey, Josep Maria. *Oscar Niemeyer*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1996.
- De la Torre Fornés, Irene. "La cerámica arquitectónica en la primera etapa de la obra de Oscar Niemeyer." *EGA. Revista de expresión gráfica arquitectónica* 25, no. 38 (2020): 206-15. <https://doi.org/10.4995/ega.2020.12094>
- Franco Taboada, Manuel. *La arquitectura de Oscar Niemeyer a partir de sus dibujos*. A Coruña: Servizo de Publicacións da Universidade da Coruña, 2013.
- Laganà, Guido, and Marcus Lontra, eds. *Niemeyer 100*. Milano: Electa, 2008.
- Matoso Macedo, Danilo. "A matéria da invenção. Criação e construção das obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais 1938-1954." Master Thesis, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.
- Niemeyer, Oscar. *The Curves of Time. The Memoirs of Oscar Niemeyer*. London: Phaidon Press, 2000.
- Niemeyer, Oscar. *Diario-boceto*. Selection of texts by Teresa Arijón and Bárbara Belloc. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2014.
- Niemeyer, Oscar. *Minha Arquitetura 1937-2005*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2005.
- Peláez López, Mercedes. *Oscar Niemeyer*. Madrid: Unidad Editorial, 2010.
- Philippou, Styliane. *Oscar Niemeyer: Curves of Irreverence*. New Haven, CT: Yale University Press, 2008.
- Segawa, Hugo. *Architecture of Brazil. 1900-1990*. New York: Springer, 2013. <https://doi.org/10.1007/978-1-4614-5431-1>
- Underwood, David. *Oscar Niemeyer and the Architecture of Brazil*. New York: Rizzoli, 1994.
- Wanderley, Ingrid Moura. "Azulejo na arquitetura brasileira: os painéis de Athos Bulcão." Master thesis, Universidade de São Paulo, 2006.

Images source

1, 3. Foundation Oscar Niemeyer. 2. iStock.com/ronaldoalmeida10. 4, 8, 9, 10, 13. Photography the author 5. <https://tecne.com/biblioteca/proyecto-puerto-de-la-musica-de-rosario/>. 6. iStock.com/Zé Barretta. 7. iStock.com/dolphinphoto. 11. iStock.com/cacio murilo de Vasconcelos. 12. iStock.com/Alfribeiro.